

MAŁGORZATA SOKALSKA
Uniwersytet Jagielloński

Między miłością a śmiercią. Filmowe transfery *Tristana* i *Izoldy* Richarda Wagnera¹

Znaczna popularność dzieł Richarda Wagnera poza ich oryginalnym kontekstem, a więc poza niemieckim kręgiem językowym oraz poza kulturą muzyczną, a ściślej: operową, czyni zeń interesujący obiekt badań zjawiska adaptacji i transferu kulturowego. Niemiecki kompozytor niemieckiej opery narodowej, twórca oryginalnej koncepcji estetycznej dramatu muzycznego, zaproponował model sztuki, jak się okazało, na tyle uniwersalny, by jego idee przystosowano do lokalnych warunków praktycznie w całej Europie, a wkrótce i poza nią. Jednym z ciekawszych aspektów tego zjawiska jest obecność opery Wagnerowskiej w kinie; dzieje tego transferu mają w tej chwili już niemal stuletnią, bogatą tradycję². Kino adaptuje w całości opery Wagnera, ale także posługuje się motywami jego dzieł, które są wplatanie jako sfabularyzowane cytaty w obrębie świata przedstawionego, a wreszcie posługuje się samą muzyką – w roli ścieżki dźwiękowej towarzyszącej obrazowi filmowemu. W każdym z przypadków mamy do czynienia z transferem sensów, wpisaniem dzieła operowego w nowy kontekst w celu osiągnięcia nowych znaczeń. Aby uzmysłwić sobie wagę tego zjawiska, wystarczy przypomnieć pierwsze z brzegu, powszechnie znane przykłady: szarżę powietrznej kawalerii w *Czasie Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli, której towarzyszy *Walkürenritt*, czy pasażę prologu do *Złota Renu*, które słyszymy w *Nosferatu wampirze* Wenera Herzoga.

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00968.

² Zob. J. Joe, S.L. Gilman, red., *Wagner & cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2010.

Są wśród oper Wagnera takie, których recepcja jest szczególnie bogata. Jedno z czołowych miejsc w tym gronie należy się *Tristanowi i Izoldzie*, dziełu napisanemu w 1865 roku, w przerwie pracy nad *Pierścieniem Nibelunga*, dookreślonego zupełnie nieoperowym podtytułem *Handlung in drei Aufzügen* (a więc dramat, dla uwypuklenia wagi dramaturgicznego aspektu utworu). W badaniach nad twórczością Wagnera, ale także nad odbiorem jego oper, *Tristan i Izolda* zajmuje wyjątkowe miejsce, obrószony przez dekady w niezliczoną ilość analiz i interpretacji. Wśród podejmowanych przez niemal wszystkich komentatorów tego dzieła wątków niemal zawsze pojawiają się kwestie tematyki, tła filozoficznego i pesymistycznego wydźwięku utworu, wpisanej weń symboliki nocy i dnia, idei miłości (jako nierozzerwalnie związanej ze śmiercią) oraz miłosnego niespełnienia, a wreszcie, czy może nawet przede wszystkim, uwagi na temat rewolucyjnego języka muzycznego kompozycji.

Choć opera Wagnera trwa około czterech godzin i podtytułem podkreślono jej dramatyczny charakter, akcji – w tradycyjnym tego słowa rozumieniu – jest tu niewiele. Kompozytor i zarazem librecista usunął wszystkie wątki poboczne, całą romansową otoczkę historii³. Jak pisze Denis de Rougemont, „[w]tajemniczenie, namiętność, śmiertelne dopełnienie: oto trzy momenty mistyczne, do których Wagner [...] sprowadził trzy akty dramatu. Te trzy skondensowane etapy akcji unaoczniają głęboki sens mitu, zamaskowany w legendach średniowiecznych przez natłok elementów epicko-malowniczych”⁴. Ów głęboki sens mitu podbarwiony został mocno pesymizmem, rodem z lektury Schopenhauera, którego odkrycie przez Wagnera było jednym z impulsów do napisania *Tristana i Izoldy*. Wola kochanków oraz ich świadomość rodzi się w cierpieniu, w cierpieniu upływa ich życie,

³ Bohaterowie w akcie I spotykają się podczas podróży morskiej i po wypiciu magicznego napoju zostają na wieczność połączeni miłością, która zresztą – jak sądzić można z motywów muzycznych – ciążyła nad nimi niczym fatum i bez czarodziejskiego wsparcia (nawet jeśli Izolda starała się pielęgnować w sercu nienawiść do Markowego wasala). Akt drugi poświęcony jest nocnemu spotkaniu kochanków, pilnowanych przez Brängene, szpiegowanych przez Melota i ostatecznie zdemaskowanych wraz z przybyciem całego dworu. W pojedynku z Melotem Tristan nie podejmuje obrony, zostaje ranny, co sprawia, że w akcie III mamy do czynienia z najdłuższą bodaj operową sceną konania. Mękę Tristana skrócić może tylko przybycie Izoldy. I faktycznie, zjawienie się ukochanej wyzwala bohatera, przynosi mu wieczne wytchnienie. Nad jego zwłokami w kilkuminutowej ekstazie miłosnej słynnego *Mild und leise* umiera Izolda.

⁴ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1999, s. 176.

miłość pozostaje wiecznie niespełniona, a jedyną drogą uwolnienia okazuje się śmierć. Nad bohaterami rozpościera się puste niebo⁵, co jest wyjątkowe jak na tego twórcę; nie ma bowiem w *Tristanie i Izoldzie* ani śladu religijnej wizji wyzwolenia, która tak mocno kojarzy się z innymi dziełami Wagnera, od *Holendra tułacza* poczynając, a na *Parsifalu* kończąc. Na marginesie warto zauważyć, że ten problem metafizycznej samotności bohaterów, braku wyższego porządku i jakiegokolwiek nadziei, został doskonale przetransponowany na język wizualny oraz zakres pojęć zrozumiałych dla dzisiejszego odbiorcy. Dokonał tego w swoim filmie *Melancholia* (2011) Lars von Trier. Depresja głównej bohaterki, przemożne poczucie pustki i braku sensu życia, jakie ją nęka, oraz wizja zbliżającej się ogólnoswiatowej katastrofy, zderzenia Ziemi z planetą Melancholia, zostały powiązane właśnie z muzyką *Tristana i Izoldy* Wagnera, która stanowi główny motyw ścieżki dźwiękowej tego filmu.

Jednym z elementów mocno spajających całą operę jest rozbudowana symbolika nocy i dnia oraz wyraźne napięcie między nimi⁶. Dzień jest sferą deziluzji, należy do obcych ludzi, jest czasem nienawiści, dumy, feudalnego honoru i brutalnej, przypadkowej śmierci⁷; noc to moment połączenia kochanków, odkrywania przez nich, czym jest miłość; noc to tajemnicze królestwo czaru i ekstazy, pragnień i namiętności⁸. Wykład tej symboliki zawiera przede wszystkim trwająca około pół godziny scena miłosnego duetu z II aktu. To tu ukrywa się najbardziej nieprzyzwoita treść opery, która skądinąd krytykowana była za propagowanie idei zdrady i apologię miłości pozamał-

⁵ „Nie ma Boga – nikt go nie wzywa, nie nazywa. Istnieje tylko erotyczna filozofia, ateistyczna metafizyka, kosmogoniczny mit, w którym motyw tęsknoty kreuje świat”. P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, Wyd. PWM, Kraków 2008, s. 693.

⁶ Zob. R. Scruton, *Death-Devoted Heart. Sex and the sacred in Wagner's "Tristan and Isolde"*, Oxford University Press, New York 2004, s. 56–59. Libretto Wagnera jest pełne wzmianek o nocy i dniu, bohaterowie analizując swoje położenie, nieustająco odwołują się do tych czasowych kategorii, którym przydano wyraźnie symboliczny charakter. Umierając, Tristan mówi wprost o tym, że śmierć przychodzi przez bramę, zza której wylaniają się cuda nocy: „Durch des Todes Tor, / wo er mir floß, / weit und offen / er mir erschloß, / darin ich sonst nur träumend gewacht, / das Wunderreich der Nacht”. Ten i wszystkie dalsze cytaty z libretta za: R. Wagner, *Tristan i Izolda*, „L'Avant Scène Opéra” 2000, nr 34–35, s. 64–65. Przy kolejnych cytatach z libretta w nawiasie podaję numer cytowanej strony czasopisma.

⁷ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej...*, s. 176. Tristan: „Dem Tage! dem Tage! / dem tückischen Tage, / dem härtesten Feinde / Haß und Klage!” (s. 61).

⁸ Zob. R. Scruton, *Death-Devoted Heart...*, s. 57.

Izolda: „[...] dorthin in die Nacht / dich mit mir ziehn, / wo der Täuschung Ende / mein Herz mir verhiß” (s. 63).

żeńskie⁹. Zdaniem niektórych słuchaczy w muzyce tego wielkiego duetu Wagner zawarł wyraźną sugestię seksualnej rozkoszy, jakiej mieliby doświadczyć Tristan i Izolda¹⁰. Jeśli pomimo tej ekstazy nad związkiem bohaterów ciąży widmo niespełnienia, to dzieje się tak dlatego, że samo zbliżenie nie prowadzi do osiągnięcia miłosnej pełni. Tę pełnię definiują oni we wspomnianym duecie z II aktu, który rozpoczyna się od pełnego radości spotkania i gorączkowych pytań stęsknionych kochanków, rozpoznających siebie nawzajem, a zatem definiujących swoją odrębność: „czy to twoje usta, to twoje serce, czy to ja, czy to ty?”¹¹. Nieco później, tuż przed alją Brängeny, która, zwiastując nadchodzący świt, przerywa ich miłosne uniesienia, kochankowie proklamują pełną tożsamość: „serce w serce, usta w usta, jeden oddech, jeden splot”¹². Noc, podczas której mogą doświadczyć namiastki spełnienia, mija. Jediną drogą prowadzącą do utrwalenia pełni będzie śmierć i dlatego to ku niej nieuchronnie zmierzają ich dalsze losy.

Pierwszy, z powodu rany zadanej przez zdrajcę Melota, umiera Tristan. Początek aktu trzeciego wypełnia jego długie oczekiwanie na Izoldę, a gdy ta wreszcie się zjawia, bohater kończy swoją podróż do kresu nocy: słyszy blask, światłość gaśnie, zwraca się ku ukochanej i z jej imieniem na ustach umiera¹³. Prawdziwą kulminacją ostatniej sceny jest siedmiominutowa sekwencja słynnego *Liebestod* – miłosnej śmierci Izoldy – w rzeczywistości nazwanej przez Wagnera *Verklärung*, a zatem transfiguracją. W wyniku tego monologu, rozpoczynającego się od słów *Mild und leise* („międko i łagodnie”), Izolda także umiera. Wpatrując się w ciało Tristana, opisując jego doskonałość, lśnienie, blask, którego jest źródłem, melodię, którą emanuje,

⁹ Wagnera krytykowano za wybór jako podstawy literackiej wariantu legendy spisane go przez Gottfrieda ze Strasburga. Poza tym na recepcji dzieła cieniem kładły się prywatne sprawy kompozytora, który w trakcie pisania *Tristana i Izoldy* był uwikłany w romans z Matyldą Wesendonk, żoną swojego mecenasa (co dawało asumpt do interpretowania opery jako bezpośredniej sublimacji przeżyć artysty). Dodajmy, że to również wówczas nawiązał romans z Cosimą, swoją późniejszą żoną, wówczas wszakże zamężną z kimś innym.

¹⁰ „Amerykański kompozytor Virgil Thomson doliczył się w duecie z II aktu siedmiu wspólnych orgazmów. Bezlitosne, harmoniczne napięcie wywołuje u słuchacza stan bliski ekstazy [...]”. P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera...*, s. 695.

¹¹ „Dies dein Mund?”, „Hier dein Herz?”, „Bin ich’s? Bist du’s?” (s. 58). Wszystkie tłumaczenia w tekście głównym – M.S.

¹² Isolde „Herz an Herz dir, / Mund an Mund”, Tristan „eines Atems / ein’ger Bund” (s. 68).

¹³ Tristan: „Wie, hör’ ich das Licht? / Die Leuchte, ha! / Die Leuchte verlischt! / Zu ihr, zu ihr!” (s. 103).

kobieta roztapia się w poczuciu jedni¹⁴ – z kochankiem, ze światem – zatracając siebie, swoją indywidualność, jednoczy się z tym, który odszedł. Emocjonalnie logiczną konsekwencją jej stanu jest śmierć, przeobrażenie, jakiemu musi ulec, by doznać jedyne­go możliwego spełnienia w miłości do Tristana.

Ostatnie uwagi na temat opery Wagnera poświęcić trzeba temu, co w niej najważniejsze, a więc jej zaskakującemu i odkrywczemu językowi muzycznemu. Partyturą *Tristana i Izoldy* kompozytor czyni wyraźny wylom w systemie tonalnym, niepodzielnie panującym w muzyce europejskiej XIX wieku¹⁵. Jedną z podstaw tego systemu jest zasada nakazująca rozpoczęcie kompozycji w konkretnej tonacji i rozwiązywanie wszystkich harmonic­nych napięć poprzez ostateczne sprowadzenie ich do współbrzmień konsonansowych, a wreszcie do finalnego akordu tonicznego. *Wstęp (Einleitung)* do *Tristana i Izoldy* zaczyna się w tonacji a-moll, a transfiguracja Izoldy wieńczy dzieło iskrzącym, triumfalnym H-dur¹⁶. Po drodze przechodzimy przez wszystkie możliwe modulacje harmonic­ne, praktycznie cały czas unikając ostatecznego zakorzenienia w konkretnej tonacji. Wagner wystawia słuchacza na mękę niespełnienia. *Unendliche Melodie*, w jakiej gmatwiają się linie śpiewu bohaterów, nie kadencjonuje i nie pozwala zaczerpnąć oddechu, postawić wyrazi­stej kropki w płynących kolejno muzycznych frazach. Harmonia drażni licznymi dysonansami, które praktycznie nigdy nie rozwiązują się w prosty i oczekiwany sposób. Ukoronowaniem tego zjawiska jest akord tristanowski¹⁷, powstały w drugim takcie *Wstępu* z nakładających się na siebie motywów – pragnienia miłości (w partii oboju) i Tristana (w wiolonczeli). To on w najwyższym stopniu staje się ekwiwalentem niespełnienia: nierozwiązany, zawieszony, wielokrotnie powracający, trudny do zapomnienia.

Opera Wagnera bardzo szybko uznana została za dzieło stanowiące najwyższą pochwałę miłości romantycznej – szaleńczej, pozbawionej granic,

¹⁴ „Isolde sinks, as if transfigured, on to Tristan’s body, mystically united with him at last”. B. Millington, *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*, Oxford University Press, New York 2006, s. 83.

¹⁵ Jak twierdził Witold Lutosławski, to od akordu tristanowskiego zaczął się koniec kilkusetletniej dominacji muzyki tonalnej. Por. wypowiedź kompozytora cytowana przez K. Kozłowskiego we wstępie do: R. Wagner, *Dramaturgia opery*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 5–6.

¹⁶ Strukturę harmoniczną i inne aspekty muzyczne pieśni Izoldy analizuje K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2006, s. 132–135.

¹⁷ O szczegółowej harmonic­nej eksplikacji tego współbrzmienia zob. R. Wagner, *Tristan et Isolde*, „L’Avant Scène Opéra” 2002, nr 34–35, s. 13.

nierozumnej i przelamującej społeczne tabu. W taki dosłowny sposób, dodatkowo konkretyzując nakreśloną wyżej warstwę sensów *Tristana i Izoldy*, odwołuje się do tego dzieła Luis Buñuel, czyniąc muzykę Wagnera jednym z lejtmotywów filmu *Złoty wiek* (*L'âge d'or*, 1930). Co prawda Buñuel wykorzystał *Liebestod* już w *Psie andaluzyjskim* (*Un chien andalou*, 1928), jednak to w przypadku *Złotego wieku* mówić można o faktycznym transferze, obejmującym nie tylko sam cytat muzyczny, ale i sensotwórczą funkcję, jaką zgodnie z Wagnerowską teorią sztuki może on pełnić jako lejtmotyw. Cały film Buñuela jest kolażem obrazów, dla których tłem są znane utwory muzyki klasycznej¹⁸. O ile związek innych scen z towarzyszącymi im motywami muzycznymi wymagałby głębszych eksplikacji, o tyle w przypadku Wagnera relacja ta jest ewidentna. Fragmenty wstępu do opery oraz *Liebestod* Izoldy zostały na stałe spojone z wątkiem niespełnionej miłości między parą kochanków, których rozdzielają burżuazyjne społeczeństwo, rodzina i Kościół.

Transfer operowego cytatu w przestrzeń filmu służy wielowymiarowemu uzupełnieniu przekazu treściowego znacznie okrojonej fabuły, pomaga w wypełnieniu choć części pustych miejsc w surrealistycznej fantazji Buñuela. Nie wiemy, jak doszło do poznania pary bohaterów, widzimy ich po raz pierwszy w scenie nad morzem, gdy taplając się w kałuży błota, ze zwierzęcą niemal namiętnością przymierzają się do aktu seksualnego – co zostaje przerwane przez tłum ludzi. Pierwsze frazy *Wstępu* do *Tristana i Izoldy* rozbrzmiewają w momencie rozerwania splecionej pary, dalszy ciąg utworu towarzyszy oddalaniu się kochanków i tęsknym spojrzeniom, jakie sobie rzucają. Kiedy kobieta i mężczyzna spotkają się ponownie, uciekną z salonu pełnego burżuazyjnego blichtru, by w zaciszu ogrodu oddawać się pieścizotom, czemu towarzyszą dźwięki *Miłosnej śmierci Izoldy*. Muzyka tym razem ma charakter diegetyczny, rozbrzmiewa podczas ogrodowego koncertu. Namiętne pocałunki pary zostają jednak przerwane (telefonem od ministra) – urywa się także w tym momencie *Liebestod*, choć w świecie przedstawionym koncert trwa dalej i można spodziewać się, że nawet odbierając telefon, mężczyzna mógłby słyszeć odległe dźwięki muzyki Wagnera. Gdy tylko bohater wraca do ukochanej, z powrotem odzywają się namiętne frazy operowe. Zarówno koncert (na skutek udaru dyrygenta), jak i zbliżenie kochanków zostają ostatecznie przerwane w momencie najwyższego napięcia. Miłosno-muzyczna

¹⁸ Np. wstępnej scenie towarzyszy *Uwertura Hebrydy* Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego, a w chacie rozbójników rozlega się *Allegro* (część III) z *V Symfonii* Ludwiga van Beethovena.

ekstaza na wielu różnych poziomach filmu i opery nie zostanie dopełniona, zaś jej idea, wyrażona u Buñuela za pomocą fabuły i obrazu, zostaje poddana ukonkretniającej wizualizacji. To, co u Wagnera zawołowane i dalekie, najwyżej sugerowane przy pomocy dysonansów harmoniczných, filmowi kochankowie za wszelką cenę starają się wcielić w życie. Tak interpretować można ich miłosną scenę w ogrodzie, podczas której skupiają się na pełnych pasji gestach erotycznych (wkładają do ust palce partnera, oblizują je). Mistyczne zjednoczenie w śmierci, jakiego doznaje Izolda w wyniku transfiguracji, w filmie przełożyło się na pełną erotycznego napięcia scenę dążenia do nieosiągalnej, wciąż odraczanej i ostatecznie przerwanej ekstazy.

W osiągnięciu fizycznego spełnienia, jak się wydaje, nic nie przeszkadza młodym kochankom z filmu *Aria* (1987). Źródłem pomysłu tego filmowego eksperymentu była idea zwizualizowania¹⁹ różnych arii operowych, bez odwołań do ich treści, choć w wielu częściach cyklu można odnaleźć pewne reminiscencje fabularne z dzieł oryginalnych. Miniatura *Liebestod*, wyreżyserowana przez Franca Roddama, przez wielu uważana jest za najlepszą część całego filmu²⁰. Bohaterowie – para nastolatków – za dnia pokonują ogromną nieprzyjazną pustynię, by o zmierzchu przybyć do Las Vegas; obserwują pełne cudowności miasto zza okien samochodu, potem zamykają się w hotelowym pokoju. Noc, podobnie jak u Wagnera, jest czasem namiętności i magii (Las Vegas pulsuje, iskrzy się kolorami neonów, dzieją się w nim tajemnicze i niezwykle rzeczy – kasyna tętnią życiem, nawet starsza pani w czerwonej kamizelce z ożywieniem wrzuca pieniądze do błyszczącego automatu do gier, w innej migawce roześmiana blondynka w futrze i kowbojskim kapeluszu stoi przed kaplicą ślubów). Te widoki kontrastują z pustką dnia (za dnia bohaterowie jadą przez pustynię, są świadkami aresztowania

¹⁹ Producent i pomysłodawca filmu Don Boyd wyjaśnia w wywiadzie (dołączonym do nagrania DVD), że jako wielbiciel muzyki i filmu, przekonany o tym, że obie sztuki przemawiają najpełniej wtedy, kiedy są ze sobą połączone, wybrał operę jako gatunek synkretyczny i chciał wykreować z różnych jej fragmentów coś na kształt fantazji – jak słynna animowana *Fantazja* Disneya (1940). Boyd wielokrotnie posługuje się terminem „wizualizacja” na określenie metody twórczej przyjętej w tym filmie. Jednocześnie zwraca też uwagę na czas powstania dzieła (reportaż z wywiadami nakręcony został po latach, na potrzeby edycji płytowej). W 1987 roku triumfy święciła stacja MTV oraz jej sposób pokazywania muzyki – jako ściśle powiązanej z obrazem, w formie teledysków. Miniatury składające się na *Arię* można byłoby nazwać właśnie teledyskami operowymi.

²⁰ M.J. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 60. „Two of the most striking segments in *Aria* are Franc Roddam’s »Liebestod« and Ken Russell’s »Nessun dorma«, which occur in succession”.

mężczyzny, co kojarzy się z brutalnością, przemocą; świt następnego dnia wygania staruszkę w czerwieni z opustoszałego i pozbawionego nocnego blichtru kasyna). Między jednym a drugim dniem młodzi dopełniają w hotelowym pokoju pełnego najwyższych uniesień i namiętności miłosnego rytuału, który zamienia się następnie w rytuał śmierci. Szybkie ujęcie szklanej butelki, upadającej na podłogę i tłukącej szklanekę, po chwili zbliżenie na leżące szkło i wylaniająca się z góry kadru ręka – to wyraźne sygnały przejścia do drugiej fazy filmu. Kolejne ujęcie ukazuje parę siedzącą nago w wannie, z jej przegubu leje się krew, on przecina swój nadgarstek. Ostatnia scena, rozgrywająca się o świcie, pokazuje tę samą pustynię i prawdopodobnie samochód nastolatków. Odjeżdżają gdzieś w dal, jednak plan jest zbyt szeroki, by móc jednoznacznie stwierdzić, że to ta sama para kochanków, która opuszcza miasto lub też podąża w zupełnie inną przestrzeń – tyle że wciąż wspólnie²¹.

Jak twierdzi Marcia J. Citron, orgazmiczne cechy muzyki Wagnera zostały przez Roddama zmaterializowane, tak że możemy wprost zobaczyć jednię miłości i śmierci²². Nowela filmowa pokazuje dwa następujące po sobie spełnienia młodych kochanków – fizyczne, w wyestetyzowanym akcie miłosnym, oraz duchowe – we wspólnej samobójczej śmierci. Trudno jednak w pełni zaakceptować tę próbę transferu idei zawartych w operze Wagnera i ocenić ją jako całkiem udaną. Amerykańscy bohaterowie są pozbawieni jakiegokolwiek zaplecza, refleksyjności, co wynika po części z koncepcji filmu bez dialogów, w którym cały przekaz oparty został na obrazie, wyraźnie sfabularyzowanym, a także poddanym rytymowi powracających motywów²³ oraz ustrukturyzowanym przez napięcia niediegetycznej ścieżki dźwiękowej. Ich wspólne samobójstwo w wannie, choć faktycznie podkreśla bliskość popędu erotycznego i tanatycznego, pozostaje niewyjaśnione. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ich śmierć,

²¹ Marcia J. Citron podkreśla otwarty charakter tego zakończenia, sugeruje, że może tu chodzić o pożądany *happy end* nocnej historii lub może o szczególną transfigurację – odpowiednik tego, co dokonuje się z Wagnerowską Izoldą w momencie śpiewania finalnego monologu nad zwłokami Tristana. „Or is it a kind of American-West transfiguration that relates to Isolde’s transfiguration as she joins Tristan in death?”. Tamże, s. 64.

²² Tamże, s. 65. „The orgasmic quality of the music is finally materialized, not merely expressed in sound, and we get to see literal »Love-Death«”.

²³ Film posiada wyraźnie zarysowaną strukturę, klarowną i symetryczną budowę; składa się z szeregu znaczących i powtarzających się motywów-obrazów, jak wspomniana wyżej postać starszej pani w czerwonej kamizelce, dwukrotnie powtarzający się widok pustyni czy wreszcie – zapożyczona od Wagnera – symbolika nocy i dnia.

choć piękna, jest w znacznej mierze semantycznie pusta. Brakuje bowiem w ich kreacjach tego, co dla Tristana i Izoldy podstawowe – pragnienia pełni i świadomości, że nie sposób jej osiągnąć. Seks w hotelowym pokoju, namiętny i ekstatyczny, jest jedyną płaszczyzną transpozycji szeroko eksplikowanego w dziele Wagnera pojęcia miłości. Miłosne gesty nastoletników świadczą o pragnieniu stopienia się w jedność, kamera zatrzymuje się kilkakrotnie na widoku palców, gorączkowo wpijających się w ciało kochanka. To jednak wszystko. Jeśli przypomnimy sobie, że płynący z offu *Liebestod* jest momentem ostatecznego oddania siebie drugiemu, dobrowolnego wyrzeczenia się przez Izoldę życia jako ostatniego elementu rozdzielającego ją od Tristana, to o jej śmierci myślimy bardziej w kategoriach przejścia, czy nawet ofiary, niż wyłącznie samobójstwa. Wyzbywając się własnych pragnień, Izolda dostępuje nirwany, roztapia się i przeobraża; czyni to zresztą już po śmierci Tristana, ponieważ to jedyna droga, by do niego dołączyć. Taki gest, taka świadomość sensowności czynu nie jest dana siedzącym w wannie samobójcom, którzy wspólnie odbierają sobie życie²⁴. Co więcej, sposób, w jaki film naddaje utworowi muzycznemu dodatkową strukturę – poprzez zmianę tematu (część miłosna – część o śmierci) – nie jest w pełni zgodny z rozkładem napięć samego *Liebestod*. Część samobójcza przypada praktycznie na samą końcówkę śpiewu Izoldy, a więc moment, w którym dochodzi do anihilacji i osiągnięcia przez nią dopełnienia²⁵; to wyciszenie ugruntowuje dodatkowo krótkie orkiestrowe postludium. Wizualna kulminacja sceny w hotelu przypada więc po kulminacji muzycznej. Reżyser wykorzystuje muzyczny klimaks²⁶ dla dokonania efektownej wolty (zmiana tematu i planu), ale brutalna dosłowność rozgrywającej się na ekranie sceny tworzy w ten sposób dysonans z wyciszającą, opadającą frazą melodyczną kadencji śpiewu. Kiedy Izolda rozplywa się („entrinken”) i roztapia („versinken”), bezświadoma („unbewußt”), doznając najwyższej rozkoszy („höchste Lust”), nastoletni kochankowie tną swoje nadgarstki szkłem

²⁴ Nic w filmie nie wyjaśnia powodów tej decyzji, nie sygnalizuje jej motywów ani nie doprecyzowuje sytuacji kochanków, która zmuszałaby ich do tak desperackiego czynu. Jest to jednocześnie siła tej miniatury filmowej (brak konkretnego kontekstu pozwala szukać w przekazie bardziej uniwersalnych sensów), jak i jej słabość (w porównaniu ze śmiercią bohaterów oryginału – *Tristana i Izoldy* – ich samobójstwu trudno przypisać tak złożone i głębokie znaczenie).

²⁵ Na temat struktury *Liebestod* zob. komentarz do libretta w cytowanym numerze „L’Avant Scène Opéra”, s. 108–111.

²⁶ „[...] in des Welt-Atems [...]” (s. 109).

z butelki po wypitym alkoholu, a ich krew wiruje w odpływie hotelowej wanny. Tam, gdzie w muzyce pojawia się jasna barwa ostatecznego dopełnienia i oddania idei miłości, obraz ilustruje głęboką desperację pary młodych i pięknych, jeszcze niedawno pełnych życia i namiętności ludzi. Film Roddama z pewnością dobrze ilustruje Freudowską tezę o bliskim związku popędów miłości i śmierci, ale śmierć wydaje się tu wyrazem bezsilności wobec życia, ucieczki przed nim (tak kojarzy się również sekwencja jazdy przez pustynię, która jest wyraźnie inspirowana amerykańskim filmem drogi), nie jest zaś – jak u Wagnera – triumfem nad dniem, rozdzieleniem i rozpaczą ludzkiej pojedynczości.

Kto wie, czy nie w większym stopniu zbliżył się do zamysłu kompozytora japoński pisarz i reżyser Mishima Yukio (właśc. Kimitake Haraoka), który w 1966 roku zekranizował własne opowiadanie *Yūkoku* (*Umiłowanie ojczyzny*, tytuł angielski *Patriotism*, powst. 1960), oparte w dużej mierze na własnych przemyśleniach i przeżyciach wewnętrznych. Bohater opowiadania, młody porucznik Takeyama Shinji, „do głębi wzburzony tym, że jego najbliżsi przyjaciele już na początku puczu przyłączyli się do zbuntowanych oddziałów, wstrząśnięty sytuacją”²⁷, popelnia wraz żoną Reiko tradycyjne dla japońskiej kultury samurajskiej samobójstwo. Przypomnijmy, że sam Mishima 25 listopada 1970 roku, jako przywódca skrajnie konserwatywnej, imperialistycznej organizacji *Take no Kai*, w geście sprzeciwu wobec pozbawienia cesarza jego boskości²⁸, popelnił *seppuku*²⁹.

Trudno nie wchodząc głębiej w problem japońskiej mentalności i kultury, zarysować elementy światopoglądowe stojące za decyzją Mishimy oraz motywacjami, które przypisał bohaterowi opowiadania oraz jego ekranizacji. Nie ulega jednak wątpliwości, że widać w nich szczególne połączenie i przywiązanie do dwóch wartości: piękna (w tym także cielesnego i spojonej z nim

²⁷ Y. Mishima, *Umiłowanie ojczyzny*, w: tegoż, *Zimny płomień*, przeł. H. Lipszyc, Wyd. Świat Książki, Warszawa 2008, s. 87. Wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, zostaną opatrzone skrótem *Uo* i numerem strony.

²⁸ Zob. J. Wolska-Lenarczyk, *Epifania pustki. Wizja pięknej śmierci w „Hōjō no umi” Yukio Mishimy (1925–1970)*, Wyd. UJ, Kraków 2014, s. 168.

²⁹ W Japonii u progu lat siedemdziesiątych cała tradycja samurajska była zapomnianym i wstydlwym reliktem czasów feudalnych, a obyczaj rytualnego samobójstwa wydawał się jaskrawym barbarzyństwem. Śmierć pisarza nie została odebrana przez opinię publiczną jako akt szlachetnego i tragicznego protestu w imię wyznawanych ideałów, ale jako wybryk szaleńca – tym bardziej szkodliwy, że Mishima jako trzykrotny kandydat do literackiej nagrody Nobla był tłumaczony na wiele języków i rozpoznawalny praktycznie na całym świecie.

namiętności)³⁰ oraz śmierci³¹. Dalsze uwagi odnosić się będą równoległe i wymiennie do tekstu opowiadania oraz do wyreżyserowanej przez Mishimę wiernej adaptacji tekstu, w której on sam kreuje rolę Porucznika. Dźwiękowym tłem dla stylizowanych na japoński teatr *Nō* obrazów filmowych jest instrumentalna wersja fragmentów z *Tristana i Izoldy* Wagnera, w tym – w kulminacji filmu, a więc kilkuminutowej sekwencji dwóch samobójstw – jest to *Liebestod*. W tym miejscu trzeba podkreślić dwie okoliczności towarzyszące powstaniu tego obrazu filmowego. Po pierwsze Mishima był twórcą japońskim wiele podróżującym po świecie, mającym niebywałą erudycję, znającym dogłębnie kulturę Zachodu, a zatem w żadnym stopniu nie można mówić o przypadkowym wyborze akurat tego utworu, ani tym bardziej o możliwości niezrozumienia przez artystę operowego oryginału. Po drugie, pomimo ogromnej ilości elementów tradycyjnych dla kultury japońskiej, film *Yūkoku. Rytuał miłości i śmierci* adresowany jest w sporej mierze do odbiorcy zachodniego. Nie bez przyczyny przecież tworzące wewnątrzfilmową narrację napisy, streszczające fabułę i dzielące całość na rozdziały, wykaligrafowane zostały w języku angielskim.

Bohaterowie od samego początku są napiętnowani śmiercią³². Jednocześnie jednak narrator wyraźnie idealizuje wizję ich harmonijnego współżycia³³, opierającego się także na niezwyklej namiętności, jaka ich łączy, a która jednocześnie nie wyklucza zachowania przez nich szlachetnej powagi³⁴. Można, jak się zdaje, powiedzieć o Shinjim i Reiko, że ich małżeństwo realizuje Wagnerowski ideał miłości: scalenia w jedno, wzajemnego rozpoznawania każdego poruszenia myśli. Bohaterowie są ponadto skrajnie posłuszni

³⁰ J. Wolska-Lenarczyk, *Epifania pustki...*, s. 169. „Mishima od wczesnej młodości zauroczony był antycznym wzorem piękna, który preferował zachowanie równowagi między cielesnością a intelektem”. Badaczka zwraca również uwagę na szczególne miejsce, jakie w poglądach estetycznych pisarza zajmuje *miyabi*, a więc piękno i wyrafinowanie dworskie (tamże, s. 173).

³¹ „Ograniczone czasem ciało w naturalny sposób zostaje pokonane przez zniedołężnienie starcze i śmierć, a jedynym ratunkiem, aby uniknąć tej kolei rzeczy, jest śmierć w kwiecie wieku [...]”. Tamże, s. 170.

³² „[...] patrząc, już po wszystkim [po samobójstwie – przyp. M.S.] na wizerunek nowożeńców stojących na tle złotego parawanu, nie można było oprzeć się wrażeniu, że oczy obojga widziały z przenikliwą jasnością śmierć, która miała nadejść niebawem” (*Uo*, s. 88).

³³ „Życie ich płynęło pod opiekuńczymi skrzydłami bogów po brzegi wypełnione szczęściem tak całkowitym, że aż dreszczem przejmowało ich ciała” (*Uo*, s. 90).

³⁴ „Oboje mieli młode, zdrowe ciała, więc i miłość ich była gorąca i gwałtowna. [...] Młodzi nawet w pościeli zachowywali uroczystą, niemal zatrważającą powagę. Byli poważni spośród najdzikszych, graniczących z szaleństwem zapasów miłosnych” (*Uo*, s. 89–90).

tradycji, która tworzy godną oprawę ich życia i czyni prostymi wszystkie życiowe decyzje. Oto Reiko, czekając na męża i nasłuchując informacji o buncie oddziału, w którym służył, „[c]zuła, że ciało jej będzie mogło z łatwością roztopić się w najmniejszym odprysku mężowskiej myśli” [podkr. – M.S.]³⁵. Przybycie Porucznika, który powziął już decyzję o *seppuku*, nie wytrąca jej z równowagi; kobieta z miejsca wyjawia mu swoją decyzję – że podąży za nim ku śmierci³⁶. Myśl o wspólnej śmierci, niczym olśnienie, staje się dla bohaterów dopełnieniem ich harmonijnego życia. Więcej nawet: chyba dopiero podejmując tę decyzję, osiągają prawdziwą pełnię, której do tej pory czuli jedynie przedsmak³⁷. Świadomą i w pełni racjonalną decyzję żony, by towarzyszyć mu w śmierci, Porucznik odbiera jako dowód przyjęcia przez nią mężowskiej nauki, jej oddania wspólnym, a więc męskim, ideom³⁸. Te idee odwołują się do pojęć takich jak honor, wiara w „Wielką Sprawę” i tradycję³⁹, wreszcie w tytułowy patriotyzm. Śmierć staje się bramą, przez którą Porucznik wprowadzi swoją żonę do świata najwyższych wartości. To ostatnia sfera, w której, dzięki krwawemu rytuałowi przejścia, małżonkowie osiągają jednię. Być może, o czym tekst nie mówi wprost, jest to także ostatnia sfera, w której kobieta nie mogłaby towarzyszyć mężowi, gdyby nie owo zjednoczenie w śmierci.

Scenę samobójstwa poprzedza ostatni akt miłosny, pełen namiętności, ukazujący piękno ciała obojga. Niespieszna narracja filmowa, oparta na długich statycznych ujęciach, rytmizowanych nieco przez muzykę Wagnera, zatrzymuje uwagę widza na przygotowaniu do ciosu. Właściwemu momentowi konania towarzyszą ekstatyczne dźwięki *Liebestod*, co wyzwala niesamowite

³⁵ *Uo*, s. 92. Słowa o „roztopieniu się” w myśli mężowskiej wyraźnie kojarzą się z wypowiedzią Izoldy z jej *Liebestod*.

³⁶ Mąż wyraża na to zgodę, prosząc ją, by była obecna przy jego śmierci. Te ustalenia powodują, że „serca obojga wezbrały bezgranicznym, nagle wyzwolonym szczęściem” (*Uo*, s. 95).

³⁷ „Samotna śmierć na polu bitwy, a na wprost – własna żona, uosobienie piękna. Oto wstępuje w oba te wymiary jednocześnie i sprawia, że splatają się w niemożliwej, zdawałoby się, spójni” (*Uo*, s. 109; podkr. – M.S.).

³⁸ „Kiedy usłyszał Reiko, gdy mówi: »Pozwól, bym mogła ci towarzyszyć« – odebrał to jako wspaniały rezultat nauk, które starał się wpajać żonie od pierwszej wspólnej nocy aż po ten dzień. [...] Nie był aż tak zadufany i marzycielsko naiwny, by wyobrażać sobie, że słowa te dyktuje żonie spontaniczny odruch miłości” (*Uo*, s. 96).

³⁹ „Miał pewność, że nie było nic niegodnego w radości, jaką odczuli w momencie, gdy postanowili umrzeć. Może w sposób nie w pełni uświadomiony wierzyli, że tej intymnej i znanej im tylko radości strzegą: Wielka Sprawa, autorytet bogów i nienaruszalne, absolutne normy moralne” (*Uo*, s. 98).

napięcie pomiędzy ścieżką dźwiękową a obrazem, który nie oszczędza widzowi żadnego z aspektów brutalności tej sceny. Krew pulsująco wydobywa się spod palców Porucznika, bohater rozpruwa własny brzuch, na jego twarzy widać mękę konania, toczy pianę z ust, wreszcie ostatnim ruchem wyjmując miecz i przebija nim własne gardło. Reiko cały czas towarzyszy tej scenie i choć z jej oczu płyną łzy, kobieta jest godnym świadkiem śmierci męża, a następnie, już bez epatowania krwawymi szczegółami, podąża za ukochanym. W białym uroczystym kimonie stanowi jego idealne dopełnienie, a także jawną reminiscencję Izoldy. Podobnie jest przecież u Wagnera, gdzie przedśmiertne cierpienie towarzyszy wyłącznie Tristanowi i aby bohater mógł odejść, musi pojawić się ona – jako świadek tej śmierci; Izolda zaś umiera właściwie samoistnie w ekstatycznym śpiewie. W ostatnim ujęciu widzimy ciała małżonków spoczywające w innej niż poprzednio przestrzeni – kojarzącej się z japońskim ogrodem *zen*, na zagrabionym piasku symbolizującym energię wody.

Film Mishimy to przykład wielopoziomowego transferu kulturowego: rdzennie japoński rytuał, akt trudnej do zrozumienia dla przedstawicieli Zachodu autoagresji⁴⁰, pokazany został w połączeniu z muzyką Wagnera, która wpisała go w europejski krąg pojęć i wyobrażeń. Analizując inne dzieło japońskiego artysty, w którym pojawia się motyw śmierci samobójczej, J. Wolska-Lenarczyk zauważyła, że „wizja pięknej śmierci, śmierci z wyboru, zdaje się nadawać systemowi wartości estetyczno-etycznych Mishimy pewnego uniwersalnego wyrazu, ukazując samotną walkę wyjątkowej jednostki z pogardzaną rzeczywistością [...]”⁴¹. W filmie *Rytuał miłości i śmierci* do uniwersalizacji postaw bohaterów przyczynia się w głównej mierze właśnie ów muzyczny podkład, który pozwala nam odnajdywać w postaciach Porucznika i Reiko wzorce bliskie i rozpoznawalne w kulturze Zachodu. Bohaterowie tracą swoje historyczne zakorzenienie, to, co polityczno-obyczajowe staje się głównie kostiumem. Inaczej niż w przypadku nastolatków z filmu *Roddama*, którzy popełnili zagadkowe samobójstwo w hotelowej wannie, tutaj znaczenie wspólnej śmierci zostało doskonale i wielopłaszczyznowo wyjaśnione (zwłaszcza w tekście literackim). Funkcję dodatkowych opisów i eksplikacji, jakich w filmie z oczywistych powodów być nie mogło, przejmuje muzyka Wagnera, którą z towarzyszącym jej obrazem łączy coś więcej niż tylko generalne pokrewieństwo tematyczne. To muzyka w najwyższy sposób potwierdza

⁴⁰ „*Seppuku*, czyli honorowa śmierć wojownika, jest śmiercią z wyboru, świadomym aktem determinacji i woli jednostki [...]”. J. Wolska-Lenarczyk, *Epifania pustki...*, s. 244.

⁴¹ Tamże.

uniwersalną tezę o roli śmierci jako pieczęci nadającej ostateczny sens miłości i życiu. Ona też zdaje się sugerować, że pomimo obcości całego rytuału i tradycji, z której wyrasta *seppuku* – sens postępu małżonków jest odbiciem czegoś ogólnoludzkiego, mitycznego, a może wręcz archetypicznego, podobnie jak historia Tristana i Izoldy.

Najprostszą do zdefiniowania płaszczyzną transferu między dziełem operowym a filmem jest relacja kultury wysokiej i popularnej. Opera w filmie to szansa nobilitacji dla X muzy, a jednocześnie dobrodziejstwo szerokiej popularyzacji dla sztuki, która lata świetności ma raczej już za sobą. Swoiste balansowanie między snobizmem opery a jej uprzystępnianiem najlepiej ilustruje przykład *Arii*, gdzie liczne odwołania do tradycji filmowej, do kultury popularnej pozwoliły stworzyć obraz czytelny również dla tych odbiorców, którym płynące z głośników dźwięki *Liebestod* nie kojarzą się z niczym konkretnym.

Dzieło operowe może także stać się intertekstualnym cytatem z innego utworu, posiadającym własne znaczenia i przeszczepiającym owe znaczenia w strukturę nowego dzieła – tak jak to było w *Złotym wieku* Buñuela. Kilkakrotne powracanie motywu Wagnerowskiego, wykorzystanie głównej idei opery (niespełnienia miłosnego) jako osi akcji filmu (z pominięciem tak popularnego wątku miłości i śmierci), wielorakie wykorzystanie owej muzyki (jako dźwięku diegetycznego i niediegetycznego) – wszystko to pozwala mówić o świadomym stosowaniu techniki lejtmotywu, którego funkcję w filmie z powodzeniem pełni fragment opery. W niektórych wreszcie przypadkach opera w filmie może być także czymś wyjątkowo doniosłym: głosem równoległym, nieusuwalną muzyczną narracją wewnątrzfilmową, dopowiadającą to, czego obraz nie mógł przekazać, a co wyjaśnione było szerzej w poddanym adaptacji tekście literackim; więcej nawet, operowy głos wewnątrz filmu czyni go dziełem uniwersalnym, pozwala przekroczyć barierę niezrozumienia obcej kultury i dotrzeć do źródeł tego, co wspólne. Tak właśnie dzieje się w *Yūkoku* Mishimy.

We wszystkich powyższych przypadkach można mówić o hipertekstowości filmów, które – osłuchanemu widzowi – muszą narzucić model hiperodbioru, wymagającego nieustannej aktualizacji treści filmu w odwołaniu do operowego kontekstu. Przypadek Wagnera to wyjątkowo wdzięczny obiekt tego typu refleksji nad relacją opery i filmu, jak bowiem widać, ani germański nacjonalizm kompozytora, ani mocne osadzenie w tradycji romantycznej, ani schopenhaueryzm czy nietzscheanizm, prądy filozoficzne dzisiaj przecież przebrzmiałe, ani wreszcie czarna legenda nazistowskiej popularności – nie

zdołały powstrzymać współczesnych twórców przed próbą dialogu. W tym dwugłosie muzyka Wagnera okazała się linią transferu znaczenia, jądrem mitu, który ożywa każdorazowo ubrany w odmienne obrazy filmowe.

Bibliografia

- Buñuel L., reż., *L'Age d'or* (1930).
- Citron M.J., *When Opera Meets Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Joe J., Gilman S.L., *Wagner & cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2010.
- Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, Wyd. PWM, Kraków 2008.
- Kozłowski K., *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2006.
- „L'Avant Scène Opéra” 2000, nr 34–35 (numer poświęcony *Tristanowi i Izoldzie*).
- Millington B., *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*, Oxford University Press, New York 2006.
- Mishima Y., reż., *Yūkoku, or The Rite of Love and Death* (1966).
- Mishima Y., *Umiłowanie ojczyzny*, w: tegoż, *Zimny płomień*, przeł. H. Lipszyc, Wyd. Świat Książki, Warszawa 2008.
- Roddam F., reż., *Liebestod*, w: Boyd D., prod., *Aria. Special edition* (1987).
- Rougemont de D., *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1999.
- Scruton R., *Death-Devoted Heart. Sex and the sacred in Wagner's "Tristan and Isolde"*, Oxford University Press, New York 2004.
- Wagner R., *Dramaturgia opery*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Wagner R., *Tristan und Isolde* (libretto), „L'Avant Scène Opéra” 2000, nr 34–35.
- Wolska-Lenarczyk J., *Epifania pustki. Wizja pięknej śmierci w „Hōjō no umi” Yukio Mishimy (1925–1970)*, Wyd. UJ, Kraków 2014.

Between love and death. Film transfers of “Tristan and Isolde” by Richard Wagner

The article is dedicated to a cultural transfer between opera – one of the most popular in this genre: *Tristan and Isolde* by R. Wagner – and films in which, in deliberate and meaningful way, was adapted musical citation, with the potential to create meanings by it. First part of the text includes a brief overviews of the problems of the Wagner's opera and most inspiring ideas deriving from *Tristan and Isolde*. The second part is an analysis of three films: *Golden age* by L. Buñuel (1930), *Liebestod* by F. Roddam (short film from the *Aria*, 1987) and *Yūkoku. The Rite of Love and Death* by Y. Mishima (1966), in which the *Liebestod* from final scene from *Tristan and Isolde* has been used.

Keywords: Wagner, opera in film, wagnerism, film music, *Liebestod*