



BOHATER HETEROGENICZNY – OPERA, CYRK I KICZ W FILMIE FILIPA BAJONA *ARIA DLA ATLETY*

IZABELA TOMCZYK

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana
Wyszyńskiego w Warszawie
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University in
Warsaw (Poland)
izatomczyk@interia.pl

Aria dla atlety to historia życia Władysława Góralewicza – zapaśnika, który z cyrkowego osiłka walczącego dla uciechy publiczności stał się championem, Weltmeisterem. Film Filipa Bajona jest jednak czymś więcej niż tylko opowieścią o losach zapaśnika, reżyser wprowadza bowiem widza w rozważania na temat znaczenia sztuki i jej relacji z kiczem. Główny bohater porusza się w obrębie dwóch biegunowo różnych widowisk – opery i cyrku. O ile status tego pierwszego jest mocno ugruntowany i pozwala (nawet jeżeli nie zawsze jednoznacznie) na przypisanie go do sfery sztuki elitarnej, o tyle status drugiego jest mocno wątpliwy – cyrk klasyfikuje się jako zjawisko z obszaru kultury masowej. Bajon jednak nie jest zainteresowany różnicami pomiędzy tymi widowiskami, uwagę swoją skupia przede wszystkim na sieci nierozzerwalnych powiązań między nimi. Nie ustanawia też sztywnej granicy między kategoriami kiczu i sztuki, gdyż – w jego ujęciu – częstokroć się ona zamazuje. Wskazuje natomiast na ich ciągły dialog, wzajemnie inspirowanie się i obopólne warunkowanie swego istnienia. Reżyser zauważa, że każda ze sztuk ma w swojej historii fazę kiczu, a jednocześnie coś, co wywodzi się z kiczu, może stać się zaczynem sztuki. Dlatego też obu tym kategoriom poświęca taką samą uwagę, ani nie dewaluując, ani nie wywyższając żadnej z nich.

Starając się przyjrzeć bliżej powiązaniom między operą i cyrkiem oraz sztuką i kiczem, skupię się przede wszystkim na konstrukcji trzech bohaterów filmu. Odnoszę bowiem wrażenie, że ich wzajemne relacje odzwierciedlają skomplikowane zależności między wspomnianymi formami

widowisk, a także między sztuką a kiczem. Góralewicz, klaun Max oraz tenor Babtisto Messalini są, z jednej strony, nosicielami cech właściwych światom, do których przynależą, z drugiej – elementy ich konstrukcji ciążą ku przestrzeni kultury zupełnie dla nich obcej.

SCHYŁEK

Interpretatorzy filmu¹ w swoich analizach baczną uwagę zwracali na sposób, w jaki twórca zdecydował się wykreować obraz *fin de siècle'u*, epoki dekadentyzmu. Rozstrzygnięcia artystyczne Bajona są w tym aspekcie rzeczywiście godne zainteresowania. Niemniej jednak tym, czemu chciałabym się przyjrzeć na początku niniejszego szkicu, jest zagadnienie schyłku – idei istotnej dla konstrukcji bohaterów, a także dla całego filmu, który oglądamy niejako z perspektywy doświadczenia kresu życia. Przecucie schyłku jest konstytutywne dla światopoglądu dekadentckiego, ale również odgrywa ważną rolę w relacjach pomiędzy sztuką a kiczem.

Film rozpoczyna się sceną, w której Władysław Góralewicz pisze list do redaktora gazety, chcąc zainteresować go pomysłem przekazania operze kolekcji rzeźb będących dla niego pamiątką triumfów, jakie odnosił na arenach całego świata. Jest rok 1937. Góralewicz jest już bardzo starym człowiekiem, dokonującym podsumowań u kresu swego życia. Dar dla opery stanowi ważny element czynionego bilansu, staje się formą wyrażenia hołdu dla sztuki, która przez całe życie niebywale go pociągała. Góralewicz chce dokonać przekazania kolekcji w trakcie benefisu tenora Baptisto Messaliniego – postaci, która odegrała istotną (choć niekoniecznie pozytywną) rolę w życiu zapaśnika, stając się dla niego niejako ucieleśnieniem opery. Ma to więc być hołd poniekąd podwójny. Zorganizowanie benefisu wskazuje, że tenor – podobnie jak zapaśnik – jest już u schyłku życia i również dokonuje podsumowania własnego dorobku.

Schyłek i koniec życia stanowią egzystencjalny kontekst dla kluczowych rozważań zawartych w filmie. Jednak nie tylko bohaterowie są „u kresu”.

¹ Zob. M. Basiaga, *Opera umarła dziś w nocy*, „Kino” 1987, nr 2; K. Kłopotowski, *Słodki owoc dekadencji*, „Literatura” 1979, nr 43; M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, E. Nurczyńska-Fidelska, *Czas i przeszłość. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Kraków 2003; A. Ochalski, *Atlas w „pięknej epoce”*, „Kino” 1979, nr 12; A. Zwaniecki, *Dekadencki fotoplastikon*, „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 48.

W rozmowie z redaktorem gazety – który, zaintrygowany listem, przybywa do Góralewicza – zapaśnik dwukrotnie powtarza zdanie: „Opera umarła dziś w nocy”. Moc tego stwierdzenia jest tym silniejsza, że nie wynika bezpośrednio z okoliczności toczonej rozmowy, jest raczej refleksją poczynioną w kontekście rozważań nad przeszłością, a jednocześnie diagnozą chwili obecnej. Choć bowiem zasadnicza akcja filmu rozgrywa się na przełomie XIX i XX wieku, odwiedziny redaktora stają się przyczynkiem do opowieści zapaśnika o jego życiu i epoce, na jaką to życie przypadło. Artur Hutnikiewicz nazywa skomplikowany czas *fin de siècle*'u epoką wyraźnie schyłkową i predysponowaną do zagłady². Badacz charakteryzuje ten okres jako, z jednej strony, czas wielkich osiągnięć i wspaniałości, ale też, z drugiej, wskazuje na ujawniającą się niemoc, wyczerpanie i znużenie, przez co epoka ta „zakwestionowana została jako system, jako pewien porządek społeczny, polityczny i obyczajowy, jako pewna teozofia, pewna koncepcja, wizja i program życia”³. Teresa Walas z kolei, określając charakterystyczne elementy światopoglądu dekadentckiego, „ideę schyłku” wymienia jako jeden z głównych tematów podejmowanych podczas przełomu wieków⁴ i wiąże odczucie schyłkowości ze specyficznym pojęciem ewolucjonizmem:

Ewolucja pojawiająca się w tekście dekadentckim rozdarła jest podstawową i głęboką sprzecznością i za taką samą sprzecznością naznaczony należy uznać każdy jej produkt. Łączy on w sobie w sposób nieunikniony elementy pozytywne z negatywnymi, twórcze z destruktywnymi, przy czym w ostatecznym rozrachunku przeważają te ostatnie: procesu ewolucji nie da się zatrzymać ani przesunąć na inny tor; musi się on dopełnić, a dopełnienie oznacza schyłek i kres, ku któremu pospołu zmierzają człowiek, formacja społeczna, rasa, cywilizacja⁵.

Być może takie właśnie wyczerpanie i znużenie oraz drogę ku nieuniknionej śmierci dostrzegł Góralewicz we wspomnieniach epoki swojej młodości?

² Zob. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 27.

³ Ibidem, s. 14.

⁴ Zob. T. Walas, *Ku otchłani: dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905*, Kraków 1986, s. 44.

⁵ Ibidem, s. 45.

Siłą rzeczy opera – źródło wartości, które przyświecały tamtym czasom – umarła wraz ze złudzeniami i młodzieńczą naiwnością.

Marek Basiaga proponuje, by zdanie „Opera umarła dziś w nocy” odczytywać dosłownie. Badacz zauważa, że: „Jako szczytowy wykwit kultury mieszczańskiej ustępowała opera swego miejsca innym formom widowiska. Hasło o jej śmierci jest tutaj niejako dosłowną formułką jej odchodzenia z pierwszych szeregów; rolę tę przejmuje kino”⁶.

Schyłkowy jest również moment, w którym poznajemy Góralewicza – początek roku 1937. Niedługo wybuchnie wojna, której doświadczenie prze-wartościuje całą kulturę i relacje społeczne w Europie. Odnoszę wrażenie, że Bajon zawarł w swoim obrazie przeczucie zbliżającej się katastrofy, nadcho-dzącego końca dotychczasowego świata. Pierwsze kadry filmu to zbliżenie kobiecej twarzy na plakacie, po czym kamera rozpoczyna jazdę do tyłu w linii prostej. W kadrze pojawia się coraz więcej elementów: najpierw napis „KINO” w dolnej części plakatu, potem lampa oświetlająca plakat z góry, sterty gazet ułożone pod ścianą, biurka, maszyny do pisania, telefony... Ktoś zostawił zapaloną lampkę na biurku. Pomieszczenie, które stopniowo ukazuje kamera, jest chaotyczne i jakby opuszczone w pośpiechu. Z „offu” słyhać stukot maszyny do pisania i głos Góralewicza czytającego swój list do redaktora. Tak zaprojektowana warstwa obrazu i dźwięku pozwala domyślać się, że przedstawiona przestrzeń to redakcja gazety. Tylko dlaczego po-mieszczenie jest opuszczone? Może tak będzie ono wyglądać za kilkanaście miesięcy, kiedy słyhać będzie naloty bombowców? Kamera filmuje widok za oknem. Neon z napisem „Paradise” nad wejściem. Czy to kino – kino Paradise? Przecież plakat w redakcji mógł pochodzić z kina znajdującego się na parterze... Cięcie. Teraz następuje zbliżenie na podobny neon, tyle że tym razem znajduje się on na scenie. Z „offu”, zanim jeszcze ujrzymy tenora, słyhać arię *Pazzo son guardate* z III aktu opery Giacoma Pucciniego *Manon Lescaut*. Aria opisuje rozpacz kawalera des Grieux. Jego ukochana, Manon Lescaut, została aresztowana i ma zostać wywieziona statkiem do Luizjany. Des Grieux błaga kapitana, by pozwolił mu płynąć razem z Manon. Kamera odchyła się nieco w dół i widzimy śpiewaka ubranego w czerwony szlafrok i kudłatą perukę. Mężczyzna śpiewa do pustej sali. Za jego plecami

⁶ M. Basiaga, op. cit., s. 29.

pojawia się grupa tancerzy ubranych we fraki. Jedynym widzem tej sceny jest Góralewicz, który przygląda się jej, stojąc oparty o framugę drzwi. „Opera umarła dziś w nocy” – kwituje potem to, co zobaczył – umarła sprowadzona do wodewilowego numeru odśpiewanego w szlafroku w kinowej sali.

Stwierdzenie to jest zdaniem kluczowym, formułą wieszczącą zmierzch znanego kształtu świata na wszystkich możliwych poziomach. Oznacza schyłek epoki, kres życia, śmierć sztuki wysokiej, która próbuje jeszcze ostatnim tchnieniem, ostatnią rozpaczliwą arią wywalczyć sobie odrobinę miejsca w przestrzeni anektowanej przez masowe widowiska.

Andrzej Osęka we wstępie do monografii Abrahama Molesa o kiczu pisze: „Kicz byłby więc naśladownictwem sztuki, jej uproszczoną, zwulgaryzowaną do absurdu kalką. Faza schyłkowa każdego stylu ciążyłaby nieuchronnie ku kiczowi – od momentu, gdy nowo powstające dzieła są już tylko bladym naśladownictwem pierwowzorów”⁷. Sam Moles, gdy próbuje odpowiedzieć na pytanie, czym jest kicz, objaśnia, że pojęcie to związane jest nade wszystko z okresem, w którym rodzi się nowy styl, powstaje nowa estetyka. Kicz łączy się z „»bezstylowością« stylu, z pewnym luksusem nadbudowanym nad tradycyjnymi funkcjami, a także z pewną, choć nie za wielką, dozą naiwności”⁸. Ważny w rozważaniach Molesa na temat kiczu jest rok 1900:

W poprzednich rozdziałach naszkicowana została geneza systemu kiczowego należącego do „wielkiego okresu”, okresu zbiegającego się z rozkwitem kultury mieszczańskiej, która – stworzywszy sztukę życia posiadającą swój kod i swój rytuał jako cechy społecznie nabyte – osiąga szczyt rozwoju w owym krótkim okresie zwanym „czasem wokół roku 1900” (1889-1914). Społeczeństwo produkcyjne wystawia na światowych ekspozycjach wszystkie swoje bogactwa: *laisser-faire*, *laisser-passer*, konstruuje w żelazie Galerię Maszyn i Wieżę Eiffela i wielbi Damę od Maxima, czyniąc w ten sposób zadość stereotypowym angielskim gustom. Jest to epoka, w której powstaje pewien styl i pewne widzenie świata jako układu scentralizowanego, z osią umieszczoną gdzieś między Paryżem, Londynem a Monachium, i do którego należą wiele innych stolic: Berlin, Mediolan i Düsseldorf⁹.

⁷ A. Osęka, *Słowo wstępne*, [w:] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 6.

⁸ A. Moles, op. cit., s. 13.

⁹ Ibidem, s. 137.

Idea schyłkowości, wyraźnie wyeksponowana w *Arii dla atlety*, daje reżyserowi możliwość wprowadzenia do artystycznego dyskursu kategorii kiczu, aby móc sprawdzić, jak kształtuje się on w relacji do sztuki. Znamienne jest też, jak silnie zaakcentowany został przez twórcę początek roku 1900 – pierwszego dnia owego roku Góralewicz toczył będzie jedną ze swoich walk i wtedy po raz pierwszy zachwyci się operowym śpiewem. Na poziomie znaczeniowym jest to pierwsza ważna konfrontacja sztuki i kiczu – arii operowej z zapaśniczą walką. Dzień wcześniej Góralewicz po raz pierwszy w życiu w brutalny sposób zetknie się z nowym widzeniem świata, z „systemem kiczowym”, jak go nazywa Moles. Charlottenburg jest pierwszym zachodnioeuropejskim miastem, do którego przyjeżdża zapaśnik. Jest sylwestrowa noc 1899 roku. Góralewicz, ubrany we frak, wychodzi na ulice miasta w poszukiwaniu hotelu Adler. Jego przewodnikiem jest stary mężczyzna noszący jasny cylinder i kraciastą marynarkę. Jego strój przywołuje na myśl dandysa, ale jednocześnie fizjonomia starego, bezzębnego mężczyzny kłóci się z pierwotnym skojarzeniem. Przewodnik wprowadza zapaśnika w nocne ulice: „Świat się kończy, kometa nadchodzi, kończy się XIX wiek. [...] Chodź za mną, pokażę ci... *Etwas wunderlich*. Tylko dziś w nocy pod Dwoma Smokami, tylko dla obłąkanych, tylko dla obłąkanych”¹⁰. W perspektywie ulicy pojawia się treser zwierząt w kostiumie przypominającym sowę i smaga na oślepie batem. Z domów publicznych, których schody zbiegają wprost na obserwowaną ulicę, wychodzą prostytutki. Dwaj zapaśnicy – jeden noszący na głowie austriacki hełm, drugi zaś chińską czerwoną czapkę – walczą ze sobą niczym koguty. Ubrojony w szablę mężczyzna w białym galowym mundurze mocuje się z zapaśnikiem trzymającym w ręku siekiere. Całej tej dziwacznej scenarii towarzyszy śmiech tresera i dojmująca muzyka¹¹. „Nie mogę na to patrzeć. Powiedz mi, jak skończą” – mówi Góralewicz do swojego przewodnika.

W wywiadzie dla „Kina” reżyser tak tłumaczy opisaną scenę:

¹⁰ Warto nadmienić, że zdanie to nawiązuje do jednej z kluczowych fraz *Wilka stepowego* Heranna Hessego: „Tylko dla obłąkanych” to podtytuł dwóch głównych części książki.

¹¹ Ten motyw muzyczny powtórzy Bajon w filmie *Wahadelko* w scenach retrospekcji dzieciństwa głównego bohatera, które przypadło na czasy stalinowskie.

[...] kiedy robiłem sekwencję wjazdu Góralewicza do Charlottenburga, wiedziałem, że będzie to sekwencja o pustce, o człowieku w pustym mieście, i starałem się tak to prowadzić, aby sprawa ta stała się widoczna i wyrazista. Nie przez to, że sam Góralewicz mówiłby o swej obcości, ale przez ukazanie człowieka, który nie może przekroczyć granicy obcości, jaka się wokół niego tworzy. Nie myślę tu o metafizyce, ale o obcości człowieka w określonej kulturze, której nie zna i której nie może „oswoić”, zaakceptować, której nie rozumie i z tego względu nie może w nią wejść¹².

Zarówno starzec, jaki i świat, do którego wprowadza on zapaśnika, są kłamstwem, parodią dandyzmu i cyrku¹³. Parodia jest formą powtórzenia wymagającą ironicznego i krytycznego dystansu, dzięki któremu uwidaczniają się różnice, a nie podobieństwa¹⁴. Starzec w cylindrze traktuje siebie poważnie, niczego nie powtarza, nie jest naśladowcą. Powierzchnie korzystna z elementów, które stały się konwencjami – tworzy więc przestrzeń kiczu. Nowy świat, świat nowej epoki, do którego zostaje wprowadzony Góralewicz, to świat, w którym kicz uległ rozprzestrzenieniu.

Wykreowanym przez Bajona schyłkowym światem „opiekują się” dwaj wielcy artyści kina. Jak zauważa Maria Kornatowska:

Duchowymi i artystycznymi patronami *Arii dla atlety* byli dwaj mistrzowie ekranowego spektaklu, poeci „zmierzchu bożyszczy” i dekadencji – Federico Fellini i Luchino Visconti. Opozycja dwóch form dawnej sztuki widowiskowej: plebejskiego cyrku (Fellini!) i dworskiego melodramatu (Visconti!) miała wyraźny sens. Góralewicz był wędrowcem, jak wszyscy ludzie cyrku, gmach opery stanowił stały punkt, wznosił się jak daleki dom dla człowieka znużonego drogą¹⁵.

¹² B. Mruklik, *Każdy musi mieć swoją historię. Rozmowa z Filipem Bajonem*, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kazdy-musi-miec-swoja-historie/406> [data dostępu: 23.05.16].

¹³ Łączenie tych dwóch estetyk – dandyzmu i cyrku – nie jest przypadkowe: zarówno jedna, jak i druga oparte są masce, zatem pozostają zgodne na poziomie symbolicznym. Zob. M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014, s. 198-203.

¹⁴ Takie rozumienie parodii przyjmuję za: L. Hutcheon, *A Theory of Parody The Teaching of Twentieth Century*, Durham 1986.

¹⁵ M. Kornatowska, op. cit., s. 223.

A jednocześnie:

Znamiona kryzysu i rozpadu w łonie tego feerycznego świata pojawiają się zresztą od początku, od pierwszych scen. Można by powiedzieć, że Góralewicz wdarł się do pałacu, który wabi i kusi rozlicznymi pięknosciami, ale niepostrzeżenie rozsypuje się w ruinę¹⁶.

PRZESTRZEŃ CYRKU I KLAUN MAX

Ewelina Nurczyńska-Fidelska, podobnie jak wspomniana powyżej Kornatowska, opisuje przestrzeń cyrku w *Arii dla atlety* przez pryzmat filmów Felliniego. Zdaniem badaczki, filmy Felliniego są zarówno źródłem inspiracji, jaki i deklaracją przynależności czy też artystycznej tożsamości Bajona. Wpływ dorobku Felliniego na film Bajona najwyraźniej widoczny jest właśnie w sposobie przedstawienia świata cyrku¹⁷. Reżyser wprowadza swojego bohatera do cyrku wypełnionego „postaciami klaunów, akrobatów, siłaczy, wykreowanych przez naturę »odmieńców«”¹⁸. Jest to objazdowy cyrk dla pospólstwa, taki sam, jaki widz mógł obserwować chociażby w *La Stradzie*. Pokazy siłacza Zampanò opierały się na rozrywaniu łańcuchów, główną atrakcją cyrku Siedelmayera, do którego trafia Góralewicz, są natomiast sfingowane walki zapaśników. Właściciel cyrku, aby sobie dorobić, wchodzi w układ z bukmacherami. Zdaniem Bogdana Danowicza, takie manipulacje były częstym zjawiskiem w cyrkach, które pokazywały swoje programy na prowincji. O zwycięstwie nie decydowały umiejętności, ale wyrobione nazwisko, pieniądze bądź wyraźne instrukcje właściciela. Znamienne, że publiczność naiwnie i uparcie wierzyła w prawdziwość ustawionych walk¹⁹. W cyrku Siedelmayera publiczność wygwizdała Cyklopa i Spechta. Antrepreneur doskonale wie, z czego wynikało niezadowolone gawiedzi. Instruuje Góralewicza: „Nie możesz zakończyć walki po *ein* minuta, bo oni zapłacili za dziesięć minut i oni nie będą chcieli przegrywać zakładów po jedna minuta”.

¹⁶ Ibidem, s. 224.

¹⁷ E. Nurczyńska-Fidelska, op. cit., s. 69.

¹⁸ Ibidem, s. 70.

¹⁹ Zob. B. Danowicz, *Był cyrk olimpijski...*, Warszawa 1984, s. 107.

Siedelmayer dla każdego ze swoich cyrkowców przygotował opowieść o jego losach, ponieważ „każdy musi mieć swoją historię”. Historie te opowiada każdorazowo, gdy wjeżdża do kolejnego miasteczka – w ten sposób otwiera przed widzami swój świat. Tym, co uderza w tych opowieściach, jest ich absurdalność i niekoherencja kulturowa. Stanowią one zbieraninę czerpaną z różnych źródeł. Można dopatrzeć się w nich przetworzonego w swoisty sposób mitu o wilkołaku, który w wersji Siedelmayera jest kobietą, najmniejszy człowiek świata wystylizowany jest nie tyle na karty malowane przez Diego Velázquezę, co na samego artystę, który odbywa wieloletnią podróż niczym Odyseusz, król Grenlandii przywodzi na myśl biblijnego Samsona, którego losy w dziwny sposób spłotyły się z losami żony Lota, androgyniczna postać przypomina mitycznego Centaura. Zgodnie z klasyfikacją zaproponowaną przez Pawła Beylina postaci te, a także ich historie, są przykładem kiczu jarmarcznego, który przetwarza na swoje potrzeby wzorce zaczerpnięte zarówno z mitologii czy szeroko pojętej kultury wysokiej, jak i folkloru²⁰. Pomysł stworzenia „własnej historii” pochodzi od romantycznych artystów, którzy akt kreacji rozpoczynali od samych siebie. Jednakże romantyczni twórcy pragnęli być autentyczni, natomiast Siedelmayer zarówno w działaniach związanych z ustawianiem walk, jak i w wymyślaniu historii, które narzuca cyrkowcom jako ich własne, dopuszcza się fałszu. Jest więc twórcą sztuki, którą Maria Poprzęcka – przenosząc rozważania o kiczu z przestrzeni estetyki na grunt etyki – nazywa złą:

Zło tkwiące w tej sztuce jest więc przede wszystkim fałszem. Jest zaprzeczeniem nie sztuki, lecz prawdy. Wiele mówi się o tym, że zła sztuka służy zwodzeniu ludzi i że chcą oni być zwodzeni. Jest to słuszne tylko w odniesieniu do kompensacyjnej funkcji sztuki. Nikt natomiast nie godzi się z fałszem. Odbiorcy kiczu traktują go poważnie i „naprawdę”. Dla nich kicz naprawdę pełni funkcję sztuki²¹.

W opozycji do cyrku-widowiska, którego reguły określone są przez kicz, Bajon wykreował inny rodzaj cyrku, ściśle związany z życiem codziennym tworzących go ludzi, z ich ciężką pracą, ale też z biedą i tęsknotą za lepszym bytem. Tęsknotę tę obrazuje scena, w której Popow śpiewa

²⁰ Zob. P. Beylin, *Autentyczność i kicze*, Warszawa 1975, s. 231-239.

²¹ M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 244.

swoim przyjaciółom (po rosyjsku) arię *Pieśń do gwiazdy* Wolframa z III aktu opery Ryszarda Wagnera *Tannhäuser*. Wolfram, wierny przyjaźni z Tannhäuserem, ukrywa swoją miłość do Elżbiety. Wyrazem tej miłości i tęsknoty jest właśnie *Pieśń do gwiazdy*. Tannhäuser z kolei, mimo że ze wzajemnością zakochany w Elżbiecie, nie może się uwolnić od grzesznej miłości do Wenus. Zaborcza i nieczuła na prośby rycerza bogini nie chce go wyzwolić spod swojego wpływu. Analogiczny motyw – spłot tęsknoty za czymś wielkim z poszukiwaniem miłości i obojętnością bogini – obecny jest u Baudelaire’a w jego utworze *Szaleniec i Wenus*. Podobnie jak uwikłany w nieczystą miłość Tannhäuser spotyka się z ogólnym potępieniem, tak i błąden, potępiony *ex natura* za lubieżność, wyłączony jest z *familia Christi*. Baudelaire wkłada w jego usta następującą modlitwę do bogini Wenus:

Jestem ostatnim i najbardziej samotnym z ludzi, i mniej zaznałem miłości i przyjaźni niż najędzniejsze ze zwierząt. A przecież i ja zostałem stworzony, abym rozumiał i czuł nieśmiertelne Piękno! O Bogini, ulituj się nad moim smutkiem i szaleństwem!²²

W Baudelaire’owskim błaznie spłotły się w jedno postacie Tannhäusera i Wolframa, ale Popow – śpiewając swą pieśń – przenosi ich los na swoich druhów. Cyklop i Bolcio – najbliżsi przyjaciele Góralewicza – chcą wyrwać się ze świata Siedelmayera i marzą o założeniu własnego cyrku. Nie zostaje im jednak dane spełnienie tego marzenia. Pierwszy z nich umiera, kompletnie ślepy, w przytułku dla bezdomnych, drugi ginie w wyniku kolejnego zakładu, którego stawką jest jego życie. Czyż ich historia nie przypomina losów starego linoskoka – „zgiętego”, „niedołęznego”, „zgrzybiałego”, „ruiny człowieka”²³, który w kompletnym osamotnieniu dobiega swych dni w skrajnym ubóstwie? Tragiczna figura błązna uzupełnia przedstawiony w filmie obraz cyrku jako źródła rozrywki, sztuki masowej, ale i złej sztuki, kiczu.

Zapaśnik nie jest postacią, która w zasadniczy sposób związana byłaby z cyrkiem. To raczej klauni, linoskokczkowie i treserzy zwierząt tworzą podstawową obsadę cyrkowych numerów. Bajon opowiada jednak o losach atlety, więc to na tej grupie skupia przede wszystkim swoją uwagę.

²² Ch. Baudelaire, *Szaleniec i Wenus*, [w:] idem, *Paryski spleen. Poematy prozą*, tłum. J. Guze, Warszawa 1992, s. 16.

²³ Ch. Baudelaire, *Stary linoskok*, [w:] idem, *Paryski spleen...*, op. cit., s. 32.

Co prawda w filmie pojawia się postać klauna Maxa, która jednak nie ma bezpośredniego wpływu na linię dramatyczną, ale właśnie przez to, że występuje niejako poza fabułą i widowiskiem, wydaje mi się bardzo znacząca i wielowymiarowa – stanowi w pewien sposób ucieleśnienie definicji cyrku w ujęciu Bajona.

Klaun Max nosi w sobie tajemnicę i tęsknotę, tak jak tajemnicę i tęsknotę skrywa pieśń Wolframa. Nosi w sobie smutek – kompletnie przeciwny jego profesji – jak kuglarze z *Paryskiego spleenu* czy Gelsomina z *La Strady*. Milcząco przygląda się i przysłuchuje rozmowom Góralewicza z Absem, Bolciem i Cyklopem. Znamienne, że Max nie przypomina cyrkowego klauna. Ubrany jest jak pierrot – w czarną myckę i luźny biały strój w czerwone romby. Zdaniem Moniki Sznajderman, strój błazna jest symbolicznym elementem chaosu, z którego błazen powstał: „Najwcześniejszy model błazeńskiego kostiumu wyróżniał się właśnie mnogością nieregularnie rozmieszczonych różnobarwnych łat. Ten charakter stroju odpowiadał dokładnie pierwotnej naturze błazna i arlekina: naturze tricksterskiej, amorficznej, chaotycznej”²⁴. Badaczka dodaje, że kiedy w kostiumie błazna przeważać zaczynają kształty ułożone i geometryczne, a jego zachowanie nabiera wyważenia, subtelności i wyrafinowania, wtedy „jesteśmy już świadkami symbolicznego procesu wyłaniania się kosmosu z chaosu, procesu krystalizowania się kosmicznego ładu; przypieczętowania dokonującego się aktu stworzenia świata w miniaturze”²⁵. Zatem symboliczny świat, który niesie ze sobą Max, to świat porządkującego się chaosu – świat, w którym wydziela się kultura i cywilizacja²⁶. Błazeńskie tworzenie obciążone jest jednak dwuznacznością: „może bowiem oznaczać twórczość wznoszącą się na szczyty geniuszu, wyrażoną tak lubianym przez romantyków wizerunkiem wzbijającego się w przestworza linoskoczka, lub twórczość rozumianą jako pertraktowanie z mocami podziemnymi i sprzeciwianie się zamysłom Boga”²⁷. W naszym przypadku twórczość zbuntowana przeciwko Bogu to sztuka zła, fałszywa – to kicz.

²⁴ M. Sznajderman, op. cit., s. 25.

²⁵ Ibidem, s. 26-27.

²⁶ Zob. ibidem, s. 33-34 oraz 193-218.

²⁷ Ibidem, s. 34.

Max swoim wyglądem przywodzi na myśl komedię *dell'arte*, która ma wszak w swej historii okresy jarmarczne i czasy ocierania się o kicz – to wówczas o jej nową formę walczyli chociażby Carlo Goldoni czy Carlo Gozzi. Jednocześnie, jak zauważa Margot Berthold: „Komedia *dell'arte* to zaczyn odżywczego fermentu. Ilekroć teatr, pod jakąkolwiek szerokością geograficzną, zagrzebie się, aż do utraty tchu, w koleinie wyświechtanych konwencji, ta ponadczasowa forma gry scenicznej zawsze przychodzi mu w sukurs i wykazuje niezawodne działanie pobudzające”²⁸. Komedia *dell'arte* stanowi niejako rdzeń aktorstwa – improwizowana na poczekaniu, pozbawiona właściwie rygoru literackiego, staje się przestrzenią aktorskiej wolności.

Komedia improwizowana narodziła się w XVI wieku i przetrwała jako gatunek teatralny do początków wieku XIX. Max, którego ojcem jest Jean Gaspard Debureau, w swej nowej, zmienionej postaci zostaje powołany do życia w pierwszej połowie XIX wieku. Jest więc tym, który z jednej strony żegna swoje macierzyste środowisko (świat komedii *dell'arte*), a z drugiej – wita nadchodzące nowe widowisko – film. To z filmu właśnie czerpać będą inspiracje aktorzy burleski. Stopień improwizacji – której film uczył się od komedii włoskiej – w obu tych widowiskach był podobny²⁹. I podobnie jak komedia *dell'arte*, tak i film podnosić się musiał z poziomu jarmarcznego kiczu. Bajon przypomina o tym etapie, wplatając w obraz wielokrotnie powtarzany motyw tandetnego neonu z napisem „Paradise”, stylizując narkotyczne wizje Góralewicza na nieme kino, w którym nawet śmierci towarzyszyła radosna muzyka jazzowa³⁰, czy wprowadzając scenę z Breitkopfem, który realizuje film wyłącznie ze względu na dużą szansę zarobku. Jednak film w pewnym momencie swej historii przeistoczył się z taniej rozrywki w widowisko narracyjne, którego nadrzędnym celem nie jest już zabawianie i zdumiewanie widza, a wciągnięcie go w diegezę.

²⁸ M. Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 365.

²⁹ Zob. P. Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Toruń 2009, s. 209.

³⁰ W dobie kina niemego częstokroć zdarzała się – szczególnie w małych kinach, których nie było stać na dobrą orkiestrę – sytuacja, kiedy to muzyka nie nadążała za obrazem, i na przykład tragicznym scenom towarzyszyły radosne melodie.

Podobnie jak w przypadku widowisk, w tworzeniu których uczestniczy Max – cyrku, komedii *dell'arte*, filmu – tak i jego status jest niejednoznaczny. Karolina Charewicz-Jakubowska tak charakteryzuje figurę pierrota:

Pierrot połowy XIX wieku łączy w sobie rysy nadane mu przez Deburau oraz fizjonomię Gilles'a z obrazów odkrytego w tym czasie na nowo Jeana-Antoine'a Watteau. Efemeryczną postać przepełnia niewinność i marzycielskie oderwanie od otaczającego świata; figura pierrota staje się postacią wyalienowaną, peryferyjną, odczytywaną jako maska, za którą kryje się artysta – „umęczona, melancholijna dusza, złapana w pułapkę świata ekonomicznej zachłanności”. Utrata niewinności jest ceną, którą pierrot płaci za wkroczenie w okres intensywnej industrializacji i urbanizacji drugiej połowy XIX wieku. Maska pozostaje, twarz nadal zastyga w mimicznych obrazach, skrywają one jednak nowe emocje³¹.

Za tą maską kryje już się bowiem pierrot *fin de siècle'u* o cechach pijaka i sadysty³², który świadomie łamie normy kulturowe, społeczne i polityczne. Max nie dociera do tej granicy, decyduje się pozostać w XIX wieku. Ucieka przed światem – czy też, zgodnie ze swoją naturą, pozostaje na jego peryferiach – i zostaje portierem w hotelu Adler – tym samym, w którym miano „docenić dobre maniere Góralewicza” i gdzie bawił się świat opery w sylwestrową noc 1899 roku.

Jak w tym dualnym świecie – z jednej strony jarmarku i kiczu, z drugiej zaś kultury wysokiej – odnajduje się Góralewicz? Zapaśnik zdaje się funkcjonować gdzieś na pograniczu. Nie chce zgodzić się na układ zaproponowany przez dyrektora. Zwycięża w ustawionej walce, a zaskoczonym widzom recytuje po niemiecku fragment *Rękawiczki* Friedricha Schillera. Wykrzykuje widowni wers o lwie wchodzącym na arenę. Ten fragment nabiera nowego znaczenia – najważniejsza nie jest już historia rycerza i damy oraz jej nieoczekiwane zakończenie, ważne są arena i lew, który będzie na niej walczył. Tym lwem jest sam Góralewicz. Wyrecytowane wersy stają się niejako zapowiedzią dalszych losów bohatera.

³¹ K. Charewicz-Jakubowska, *Odejście pierrotów. Siegfried Kracauer i moc przypadku*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2(10), s. 45-46.

³² Ibidem.

Historia ta, którą Góralewicz sam sobie wymyślił, nie określa go w pełni; natomiast w kontekście, który mnie tu interesuje, nie pozwala na przypisanie go całkowicie do świata będącego opozycją kiczu. Zapaśnik przez całe swoje życie zbiera rzeźby. Znamienne, że są to rzeźby jednej postaci – Atlasa dźwigającego kulę ziemską. Rzeźby różnią się między sobą materiałem, z którego zostały wykonane, i wielkością. Ich wartość estetyczna nie ma większego znaczenia. Bajon w wywiadzie³³ podkreślał, że istotne było dla niego, skąd jego bohater zdobył pierwszą z nich – Góralewicz ukradł ją z luksusowego samochodu Georga Hitzlera. Jest to – zdaniem reżysera – gest, który świadczy o próbie przekroczenia przez bohatera granicy świata, do którego nie należał, a za którym tęsknił. Sam Hitzler nazywa go „wielkim światem”: światem kobiet w czarnych sukniach, opium, siły i... opery. Zatem jest to też w pewnym stopniu świat sztuki wysokiej. Góralewicz, tęskniąc za tym światem, próbując przekroczyć jego granicę, ociera się o kicz – tak bowiem ocenić można jego zbieracką pasję³⁴. Jest w swym kolekcjonerskim działaniu podobny do Charlesa Fostera Kane’a z filmu Orsona Wellesa. W obu tych przypadkach ogrom nagromadzonych przedmiotów bezlitośnie obnaża samotność bohaterów i daremne próby udowodnienia sobie, że mogą wszystko. Obydwaj są w tym sensie bliscy obrazowi współczesnego artysty. Sznajderman, pisząc o związkach błaznów z artystami, zauważa:

Współczesny artysta, podobnie jak romantyczny artysta-kuglarz, staje się panem swoich wymyślonych światów – staje się magiem, drugim Bogiem. Będąc wszakże istotą boską, jest też zaledwie cyrkowym prestidigitatorem, który wytrząsa swoje światy jak królik z rękawa po to, by w chwilę później zastąpić je nowymi, z wiarą, że jedyny sens świata to mnożenie wszelkich możliwych kombinacji³⁵.

ŚWIAT OPERY I KICZ TENORA BAPTISTO MESSALINIEGO

„Opera umarła dziś w nocy” – powiedziała pewna dziewczynka w pierwszy dzień nowego roku 1900 do siedzącego na widowni areny cyrkowej

³³ B. Mruklik, op. cit.

³⁴ Mam tu na myśli „postawę kiczową”, którą wśród typów relacji między człowiekiem a otoczeniem wyróżnił A. Moles (op. cit., s. 40).

³⁵ M. Sznajderman, op. cit., s. 217.

w Charlottenburgu tenora Babtisto Messaliniego. Te same słowa powtórzył kilkadziesiąt lat później Góralewicz. Tego dnia jednak – pierwszego stycznia 1900 roku – dla niego opera się narodziła. Po raz pierwszy bowiem usłyszał arię operową i zauroczył się nią. Tej części filmu – jak słusznie zauważa Nurczyńska-Fidelska – patronuje Visconti. Bajon włącza w swoje dzieło świat „najwybitniejszego w historii kina portrecisty czasów dekadencji, różnych zresztą epok. Świat ludzi przeczuwających zmierzch pewnego stylu życia, kultury i sztuki. Te postaci towarzyszą dziejom kariery Góralewicza”³⁶.

Towarzystwo z cyrku Westmana ogłasza śmierć opery w symbolicznym momencie – w dniu końca epoki, końca wieku³⁷. Inna sprawa, że operowy tenor siedzi razem z nimi na widowni. Druga połowa XIX wieku to moment, kiedy opera w postaci dramatu muzycznego osiągnęła swój cel. Dokonania Modesta Musorgskiego, Ryszarda Wagnera i Giuseppe Verdiego wprowadziły tę sztukę na szczyt możliwości oddziaływania na widza: treść i forma muzyczna zestrajają się w jedno doskonałe dzieło. Tymczasem w filmie ten wielki świat opery przybył cieszyć się tak poślednim widowiskiem jak walki zapaśnicze!

W reakcji na zdanie wypowiedziane przez dziewczynkę Messalini wstaje i zaczyna śpiewać arię *Vesti la giubba* z pierwszego aktu opery Ruggiera Leoncavalla *Pajace*. Jej bohater, Canio, który jest kierownikiem trupy aktorów odgrywających komedię *dell'arte*, dowiedział się właśnie, że jego żona go zdradza. Wściekły i zrozpaczony, musi jednak przygotować się do odegrania komicznej roli. Aria opisuje jego sytuację: jest klaunem, pajacem, aktorem, który musi grać pomimo targających nim uczuć. Canio w swej arii

³⁶ E. Nurczyńska-Fidelska, op. cit., s. 70.

³⁷ Badacze nie są zgodni co do daty „śmierci opery”. Mladen Dolar przesuwając ten moment o kilka lat do przodu – na początek XX wieku – aczkolwiek przyjmuje ogólne założenie, że ostatnie wielkie opery powstały około roku 1900. Ciekawa z punktu widzenia omawianego filmu jest data premiery pełnej wersji *Lulu* Berga, czyli luty 1979 roku. Podając tę datę jako dzień końca opery, badacz zwraca uwagę na widowiskową śmierć diwy, która oznaczać by też miała „drugą śmierć” samej opery. Znamienne, że październik roku 1979 to data premiery *Arii dla atlety*. W tym kontekście wypowiedziane w filmie kilkakrotnie zdanie „Opera umarła dziś w nocy” brzmieć mogło nader aktualnie. Zob. S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 9-10.

jest szczery, opowiada o swoich prawdziwych uczuciach. Messalini wszedł w grę z towarzystwem na widowni. W jego wykonaniu dramatyczne „Ridi Pagliaccio” zabrzmiało groteskowo, fałszywie, było obliczone na efekt, na dyletanckie przeżycie – niczym kicz. Ale jednocześnie tak odśpiewana aria – i ta właśnie aria – zdradza jego naturę, naturę błazna. Tym bardziej że w filmie Bajon każe mu odśpiewać jeszcze jedną arię: *La donna è mobile* z opery Giuseppe Verdiego *Rigoletto*, w której tytułowy bohater jest znienawidzonym przez wszystkich pokracznym błaznem księżęcym. Messalini za pomocą śpiewu chce zwrócić na siebie uwagę Cecylii i uwieść ją. Podobnie jak w cyrku Westmana, tu również tenor traktuje prawdę i sztukę przedmiotowo – imituje ją, wykorzystuje gotowe klisze, chce wywołać efekt bez wewnętrznej treści.

W przestrzeni cyrku nosicielem atrybutów kiczu jest Siedelmayer. Operę naznacza kiczem tenor Babtisto Messalini – kabotyn, efekciarz, który swoje fotografie wiesza na ścianie, a z obawy przed chrypką obwiązuje szyję białym futrzanym szalem; błazen, który staje się *alter ego* dobrego pierrotta Maxa. Rozpatrując tę zależność z punktu widzenia mitu narodzin błazna, możemy dopatrzyć się w układzie „klaun Max – śpiewak Messalini” charakterystycznego dla każdej epoki procesu powrotu do jej prapoczątków. Jak pisze Sznajderman:

Otóż z chwilą, gdy przedstawiciele kolejnego pokolenia kuglarzy stopniowo nabierali ogłady, a ich strój – elegancji i harmonii, natychmiast pojawiały się obok nich postaci strojem, niezdarnością i nieokrzesaniem, gburowatym zachowaniem od nowa nawiązujące do mitycznego pierwszego okresu³⁸.

Nie przez przypadek tenor nosi biały futrzany szal – błazen to postać z pogranicza natury i kultury³⁹, i o ile pierrot Max pozostaje w swym dualnym bycie bliższy kulturze, o tyle Messalini ciąży ku naturze.

Arie zaśpiewane przez Messaliniego wpisują się w moje refleksje dotyczące widowisk, których narodzinom towarzyszył klaun, pierrot. Opera, włączając w swoją strukturę tę niejasną postać, sama też nabiera dwuznacznego estetycznie charakteru. Opera – sztuka elitarna – zdradza swoje

³⁸ M. Sznajderman, op. cit., s. 26.

³⁹ Pozostałością tego dualizmu są chociażby kogucie grzebienie pojawiające się w ubiorach błazeńskich postaci.

zafascynowanie cyrkiem – sztuką masową – i flirtuje z nim. Ten dualizm widoczny jest również w przypadku jej odbioru. Mladen Dolar przypomina, że:

Filozofowie nieczęsto chodzili do opery. Jej przepych, splendor dworskich przedstawień, pompa narodowych mitów, sentymentalna melodramatyczność zdawały się czymś nader dalekim od tego, co stanowiło właściwy przedmiot ich zainteresowań, w ich oczach opera jawiła się jako coś godnego politowania. Ogólny ton wypowiedziom na jej temat nadała słynna opinia doktora Johnsona uznającego operę za „egotyczną i irracjonalną rozrywkę” oraz utrzymane w podobnym duchu stwierdzenie Schellinga, określającego ją mianem najpodlejszej karykatury najwyższej formy sztuki, jaką był teatr grecki⁴⁰.

Dolar dodaje, że pogardliwe wypowiedzi na temat opery były szczególnie częste w XVIII wieku. Stworzyły one wówczas niemal odrębny gatunek piśmiennictwa, w którym celowali chociażby Joseph Addison, Wolter czy Lord Chesterton⁴¹. Dzieła operowe budziły skrajne emocje – stawały się „dziełami wyklętymi”, by po latach wejść do kanonu najwybitniejszych osiągnięć kultury. Bajon przywołuje w filmie dwa utwory, które w dniu premiery wywołały skandal. W scenie walki Góralewicza z Apsem pojawia się motyw muzyczny z *Traviaty* Verdiego – jest to toast *Libiamo, ne'lieti calic* z początku opery. Drugi utwór jest jeszcze subtelniej zaznaczony. W scenie, w której po walce w cyrku Westmana Góralewicz trafia do hotelu Adler, bohater przegląda książkę. Kiedy nadchodzi Cecylia, mówi do niej pełnym zauroczona głosem: „To jest przepiękne...” Okazuje się, że zapaśnik czyta *Salome*, wydanie dramatu Oscara Wilde’a, do którego rysunki stworzył Aubrey Beardsley. Ryszard Strauss obejrzał jedną z pierwszych inscenizacji *Salome* i uznał, że dramat ten jest doskonałym materiałem na operę. Tekst Wilde’a został przez niego wykorzystany właściwie w całości. Opera ta stanowi przykład doskonałego połączenia tekstu i muzyki. Strauss idealnie wpisał linię melodyczną języka w strukturę oraz rytm utworu, dzięki czemu muzyka doskonale oddaje znaczenie słów.

Opera powstaje w wyniku harmonijnego złożenia trzech elementów: muzyki, poezji i inscenizacji. *Aria dla atlety* nie jest filmem operowym,

⁴⁰ S. Žižek, M. Dolar, op. cit., s. 8.

⁴¹ Ibidem.

czyli nie stanowi przełożenia opery na język filmu. Opera wykorzystana jest tu na innej zasadzie. Jest z jednej strony tłem muzycznym, które stanowi komentarz do przedstawionych wydarzeń (tak skonstruowana jest scena w Casino de Paris, gdzie obraz jedzących, pijących i rozmawiających ludzi wzbogacony został motywem muzyczny toasty *Libiamo*), z drugiej – jest istotnym elementem świata przedstawionego. Przy czym realizowanie tej pierwszej funkcji nie wyklucza spełniania również i drugiej.

Potraktowanie opery jako elementu świata przedstawionego sprawia, że zaburzona zostaje harmonia elementów, które ją tworzą. Operę pozbawia się całkowicie warstwy inscenizacyjnej, a na jej miejsce wprowadzony zostaje sztuczny obraz filmowy. Tak właśnie, w ujęciu formalnym, rodzą się elementy kiczu. Czy jednak opera przeistacza się w kicz? Nie. Pozostaje wszak muzyka jako nadrzędne źródło wartości i mocy ekspresyjnego oddziaływania. To z tego powodu Góralewicz zachwyił się arią z *Pajaców*, a Cecylia dała się uwieść pieśni *La donna è mobile*.

Tak jak Siedelmayer wprowadza cyrk w przestrzeń kiczu, a klaun Max wynosi go do obszaru sztuki, tak też tenor Messalini degeneruje piękno opery do poziomu kiczu, tym natomiast, który ją z tego wyswobadza, jest Góralewicz.

„Wszyscy mówili o mnie »góra mięsa«, a nikt jakoś nie zauważał moich dobrych manier” – mówi Góralewicz do redaktora, kiedy jego historia dobiega momentu przygotowań do wyjścia w poszukiwaniu hotelu Adler w Charlottenburgu. Rzeczywiście, na tle biednej noclegowni jego frak wygląda sztywnie. Gdy Westman zapowiada jego walkę z Władysławem Prochaskim, mówi o nim „artysta-atleta”. W postaci Góralewicza uwiadcza się dualizm natury i kultury⁴². Jego siła fizyczna i zawód, który wykonuje, przynależą do natury. Element kultury natomiast tworzy w nim wiara w operę. Silne napięcie pomiędzy tymi dwoma pierwiastkami widać w scenie walki z Prochaskim. Góralewicz słucha, zauroczony, arii śpiewanej przez Messaliniego, a w tym samym czasie walczy, jednak nie chodzi mu już o fizyczne zwycięstwo nad przeciwnikiem, tylko o to, aby jak najszybciej doprowadzić walkę do końca i móc spokojnie wsłuchać się w arię.

⁴² Konflikt natury i kultury, który w przypadku Góralewicza jeszcze silniej uwidoczni się w trakcie walki z Apsem, jest charakterystyczne dla światopoglądu dekadentckiego. Zob. T. Walas, op. cit. s. 63.

Góralewicz zwycięża, podnosi się z ringu i może oddać wzruszeniu, jakie wzbudza w nim śpiew tenora. „Góra mięsa” została pokonana przez operę. Bohater przyznaje się do tej miłości czy zauroczenia, a także do swojej wiary w operę, w rozmowie z redaktorem. Uczucie to okazuje się silniejsze niż rozgoryczenie zdradą żony:

Tej nocy Babtisto Messalini uwiódł śpiewem moją żonę. Dwadzieścia lat później szedłem ulicami Monachium do opery. Spotkałem młodszego Apsa. Zapytał mnie, dokąd idę.

- Do opery.
- A co tam robią?
- Śpiewają.
- A nic nie mówią?
- Nic nie mówią, tylko śpiewają.

Nie mógł w to uwierzyć, a ja nie chciałem go wyprowadzać z błędu, bo czy można zmusić człowieka, żeby uwierzył w to, w co nie chce wierzyć?

W kontekście opisu natury Góralewicza, jak i jego relacji do opery, istotna jest ostatnia walka, którą Góralewicz stacza ze starszym Apsem. Aps walczy bardzo brutalnie, w stylu wolnej amerykanki. Góralewicz – ubrany we frak, w którym jechał na spektakl operowy – trzyma się klasycznych reguł. Dopiero gdy grozi mu porażka, przejmuje reguły narzucone przez przeciwnika. Wygrywa. Frak w połączeniu z brutalnym, siłowym starciem z Apsem uwydatnia dwoistą naturę bohatera filmu. Góralewicz schodzi z ringu, poprawia poszarpane ubranie. Obraz uzupełnia aria Cavaradossiego *E lucevan le stelle* z III aktu opery *Tosca* Pucciniego. Bohater opery, wyprowadzony z celi więziennej na dziedziniec zamku św. Anioła, czeka na mającą nastąpić za chwilę egzekucję. Przed oczami staje mu dotychczasowe szczęśliwe życie i postać ukochanej Toski, śpiewaczki. Pomimo zabiegów ukochanej, która w ostatniej chwili przynosi wiadomość dającą nadzieję na przeżycie, egzekucja zostaje wykonana.

Takim skazańcem jest i Góralewicz – złamał reguły, w które wierzył, pierwiastek natury wygrał z pierwiastkiem kultury. Poszarpany i zakrwawiony, podąża w kierunku opery. Nagle to, co dostrzega, odmienia wszystko. Góralewicz przechodzi przez wielką fontannę, którą usytuowano naprzeciwko budynku opery, zanurza się w wodzie i oniemiały patrzy na pegaza na szczycie budynku. Z „offu” dobiegają ostatnie wersy arii.

Opera oczyściła Góralewicza, ale i on pozwolił operze wrócić niejako na przynależne jej miejsce. Pierwiastek kultury nie zanikł w Góralewiczu. Wody, przez które przeszedł i które go oczyściły, to wody Hippokrene, legendarnego źródła muz. Pegaz, który tak przykuł jego wzrok, to symbol nieśmiertelności, ale i natchnienia poetyckiego. Z drugiej strony, wiara Góralewicza w operę sprawiła, że jej ucieleśnianiem przestał być kiczowaty Messalini – opera przyjęła teraz postać Toski.

Beylin zauważa, że na gruncie estetyki kicz podlega tym samym zasadom, co sztuka:

Informacyjna rola sztuki, leżąca [...] u podstaw wartości estetycznej, rzutuje również na całą problematykę kiczu. Ale kicz nie jest bynajmniej prostą odwrotnością sztuki. Jego stosunek do dzieł uznanych za wartościowe jest o wiele bardziej skomplikowany. Kicz nie jest prostą odwrotnością sztuki z tego względu przede wszystkim, iż sam należy do świata sztuki. [...] Kicz, jeśli będziemy abstrahować od wartościowania, pełni przecież wszystkie funkcje dzieła sztuki, dla wielu odbiorców stanowiąc po prostu sztukę⁴³.

Zdaniem badacza, kicz stanowi istotny argument wykorzystywany w sporach artystycznych, a tym samym – staje się wewnętrznym problemem sztuki. Nie jest zatem możliwe posłużenie się kryteriami estetycznymi, by oddzielić czyste cechy kiczu od czystych cech dzieła sztuki, które kiczem nie jest. Cóż więc pozostaje artyście?

Maria Kornatowska, analizując film Bajona, pisze:

Bajon z upodobaniem żongluje cytatai, reminiscencjami, skojarzeniami. Oto wędrowni kuglarze z *La strady* (1954), oto plaża ze *Śmierci w Wenecji* (1971), szalony bankiet ze *Słodkiego życia* (1960). Oto jedyne w swoim rodzaju ustawienie kamery, niezwykła jazda (słynna pionowa jazda z *Obywatela Kane'a* powtórzona przez wstępującego w profesjonalne szranki reżysera), oto niezrównana kompozycja kadru, koncepcja dekoracji, oświetlenia,

⁴³ P. Beylin, op. cit., s. 214-215. W podobny sposób nierozzerwalność sztuki i kiczu widzi Abraham Moles (op. cit., s. 13-14), który przywołuje też w tym kontekście nazwisko Hermanna Brocha.

charakteryzacji aktorów. Fellini i Visconti stworzyli na ekranie pewien wzorzec genialnego kiczu. W pojęciu Bajona, określa on istotę kina, jego duszę – sztuczność i kicz⁴⁴.

Sam reżyser, opowiadając o swoich doświadczeniach przy tworzeniu filmu, przyznaje, że cały czas towarzyszyło mu uczucie balansowania na granicy. Jego zdaniem, poetyka kiczu stanowi element sztuki, o ile artysta z wyczuciem wystrzega się tego, co w dziele sztuki jest nie do przyjęcia⁴⁵. Reżyser nie dopuścił do tego chociażby przez specyficzną konstrukcję bohaterów, którym pozwolił funkcjonować zarówno w świecie kiczu, jaki i w świecie sztuki. Klaun Max uszlachetnia cyrkowy kicz, ale niesie ze sobą też dwoistość natury komedii *dell'arte* i filmu. Góralewicz, artysta-zapaśnik, choć wywodzi się ze świata cyrku, tęskni za operą. Śpiewak Messalini, który z racji wykonywanego zawodu powinien być twórcą sztuki wysokiej – wyzwała kicz. Jako nosiciele cech i jednego, i drugiego z tych światów bohaterowie stają się wielowymiarowi, wieloznaczeni, stwarzają przestrzeń, w której kicz i sztuka na nowo wzajemnie się oświetlają. Pozwala to odnajdywać wartości, które nie są widoczne, gdy posługujemy się wyłącznie kryteriami estetycznymi właściwymi danej dziedzinie sztuki⁴⁶.

Bibliografia

- Marek Basiaga, *Opera umarła dziś w nocy*, „Kino” 1987, nr 2.
- Margot Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, WAiF, Warszawa 1980.
- Paweł Beylin, *Autentyczność i kicze*, PIW, Warszawa 1975.
- Charles Baudelaire, *Paryski spleen. Poematy prozą*, tłum. J. Guze, Kwiaty Na Tor, Warszawa 1992.
- Karolina Charewicz-Jakubowska, *Odejście pierrotów. Siegfried Kracauer i moc przypadku*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 2(10).
- Bogdan Danowicz, *Był cyrk olimpijski...*, Iskry, Warszawa 1984.
- Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century*, Duke University Press, Durham 1986.
- Adam Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, PWN, Warszawa 1994.
- Krzysztof Kłopotowski, *Słodki owoc dekadencji*, „Literatura” 1979, nr 43.

⁴⁴ M. Kornatowska, op. cit. s. 225.

⁴⁵ Zob. B. Mruklik, op. cit.

⁴⁶ Zob. M. Poprzęcka, op. cit., 245.

- Maria Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, WAiF, Warszawa 1990.
- Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978.
- Barbara Mruklik, *Każdy musi mieć swoją historię. Rozmowa z Filipem Bajonem*, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kazdy-musi-miec-swoja-historie/406>.
- Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Czas i przeszłość. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Rabid, Kraków 2003
- Maria Poprzęcka, *O złej sztuce*, WAiF, Warszawa 1998,
- Piotr Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.
- Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, ISKRY, Warszawa 2014.
- Teresa Walas, *Ku otchłani: dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Andrzej Zwaniecki, *Dekadencki fotoplastikon*, „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 48
- Slavoj Žižek, Mladen Dolar, *Druga śmierć opery*, tłum. A. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

Heterogeneous Character – Opera, Circus and Kitsch in the Filip Bajon’s Film *Aria for an Athlete*

The author analyzing Filip Bajon’s film *Aria for an Athlete* focuses on the relationship between opera and circus, paying attention primarily to their interrelationship and not the differences. According to the author, the category common to both shows is kitsch. Any kind of art has in its history phase of kitsch, yet what is derived from the kitsch can become the beginning of art. While describing the coexistence of opera and circus, author makes a study of three movie characters: Władysław Góralewicz, clown Max and tenor Babilino Messalini. In her opinion, these representatives of respectively the world of circus or the opera, have a number of attributes that allow to assign them the culture which is alien to them. Max, circus clown, elevates kitsch, but also shows a duality of nature of both commedia dell’arte and film, Góralewicz, artist-wrestler rooted in the circus, longs for the opera, singer Messalini, whose profession is to create a culture, brings to life kitsch.

Keywords: Filip Bajon, circus, clown, opera, wrestling, decadence, parody, kitsch