

# VA, PENSIERO... – OPERA W FILMIE FEDERICA FELLINIEGO E LA NAVE VA (A STATEK PŁYNIE)

MAŁGORZATA KOSACKA

Wydział Neofilologii UW  
Faculty of Modern Languages, University of Warsaw  
m.kosacka@uw.edu.pl  
ORCID 0000-0003-0754-0205

Zaszczyt przynosi filmowcom, że potrafią uszanować i kreatywnie przetwarzać wyjątkowe właściwości opery<sup>1</sup>.

Und Federico Fellini – ich glaube, dass seine Filme fast immer opernhafte sind, da sie fast nie mit „Realität“ arbeiten, sondern mit Bühnenbildern. Sogar etwas ganz „Realistisches“, baut er<sup>2</sup>.

Jak zauważa Piotr Kletowski: „[f]ilm, podobnie jak Wagnerowski dramat muzyczny, uniformizuje, wsysa w obręb swojej przestrzeni przedstawionej inne sztuki, dokonując – analogicznie do świata przyrody scalającego w harmonijną całość z pozoru nieprzystające do siebie elementy – artystycznej syntezy, której efektem jest samodzielne dzieło sztuki, *Gesamtkunstwerk*”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Maleszyńska, „The movie goes to... the opera!”. *Uwagi o filmowej fascynacji gatunkiem*, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016, s. 280.

<sup>2</sup> „A Federico Fellini – uważam, że jego filmy są prawie zawsze operowe, ponieważ prawie nigdy nie operują »rzeczywistością«, a scenografią. On »buduje« nawet coś bardzo »realistycznego«” (tłum. cyt. – M.K.). Zob. G. Mortier, *Gespräch mit Gerard Mortier (Intendant der Salzburger Festspiele) über Oper und Film und über das Programm der Salzburger Festspiele 1999 und 2000*, w: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien*. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“. *Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hrsg. P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, F.V. Spechtler, Anif-Salzburg 2001, s. 18.

<sup>3</sup> P. Kletowski, *Ryszard Wagner jako prekursor sztuki kinematograficznej*, „Kwartalnik filmowy” 2003, nr 44, s. 49.

Sztuka filmowa „wsysa w obręb swej przestrzeni” też operę; mariaż tych sztuk sięga początków kina – z 1898 roku pochodzi dwuminutowa ekranizacja *Córki pułku* Gaetana Dionizietiego<sup>4</sup>. Sięganie do dziedzictwa operowego, cieszącego się wysokim prestiżem społecznym, miało za zadanie – jak zauważają zgodnie teoretycy i historycy filmu – nobilitować kino<sup>5</sup>. Długotrwałe korzystanie z tego rezerwuaru w dziejach kina ujawnia także ogromny potencjał sensonośny i sensotwórczy tych zabiegów.

Związki filmu i opery zachodzą na różnych poziomach struktury dzieł, różny jest też stopień ich ścisłości. Marcia J. Citron w swojej książce *When Opera Meets Film* wyróżnia cztery możliwe sposoby wykorzystania opery przez film:

1. wizualny – opera jako obiekt i temat;
2. intertekstualny;
3. fabularny – opera organizuje filmową fabułę;
4. inspiracyjny – opera jako asumpt do stworzenia filmowego obrazu, epizodu czy filmowej sceny<sup>6</sup>.

Polska filmoznawczyni Iwona Sowińska podaje natomiast dwa sposoby uobecniania się opery w filmie: jako „ilustracja”/„komentarz” pochodząca/-y spoza świata przedstawionego (z uwagi na bogaty rezerwuuar muzyki operowej) lub jako element świata przedstawionego – gdy w filmie ma miejsce oglądanie, słuchanie, wykonywanie, komentowanie opery czy jakakolwiek inna aktywność mająca z nią związek, w celu przede wszystkim dostarczenia widzowi pewnych informacji dotyczących fabuły lub sugestii z nią związanych<sup>7</sup>. Zdaniem Joanny Maleszyńskiej w momencie „spotkania dwóch tekstów kultury” – filmu i opery – ten drugi jest wyraźnie podporządkowany celom i założeniom artystycznym pierwszego, ma miejsce „upodrzędzeni[e]

<sup>4</sup> Zob. *O sztukach wszelakich – operowy film*, <http://www.akademia-kultury.edu.pl/slownik/o/424.html> (dostęp 30.12.2020).

<sup>5</sup> Zob. m.in. I. Sowińska, *Dwuznaczny powab. Opera w kinie*, „Kwartalnik filmowy” 2009, nr 66, s. 127; A. Helman, *Opera w filmie – opera filmowa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2018, No. 3836, s. 84.

<sup>6</sup> Zob. M.J. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge 2010, passim.

<sup>7</sup> Zob. I. Sowińska, op. cit., s. 129.

pełnoprawnego i do tego bardzo skomplikowanego, bo wielowarstwowego dzieła sztuki, jakim jest opera, regułem poetyki filmowej”<sup>8</sup>.

Celem niniejszego artykułu nie jest jednak prezentacja szerokiego spektrum możliwości mariażu opery i kina, a przedstawienie sposobów istnienia opery w filmie Federica Felliniego *E la nave va* (*A statek płynie*) z 1983 roku, ukierunkowane na udowodnienie tezy, że film ten to film o operze, utrzymany w operowych konwencjach i zrealizowany za pomocą operowych środków; to film, w którym opera staje się – wbrew konstatacji Maleszyńskiej – strukturą narracji filmowej. Na procedurę badawczą złożyły się dwie części. Pierwszy etap miał na celu gromadzenie operowych tematów, wątków i środków obecnych w filmie, drugi – ich kategoryzację z uwzględnieniem typologii Citron i Sowińskiej. Badania ilościowe pozwoliły na zestawienie sposobów istnienia opery w filmie Felliniego, natomiast badania jakościowe – na ich interpretację. Oznacza to, że oba podejścia pozostają względem siebie w relacji komplementarnej. Pomimo różnic występujących w obrębie obydwu typów badań, kształtujących odmienne niekiedy warunki gromadzenia, oceny i interpretacji informacji, badania ilościowe i jakościowe można ze sobą skutecznie łączyć w ramach triangulacji na różnych etapach<sup>9</sup>. Koncepcja stosowania kilku metod w badaniu danego zjawiska została po raz pierwszy przedstawiona przez Donalda T. Campbella i Donalda W. Fiske’a<sup>10</sup>.

## FILM O OPERZE

Film *A statek płynie* to fikcyjna historia rejsu socjety luksusowym transatlantykiem Gloria N. tuż przed wybuchem I wojny światowej. Na pokładzie statku zebrała się międzynarodowa śmietanka towarzyska – dyrektorzy wielkich teatrów operowych, znani muzycy, wielcy dyrygenci, śpiewacy, politycy, bogaci przedsiębiorcy – aby uczestniczyć w uroczystości pogrzebowej wielkiej śpiewaczki operowej Edmei Tetui. Podróż upływa na przygotowaniach do kulminacyjnego momentu rejsu, którym ma być rozsypanie

<sup>8</sup> J. Maleszyńska, op. cit., s. 266.

<sup>9</sup> J.W. Creswell, *Research Design – Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington DC 2014.

<sup>10</sup> Zob. D.T. Campbell, D.W. Fiske, *Convergent and Discriminant Validation by the Multitrait-Multimethod Matrix*, „Psychological Bulletin” 1959, Vol. 56, No. 2, s. 81–105.

prochów maestry wokół jej rodzinnej wyspy Erimo. Podczas rejsu podróźni przypadkowo odkrywają ukrytych pod pokładem Serbów, uciekających przed austriackimi represjami po zamordowaniu arcyksięcia Ferdynanda. Kiedy kolejnego dnia pojawia się pancernik floty austro-węgierskiej, jego dowódca żąda wydania uchodźców. Jednak udaje się pożegnać prochy Edmei Tetui zgodnie z życzeniem *primadonny assoluty*, zanim wszyscy pasażerowie opuszczą statek. Mimo niechęci załogi do wydania uchodźców Serbowie odpływają na łodziach w kierunku okrętu wojennego, a pozostali pasażerowie zostają zmuszeni do ewakuacji. Na okręt rzucono bombę, która eksplodowała pod podstawą armaty i spowodowała jej wystrzał. Niewiadomo, czy bombę rzucił młody Serb-terrorysta, czy był to celowy atak bombowy pancernika. Gloria N. tonie, ale – jak informuje na koniec włoski dziennikarz – większość ludzi zostaje uratowana.

Nieprzypadkowy w kontekście operowym zdaje się wybór miejsca początku rejsu – Neapol to miasto, z którego wywodzi się operowa szkoła neapolitańska, determinująca w dużej mierze dalszy rozwój gatunku operowego i ze wszystkich szkół operowych działająca najdłużej, bo obejmująca trzy pokolenia kompozytorów. Zasięg oddziaływania szkoły neapolitańskiej rozciągnął się na całą ówczesną Europę; w Neapolu ostatecznie dopełnia się koncepcja dzieła operowego w całej jego złożoności i różnorodności – podział na *opera seria* i *opera buffa*<sup>11</sup>. Dzięki tej szkole opera staje się jedną z naczelných form gatunkowych muzyki i zachowa ten status aż po kres doby romantyzmu, do końca XIX wieku<sup>12</sup>.

Wśród pasażerów Glorii N. znajdują się ludzie opery: dyrektorzy pięciu teatrów operowych (La Scali w Mediolanie, Opery w Rzymie, Covent Garden w Londynie, Metropolitan Opera w Nowym Yorku i Wiedeńskiej Opery Państwowej), światowej sławy dyrygenci (w tym dwaj z Opery Wiedeńskiej, urodzeni w Warszawie), legendarny bas rosyjskiego pochodzenia, dwaj tenorzy, dwie mezzosopranistki, sopranistka, nauczyciel śpiewu i krytycy muzyczni. Powód, dla którego elita świata sztuki wypływa w rejs, nawiązuje

---

<sup>11</sup> Na temat genezy opery zob. m.in. J.M. Chomiński, hasło 'opera', w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 633–638.

<sup>12</sup> Zob. m.in. A. Stankiewicz, hasło 'szkoła neapolitańska', w: *Encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 598–599; B. Pocij, *Opera (1)*, <http://meakultura.pl/arttykul/opera-1-827> (dostęp 4.01.2021).

do życzenia greckiej śpiewaczki operowej Marii Callas, zgodnie z którym jej prochy miały zostać rozsypane nad Morzem Egejskim dookoła jońskiej wyspy Skorpios, co też miało miejsce w 1979 roku<sup>13</sup>.

Poza nawiązaniami do wielkich nazwisk kultury współczesnej w filmie odnaleźć można odniesienia do wielkich scen operowych – i tak uchodźcy serbscy są przedstawieni jak Żydzi w niewoli babilońskiej z opery Giuseppe Verdiego *Nabucco*<sup>14</sup>. I wreszcie muzyka operowa *per se*, która rozbrzmiewa w filmie Felliniego prawie stale przy wykorzystaniu różnych środków tak wykonawczych, jak i podawczych i która odgrywa w nim niebagatelną rolę. „Opera infekuje rzeczywistość, w której żyją bohaterowie, nadając ton ich egzaltowanej egzystencji”<sup>15</sup>. Kiedy transatlantyk wypływa z portu, podróżujący wykonują chóralnie fragmenty opery *Moc przeznaczenia* Giuseppe Verdiego (II akt, scena 5; III akt, scena 6; IV akt, scena 5 i następne). Po chóralnym śpiewie muzyka rozbrzmiewa w wykonaniu pokładowej orkiestry. Podczas obiadu orkiestra gra klasykę końca XIX wieku; w repertuarze: *Dziadek do orzechów* Piotra Czajkowskiego, *Karnawał zwierząt* Camilè’a Saint-Saënsa, *Walc cesarski* i *Nad pięknym modrym Dunajem* Johanna Straussa (syna) oraz fragmenty opery Gioachina Rossiniego *Wilhelm Tell*. W kotłowni sławni śpiewacy wykonują na prośbę palaczy wymyki arii: Radamesa *Celeste Aida* z I aktu *Aidy* Verdiego, Joségo z *Carmen* Georges’a Bizeta, Rodolfa *Che gelida manina* z I aktu *Cyganerii* Giacoma Pucciniego, Traviaty *Amami, Alfredo* z II aktu opery Verdiego oraz *La donna è mobile* z *Rigoletta* Verdiego; popisują się, tak że belcanto triumfuje nad tętniącymi maszynami. Podczas seansu spirytystycznego, który wielbiciel głosu zmarłej śpiewaczki urządzili na statku, z półki spada książka i otwiera się na stronie poświęconej operze *Gioconda* Amilcare Ponichiellego – jak się okazuje, była to ulubiona opera zmarłej. W czasie ceremonii pogrzebowej przed wyspą Erimo jeden z żeglarczy włącza gramofon – na płycie jest nagranie arii *Aidy O patria mia* z opery

<sup>13</sup> Zob. m.in. A. Czopek, *Maria Callas*, <https://maestro.net.pl/document/memory/Callas.pdf> (dostęp 4.01.2021), K. Jakielaszek, *Maria Callas. Między bajką a koszmarem*, <https://lente-magazyn.com/maria-callas-miedzy-bajka-a-koszmarem/> (dostęp 4.01.2021).

<sup>14</sup> Na temat opery *Nabucco* zob. m.in. P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Kraków 2008, s. 537–542.

<sup>15</sup> I. Sowińska, op. cit., s. 133.

Verdiego w wykonaniu sopranistki Marii Zampieri, które w filmie figuruje jako nagranie arii zmarłej primadonny. Scena opuszczania tonącego statku to feeria operowych cytatów, które posłużyły Felliniemu do sformułowania stanowiska pasażerów Glorii N. wobec żądania dowódcy pancernika floty austro-węgierskiej, który chce wydania uchodźców – wszyscy śpiewają stanowczo, choć daremnie: „No, noi non ve li diamo! / Muoia muoia la prepotenza” przy muzycznym akompaniamentem *Guerra guerra* z opery *Norma* Vincenza Belliniego i fragmentów oper Verdiego: *Aidy* (*Guerra! Guerra! Stermino all’invasor!* z I aktu, sceny 1; *Gloria all’Egitto* z II aktu, sceny 2) oraz *Nabucco* (*Va, pensiero* z II aktu, sceny 2). Podczas przekazywania Serbów rozbrzmiewają i przeplatają się ze sobą kolejne motywy operowe: uwertura i fragment arii Lenory (*Madre, pietosa Vergine*) z *Mocy przeznaczenia* Verdiego, ponownie chór *Va, pensiero* z *Nabucco* oraz *Guerra guerra* z *Normy*, finał II aktu *Traviaty* Verdiego i uwertura *Sroki złodziejki* Gioacchina Rossiniego.

Ścieżkę dźwiękową filmu tworzą nie tylko motywy operowe, ale też inne utwory kompozytorów i twórców oper, np. Rossiniego czy Claude’a Debussy’ego. Podczas rejsu śpiewacy operowi ćwiczą utwory, które zamierzają wykonać razem: *O Salutaris Hostia* i *Domine Deus* z *Małej mszy uroczystej* Rossiniego, fragmenty której pojawiły się już na początku filmu. Sopranistka Cuffari ćwiczy wokalizy przy akompaniamentem fortepianu na dźwiękach *Suite bergamasque* – suity fortepianowej Debussy’ego; ta muzyka pojawia się kilkakrotnie w trakcie filmu, najdłużej przy projekcji napisów końcowych. Nie sposób nie zgodzić się z Zofią Lissą, że „muzyka w filmie występuje w sposób nieciągły, fragmentaryczny, co różni ją w sposób zasadniczy (obok niejednorodności stylistycznej i zmienności środków wykonawczych) od muzyki autonomicznej”<sup>16</sup>. Badaczka pisze, że:

[R]ozszerzenie zakresu wizualnych zjawisk w filmie i możliwość ich zmienności w najkrótszych nawet fazach utworu przyczynia się [...] do dezintegracji toku muzycznego. [...] Warstwa słuchowa w filmie może być poza tym sama w sobie wielowarstwowa; może nakładać poszczególne zjawiska audytywne na siebie, a analityczny charakter słuchu ludzkiego pozwala je od

---

<sup>16</sup> Z. Lissa, *Film a opera. Z zagadnień krzyżowania konwencji gatunkowych w sztuce*, „Estetyka” 1963, nr IV, s. 201–202.

siebie wyróżnić, odmiennie zinterpretować i przyporządkować do różnych treści wizualnych<sup>17</sup>.

Wyeksponowanie arii i belcanta sprawia, że obraz można odczytać jako hołd złożony szkole neapolitańskiej i wykształconemu w niej samodzielniemu gatunkowi – *opera buffa*. Gatunek ten jest zakorzeniony w komedii dell'arte, z której czerpie typy bohaterów (ludzie cyrku, klauni, a nie realnie egzystujące indywidua), preferuje ludowe, komiczne tematy, parodiuje gatunek *opera seria* i jego zagadnienia oraz często posługuje się karykaturą dla zobrazowania ludzkich cech<sup>18</sup>.

Pasażerowie Glorii N. – pisze Maria Kornatowska – są jak widma lub kukły. W ich żyłach nie krąży krew życia. Zdają się być uczestnikami ekscytrycznych karnawałów żałobnych Piero di Cosimo. Stłumieni psychicznie, wtłoczeni w swoje kostiumy, maski, role. Nadużywający alkoholu, niezbyt bystry ani wnikliwi, ślizgający się po powierzchni niezupełnie sprawdzonych faktów, dziennikarz Orlando. Dyrektor opery londyńskiej – masochista-impotent. Jego żona – nimfomanka. Homoseksualista trzymany na uwięzi przez groźną matkę. Zdziecinniały dyrygent, mający skłonności do małych dziewczynek. Reżyser operowy – fetyszysta, nierozumiejący istoty sztuki, przywiązany jedynie do rekwizytów, do zewnętrznych, drugorzędnych jej symptomów. Zbabiały i jakby z lekka niedorozwinięty, przedstawiciel, podszytej niemocą, groteskowej władzy, wielki książę, pretensjonalni i ograniczeni tenorzy, prymitywne sopranistki itd., itd. Dewiacje charakterów znajdują odbicie w deformacji ciała. Rozkładowi psychiki towarzyszy rozkład materii<sup>19</sup>.

Obraz Serbów na statku odwołuje się natomiast do opery werystycznej, kierunku zapoczątkowanego pod koniec XIX wieku we włoskiej twórczości operowej, głoszącego postulat realistycznych wątków treściowych w librettach, wprowadzającego efekty naturalistyczne, dążącego do ukazania prawdy we współczesnych stosunkach społecznych<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Na temat komedii dell'arte zob. m.in. *O sztukach wszelakich – komedia dell'arte*, <http://www.akademia-kultury.edu.pl/slownik/k/195.html> (dostęp 4.01.2021); M. Berthold, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 365.

<sup>19</sup> M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 227.

<sup>20</sup> Zob. m.in. *Encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 951.



*Last but not least*, film jest także wyrazem czci dla Giuseppe Verdiego<sup>21</sup> i jego opus, czego dowodzą liczne cytaty z bogatej twórczości operowej włoskiego kompozytora. Co więcej, Fellini zdaje się wzorować na Verdim. „Verdi pokazał, że zachowując piękno melodii, można budować prawdziwy dramat, opisać ludzkie namiętności i konflikty. W swojej twórczości skupił się na tym, by poszczególne elementy opery – arie, duety, sceny zbiorowe, pieśni chóru – stały się elementem większej całości, jaką jest scena dramatyczna”<sup>22</sup>. Jak Verdi, który przestrzegając reguł operowych, tworzył dramaty, tak Fellini, przestrzegając reguł filmowych i sięgając przy tym do operowych, stworzył dramat o operze.

## OPEROWE KONWENCJE I ŚRODKI

Snując opowieść o operze, Fellini korzysta z konwencji, jakie przez wieki wypracowały dla siebie muzyczne formy sceniczne. Przystosował język i styl swej opowieści do specyfiki operowej umowności, świadomie gra ze sztucznością operowej inscenizacji. Kamera eksponuje tę sztuczność, pokazuje widzowi sztuczne morze i sztuczny statek austriacki, nad którym unosi się sztuczny dym – wszystko jest makietą, quasi-rzeczywistością, rzeczywistością wyolbrzymioną i zniekształconą. Akcja filmu rozgrywa się, jak w operze, na tle dekoracji, opracowanej na potrzeby inscenizacji. Jak w spektaklu operowym wszystko zdaje się tu nieprawdziwe, wyolbrzymione, sentymentalne i kliwne, jakby „wyjęte” z rzeczywistości i „włożone” w przestrzeń całkowicie sztuczną, teatralno-muzyczną. Tak właśnie – w ujęciu formalnym – rodzą się elementy kiczu<sup>23</sup>, znamienne dla opery.

„Istnieje pojęcie »operowości« – analogiczne do kategorii estetycznych, takich jak tragizm czy groteska – pisze Hanna Milewska. – Operowość opisuje tu pewien zespół cech filmu, jak: rozmach inscenizacyjny, klasyczna dramaturgia, waga scen zbiorowych i rytm montażu, sprzęgnięty z rytmem podkładu muzycznego zaczerpniętego z twórczości czołowych

<sup>21</sup> Na temat życia i twórczości Giuseppe Verdiego zob. m.in. *Encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 931; P. Kamiński, op. cit., s. 533–534.

<sup>22</sup> J. Marczyński, *Przewodnik operowy*, Warszawa 2011, s. 81.

<sup>23</sup> Zob. I. Tomczyk, *Bohater heterogeniczny – opera, cyrk i kicz w filmie Filipa Bajona „Aria dla atlety”*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2016, nr 3, s. 131.



kompozytorów muzyki poważnej<sup>24</sup>. O operowości filmu *A statek płynie* świadczy ponadto nieciągłość czasowa (*diskontinuierliche Zeitstruktur*)<sup>25</sup>: zatrzymanie akcji zewnętrznej poprzez wprowadzenie śpiewanych fragmentów i prezentacja afektów targających daną osobą. Takie właściwości dzieła operowego ściśle wynikają z jego potencjału dramatycznego, stanowią operową normę. „W operze tempo rozwoju fabuły musi być zwolnione w porównaniu z naturalnym tempem analogicznych przebiegów, albowiem śpiewne wypowiedzi solistów czy chóru siłą rzeczy przedłużają dialog ponad jego normalne wymiary. Za cenę estetycznego doznawania walorów muzycznych, widz operowy musi rezygnować z naturalnego tempa rozwoju czynnika fabularnego<sup>26</sup> – pisze Zofia Lissa. Jak gra sceniczna śpiewaka operowego, „znacznie uproszczona, ograniczona do wielkiego gestu, statyczna, choćby z tego względu, iż koncentracja na śpiewie wymaga pewnej statyki ciała<sup>27</sup>, tak gra filmowych bohaterów obrazu *A statek płynie* odstępuje od ruchliwości i zmienności, typowych dla filmu. Aktorzy jawią się nie jako odtwórcy ról, a jako wystawieni na pokaz. Niektórzy zdają się przy tym być ucharakteryzowani na czołowe postaci świata opery, np. tenor Sabatino Lepori wygląda jak Giacomo Puccini z początków XX wieku<sup>28</sup>. W filmie dominuje statyka operowa nad dynamiką filmową, przy czym Fellini nie rezygnuje ze „zdobyczy filmowych”, tj. z możliwości zbliżenia kamery, aby pokazać twarz śpiewaka z bliska: z szeroko otwartymi ustami, z widocznym użębieniem, z napiętymi mięśniami. Dystans widowni od sceny operowej zaciera ten widok. „Daje to efekt – jak zauważa Zofia Lissa – daleki od estetycznego, rozbijający iluzję świata filmowego i jego bohaterów<sup>29</sup>. Ten

<sup>24</sup> H. Milewska, *Wielka scena na wielkim ekranie*, „Hi-Fi i Muzyka” 2010, nr 1, s. 116.

<sup>25</sup> Zob. C. Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, „Die Musikforschung” 1981, No. 1, s. 2–11.

<sup>26</sup> Z. Lissa, op. cit., s. 203–204.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 208.

<sup>28</sup> Inne postaci, do których podobieństwa można doszukać się w wyglądzie bohaterów filmu, to: Vladimir Horowitz – amerykański pianista rosyjskiego pochodzenia, Wilhelm Furtwängler – niemiecki dyrygent i kompozytor, Arturo Toscanini – włoski dyrygent, Franciszek Liszt – węgierski kompozytor i pianista.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 207.

zabieg można jednak odczytać jako znamienne dla opery poetykę nadekspresji, uzyskaną w filmie za pomocą obrazu. Reżyser osiąga ją także przez nadmierne bądź niedostateczne naświetlenie lub ruch akcji: przyspieszony (kucharzy w kuchni szykujących potrawy dla gości transatlantyku) bądź zwolniony (kelnerów serwujących potrawy). „Substancją” opery jest to, co jest widziane, nie to, co jest opowiadane. Wydarzenia poprzedzające akcją są obce operze. Carl Dahlhaus konstatuje, że XIX-wieczna *opera seria* to „model demonstracyjny” (*Anschauungsmodell*)<sup>30</sup>. I w tej konwencji jest zachowany film Felliniego.

Kolejną cechą charakterystyczną dla opery, obecną w filmie *A statek płynie*, jest struktura kontrastu<sup>31</sup>. Elita świata sztuki jest zestawiona z serbskimi uchodźcami, sztuka z polityką. Fellini buduje ponadto w filmie relację góra–dół / scena–widownia, np. podczas wypływania statku w rejs, przyglądania się pasażerów pracom palaczy w kotłowni czy oględzin nosorożca, jak też podczas obserwowania zachowania koczujących pod pokładem Serbów.

Śladem niektórych płócien weneckiego malarza [Pietro Longhiego – przyp. M.K.], Fellini często dzieli kadr na część górną i dolną – korzystając z różnego typu balkoników, poręczy, mostków, platform itd. Mamy tu nieco odmienną plastycznie wersję podziału na scenę i widownię. [...] Ta relacja góra–dół stwarza dość znamienity układ. Znaczeniowy, ale też formalny. Po raz pierwszy w twórczości Felliniego kamera jest raczej statyczna<sup>32</sup>.

Inną strukturą opozycyjną obecną w filmie jest farsa i patos. „Jak blisko sąsiaduje w filmach Felliniego – pisze Grzegorz Królikiewicz – sacrum i profanum. [...] W *A statek płynie* najwięcej tego zamieszania farsy i szczerego, przejmującego do głębi patosu. [...] Głupota opery zostaje tu przemieniona we wzniosłość nabożeństwa religijnego, w przeżycie sztuki”<sup>33</sup>. To, czego

<sup>30</sup> Zob. C. Dahlhaus, *Zur Dramaturgie der Literaturoper*, w: C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München–Salzburg 1983, s. 238.

<sup>31</sup> Zob. A. Gier, *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikologischen Gattung*, Frankfurt am Main–Leipzig 2000, s. 24–25.

<sup>32</sup> M. Kornatowska, op. cit., s. 232–233.

<sup>33</sup> G. Królikiewicz, *Kłopot z Fellinim – sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Łódź 1994, s. 250.

doświadczają palacze w kotłowni, słuchając krótkich passusów arii operowych, jest dla nich sakralną chwilą, chociaż na górze, na balkonie, artyści brylują między sobą – powodowani niskimi uczuciami ambicji i zazdrości – przechwalają się, puszą, rywalizują. Ale to, co spływa na dół, do ludzi, jest już przemienione.

To tak jak byśmy słyszeli Katullusa: *Odi et amo*. Ja cię nienawidzę tenorze, ja cię nienawidzę sopranie, ja cię wyprzedzę alcie – a tam, na dole statku, dla palaczy, to wszystko, co na górze jest obrzydliwą nienawiścią, w kotłowni zlewa się w święte k o c h a m . Ci ludzie słuchający artystów kochają sztukę, kochają tę chwilę, kochają tę religię, jaką jest jeden czy drugi takt opery<sup>34</sup>.

Inny przykład zobrazowania tego kontrastu pojawia się na początku filmu. Napis na wstępie zdradza czas i miejsce akcji: lipiec, Neapol, Morze Śródziemne, ale wszyscy mają płaszcze, futra i grube szaliki. Zestawieniem patosu i farsy Fellini osiąga efekt heroikomiczny – film ironicznie wyszydza wady, przywary ludzkie, jak i określone wydarzenia.

Operowy charakter filmu wynika też z faktu posłużenia się w nim typowymi dla tego gatunku formami, takimi jak: uwertura, partie wokalne (solowe – arie, zespołowe – ansamble czy chóralne), partie orkiestrowe, wstawki baletowe (*Dziadek do orzechów* Czajkowskiego), techniką lejtmotywu (stałe powracające fragmenty muzyczne to suita fortepianowa Debussy’ego oraz fragmenty oper Verdiego) czy też prawdziwymi operowymi głosami (śpiew Ildebrandy Cuffari to sopran Mary Zampieri, śpiew Teresy Valegnani to mezzosopran Nucci Condò, śpiew Ines Ruffo Saltini to sopran Elisabeth Norberg-Schulz; śpiew Aureliana Fucileta to tenor Giovanniego Bavaglio, śpiew Sebastiana Leporiego to tenor Carla Di Giacomo, śpiew Ziloeva to bas Borisa Carmeliego<sup>35</sup>).

Anna Piotrowska stwierdza, że: „[...] jak opera, tak i film są tworamami heterogenicznymi, które łączą w sobie różne artystyczne formy wypowiedzi”<sup>36</sup>. Film Felliniego odwołuje się do jednego z gatunków teatru muzycznego – music-hallu, który łączył występy śpiewaków, aktorów, monologistów,

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Zob. *E la nave va*, <http://archivio.federicofellini.it/node/537> (dostęp 4.01.2021).

<sup>36</sup> A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 273.

parodystów, akrobatów oraz zonglerów i powoływał do życia wzór rewiewego, heterogenicznego i składankowego spektaklu. Odwołania do tego gatunku są widoczne m.in. w scenach: próby złapania mewy podczas obiadu w pokładowej restauracji, koncertu na szklankach i kieliszkach, hipnotyzowania kury, spotkania Orlanda z wielkim księciem, seansu spirytystycznego.

## WNIOSKI

Zestawienie sposobów istnienia opery w filmie Federica Felliniego *A statek płynie* pozwala na sformułowanie następujących wniosków:

1. Film *A statek płynie* nie jest filmową adaptacją opery rozumianej jako dzieło dramatyczno-muzyczne, wokalnie-instrumentalne, z akcją dramatyczną, monologami i dialogami ujętymi w libretcie, które jest przeznaczone do wykonania na scenie z odpowiednią scenografią. Jest to film o operze rozumianej jako medium, jako instytucja i jako zwyczaj towarzyski.
2. Opera w filmie Felliniego jest zarówno tłem muzycznym, stanowiącym komentarz do przedstawionych wydarzeń, jak i istotnym elementem świata przedstawionego. Realizacja jednego zadania nie wyklucza spełnienia drugiego.
3. W kontekście typologii zaproponowanej przez Citron, należy stwierdzić, że film Felliniego odnosi się do opery intertekstualnie (cytując fragmenty oper Verdiego, Rossiniego, Pucciniego, Bizeta, Dionizietiego), czerpie z niej fabularnie (snując opowieść o elicie świata sztuki i sztuce *per se*), korzysta z operowej inspiracji (nawiązując do znanych osobistości, ikon opery, scen operowych, istotnych dla rozwoju opery miejsc, gatunków opery: opery poważnej, komicznej i werystycznej, jak i ich pierwowzorów – komedii dell'arte).
4. Typologie sposobów występowania opery w filmie, zaproponowane przez amerykańską badaczkę i polską filmoznawczynię, okazują się niewystarczające, aby opisać oraz zinterpretować za ich pomocą operowe treści i środki w filmie Felliniego.
5. W filmie są wykorzystane rozwiązania przynależne operze – konwencje operowe, takie jak: umowność, rozmach inscenizacyjny, klasyczna dramaturgia, doniosłość scen zbiorowych, rytm montażu sprzęgnięty z rytmem podkładu muzycznego, nieciągłość czasowa, statyka operowa, poetyka nadekspresji, prymat warstwy wizualnej/obrazu nad

opowieścią, struktura kontrastu. Operowy charakter filmu wynika też z tego, że posłużono się w nim formami typowymi dla tego gatunku: uwerturą, partiami wokalnymi, partiami orkiestrowymi, wstawkami baletowymi, tańcem, techniką lejtmotywu, jak i prawdziwymi głosami operowymi.

6. Fellini stworzył filmowo-operowe *dramma giocoso*<sup>37</sup> – hybrydę gatunków – łącząc elementy opery poważnej i komicznej, zarówno w warstwie muzycznej, jak i fabularnej, oraz posiłkując się przy tym rozwiązaniami przynależnymi i filmowi, i operze.

Im bliżej naszych czasów, tym ostrość podziałów gatunkowych (jeśli w ogóle takowa kiedykolwiek istniała) coraz bardziej się zaciera. Przekraczanie granic staje się nie wyjątkiem, lecz regułą, gatunki mieszają się, krzyżują, wyłaniają się nowe fenomeny trudne do jednoznacznego sklasyfikowania. [...] Poszczególne media – film, telewizja, wideo, a dołączają do tych strategii też sztuki starsze, przede wszystkim te, które korzystały z formy spektaklu (teatr, balet) – nie ograniczają się do korzystania z technik specyficznych dla siebie, lecz sięgają po arsenał środków sąsiednich<sup>38</sup>.

7. Film Felliniego *A statek płynie* to film o operze, utrzymany w operowych konwencjach, zrealizowany za pomocą operowych środków; to film, w którym opera staje się strukturą narracji filmowej. Posługując się nomenklaturą Piotra Kletowskiego – opera jest płaszczyzną, na której Fellini buduje swój filmowy *Gesamtkunstwerk*.

Opera, zdaniem Adorno, w praktyce w znacznym stopniu odpowiada muzeum, również w odniesieniu do jego pozytywnej funkcji: pomaga przetrwać temu, co zagrożone zamilknięciem<sup>39</sup>. Fellini w filmie *A statek płynie* zdaje się realizować myśl Adorno: to, co i jak rozgrywa się w filmie, jest jak

<sup>37</sup> Zob. m.in. *Encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 201; H. Winiszewska, *Dramma giocoso między opera seria a opera buffa*, Toruń 2014.

<sup>38</sup> A. Helman, op. cit., s. 90.

<sup>39</sup> „Sie [Oper – przyp. M.K.] entspricht in der Tat weitgehend dem Museum, auch was dessen positive Funktion anlangt: dem vom Verstummen Bedrohten zum Überdauern zu verhelfen“. Zob. Th.W. Adorno, *Bürgerliche Oper*, w: idem, *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Berlin–Frankfurt am Main 1959, s. 51–52.

muzeum zamierzonych obrazów i gestów, których trzyma się potrzeba retrospekcji<sup>40</sup>.

## Bibliografia

- Adorno Theodor W., *Bürgerliche Oper*, w: idem, *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Suhrkamp, Berlin–Frankfurt am Main 1959.
- Berthold Margot, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Campbell Donald T., Fiske Donald W., *Convergent and Discriminant Validation by the Multitrait-Multimethod Matrix*, „Psychological Bulletin” 1959, Vol. 56, No. 2.
- Chomiński Józef M., hasło ‘opera’, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995.
- Citron Marcia J., *When Opera Meets Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Creswell John W., Creswell J. David, *Research design – Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*, SAGE Publications, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington, DC 2014.
- Dahlhaus Carl, *Zeitstrukturen in der Oper*, „Die Musikforschung” 1981, No. 1.
- Dahlhaus Carl, *Zur Dramaturgie der Literaturoper*, [w:] Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, Musikverlag Katzbichler, München–Salzburg 1983.
- Gier Albert, *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikologischen Gattung*, Insel Verlag, Frankfurt am Main–Leipzig 2000.
- Helman Alicja, *Opera w filmie – opera filmowa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2018, No. 3836.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, PWM, Kraków 2008.
- Kletowski Piotr, *Ryszard Wagner jako prekursor sztuki kinematograficznej*, „Kwartalnik filmowy” 2003, nr 44.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Królikiewicz Grzegorz, *Kłopot z Fellinim – sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Studio Filmowe „N”, Łódź 1994.
- Lissa Zofia, *Film a opera. Z zagadnień krzyżowania konwencji gatunkowych w sztuce*, „Estetyka” 1963, nr IV.
- Maleszyńska Joanna, *„The movie goes to... the opera!?”. Uwagi o filmowej fascynacji gatunkiem*, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Avalon, Kraków 2016.
- Marczyński Jacek, *Przewodnik operowy*, Świat Książki, Warszawa 2011.

---

<sup>40</sup> „[...] was auf der Opernbühne geschieht, ist vollends meist wie ein Museum vergangener Bilder und Gesten, an die ein retrospektives Bedürfnis sich klammert”. Zob. ibidem.

- Milewska Hanna, *Wielka scena na wielkim ekranie*, „Hi-Fi i Muzyka” 2010, nr 1.
- Mortier Gerard, *Gespräch mit Gerard Mortier (Intendant der Salzburger Festspiele) über Oper und Film und über das Programm der Salzburger Festspiele 1999 und 2000*, w: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „... ersichtlich gewordene Taten der Musik“*. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999, Hrsg. P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, F.V. Spechtler, Verlag Mueller-Speiser, Anif-Salzburg 2001.
- Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Musica Iagiellonica, Kraków 2014.
- Sowińska Iwona, *Dwuznaczny powab. Opera w kinie*, „Kwartalnik filmowy” 2009, nr 66.
- Stankiewicz Adam, hasło ‘szkoła neapolitańska’, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995.
- Tomczyk Izabela, *Bohater heterogeniczny – opera, cyrk i kicz w filmie Filipa Bajona „Aria dla atlety”*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2016, nr 3.
- Winiszewska Hanna, *Dramma giocoso między opera seria a opera buffa*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014.

### Źródła internetowe

- Czopek Adam, *Maria Callas*, <https://maestro.net.pl/document/memory/Callas.pdf> (dostęp 4.01.2021).
- E la nave va*, <http://archivio.federicofellini.it/node/537> (dostęp 4.01.2021).
- Jakielaszek Katarzyna, *Maria Callas. Między bajką a koszmarem*, <https://lente-magazyn.com/maria-callas-miedzy-bajka-a-koszmarem/> (dostęp 4.01.2021).
- O sztukach wszelakich – komedia dell’arte*, <http://www.akademia-kultury.edu.pl/slownik/k/195.html> (dostęp 4.01.2021).
- O sztukach wszelakich – operowy film*, <http://www.akademia-kultury.edu.pl/slownik/o/424.html> (dostęp 30.12.2021).
- Pocieĳ Bohdan, *Opera (1)*, <http://meakultura.pl/artykul/opera-1-827> (dostęp 4.01.2021).



## ***Va, pensiero...* – Opera in the Film *E la nave va* (*And the Ship Sails On*) by Federico Fellini**

The aim of the article is to present the ways in which opera exists in 1983 Federico Fellini's film *E la nave va* (*And the Ship Sails On*). The research is aimed at proving the thesis that Fellini's film is a film about opera – opera as a medium, as an institution and as a social custom. It is the film that follows operatic conventions and is made with the help of operatic means. The film in which opera becomes the structure of the film narrative.

**Keywords:** opera; film; operatic conventions; film and opera *dramma giocoso*; hybrid genre

Data przesłania tekstu: 30.01.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.02.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.03.2021