

Andrzej Pilipowicz

Maria Callas w dramacie "Maria Callas : lekcja śpiewu" Terrence'a McNally'ego i w powieści "Wielki Bagarazy" Helmuta Krausesera

Acta Neophilologica 13, 251-270

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Pilipowicz

Katedra Filologii Germańskiej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

MARIA CALLAS W DRAMACIE *MARIA CALLAS. LEKCJA ŚPIEWU* TERRENCE’A McNALLY’EGO
I W POWIEŚCI *WIELKI BAGAROZY*
HELMUTA KRAUSSERA

Key words: German literature, American literature, opera, Callas, devil

Maria Callas (1923–1977) jest uważana za jedną z najwybitniejszych śpiewaczek operowych. Poświęcono jej dwa utwory literackie – napisany w 1995 roku przez Terrence’a McNally’ego (ur. 1939) dramat *Maria Callas. Lekcja śpiewu* oraz powstała w 1997 roku powieść *Wielki Bagarozy* Helmuta Kraussera (ur. 1964)¹. Oba teksty zawierają wiele informacji biograficznych z życia artystki, o czym można się przekonać, zapoznając się z dostępnymi publikacjami na jej temat, na przykład z książką Steliosa Galatopoulou *Maria Callas. Boski potwór*², pisaną w porozumieniu ze śpiewaczką; książkę tę, ze względu na różnorodne usystematyzowanie materiałów źródłowych oraz ich rzetelne i obszerne opracowanie, wybrano spośród wielu publikacji jako punkt odniesienia. W tekstach McNally’ego i Kraussera bez trudu można

¹ T. McNally, *Maria Callas. Lekcja śpiewu [Master Class]*, tłum. E. Woźniak [dalej: MCLś]; tekst w manuskrypcie, za udostępnienie którego autorce przekładu składam serdeczne podziękowania. H. Krausser, *Wielki Bagarozy [Der große Bagarozy]*, tłum. M. Ańśkiewicz-Baumgartner, Warszawa 1999 [dalej: WB].

² S. Galatopoulos, *Maria Callas. Boski potwór*, tłum. B. Piotrowska, Warszawa 2002 [dalej: MCBp]. Oprócz tej pozycji z książek o Callas na język polski przełożono: biografię Claude’a Dufresne’a *Maria Callas. Samotność bogini*, tłum. E. Grabowska, Warszawa 1996, monografię Steliosa Galatopoulou *Callas. Prima donna assoluta*, tłum. M. Nowicka, Warszawa 1983, oraz beletryzowaną biografię Alfonso Signoriniego *Zbyt dumna, zbyt krucha*, tłum. A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2010. Warto też wspomnieć, że w 1993 roku powstał spektakl wyprodukowany przez TVP *Rzecz o Marii Callas. Żyłam sztuką, żyłam miłością...*, w którym nieznanne fakty z życia primadonny zostały przeplecione fragmentami słynnych arii w jej wykonaniu oraz jej rzadko publikowanymi zdjęciami. Reżyserem i autorką scenariusza była Barbara Sałacka, scenografię przygotowała Tatiana Kwiatkowska, a wystąpili: Ewa Wiśniewska jako Maria Callas, Artur Żmijewski, Krystyna Chmielewska i Janusz Kulik.

rozpoznać liczne epizody z życia Callas, ale zostały one potraktowane na równi z innymi elementami fabuły. Wymieniając w sposób hasłowy i niechronologiczny najważniejsze z nich, można jednak uzyskać zarys biografii artystki³. Celem autora niniejszego tekstu nie jest jednakże wykazanie zbieżności między osobą opisaną w publikacjach biograficznych – nie zawsze przecież „czystej wody”, to znaczy często pełnych hipotez i tendencji do pochopnego zamykania faktów w logicznym porządku – a jej przetworzeniem literackim. Prezentowany artykuł stanowi próbę określenia genezy i istoty charyzmy Callas jako postaci zaadoptowanej do światów pisarskiej wyobraźni, sprawdzających siłę jej oddziaływania pod kątem wytrzymałości na nacisk literackiej fantazji. Mityczno-poetycka powieść Kraussera⁴ i kontemplacyjno-mentor-ski dramat McNally’ego niewątpliwie przyczyniają się do ukazania złożoności fenomenu Callas⁵, artystki zawieszonyj między sztuką a życiem, przy czym nie chodzi tu tylko o przedstawienie w komediowo-tragicznym kostiumie blasków i cieni wynikających

³ Krausser nawiązuje w swoim utworze do jej: występu w roli Giocondy w Arena di Verona w 1947 roku i w roli Normy w Covent Garden w lutym 1957 roku; przerwano go przedstawienia w Paryżu w 1965 roku; śmierci w paryskim mieszkaniu; pracy związanej z udzielaniem lekcji śpiewu młodym artystom w Juilliard School w Nowym Yorku w latach 1971–1972; tournée po Japonii w 1974 roku; współpracy z Richardem Eddiem Bagarozym – impresariem Callas; skandalu w 1958 roku w Rzymie, kiedy zerwała swój występ po I akcie *Normy*. McNally natomiast pisze o jej: stosunku do wrogów; debiucie w La Scali w 1951 roku; wielkim sukcesie w inscenizacji *Lunatyczki* dokonanej przez Viscontiego na scenie tej opery w 1955 roku; mężu Battistie Meneghinim; nauczyciele śpiewu Elvirze de Hidalgo; zatargu z barytonem Enzo Sordello, przeciągającym w jednym z przedstawień ostatnią nutę w partii śpiewanej z Callas i ostentacyjnie demonstrującym w ten sposób swoją chęć przewagi nad nią; tryumfach w La Scali w operze *Anna Boleyn* w 1958 roku, które przyczyniły się do okrzyknięcia jej „la divina” – „boska”; problemach z głosem i występach w La Scali w roli Imogeny w 1958 roku, kończących jej współpracę z mediolańską operą. I u McNally’go, i u Kraussera znajdują się odniesienia do: debiutu wielkiej śpiewaczki w operze ateńskiej w 1942 roku w *Tosce*, będącego wynikiem zastępstwa – McNally robi aluzję do przypadającej na ten czas rzekomej kłótni Callas z tenorem Antonisem Dhellentsem, który miał nazwać ją krową i z którym miało dojść do rękoczynów; zwichniętej podczas próby generalnej *Giocondy* w 1947 roku w Weronie i spuchniętej nogi, co mogło znaleźć swój wyraz w przywołanej przez Kraussera notatce prasowej, przyrównującej jej nogi do nóg słonia – być może zaszyfrowanej też u McNally’ego w uwadze dotyczącej krótkich nóg Callas; otyłości Callas; ambiwalentnych relacji z matką i siostrą; występów w Grecji podczas niemieckiej okupacji w 1944 roku; planów ślubu z Onassisem i spekulacji wokół ich dziecka. Żaden autor natomiast nie podejmuje jako tematu słynnego konfliktu między Callas a Renatą Tebaldi (1922–2004) o prymat w świecie opery. Konflikt ten kamufluje Krausser rzucającymi przez bohatera w stojącą na scenie Callas rzodkiewkami, które mieli w rzeczywistości ciskać w nią zwolennicy Tebaldi w odwecie za to, że Callas „osaczała” ich ulubienicę zbyt częstą obecnością na jej występach, czego Tebaldi nie robiła w stosunku do Callas (por. N.N., *Primadonna des Jahrhunderts. Supra-Sopranistin Maria Callas*, w: *Der Spiegel* 1957, nr 7, s. 48).

⁴ Por. L. Bluhm, *Jugend und Jugendkultur in der zeitgenössischen Literatur: Zoë Jeny und Helmut Krausser*, w: *Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher*, red. E. Neuland, Frankfurt nad Menem-Berlin-Berno-Bruksela-Nowy York-Oxford-Wiedeń 2007, s. 229.

⁵ W głosie Callas stopione były różne rodzaje tembru: surowa i cierpka barwa dźwięków w niskich partiach głosu graniczyła z chropowatymi i matowymi tonami jego środkowego przedziału, które przechodziły w świetliste i soczyste brzmienia górnej jego części, sięgającej „es”, a nawet „e” trzykreślonego (por. J. Kesting, *Die ewige Flamme. Zum 30. Todestag der Diva Maria Callas*, *Der Spiegel* 2007, nr 35, s. 146). Mimo że jej obejmujący trzy oktawy głos wykazywał niespójność między poszczególnymi typami głosów i niestabilność brzmienia w wysokich rejestrach (por. N. Petsalis-Diomidis, *The Unknown Callas. The Greek Years*, Portland 2001, s. 166–168), nie umniejsza to jego doskonałości, a świadczy

z posiadania talentu⁶, ale o powiększenie możliwości rozpatrywania fenomenu geniuszu. Z drugiej strony zasięg takiego dyskursu został ograniczony: wprowadzając do swojego utworu diabła w kontekście wirtuozerii Callas, Krausser desygnował się tym samym na kontynuatora tradycji związanej z kultem geniuszu, kultu wyraźnie naznaczonego twórczością Goethego⁷. Tekst Kraussera wchodzi w dialog z utworami Goethego dotyczącymi geniuszu – z dramatem *Faust* i z hymnem *Prometeusz* – absorbuje je i pod ich wpływem ulega transformacji, ale ze względu na to, że włączenie tych utworów do niniejszej analizy w bardzo dużym stopniu zwiększyłoby jej obszerność, nie uwzględniono ich optyki. Ponieważ fenomen Callas związany jest właśnie ze sztuką, pomocne okazują się niektóre aspekty koncepcji artysty rozproszone w opowiadaniach Tomasza Manna – głównie w utworze *Tonio Kröger*⁸ – co ponadto pozwala wydobyć te jego komponenty, które niedostępne są przy immanentnej analizie. Wprawdzie Mann pisze o roli literata, a nie śpiewaka, jednak bazując na ścisłej analogii między pisarzem a kompozytorem, z którym śpiewak jest związany, i wykorzystując fakt, że pracę twórcy można by uznać za „negatyw” pracy odtwórcy, odczytanie roli interpretatora i wyprowadzenie zadań stawianych śpiewakowi z predyspozycji wymaganych od literata nie musi być pozbawione racji. Ważnym elementem zadośćuczyniającym komplementarności i poszerzającym perspektywę oglądu omawianego zagadnienia w zakresie dychotomii estetyki wokalne – jej piękna i brzydoty – okazuje się sztuka Petera Quiltera *Glorious! (Boska!)*⁹, opowiadająca o Florence Foster Jenkins (1868–1944), uważanej za najgorszą śpiewaczkę na świecie i stanowiącej pod tym względem przeciwieństwo Callas. Nieodzowne wydaje się też nawiązanie do mitologii: mity użyte jako matryca transparentnie pokazują różnorodne formy ludzkiej egzystencji. W przypadku Callas badanie mitu o Semele jako historii korespondującej z życiem XX-wiecznej artystki może stać się drogą do głębszego zrozumienia charakteru sztuki Callas. Aby charakter ten ująć niejednostronnie, przywołane zostaną również wypowiedzi śpiewaczki zawierające jej własne poglądy na muzykę. Z uwagi na kompozycję obu omawianych tekstów – przede wszystkim utworu Kraussera – nieuniknione staje się też rozpatrzenie segmentów niektórych motywów w kontekście dialektyki biblijnej.

tylko o tym, że jest on instrumentem organicznym. Poza tym Callas nigdy nie była niewolnikiem głosu, który był dla niej środkiem, a nie celem śpiewu (por. J. Kesting, *Maria Callas*, Düsseldorf 1990, s. 59).

⁶ Por. L. Hagestedt, *Das Phantom der Oper. Ein Portrait des Schriftstellers Helmut Krausser*, Literatur in Bayern 1993, nr 32, s. 62.

⁷ Por. M. Rehfeldt, *Der Poeta vates und die Dekonstruktion. Die Inszenierung von Intentionalität im Tagebuchprojekt Helmut Kraussers als Voraussetzung für eine poststrukturalistische Rezeption seiner Texte*, Deutsche Bücher. Forum für Literatur 2005, nr 3, s. 190. Tekst McNally'ego pozbawiony jest takiego osadzenia w tradycji literackiej i tak silnych hermeneutycznych implikacji, dzięki czemu może on „wejść w reakcję” z innymi tekstami ze swobodą, z jaką został stworzony. Do napisania tej sztuki zainspirowała bowiem autora 86-letnia kobieta, która – rozdając wartościowe dla siebie rzeczy – wręczyła mu pochodzący z 1955 roku program operowy z La Scali podpisany przez Marię Callas (por. T. McNally, *What I Know about Being a Playwright*, American Theatre 1998, nr 9, s. 26).

⁸ T. Mann, *Tonio Kröger*, w: idem, *Tonio Kröger i inne opowiadania*, tłum. L. Staff, Warszawa 1987 [dalej: TK].

⁹ P. Quilter, *Glorious!*, Londyn 2005 [dalej: G].

Zarówno dla McNally'ego, jak i dla Kraussera kluczem do charyzmy Callas nie jest tylko jej kunszt wokalny, lecz jej wrażliwość, a ściślej mówiąc, kombinacja tych elementów¹⁰. Właśnie w uczuciach, które – będąc wynikiem wzajemnego oddziaływania na siebie człowieka i jego otoczenia – stanowią niepodważalny dowód istnienia, i które – warunkując empatię niezbędną do określania wciąż na nowo swojego miejsca w świecie – regulują relacje z innymi, bohaterka dramatu McNally'ego dostrzega najdoskonalszy środek komunikacji między ludźmi. Komunikacja ta, jak zauważa, jest słaba, ponieważ ludzie zatracili zdolność odczuwania [MCLŚ 3]. Śpiewaczka wyraźnie wskazuje na znaczenie słuchania, a jednocześnie na rolę słuchaczy, z którymi kontakt jest dla niej tak samo integralną częścią procesu realizacji spektaklu operowego jak ustalenie relacji między człowiekiem a artystą – dwiema osobami wypełniającymi jedno ciało wykonawcy – oraz między wykonawcą a kompozytorem – dwiema osobami wchodzącymi na obszar sztuki z dwóch różnych kierunków: śpiewak, jak się okaże, od strony życia, kompozytor zaś od strony śmierci. Ustami Callas McNally zarzuca ludziom słabą kondycję wrażliwości, przez co nie potrafią oni wychodzić ku światu i być w nim. Zamiast sublimować swój byt w oparciu o różnorodność świata, uginają się pod ciężarem własnego indywidualizmu i „zapadają” się w sobie. Dopiero kiedy są „zaczepiani” przez świat, zdają sobie sprawę z tego, że do niego przynależą. Można odnieść wrażenie, że ignorowany przez człowieka świat, który w chwili narodzin przywołuje go do siebie, upomina się o niego, wdzierając się hałasem do jego wnętrza, co jednak przynosi skutek odwrotny do zamierzonego. Wnętrze człowieka, będące ostoją ciszy i spokoju, rozdziera kakofonia: duża głośność czyniąca z każdego konsonansowego dźwięku brzmienie dysonansowe, wytwarzające hałas. Śpiewaczka postuluje kierunek przeciwny. Zabiega o to, aby człowiek otworzył się na świat, zanurzył się w nim i doznał go, do czego właśnie muzyka, a w szczególności głos jako ludzki twór, posiada najlepsze referencje. Głos ludzki wydaje się bowiem częścią wspólną świata wewnętrznego i zewnętrznego człowieka. Wydobywany z jego wnętrza, wykazuje znamiona podmiotu, ale dostrzegalny jest przez innych, co nadaje mu status obiektu. W przeciwieństwie do ciszy, która jako atrybut wnętrza człowieka zdaje się go oddzielać od innych i zamykać w sobie, i w odróżnieniu od wrzawy, która sygnalizuje obecność świata zewnętrznego i która płoszy człowieka, również odciągając go od innych, śpiew łączy ludzi. Nasączonym uczuciami głosem, do którego uczucia te zostają przemieszczone z wnętrza śpiewaka – wnętrza będącego źródłem ich powstania – i który w ten sposób stanowi tegoż wnętrza przedłużenie, śpiewak powleka cienką warstwą świat zewnętrzny w zakresie wyznaczonym przez granicę słyszalności. Słuchając śpiewu,

¹⁰ W wywiadzie telewizyjnym udzielonym Pierre'owi Desgraupes'owi artystka opisuje głos jako narzędzie, które jest w stanie oddać miliony barw uzyskanych z milionów bodźców wychwyconych z otoczenia (por. wywiad z Pierre'em Desgraupes'em, w: *The Eternal Maria Callas*, DVD/EMI Records Ltd. 2007, 27:01–27:15, 23:40–23:47). Rozwijając to stwierdzenie, które świadczy o niezwykłej wrażliwości Callas i które przedstawia głos jako projektor uczuciowego obrazu świata, można przyjąć, że siła jej śpiewu polega na wypełnianiu każdego z około 36 tonów trzyoktawowej skali jej głosu niezliczoną ilością odcieni emocji. Od innych ludzi Callas odróżniała się więc nie tyle możliwościami głosowymi, których nie brakowało innym śpiewaczkom operowym, jak Elisabeth Schwarzkopf (1915–2006) czy Montserrat Caballé (ur. 1933), co potencjałem uczuć.

ludzie stykają swoje wnętrza z tym rozpostartym na zewnątrz głosem-wnętrzem, jednorodnym pod względem właściwości z ich wnętrzami i przez to także z nimi kompatybilnym, i wnikają w nie niemalże na prawach osmozy, dzięki czemu słuchacze spotykają się w jednym wspólnym wnętrzu¹¹. Aby jednak mogło dojść od inicjacji słuchania i jego utrzymania, Callas wykorzystuje naturalny sposób percepcji człowieka, w pierwszej kolejności odbierającego świat wzrokiem¹². Dlatego przywiązuje ogromną wagę do bodźców wzrokowych. Śpiewak ma przykuć sobą wzrok słuchaczy, ponieważ skupiając na sobie ich uwagę, dopiero wtedy może zamknąć ich w kręgu dźwięku [MCLś 4]. Drogę do recepcji śpiewu trzeba więc słuchaczom utorować odpowiednim image'em, którego ważnym czynnikiem jest wygląd, nazwisko wykonawcy oraz styl jego życia. Równie istotne są warunki, które towarzyszą inscenizacji opery. Callas podczas prób domaga się przytłumienia światła, ponieważ tylko wtedy świat rzeczywisty może całkowicie zaniknąć, aby mógł wyłonić się z partytury świat zaklęty w muzyce, zastępujący widzom ich codzienną rzeczywistość i będący jej równoważącym ekwiwalentem. „Martwy” wzrok widowni zawieszony na śpiewaku usytuowanym w świetle zewnętrznym stymuluje ożywianie elementów świata wewnętrznego wydobywanych jego głosem. Do osiągnięcia podobnej „statyczności” zobowiązany jest także śpiewak, którego rozproszona uwaga świadczy tylko o jego dynamizmie, w rezultacie czego „ożywa” śpiewak, a grana przez niego postać „zamiera”. Spowita mrokiem sala usuwa zatem odwracając uwagę od dźwięku elementy otoczenia, oświetlając bohatera, w którego wciela się śpiewak. Analogiczna zależność między światem opery a światem realnym zachodzi także w odniesieniu do temperatury, którą Callas uważa za równie niekorzystną co światło. Zbyt wysoka temperatura pomieszczenia powoduje dyfuzję osobowości artysty, który – zdekoncentrowany – nie jest w stanie „skryształizować” osobowości odtwarzanej postaci; zbyt niska temperatura natomiast powoduje utratę elastyczności i sprawności głosu, z góry wykluczającą „wydźwignięcie” postaci z partytury.

Analizując kolejne odcinki prowadzące do punktu, w którym opera jako dzieło muzyczne zawiązuje się i z którego rozwija się do wieloaspektowego widowiska, od słuchaczy dochodzimy do śpiewaka, a mianowicie do jego konstytucji, do proporcji artysty i człowieka w nim zawartych. W trakcie wykonywania roli z Callas ubywa zupełnie człowiek, a wypełnia ją całkowicie artystka, z maniacką wręcz drobiazgowością kreująca operowego bohatera¹³. Z pietyzmem pochyla się nad każdym wydobywanym tonem,

¹¹ Dla Callas interferencja wewnątrz polega na przekazywaniu emocji poprzez muzykę, która jest w stanie lepiej niż słowa wyrazić prawdziwe uczucia [MCBp 342–343].

¹² Na początku Callas nie doceniała znaczenia strony wizualnej przedstawienia operowego, dotyczącej wyglądu śpiewaka. Zdanie zmieniła po rozmowach z dyrygentem Tullio Serafinem, z którym wspólnie pracowała nad rolą Izoldy w *Tristanie i Izoldzie* w 1947 roku. Uświadomił on jej dużą rolę garderoby śpiewaka podczas trwającego ponad godzinę przedstawienia – szczególnie przedstawienia o statycznym charakterze – oraz fakt, że niezależnie od tego, jak bardzo śpiewak zafascynuje ludzi swoim głosem i aktorstwem, bez odpowiedniego kostiumu nie osiągnie celu, ponieważ właśnie kostium jest „bramą” prowadzącą do ekscytowania się jego głosem.

¹³ W tym podejściu do sztuki można rozpoznać zarówno koncepcję teatru propagowaną przez Konstantego Stanisławskiego, który kładł duży nacisk na wyobraźnię, obserwacje i wspomnienia aktora oraz

ponieważ każde uchybienie nawet w odniesieniu do z pozoru najmniej znaczącego dźwięku zachwieje stabilnością konstrukcji postaci i spowoduje jej deformację. Studując wraz z Zofią – jedną ze swoich uczennic – westchnienie rozpoczynające arię Aminy z *Lunatyczki* Belliniego [MCLś 11], wskazuje na ogromną różnicę między czytaniem a czuciem nut. Nie wystarczy więc „przejść” po nutach, ale trzeba w nie wejść, wlewając do środka swoje uczucie, a tym samym siebie [MCLś 13]¹⁴. Impregnując każdą nutę uczuciem, śpiewak niejako „przyobleka” kości ciałem. Innymi słowy, dokonuje konwersji własnego „kodu emocjonalnego” na „kod foniczny” granej postaci, zapisany nutami w partyturze, dzięki czemu następuje totalna identyfikacja śpiewaka z rolą¹⁵. Callas wypracowuje własną metodę na udaną identyfikację. Metoda ta opiera się na „wyjęciu się” z przeszłości, krępującej śpiewaka ustaleniami roli, oraz z przyszłości, nadwyrażającej jego siły w pogoni za wyobrażeniem roli – i umieszczeniu się w terażniejszości, gwarantującej „wyposażenie” granej postaci w realizm, a nie w wiążący z przeszłością sentyment czy w odnoszącą się do przyszłości iluzję. Na poparcie skuteczności tej metody Callas przywołuje swoją rolę Medei w operze *Medea* Cherubiniego, w której osiągnęła tak wysoki stopień identyfikacji z bohaterką, że poruszając się po scenie, wręcz czuła pod nogami kamienie Epidaurusu. Takie „przebić” się do postaci w celu zrekonstruowania dramatu rozgrywającego się w jej wnętrzu poprzedza całkowite wyzbycie się własnej tożsamości. Śpiewak musi włożyć wiele wysiłku w to, aby graną postać „uszczelnic” przed swoimi indywidualnymi uczuciami, i zadbać o to, aby własne emocje nie zmieszały się z emocjami odtwarzanej postaci, ponieważ ucierpi na tym wiarygodność wykonania, a obraz bohatera zostanie zmacony. Takie niebezpieczeństwa, na które narażony jest artysta, omawia Callas na przykładzie zachowania innej uczennicy, Sharon, która – dotknięta uwagami Callas krytykującymi jej podejście do roli Lady Makbet z opery *Makbet* Verdiego – rezygnuje z jej zaprezentowania i którą Callas przedstawia innym adeptom sztuki wokalne jako ucieleśnienie amatorszczyzny [MCLś 30]. Uczucia są więc materiałem, z którego śpiewak ma utkać postać, a nie środkiem prezentującym bogactwo jego własnego wnętrza. Dlatego z naciskiem powtarza Antoniemu, tenorowi wykonującemu arię Cavaradossiego z *Toski* Pucciniego, że własne uczucia należy schować, przeprowadzając ich translokację z „ja” człowieka-śpiewaka do „ja” artysty-śpiewaka, zapoznając się uprzednio dokładnie z historią operowego bohatera i warunkami go określającymi. Przelewając swoje uczucia na graną postać, śpiewak nie tylko na scenie ustala dominację artysty nad oddanym mu na służbę człowiekiem, ale także poza sceną, ponieważ zejście z niej

postulował jedność jego ciała i umysłu w kreowaniu scenicznej roli, jak i technikę aktorską rozwiniętą przez Lee Strasberga, opierającą się na wykorzystaniu własnych emocji do konstruowania psychiki granych postaci (por. C.M. Mazer, *Master Class and the Paradox of the Diva*, w: *Modern Dramatists. A Casebook of Major British, Irish, and American Playwrights*, red. K. King, Nowy York–Londyn 2001, s. 156).

¹⁴ Callas przekazuje rady, które sama otrzymała od Tullia Serafina; zobowiązywał on śpiewaka do wkładania w śpiew całej duszy [MCBp 341].

¹⁵ Dla Callas identyfikacja z rolą jest niekończącym się procesem. Zaczyna się on od pierwszego kontaktu z partyturą [MCBp 343] i kończy wraz z ostatnim dniem wystawiania opery [MCBp 344–345]. W procesie identyfikacji należy więc zaangażować nie tylko głos, ale całego siebie [MCBp 341], i postawić na spontaniczność i szczerość [MCBp 344].

nie oznacza przewagi człowieka nad artystą. Śpiewak musi starać się o to, aby człowiek-śpiewak stał zawsze w cieniu artysty-śpiewaka. W przeciwnym razie identyfikacja śpiewaka z postacią może być wprawdzie udana, ale nie odebrana przez publiczność [MCLś 13–14]¹⁶. Takiego zagrożenia dotyczy czytelna u McNally'ego aluzja do życia prywatnego Callas, której osoba – budząc ogromne zainteresowanie ludzi – w pewnym momencie zaczęła „prześwitywać” przez postaci sceniczne. Doprowadziło to do sytuacji, w której człowiek na scenie przytłaczał artystę¹⁷. Callas uznaje głos oraz temperament śpiewaka – misterny instrument będący synonimem pierwszego pojęcia i obfity rezerwuar uczuciowy kryjący się za drugim hasłem – za dary Boga, ale udzielając Sharon rad w sprawie doboru repertuaru, pośrednio mówi także o „ludzkiem” wkładzie w śpiew [MCLś 46]. Ograniczenia wokalne – podobnie jak barwa głosu¹⁸ – nie są przeszkodą dla śpiewaka, tak jak jego zasoby uczuć nie zaprowadzą go na szczyty sztuki wokalne, ponieważ – i w tym wyraża się ludzki wymiar śpiewu – niezbędne jest zgranie amplitud emocji z rejestrem głosu, czyli wysycenie dźwięku uczuciem¹⁹.

¹⁶ Trochę światła w zmianę zawartą w cytacie, dotyczącą niechęci innych wobec Callas, wnosi wywiad z P. Desgraupes'em, w którym śpiewaczka tłumaczy, że u podstaw tej niechęci leży jej własne pojęcie wolności, objawiającej się awersją do jakichkolwiek ustępstw w kwestiach wierności partyturze, co przeszczepione na grunt prywatny złożyło się na jej wizerunek osoby trudnej, upartej, a nawet złośliwej (por. wywiad z Pierre'em Desgraupes'em, 35:24–35:34), chociaż niektórych też drażnił głos Callas jako taki [MCBp 108].

¹⁷ Rozszczepienie śpiewaka na człowieka i artystę rodzi też konieczność rozdzielenia w nim tego, co ludzkie, od tego, co boskie. Dzięki temu zaznacza się też różnica nie tylko między śpiewakiem a człowiekiem, ale także między matką a śpiewaczką. W niedorozwiniętej macicy Callas [MCBp 318], uniemożliwiającej jej posiadanie własnych dzieci, odbija się refleksem jednoczący wszystkich słuchających głos Callas, zyskujący na rozwoju w obrębie jednego organizmu dzięki wadzie innego organu – w tym sensie Callas mówi o talencie jako rekompensacie za wszelkie inne niedogodności – i pełniący funkcję łona, z którego nie wylania się nowy człowiek, ale do którego się on dostaje, słuchając śpiewu. Ten przeciwny ruch w odniesieniu do łona widoczny jest też w kontekście opozycji między harmonią śpiewu Callas, zabierającego słuchających ze świata i wprowadzającego ich do wnętrza śpiewaczki, a dysharmonią krzyku dziecka, towarzyszącemu jego przyjsciu na świat w akcie narodzin. Hipotezę tę poniekąd zmniejsza pojawiające się u McNally'ego spostrzeżenie, że nie można traktować głosu w sposób seksualny [MCLś 44], które puentuje zredukowanie istoty kobiecości Callas do głosu [MCLś 45]. Także u Kraussera znajdujemy zdanie świadczące o tym, że cały organizm Callas był podporządkowany śpiewaniu, aby jej głos mógł osiągnąć swoją pełnię i nie tracił swej spójności [WB 70].

¹⁸ Estetyczne walory głosu nie miały dla Callas znaczenia [MCBp 347]. Jako przykład można podać Renatę Tebaldi, której aksamitny i anielski głos (por. N.N., *Primadonna des Jahrhunderts...*, s. 48) nie przysporzył jej takiego rozgłosu, jaki zdobyła Callas swoim artystem.

¹⁹ Uczucie jest dla Callas istotą sztuki, ponieważ dla niej sztuka polega na zdolności odzwierciedlenia świata uczuć [MCBp 341]. O tym, że Callas potrafiła realizować w praktyce swoją definicję sztuki, pisze Ingeborg Bachmann w tekście *W holdzie dla Marii Callas. Szkic* (zob. I. Bachmann, *Hommage à Maria Callas. Entwurf*, w: idem, *Werke*, t. 4: *Esseys, Reden, Vermischte Schriften*, Monachium–Zurych 1978, s. 342–343). Bachmann wiele wnosi do rozważań o roli uczuć, które mimo swojej skomplikowanej natury są narzędziem niewyszukanym i jako takie zadośćuczyniają credo Callas, ceniącej w sztuce prostotę (por. wywiad z George'em Lascelles'em, w: *The Eternal Maria Callas*, 07:21–07:30) oraz szukającej w niej prawdy (por. wywiad z Pierre'em Desgraupes'em, 33:08–33:16). To aksjologicznie ważny aspekt, uczucia bowiem rejestrują zmianę w relacji między człowiekiem a światem, relacji wyznaczanej dystansem (różnicą) i przystawaniem (tożsamością), profilującej strukturę „ja” i „ty”. Oddech, na który zwraca uwagę Bachmann, dopełnia opisane wcześniej porównanie głosu do łona: wciągając powietrze, Callas wprowadza wraz z nim do swojego wnętrza, które można uznać za „przedsionek” głosu, także słuchaczy, znajdujących się na zewnątrz.

Uczucia są dla Callas warunkiem koniecznym w operze, bowiem rozstrzygają o tym, czy opera staje się życiem, dzięki czemu identyfikacja otrzymuje certyfikat doskonałości, czy tylko jego imitacją [MCLś 38]. Kiedy Callas mówi, że w muzyce jest wszystko, zaznacza, że opera jest równorzędna z życiem, na co wskazuje paralelizm sytuacji obu światów oraz poziom ich skomplikowania. Skupiając się na znaczeniu pierwszego kontaktu śpiewaka z publicznością i rozróżniając między „przyjściem” a „wejściem” [MCLś 35], Callas zaznacza, że opera stawia człowiekowi nawet większe wymagania niż życie. O ile „wejście” w życiu sprowadza się do pierwszego wrażenia, o tyle w „wejściu” w operze musi być zakodowane także „wyjście”. Callas nie chodzi o to, by wprowadzić otepiałą i pogrążoną w marazmie przewidywalność, ale by znieść dyskomfort niepewności i rozczarowania, jakiemu ulegają ludzie w życiu, kiedy pierwsze wrażenie konfrontują z obrazami człowieka przynoszonymi przez następne chwile obcowania z nim. To „danie się” w jednym momencie w całości śpiewaka „nierozcieńczonego” czasem trafnie wyraża zdanie Callas, zgodnie z którym artysta zaczyna istnieć w momencie wejścia na scenę [MCLś 26]²⁰. W kontekście identyfikacji z rolą mamy do czynienia z inwersją: świat realny traci swoją witalność, a zyskuje ją świat opery wraz z postaciami, w które uczuciem zostało tchnięte życie. Takie odwrócenie porządku uwiarygodnia moment, w którym Callas po intensywnym obcowaniu z muzyką wyciskającą z niej całą moc opada z sił, co dodatkowo stanowi symptom pełnej identyfikacji z operową postacią. Podczas gdy podstawa egzystencji w świecie realnym ma charakter planimetryczny, w świecie opery przyjmuje ona formę linearną, wyznaczaną przez ciąg dźwięków następujących jeden po drugim, przez co postaci, jak to ujmuje Ingeborg Bachmann w tekście poświęconym Callas, powstają tutaj na „ostrzu żyłki”²¹. Dlatego do ich stworzenia i do zachowania balansu zapobiegającego zepchnięciu ich z krawędzi w przepaść niezbędna jest technika, która gwarantuje celne umieszczenie uczucia w dźwięku. Na podstawie wypowiedzi Callas dotyczącej braku możliwości skracania drogi do sukcesu w sztuce [MCLś 41] i roli perfekcyjnego wymawiania głosek [MCLś 12] można zrekonstruować porównanie Bachmann w nieco innym wymiarze: linia ostrza żyłki wskazuje na brak alternatywnych, obecnych w życiu dróg, a jej ostrze zaszyfrowane jest w samogłoskach „ciosanych” przez spółgłoski. Odchodząc od porównania Bachmann, charakterystykę drogi śpiewaka – jej jednorodność i jednorodność jej „podłoża” – uzupełnia jej jednokierunkowość. Dla Callas sztuka

²⁰ Związek między operą a życiem nasuwa porównanie opery z teatrem, który tak jak opera jest formą sceniczną i zawiera treści wzięte z życia. Biorąc pod uwagę fakt, że aktor, mówiąc, nie rozkłada uczuć na tak szerokim obszarze „dźwiękowym”, na jakim rozciąga je śpiewak, śpiewając, oraz uwzględniając dyscyplinę wymaganą przy śpiewaniu, obligującą śpiewaka do wykonywania za każdym razem tej samej roli zgodnie z zapisem w partyturze – w przeciwieństwie do aktora, który nie musi zakładać „nutowego” gorsetu i może co spektakl wykonywać swoją rolę nieco inaczej – wydaje się sensowna teza, że przez tę „dowolność” aktora w kreowaniu roli „wkrada” się do teatru życie wraz z cechującą je niefrasobliwością, podczas gdy reprodukująca życie opera broni się przed jakimkolwiek jego przemyceniem, manifestując tym samym swoją autonomiczność [MCLś 23]. Stąd też imię postaci, w którą się wciela wykonawca i które oznacza nowe życie, bardziej „opina” śpiewaka niż aktora, z którego się ono „osuwają” w następstwie różnic między kolejnymi przedstawieniami.

²¹ I. Bachmann, op. cit., s. 343.

zaczyna się wprawdzie wraz z uczuciem, ale uczucie nie może tłumaczyć braku techniki. Technika stoi więc w opozycji do wyrazu i złożenie jej na jego ołtarzu jest czasem nieuniknione²². Wymieniony wyżej dramat *Boska!* Quiltera ilustruje skutki braku techniki u śpiewaka. Niedołężność głosu Florence Foster Jenkins, generującego jedynie fałszywe tony, bezlitośnie demaskuje Mrs Johnson [G 55]. Jenkins, podobnie jak Callas, wkłada w nuty uczucia, których wysokie „steżenie” – w jej opinii – określa jej przewagę nad innymi śpiewaczkami, na przykład nad Amelitą Galli-Curci (1882–1963) [G 31], jednak zamiast obdarzać nimi postać operową, przeznacza je na budowanie kogoś, kogo w sobie sama chciałaby zobaczyć. Zdradza to jej neurotyczną naturę, manifestującą się skłonnością do idealizowania własnej osoby. O ile w Callas tkwiły dwa rodzaje „ja” – „ja” człowieka i „ja” artysty – dzięki którym odbywała się jej przemiana w bohatera opery, o tyle Jenkins mieściła w sobie dwie formy „ja” – „ja” rzeczywiste i „ja” wymaginowane – dzięki którym nieudolnie próbowała zmienić się w artystkę. Wyjaśniając przyczyny neurotycznego usposobienia Jenkins, Quilter sięga do jej przeszłości, kiedy wbrew zdolnościom wokalnym pragnęła zostać śpiewaczką. Przeciwwstał się temu jej ojciec, w obawie przed kompromitacją zmuszając ją do opuszczenia domu. Swoje pragnienie Jenkins urzeczywistniła po śmierci ojca, dziedzicząc jego ogromną fortunę. Czytając passus dotyczący celu jej śpiewu, nie można oprzeć się wrażeniu, że zbieżny był on z celem śpiewu Callas [G 26]. W odróżnieniu jednak od Callas Jenkins nie wprowadza słuchaczy w życie postaci, lecz w swoje. Wprawdzie praca obu śpiewaczek obliczona jest na wywołanie u ludzi szczęścia, ale ma ona inne skutki: podczas gdy śpiew Callas uszlachetnia byty słuchaczy, uduchowiając ich muzyką, śpiew Jenkins, budząc współczucie, odsłania zaznaczające się na ich bytach pęknięcia spowodowane trudnościami w samorealizacji [G 37], bądź wywołując śmiech – maskuje wyryte na nich porażki. Z tego powodu występy Jenkins nie mają nic wspólnego ze sztuką, a wykazują raczej silne powinowactwo z terapią [G 77]. Śpiew Jenkins zabiera widzów do ich przeszłości, natomiast śpiew Callas wskazuje na przyszłość, która daje szansę na rzeczywiste uwznioślenie osobowości. Ruchy „ja” śpiewaczek – pulsujące u Jenkins, które przebiegają w górę i w dół pomiędzy dwiema częściami tej samej osobowości, i wahadłowe u Callas, które są wynikiem bezustanniego przyswajania i wpierania obcych osobowości – nadwyrężają je obie, ponieważ przypominają o neurotyczności pierwszej, a nad drugą każą ujrzeć pojawiające się raz po raz widmo schizofrenii.

Od słuchaczy poprzez śpiewaka docieramy w końcu do kompozytora. Śpiewak „rozwija” świat „zwinęty” przez kompozytora w zapisie nutowym i wprowadza go głosem „wyłożonym” uczuciami do zespolonych z nim w akcie słuchania wewnątrz ludzi, dzięki czemu każdy ma możliwość nie tylko zobaczenia siebie niczym w lustrze jako obiekt, ale przeżycia siebie jako obiektu. Zapoznając się z tajnikami pracy pisarza przedstawionymi w opowiadaniach Tomasza Manna i uznając literę i nutę za wzajemne analogony, można – zamieniając znak jednego twórcy na znak drugiego – odczytać

²² Por. S. Galatopoulos, *Callas. Prima donna...*, s. 197.

z nich charakter pracy kompozytora. W utworze *Tonio Kröger* tytułowy bohater w rozmowie z malarką Lizawietą koncentruje się na roli słowa w procesie twórczym i na jego związku z uczuciem [TK 48], tak gloryfikowanym przez Callas w sztuce wokalne. Z wypowiedzi Krögera jasno wynika, że pisarz posługuje się słowem, aby zdominować uczucie. „Chłodne” słowo jednak nie unicestwia „gorącego” uczucia, a tylko je kompresuje, aby móc je pochwycić. Jest to czynność odwrotna w stosunku do działania śpiewaka, który „otwiera” nuty i to, co kompozytor w nich zamknął, wypuszcza na wolność. Czynność ta stanowi nieprawdopodobnie trudne, eksploatujące osobowość śpiewaka zadanie, ponieważ słowa czy nuty tak naprawdę nie zawierają uczuć, lecz jedynie na nie wskazują²³. Słowo jest więc „skrojone” na uczucie, lecz samo jako takie go nie mieści; stanowi tylko „dom”, przeznaczony do zamieszkania przez uczucie. Śpiewak zatem nie dostaje od kompozytora gotowych uczuć „zapakowanych” w nutę, a jedynie ich odciski, na podstawie których sam musi dokonać rekonstrukcji operowego bohatera, opierając się na własnych uczuciach, aby oddać bez uszczerbku charakter granej przez siebie postaci. Kiedy od śpiewaka żąda się uczuć, a nawet wprost ściąga się je z niego, to kompozytorowi czy pisarzowi zabrania się odczuwania, co stanowi podstawę aktu twórczego [TK 44–45]. Pod tym względem zagrożeniem dla nich jest wiosna, ponieważ rzuca ona człowieka w wir życia, napełniając go emocjami. Przeżywając świat, twórca traci go jednak, bo wciągając życie w siebie, „trawi” je. Natomiast tłumiąc swoje uczucia, zyskuje świat: gdy wycofuje się na skraj życia, objawia się mu ono w całej swojej okazałości i złożoności, przez co może realizować swoje powołanie, którego fundamentem jest altruizm – przejawiający się dążeniem do służenia innym, a nie egoizm – cechujący ludzi zachłystujących się życiem. Wyrzekając się własnych emocji, twórca otrzymuje szczegółowy obraz uczuć innych, którzy dzięki jego pracy wzbogacają wiedzę o sobie²⁴. Oddalając się od życia, które w ten sposób „rozciąga się” coraz szerzej przed twórcą, zyskuje on wgląd we wszystkie jego zakamarki [TK 40–41]. Wejrzenie w głąb życia jest jednoznaczne z przybliżaniem się do śmierci, konotowanej u Manna chłodem towarzyszącym twórcy i jego bezruchem. Rozłożona na części pierwsze egzystencja człowieka zostaje zebrana przez twórcę i złożona w jego wnętrzu [TK 72]. Przechowywane w nim niezliczone formy istnienia nie mogą być przeniesione na papier i wyrażone słowami lub nutami w ich wymiarze indywidualnym, dlatego postać literacka lub operowa nie jest odwzorowaniem tylko jednej postaci rzeczywistej, ale stanowi kompilację nieskończonej ilości osób. Kiedy więc Callas śpiewa, wlewa do wnętrza słuchaczy cały świat, a nie tylko jego część, którą sami są w stanie wprowadzić do siebie z otoczenia²⁵. Osobliwa jest też pozycja

²³ T. Mann, *Schwere Stunde*, w: idem, *Schwere Stunde und andere Erzählungen*, Frankfurt nad Menem 1991, s. 122.

²⁴ T. Mann, *Die Hungernden*, w: idem, *Schwere Stunde und andere...*, s. 10.

²⁵ Mówiąc, że trzeba tak śpiewać, jak wszystkie śpiewaczki do tej pory, Callas ma na myśli ogarnięcie nie tylko stanu teraźniejszego świata, lecz także pokazanie go w historycznym ujęciu. Pisze o tym też Bachmann, według której głos Callas pozwalał słuchaczom przenieść się w minione stulecia, dzięki czemu uniwersalizm ludzkich problemów przedstawiany był ze zwiększoną mocą (por. I. Bachmann, op. cit., s. 343).

śpiewaka. O ile według Manna twórca i ludzie znajdują się na przeciwległych biegach egzystencji – artysta ocierający się nieustannie o śmierć i trzymający swoje uczucia na wodzy przeciwstawiony jest ludziom żyjącym pełną piersią i oddającym się bez reszty uczuciom – to śpiewak wydaje się być ogniwem łączącym te dwie różne domeny istnienia.

Dla nieopuszczającego przedproży śmierci twórcy rekompensatą za odarcie z własnych uczuć jest dar poznania²⁶. Dar ten czyni ze Stanislausa Nagy'ego – diabła z powieści *Wielki Bagaroz* Kraussera – i z Tonia Krögera – reprezentującego u Manna twórcę – postaci ze sobą korespondujące, przy czym ustawia diabła jako byt transcendentny w kontrpozycji zarówno w stosunku do Callas, jak i do Krögera. Nagy nie doznaje bowiem świata, stojąc, jak Kröger, tuż „przy” śmierci, lecz daleko za „nią”. Ponieważ ogląd świata z tego miejsca jest największy z możliwych, dysponuje wiedzą absolutną. Wypreparowując z rozważań Krögera na temat sztuki, życia i śmierci akapity dotyczące poznania [TK 47–48, 71], można uzyskać te jego komponenty, które pozwolą bardziej zrozumieć istotę polaryzacji, jaka zachodzi między Callas a Nagym. W przeciwieństwie do twórcy, który tylko „zamraża” swoje uczucia, diabeł w ogóle ich nie ma: absolutne poznanie absolutnie wyklucza uczucia. Metaforą wykluczania się poznania i uczuć może być oliwa – wyrażająca prawdę synonimiczną z poznaniem i niemieszająca się z wodą jako symbolem życia mającym w tle miłość. Trafność tej metafory potwierdza bezsilność Nagy'ego wobec miłości Marii do Onassisa, która odbiera mu wszelką moc i nie dopuszcza go bliżej. Konsekwencją poznania jest utrata przez twórcę materialnego wymiaru człowieka, zakotwiczonego go w życiu, na korzyść wymiaru duchowego, przechylającego go coraz bardziej „poza” życie – przestrzeni, w której całkowicie „zatopiony” jest diabeł i hermetycznie w niej zamknięty. Wprowadzając do swojej powieści diabła, Krausser uwypukla jeszcze bardziej zasoby uczuciowe Callas. Jej naładowany uczuciami głos nabiera jeszcze większej wartości niż w kontekście wyeksponowanej w dramacie McNally'ego postępującej atrofii emocji u ludzi, za sprawą której dochodzi do roszady pozycji diabła w stosunku do Callas: konstelacja: Nagy (zło) – świat – Callas (dobro) zostaje przekształcona w konfigurację: świat (zło) – Nagy – Callas (dobro). Dokonana w kontekście etycznym zamiana miejsc między Nagym a światem na biegunie zła w stosunku do reprezentującej biegun dobra Callas ma ścisły związek z wypaleniem uczuciowym ludzi, którzy – jak zauważa Nagy – stali się kimś gorszym od diabła [WB 57]. Nie tylko przeciętni ludzie roztrwonili swoje uczucia (zanik uczuć rozwinął w nich zdolność do czynienia zła), lecz także artyści, ponieważ nie mając uczuć – jak z rozrzewnieniem wspomina stare czasy diabeł – nie mogą już przehandlowywać duszy za poznanie. Wyręczając Nagy'ego w dziele zła, ludzie spowodowali, że znalazł się on między nimi a Callas, która, będąc w jego bezpośrednim sąsiedztwie, swoim bogactwem uczuć przesuwając go z pola działania zła na pole działania dobra – naznaczonego dobrocią Boga jako

²⁶ Ubywanie uczucia wraz z przybierającym na głębi poznaniem zauważalne jest także w kontekście głosu Callas, która wyznaje, że od chwili, kiedy zaczęła intelektualizować swój głos, jej śpiew stawał się coraz gorszy [MCBp 306].

twórcy człowieka i dobrodziejstwem twórczości artystów²⁷. Tłumaczy to jego gotowość do czułości²⁸, która jest ważną przesłanką w stawaniu się człowiekiem i która może stać się też początkiem przywracania dobra wśród ludzi. Tak jak sprzężone z dobrem zło, będące wynikiem rezygnacji ludzi z wysiłku, wymusiło na diable konieczność czynienia dobra, tak też może ono zostać znów wskrzeszone w ludziach w chwili, w której ucłowieczony diabeł opadnie z sił. Wyraziłby się w tym pewnego rodzaju mesjanizm, ponieważ diabeł, podobnie jak Chrystus, staje się człowiekiem, tyle że nie z własnego wyboru, ale ulegając mechanizmowi rotacji spowodowanej etycznymi zależnościami. „Zbawienie” nie nastąpiłoby zatem przez spowodowaną przez innych śmierć na krzyżu, tylko przez śmierć naturalną, zwiastującą utratę sił związaną z wyzwajającym zło brakiem wysiłku i niezbędną do rozpoczęcia procesu odwrotnego – przemieszczenia ludzi z powrotem na obszar dobra, na którym powstał.

Antropomorfizację Nagy’ego prowokuje głos Callas, do którego diabeł ściśle przywiera, ale z którego nie może zaczerpnąć uczuć, ponieważ jako byt nie ma ciała – zbiornika, który mógłby nimi napełnić²⁹. Nic więc dziwnego, że jego droga do bycia człowiekiem prowadzi przez Corę Dulz – osobę mającą wprawdzie ciało, jednakże opróżnione z uczuć [WB 174–175]. Regres uczuciowy ludzi, zasugerowany przez McNally’ego niezdolnością do słuchania, obnaża Krausser wprost, konfrontując Nagy’ego z personifikującą ludzką bezduszną Corą i wykazując tym samym ich pokrewieństwo. Cora jest nie tylko osobą wypłukaną z uczuć³⁰, co stawia ją na równi z nic nieczującym Nagym, lecz także osobą, która będąc psychiatrą – kimś, kto naukowo zajmuje się badaniem funkcjonowania człowieka – wydaje się mieć jak Nagy monopol na wiedzę. Jej wiedza jednak okazuje się tylko imitacją, co degraduje jej pozycję względem Nagy’ego. Jego brak uczuć jest w dalszym ciągu równoważony darem poznania, podczas kiedy cena oziębłości emocjonalnej Cory dewaluuje się w obliczu jej pseudopoznania. Z powodu imitowanej wiedzy Cora nie może zetknąć się z Nagym i umożliwić mu dalszej wędrówki w poszukiwaniu uczucia, a tym samym człowieczeństwa. Zostając psychiatrą, aby móc otaczać się ludźmi cierpiącymi i wyzwolić

²⁷ O Callas jako inkarnacji miłości pisze Krausser, porównując jej głos do akustycznego fenomenu wyabstrahowanej miłości [WB 50].

²⁸ Z punktu widzenia psychoanalizy Zygmunta Freuda formowanie się człowieka z Nagy’ego zaczyna się od poziomu „Es” [poziomu „to”], na co wskazują pamiątki po Callas umieszczone tylko w piwnicy jego mieszkania. Tak jak piwnica jest podstawą domu, tak też poziom „Es” stanowi bazę, na której rozwija się kolejno poziom „Ich” [„ja”] i „Über-Ich” [„nad-ja”] i która odpowiedzialna jest za wykształcenie potrzeb związanych z uczuciami, między innymi z miłością (por. S. Freud, *Das Ich und das Es: Metapsychologische Schriften*, Frankfurt nad Menem 1992, s. 251–295); miłość jest przejawem dobra będącego celem Nagy’ego w dążeniu do uzyskania człowieczeństwa.

²⁹ Ponieważ Nagy nie ma wnętrza, głos Callas nie wprowadza go do siebie jak innych słuchaczy, a tylko przecina jego byt [WB 9]. „Przeniknięty” śpiewem Callas, Nagy bierze jednak udział w procesie rozplywania się wewnątrz ludzi w jej głosie [WB 74].

³⁰ Wizyta Cory z Nagym w domu towarowym dowodzi, że można ją napełnić uczuciami: wchodząc na coraz wyższe piętra budynku, schodzi coraz niżej w swoją przeszłość, gdzie napotyka swoje uczucia z okresu młodości i dzieciństwa. Wprawdzie nie może ich stąd zabrać do swojej dorosłości, ale stapa już po gruncie, na którym one wtedy u niej powstały i który uosabia Nagy. W jego towarzystwie rozluźnia się i czuje się bezpiecznie.

w sobie w ten sposób poczucie wyższości [WB 122], Cora przypomina Tonia Krögera, który dzięki mocy słów uwalnia ludzi od ich ciężarów i zapisuje prawdę o ich życiu, co także daje mu nad nimi przewagę. Łatwo się przekonać, że dominacja wynikająca z tej mocy jest w przypadku Cory tak pozorna, jak fałszywa jest jej wiedza o świecie, i raczej polega na jej megalomanii. Pomagać bowiem może tylko ktoś, kto tylko „uśpił” własne uczucia, a nie osoba, u której one zanikły. Dlatego Nagy’ego śmieszą diagnozy Cory, która więcej mogłaby działać empatią, próbując dotrzeć do człowieka, „zestrajając się” z nim za pomocą ich wspólnej właściwości – czucia – niż włączając go do wyznaczonych przez dane statystyczne kategorii, klasyfikujących ludzi nie według przyczyn, ale skutków zachowań. Cora popełnia też błąd w diagnozie stanu psychicznego Nagy’ego, biorąc jego oparty na głodzie uczuć autyzm za paranoję, przez co dowodzi, że sortuje pacjentów na podstawie tego, co pokazuje ich „powierzchnia”, a nie w oparciu o to, co się kłębi pod nią. Dyletantyzm Cory sprawia, że Nagy podąża do uczucia drogą twórcy i dociera do niego poprzez tęsknotę, będącą u Krögera śladem po uczuciach, a u Nagy’ego ich echem [WB 65]. Echo to – zgodnie z często antysymetrycznymi właściwościami położenia Nagy’ego, wynikającymi z jego bycia poza życiem i postrzeganymi z perspektywy życia wspak – nie „wraca” do uczuć, z których się „oderwało”, ale dopiero je ukonstytuuje. Nagy zainteresowany jest wprost śmiercią jako przejściem „tranzytowym” i jako miejscem, przy którym życie promieniuje najsilniej. Lubuje się w oglądaniu wypadków samochodowych, z zacięciem dopytuje się Cory o samobójstwa dwóch jej pacjentów i sam dopuszcza myśli o własnym samobójstwie³¹.

Kluczową rolę w transformacji diabła w człowieka odgrywa jednak Cora, która w jego zmodyfikowanym planie nie służy mu już za pomost prowadzący od poznania do uczucia. Zostaje wykorzystana jako narzędzie do przeprowadzenia transakcji: swoje imitacje licznych postaci ludzkich Nagy wymienia na prawdziwe ciało człowieka, u Cory zaś jej imitacja wiedzy zostaje zastąpiona prawdziwym poznaniem w wymiarze dostępnym istocie ludzkiej. W scenie, w której Nagy całuje Corę, Nagy zostaje

³¹ Podobne zainteresowanie śmiercią wykazuje mąż Cory, Robert Dulz, który przy okazji obnaża erozję ich małżeństwa. Erozja ta przejawia się antykoncepcją i seksem oralnym, co świadomie wyklucza narodziny dziecka – które mogłoby stać się lokatą uczuć obojga i zapobiec degradacji ich związku. Kolekcjonując wycinki z gazet z opisami zabawnych przypadków śmierci, Robert szuka sposobu na pozbycie się apatii pogłębionej wykonywaniem zawodu doradcy podatkowego i na reanimowanie w sobie uczuć. Hobby to nie ma jakiegokolwiek nekrofilnego podtekstu, ponieważ tragizm śmierci jest tylko powodem wskrzeszenia uczuć, natomiast skutkiem przyciągającym go do niej jest radość płynąca z komicznych sytuacji, mająca zakorzenić go w życiu. Paradoksalnie śmierć wydaje się przybliżać do siebie ludzi: Cora, ofiarowując mężowi notatkę prasową z kolejnego anegdotycznego wypadku śmierci, nawiązuje z nim nić porozumienia, a Robert przełamuje lody obojętności między sobą a żoną podczas jej choroby, opiekując się nią. Bierność obojga, którą unaoczniają dwa koty i której trwałość „zapisana” jest w ich aliteracyjnych imionach – Fred i Frith – zaczynających się tą samą literą, zostaje – chociaż na krótko – przełamana śmiercią zwierząt, skazujących Corę i jej męża na bezpośrednie obcowanie ze sobą. Także w kontekście śmierci dochodzi do nawiązania komunikacji między ludźmi: w profetycznym śnie Roberta – profetycznym z uwagi na późniejsze zamordowanie go przez żonę – śmierć stanowi ożywiający temat rozmowy z nieznanym. Z integracją w obliczu śmierci mamy też do czynienia w odniesieniu do Callas, z którą tuż przed jej śmiercią Nagy’emu udaje się wreszcie podjąć dialog [WB 170].

przecignięty na stronę uczucia, natomiast Cora przechodzi na stronę poznania [WB 174]. Otwarte przy pocałunku usta stają się więc „uchem igielnym”, przez które obie postaci, przewlekając się, trafiają do przeciwstawnych sfer³². Cora zostaje wypchnięta poza życie, na napiętnowany złem i przez to bliski diabłu „kryminalny” grunt, co potwierdza, zabijając swojego męża – zbrodnia ta uchyla jej rąbek tajemnicy życia widzianego od strony śmierci. Nagy natomiast zostaje umieszczony w obrębie życia: po pocałunku używa zaimka „my” odnoszącego się do ludzi jako grupy, której jest już częścią, a w ostatniej scenie widzimy go jako starego człowieka. Język Nagy’ego w ciele Cory sygnalizuje jego nowego właściciela, a gest otarcia ust ręką, zamykający je w ten sposób, udaremnia ewentualne cofnięcie dokonanej zamiany. Przy czym z perspektywy diabła mającego tylko wymiar duchowy kategorii płci tak tracą na znaczeniu, jak zyskuje na ważności fakt, że diabeł, materializując się, otrzymuje ludzkie wnętrze, umożliwiające mu napełnianie się uczuciami pod wpływem głosu Callas, dzięki czemu – zgodnie z pokładaną w operze nadzieją Callas [MCLŚ 47] – zacznie realizować się idea dobra. Callas wierzy, że przekazując sztuką uczucia, możliwe jest restytuowanie ich w ludziach, podobnie jak możliwe jest przywrócenie w sobie uczuć poprzez zabawki, w które dzieci składają swoje uczucia, aby potem w trudnych chwilach po nie sięgnąć³³. W przeciwieństwie do zabawek, które wydają człowiekowi jego własne emocje wcześniej w nich ulokowane, śpiew Callas odkrywa w nim uczucia także dotychczas mu nieznanne, poprzez włączenie się ich do wyznaczonego trzema punktami – światem, kompozytorem i śpiewakiem – obiegu. Obieg ten Callas przerywa, zakochując się w Onassisie i kanalizując wyłącznie w nim swoje emocje. Powołując się na fragment, w którym Kröger obrazowo przedstawia niebezpieczeństwa, jakie dla artysty niesie miłość [TK 35], i adaptując je do sytuacji Callas, można stwierdzić, że struktura postaci operowych stworzonych przez nią w następstwie miłości do Onassisisa była dzięki temu przerzedzona i „niewyrobiona” tak, aby oddawała świat w jego pełni. Nie mamy tu do czynienia z „wyciekami” uczuć, przed czym Callas przestrzegała swoich uczniów w sztuce McNally’ego, lecz z ich transferem do innego człowieka, który nie tylko ich nie odwzajemnił, lecz który także ich nie przyjął, skazując je na niebyt, co doprowadziło do zrujnowania głosu Callas i upadku jej fenomenu [WB 132–133]³⁴. W kontekście zbawczego charakteru misji opery, misji

³² Ta scena dobitnie wskazuje na bezzucuciowość Cory. Nagy całował też sekretarkę Cory, ale nie zakończyło się to jego przemianą w człowieka, ponieważ wnętrze sekretarki uczuciowo całkowicie nie opustoszało i przez to okazało się „zajęte”. Na metamorfozę Nagy’ego rzuca dodatkowe światło jego przekonanie o różnicy między pocałunkiem a dotykiem [WB 174]; różnica ta dotyczy problemu związku między treścią reprezentowaną przez Nagy’ego a formą personifikowaną przez Corę. Forma może ukształtować tylko tę treść, która się do niej wlała, natomiast nie jest w stanie uporządkować treści pozostającej na zewnątrz niej.

³³ Nagy przechowywał w swojej szufladzie lalkę, która – w odróżnieniu od Cory, mającej wprawdzie ciało, ale pozbawione uczuć, i od Nagy’ego, niemającego ani ciała, ani uczuć – nie ma ludzkiego ciała, chociaż ma uczucia, jakkolwiek nie własne, tylko zdeponowane w niej przez innych ludzi.

³⁴ Galatopoulos w biografii Callas zaprzecza tezie, że jej kariera załamała się wyłącznie za sprawą Onassisisa, z którym po rozstaniu utrzymywała przyjacielskie stosunki aż do swojej śmierci. Wskazuje raczej na wcześniej pojawiającą się i naturalnie rozwijającą się niemoc głosu, poddawanego niebywale często morderczemu wysiłkowi. W przeciwieństwie do innych śpiewaczek Callas nie upraszczała zawyłych

polegającej na ulepszaniu świata, rolę „zbawiciela”, do której predestynowały Callas bogate złoza uczuć, przejmując Nagy, na co wskazują pojawiające się na przemian w śnie Cory obrazy Nagy’ego i Zbawiciela [WB 149–150]. Wyspę, na którą udaje się Nagy, można uznać za Golgotę, górę, na której umarł Chrystus; Golgotę zaś można potraktować jako „wyspę” w przestworzach. Z Chrystusem wiąże Nagy’ego także zdolność chodzenia po wodzie³⁵, chociaż cała sytuacja jest osadzona bardzo wyraźnie w kontekście stojących na brzegu Callas i Onassisa. Kontekst ten przywołuje motyw jachtu, którym Nagy wraz z Callas i innymi gośćmi odbył rejs po Morzu Śródziemnym. Podczas gdy Chrystus zbawia świat przez zrzucenie ludzkiej „powłoki”, Nagy dla zbawienia świata taką powłokę chce „nałożyć”. Zrzuca szatę, która wyraża jego umiejętność podszywania się pod różne osoby będące tylko jego podróbkami, a nie postaciami „z krwi i kości”, i podąża za tonącym człowiekiem, przez co uratuje tonącego bądź – wchodząc w „skórę” tonącego w chwili jego śmierci – świat, na co wskazuje też woda jako symbol życia. Kierunki Chrystusa i Nagy’ego są jednak różne. Kiedy Chrystus, tracąc postać człowieka, wzbija się ku Niebu, semantycznie usytuowanemu w niebie (od lustra wody w górę), Nagy opuszcza się za topielcem w toń jeziora (od lustra wody w dół), dzięki czemu staje się jasne, że Nagy nie chce zastąpić Chrystusa, ale pójść w jego ślady. Działanie Nagy’ego nie ma więc żadnych znamion tyranii: białego pudła, który utożsamia Boga, nie zabija, a poddaje jedynie hibernacji, o czym świadczy odnaleziony w zamrażarce pies. Scena, w której Nagy jako czarny pudel ucieka ze swojego mieszkania na tle otwieranych drzwi zamrażarki, pozwala ujrzeć w nim zmiennika Boga, zbawiającego ludzi jako człowiek. Jedna i ta sama forma psa odnosi się do jednego i tego samego wspólnego dzieła, natomiast kontrast kolorów – biel i czerń – nie umieszcza ich już na dwóch przeciwstawnych biegunach, ale sugeruje wykonanie tego zadania na dwa przeciwstawne sposoby – boski i ludzki³⁶.

pasaży i nie unikała karkołomnych „zasieków” z nut (por. J. Kesting, *Maria Callas*, s. 59), o czym wspomina też Krausser [WB 131]. Paradoksalnie do przerwania kariery Callas przyczynił się element, na którym ją zbudowała – emocje (por. C.M. Mazer, op. cit., s. 160), „zużywające” i „rozsadzające” głos, w efekcie czego śpiew zmienił się w zgrzyt [MCLś 36] i przeszedł w jazgot [WB 144, 169, 170]. Najlepsza śpiewaczka – Callas – kończy więc tak jak najgorsza – Jenkins. O ile Jenkins, nie mając techniki, nie mogła „dorzucić” uczuć do dźwięków, o tyle Callas wyszła poza technikę, „przebijając” dźwięki uczuciem niejako na wylot. McNally i Krausser – niezgodnie z faktami, ponieważ Callas nie mogła mieć dzieci – piszą o usuniętych przez Callas dziecku, co mogłoby mieć wpływ na załamanie kariery i co łączy jej los z losem Medei (por. M. Gurewitsch, *Maria, not Callas*, *The Atlantic Monthly* 1997, nr 4, s. 106). Medea, zabijając dwoje swoich dzieci, które miała z Jazonem, mści się na nim, kiedy ten porzuca ją dla córki Kreona – Kreuzy (por. J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992, s. 233–234). Literacka Callas dokonuje aborcji nie z własnej inicjatywy, ale na żądanie Onassisa. Dlatego też jej zemsta polegałaby raczej na urodzeniu dziecka, czyli na tym, aby dać mu życie, a nie na tym, by je zabrać. W powieści Signoriniego natomiast Callas rodzi dziecko (syna), które po kilku godzinach umiera (por. A. Signorini, op. cit., s. 206) – i ta strata wiąże jej los z losem tracącej wszystkie swoje dzieci Niobe (por. J. Parandowski, op. cit., s. 202–203).

³⁵ Por. *Ewangelia według Mateusza* (14, 27–33), w: *Pismo Święte Nowego Testamentu*, Poznań 1984, s. 34–35.

³⁶ Pewne biblijne motywy kojarzą się także z postacią Callas – w związku ze stwierdzonym u niej tasiemcem. Jego wątek pojawia się u Kraussera i odnosi się do niego też Galatopoulos. Tasiemiec, przywołujący symbol węża, odgrywa pewną rolę w spekulacjach dotyczących utraty przez Callas wagi, dzięki czemu piękno śpiewu, objawiające swoją siłę w kontraście do banału (por. W. Freund, *Lust auf Schönheit...*).

Walka Nagy'ego o człowieka, wspólna dla niego i dla Callas za jej życia – co wyrażono symbolicznie wizją ich duetu w *Tosce* – staje się po śmierci śpiewaczki walką samotną. Nie chodzi o to, aby rozpieczętowane po całym świecie uczucia Callas zebrać i zmagazynować w otrzymanym po przemianie w człowieka ciele Nagy'ego³⁷, ponieważ bez głosu nie mają one i tak żadnej mocy. Chodzi o ustawienie się w opozycji do złych i nieczułych ludzi jako dobrego i czułego człowieka, którego śmierć – w przeciwieństwie do Chrystusa – jest uwarunkowana zmartwychwstaniem nie jego, lecz ludzi w dobroci. W strefę dobroci „wtłoczy” ich na powrót Cora, koncentrująca w sobie zło diabła i blokująca w ten sposób ponowny odpływ dobra³⁸. Także ambiwalentny stosunek Nagy'ego do Callas jest podporządkowany dobru ludzkości. Wprawdzie pomógł Callas, umożliwiając jej zastąpienie pewnej chorej śpiewaczki, a tym samym debiut, ale jego zachowanie w stosunku do Callas przybierało zazwyczaj wrogi charakter. Wskutek tego nie tylko separował ją od ludzi, aby mogła oddać się sztuce na wyłączność – kiedy artysta u Manna „wylapywał” słowem uczucia ludzi, które Callas „rozświetlała” głosem, „ogrzewając” swoim płomieniem słuchaczy, to Nagy dbał o to, aby światło to nie zagasło – lecz także ograniczał ją, w czym wyraża się jego zainteresowanie formą. I właśnie na polu formy Nagy rywalizował, a nawet walczył z Callas, którą wyróżniała ambicja, odpowiedzialna za wyznaczanie sobie nowych granic, i upór, będący reakcją na bariery uniemożliwiające przekroczenie wyznaczonej granicy. Nagy oczywiście nie dąży do tego, aby przejąć od Callas formę, którą ostatecznie zabrał Corze, ale do tego, aby pełnić funkcję formy w stosunku do głosu Callas, dzięki czemu ogarnąłby zawarte w jej głosie uczucia całego świata, a nie tylko jego części, zostając człowiekiem. To, że Nagy'ego przesładowała mania formy, można wnioskować z faktu, że mylił Callas z Corą [WB 168]. Tym nałożeniem formy Callas na formę Cory zaznacza w pewnym stopniu podobieństwo ich treści: Callas, przesuująca

Helmut Kraussers, *Der große Bagarozzy'* (1997), w: *Der deutsche Roman der Gegenwart*, red. W. Freund, Monachium 2001, s. 176), znalazło swój wyraz w pięknie ciała (por. A. Csampai, *Callas*, w: N.N., *Callas. Gesichter eines Mediums*, Monachium–Paryż–Londyn 1993, s. 14). Z jednej strony spadek na wadze może być związany z pozbyciem się tasiemca, co sugeruje wyrzucenie z raju węża, a nie człowieka – jak w biblijnej wersji tego zdarzenia – przez co dodatkowo wyraża się jej hegemonia na niwie opery jako rajskiego świata. Z drugiej strony – i tak tłumaczy to sama Callas – spadek wagi mógł nastąpić dzięki tasiemcowi (por. N. Stancioff, *Maria Callas Remembered*, Londyn 1988, s. 107), którego odzwierciedlenie – wąż – legitymuje „rajskość” jej śpiewu, przy czym dostrzegalna jest inwersja: podczas gdy biblijną Ewę wąż „karmi” jabłkiem, Callas karmi tasiemca. Nie ma jednak na celu przekupienia węża w zamian za możliwość pozostania w rajskim świecie opery, ale manifestuje w ten sposób swoją ośmianość wobec sztuki. Utratę wagi – mniej teologicznie, bardziej psychologicznie i bez związku z tasiemcem – tłumaczy jeden z lekarzy, według którego wybujały apetyt Callas obumarł sam z siebie w chwili, kiedy osiągnęła w sztuce operowej wszystko (por. N.N., *Primadonna des Jahrhunderts...*, s. 49).

³⁷ Takie metaforyczne ujęcie rozproszonych w powietrzu uczuć odpowiada faktowi wrzucenia, po śmierci Callas, jej prochów do Morza Egejskiego, którego wody rozprowadzą je po całym świecie [WB 62 i 173].

³⁸ Przemiana Nagy'ego w człowieka pociąga za sobą przeistoczenie się lalki, której wyciągnięte ku górze ręce wywołują skojarzenie z „wniebowstąpieniem” i sugerują odrodzenie, w dziewczynkę. Usytuowana na tle Nagy'ego jako starca z brodą, dziewczynka nadaje wizerunkowi Nagy'ego jako zbawcy i sprzymierzeńca Boga bardziej wyraziste kontury.

swoje uczucia do głosu kreującego postaci operowe, wydaje się jako człowiek przez jakiś czas tak pusta uczuciowo, jak pozbawiona uczuć Cora przez cały czas³⁹.

Do uczuć Callas osiągalnych po wewnętrznej stronie jej głosu – po śmierci artystki obecnego już tylko w nagraniach – Nagy nie dotrze, ale jej głos jest w stanie dopomóc mu w zbieraniu jego własnych uczuć znajdujących się po jego „zewewnętrznej” stronie. Paradoksalnie podążający ku Callas Nagy nie spotyka się z nią na gruncie śmiertelności, ponieważ stał się człowiekiem dopiero po jej śmierci, ale na gruncie nieśmiertelności, którą Callas zaczęła zyskiwać, stając się za życia legendą. To punkt, w którym oboje się mijają. O ile Nagy idzie od myśli, przez obraz, do ciała⁴⁰, co w praktyce realizuje się jako przejście od diabła, przez magika o pseudonimie Bagarozy⁴¹, do człowieka, o tyle u Callas droga rozwidła się i prowadzi od śpiewaczki do legendy i od śpiewaczki do człowieka. Schematy te wykazują podobieństwo nie tylko ze względu na formę, lecz także ze względu na treść, określaną fluktuacją wartości pozytywnych i negatywnych. Zły diabeł staje się magikiem, który przekuwa siły nieczyste na czystą radość oglądających jego występy widzów, a w konsekwencji dobrym

³⁹ Podobieństwo między kobietami akcentuje też srebrzysta suknia, w której Nagy widział Callas w swoich wizjach i w której Cora w swoich wizjach widziała siebie – suknia, która nasuwa skojarzenie ze srebrzystością księżycy. Podczas gdy księżyc odbija od swojej powierzchni światło słońca, Callas odbija w głosie uczucia świata.

⁴⁰ Nagy wskazuje na to, że ludzie, chcąc oswoić zło, sami narzucili diabłu kształt człowieka, co obróciło się przeciw nim, ponieważ identyfikując się z nim jako człowiekiem, przejęli także jego zło [WB 47].

⁴¹ Przyglądając się bliżej autentycznej postaci Richarda Eddiego Bagarozy'ego, którego los splótł się z losem Callas na pewnym okresie jej życia, można spróbować ustalić związek między nim a Nagym. Bagarozy był z zawodu prawnikiem, ale ze względu na swoje ogromne zainteresowanie operą został impresariem. Jego plan otworzenia w 1947 roku opery w Chicago z Callas jako primadonną nie powiódł się z przyczyn finansowych. Po siedmiu latach Callas wystąpiła w Chicago, korzystając z innych możliwości. W czasie jej występów Bagarozy złożył przeciw niej pozew, żądając 300 000 dolarów tytułem zaległych honorariów, które rzekomo była mu winna jako swojemu wyłącznemu agentowi, oraz domagając się 10% wszystkich dochodów z występów artystki za okres dziesięciu lat. Pozew ten został doręczony Callas w 1955 roku w podstępny sposób – wsunięty w kimono gejszy, sceniczny kostium Callas do opery *Madame Butterfly* – a tym samym doręczony poprzez kontakt fizyczny, tak jak to stanowiło prawo. Przed opuszczeniem Ameryki został przygotowany kontrpozew, w którym Callas odrzucała wszystkie roszczenia Bagarozy'ego. Zgodę na podpisanie umowy Callas przypisywała własnej beźmyślności i nieznamomości przepisów prawnych. Prawdopodobnie – uważa Galatopoulos – Callas zakochała się w Bagarozym i uległa jego urokowi, licząc na jego opiekę jako agenta. Bagarozy wykorzystał właśnie to zauroczenie nim i kierowany bardziej miłością do pieniędzy niż do kobiety skłonił Callas do podpisania niekorzystnego kontraktu. Bagarozy, broniąc się przed zarzutem, że Callas została przez niego zmuszona do podpisania niefortunnej umowy, przedstawił na krótko przed ogłoszeniem werdyktu sądu listy, świadczące o silnej więzi uczuciowej między nim a Callas, chociaż trudno powiedzieć, czy z obu stron była ona równie głęboka i szczerą. Miejscami słowa tych listów brzmią jak wyznania nastolatki rozkochanej w nauczycielu. Jednak po wczytaniu się w nie staje się jasne, że Callas zrywa z nim stosunki, co można wywnioskować z jej prośby o radę dotyczącą kariery i planów wyjścia za mąż za Battistę Meneghiniego. Ostatecznie w 1957 roku zawarto ugodę. Nie jest znana suma, jaką zadowolili się Bagarozy, ale położyły to kres ujawnianiu ewentualnych innych listów pisanych do niego przez Callas. W 1958 roku Bagarozy zginął w wypadku samochodowym w Nowym Yorku. Przyjmując nazwisko Bagarozy'ego – który jako zły duch Callas traci życie w nienaturalny sposób – za swój pseudonim, Nagy nawiązuje do zła uosobianego przez siebie i wskazuje na jego rychły kres w wyniku nadnaturalnej przemiany w człowieka [MCBp 63, 130, 135–136, 138–139].

człowiekiem. Sąsiadujące ze sobą elementy pozytywne i negatywne, na których zasa-
dza się kontrowersyjność Callas, zostają w końcowym rezultacie poddane utylitar-
yzacji. Oto rodzi się legenda śpiewaczki, sztukująca nadszarpnięty wizerunek artystki
deformującej zniszczonym głosem postaci operowe, oraz wydobywa się człowiek,
służący ludziom w inny sposób – przekazując swoją wiedzę i doświadczenie młodym
śpiewakom, co jest tematem sztuki McNally’ego. Legenda wydaje się być fantomem
uwalnianym przez upadek artysty, ponieważ to upadek pokazuje w jaskrawym świetle
wielkość artysty. Wielkość tę odsłania różnica między „czymś” a „niczym”. O tym
pisze McNally [MCLś 38], a także Krausser, kiedy przybliżył pojęcie ikony [WB 44]
i kiedy zaznacza, że osiągnięta w przeszłości wielkość jest nienaruszalna [WB 169–170].
Legenda ratuje więc artystę, utrwalając jego pozytywny wizerunek, ale także artystę
„uśmierca”, kiedy można ją jeszcze skonfrontować z rzeczywistością, to znaczy kiedy
legenda powstaje za wcześnie, jak to miało miejsce w przypadku Callas, stającej się
pomnikiem za życia. W ten sposób artyści stają się ofiarami publiczności, która odrzu-
ca ich, kiedy się okazuje, że nie są takimi, jakimi stworzyła ich w swojej wyobraźni.
Publiczność – a tylko ona czyni artystę wielkim⁴² – przy zestawieniu mitu z rzeczywi-
stością dokonuje więc „egzekucji” na artyście, „zabijając” w nim człowieka⁴³, aby
utrzymać przy życiu jego ukuty wcześniej wizerunek. Porównując postaci utożsamia-
jące ścieranie się ze sobą dwóch przeciwstawnych wartości – śpiewaczkę i magika
– można odnaleźć dodatkową zależność: w łączącej życie ze śmiercią artystce przeglą-
da się łączący ziemskość i poza-ziemskość magik, przy czym efekty wynikające
z cyrkulacji tych wartości w przypadku śpiewu powstają we wnętrzach ludzi, nato-
miast w przypadku magicznych sztuczek prestidigitatora zostają wytworzone na ze-
wnątrz.

Utrata właściwości głosu, „zabijająca” w jej wnętrzu artystkę, której wszechogarni-
ający śpiew można zestawzić z Bogiem wszechogarniającym istnienie, a pozostawia-
jąca w nim tylko człowieka, łączy jej los w inwersyjnej parafrazie z historią Semele,
opisaną przez Owidiusza w *Metamorfozach*⁴⁴. Tak jak Semele jako kobieta spala się
w buchającym od Jowisza ogniu, tak Callas jako śpiewaczka zostaje „zamrożona”,
ponieważ płomień jej uczuć przeniósł się z jej gardła jako „siedziby” głosu do serca
jako źródła jej miłości do Onassisa⁴⁵ [WB 134]. O ile Semele ginie, będąc ofiarą
miłości Jowisza, o tyle Callas staje się ofiarą nienawiści Onassisa. W odróżnieniu od

⁴² Por. B. Kaczyński, *Dzikię orchidee*, Warszawa 1985, s. 13.

⁴³ Por. C. Dufresne, op. cit., s. 7.

⁴⁴ Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. A. Kamińska, Wrocław–Warszawa 2004, t. 1, s. 80–82.

⁴⁵ U Kraussera znajdujemy miejsce porównujące głos Callas – rozżarzony uczuciami z jej wnętrza – do ognia [WB 76]. Także w pewnym aspekcie związanym z dzieckiem blaknie obraz Callas jako Medei czy Niobe, a nabiera barw jako Semele. Tak jak zostało uratowane dziecko Semele z Zeusem, które ta nosiła w łonie w momencie spalenia, tak też Callas próbowała ratować przed śmiercią swoje dziecko z Onassisem, pozorując aborcję – z tą różnicą, że dziecko Semele było wynikiem miłości, podczas gdy wymyślone przez Callas dziecko miało ją do tej miłości zaprowadzić. Przedstawioną w powieści Signoriniego śmierć dziecka Callas zaraz po jego urodzeniu można w kontekście mitu Semele interpretować jako chęć ocalenia matki kosztem życia dziecka. O ile w micie umiera Semele, której życie „przechodzi” na dziecko, to u Signoriniego dziecko „oddaje” życie matce.

Semele, którą zgubiła rozbudzona przez Junonę i możliwa do opanowania ciekawość, przyczyna tragedii Callas jest związana z czynnikiem od niej niezależnym – z próżnością Onassisa. To ta próżność pogłębiała jej niedyspozycje wokalne, wykorzystane jako pretekst do jej porzucenia, co czyni z Onassisa w takim stopniu diabła, w jakim Jowisz, starający się zapobiec zagładzie ściąganej przez Semele na samą siebie, potwierdza swoje boskie miłosierdzie. Kiedy u Kraussera Callas przedstawiana jest jako ofiara Onassisa, pozostawiona na zgłiszczach swojego głosu, u McNally'ego Callas sama składa Onassisowi swoją sztukę w ofierze [MCLś 45]. Takim nachyleniem problemu McNally zbliża się do motywu Semele w ujęciu Fryderyka Schillera, gdzie bohaterka – podjudzona także przez Juno – chce sama porzucić ziemski świat, aby znaleźć się wśród bogów⁴⁶. Ciekawość Semele, charakteryzującą ją u Owidiusza, u Schillera zastępuje pycha, ponieważ wyraźnie pomija Zeusa/Jowisza i jest zainteresowana wyłącznie sobą – możliwością wzniesienia się na boskie wyżyny i zdobytą w ten sposób chwałą, dla której gotowa jest umrzeć z własnej woli⁴⁷ – i której chce zaznać też Callas u Kraussera, „zstępując” do ludzi⁴⁸.

Przydomek „boska”, którym została obdarzona Callas, to nie tylko wyraz najwyższego uznania jej talentu. Pewne jego aspekty są boskie. Świat, który „gasi” nutą kompozytor, stwarza Callas we wnętrzu słuchaczy na nowo, rozpalając go iskrą przekaskującą między jej uczuciem a głosem. Swoim śpiewem scala przeciwstawne elementy egzystencji – życie ze śmiercią, poznanie z uczuciem i świat zewnętrzny ze światem wewnętrznym człowieka – które zarówno u ludzi, jak i u twórców są rozdzielone i które może ogarnąć tylko Bóg. Jej posłannictwo czynienia sztuką ludzi lepszymi współbrzmi z misją Boga zbawiającego miłością świat; miłością Callas – zgodnie z zasadą, że miłość jest rewersem nienawiści⁴⁹ – znosi nakładane na życie przez sztukę odium. Kiedy kryzys jej głosu doprowadza do ostatecznego zejścia ze sceny, Callas zyskuje na „boskości” dzięki samotności, kształtującej przypisaną Bogu autonomiczność bytu i wykluczającej budowanie własnej wartości w oparciu o uznanie innych⁵⁰.

⁴⁶ F. Schiller, *Semele*, w: idem, *Sämtliche Werke*, t. 2: *Dramen 2*, Monachium 2004, s. 1044.

⁴⁷ Ibidem, s. 1051–1052.

⁴⁸ Krausser przedstawia takie ujęcie upadku Callas, sugerując, że Callas została przyciągnięta do potocznego życia śmiertelników, skuszona przez Onassisa urokami życia na ziemi [WB 126].

⁴⁹ Ten antagonizm między sztuką a życiem, podbudowany nienawiścią, wyraża Kröger zdaniem, które jest kulminacyjnym sformułowaniem określającym stosunek artysty do ludzi: poezja jest łagodną zemstą na życiu [TK 49]. Na życiu, które nie dopuszcza do siebie artysty, mści się sztuka, która dzięki stworzonemu w ten sposób dystansowi widzi życie w jego pełnym wymiarze i wydziera mu jego najbardziej skrywane tajemnice.

⁵⁰ Epigramatycznie ujmuje to Nagy w swojej uwadze określającej Callas jako nad wyraz ludzką osobowość [WB 75].

Summary

Maria Callas in the Drama *Master Class* by Terrence McNally
and in the Novel *The Great Bagarozny* by Helmut Krausser

The text deals with Maria Callas and with the connections of art and love, fame, cognisance and death. Callas is shown as a person whose voice builds a space turning the auditors into the characters that are evoked by her singing and made of human emotions. That is the way the people not only meet themselves but also discover some parts of their nature that they could not get known in the real world.