

Małgorzata Steciak

"Amadeusz" Milosa Formana : mit utrwalony

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 11, 1-17

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.

AMADEUSZ MILOSA FORMANA MIT UTRWALONY

Biografie wielkich kompozytorów zawsze podatne są na mitologizację. Każda z nich zawiera charakterystyczne elementy, pobudzające zbiorową wyobraźnię. W przypadku Mozarta będzie to *casus* cudownego dziecka, bądź najszerzej pojmowana kwestia talentu. Wynika to z niemożności postawienia znaku równości między wyobrażeniem na temat artysty, a jego prawdziwym życiem. Obraz kompozytora kreślony w kolejnych jego biografiach, zawiera w sobie obie z wymienionych wyżej kwestii i zdaje się potwierdzać, że przedstawienie życiorysu bez wybielania bohatera jest nieomal niemożliwe. Mitologizacja jest nieodłącznym zjawiskiem w przypadku każdego wielkiego artysty, zwłaszcza jeśli atrakcyjność jego życiorysu jest niewspółmierna do niezwyklej twórczości. Niniejsza praca poświęcona jest analizie portretu Mozarta przedstawionego w filmie *Amadeusz* Milosa Formana i porównaniu go z wersją biograficzną.

Legenda Mozarta wyrosła na niezwykle podatnym gruncie, jakim była atmosfera towarzysząca jego przedwczesnej śmierci. Okoliczności zgonu kompozytora do dzisiaj nie zostały wyjaśnione, nadal prowadzone są badania w tym kierunku. Jedną z najbardziej intrygujących plotek, jakie krążyły po Wiedniu około trzydzieści lat po tym, jak zmarł twórca *Wesela Figara*, była ta rozpuszczona przez Salierego, rzekomego sprawcę tragedii.

Antonio Salieri

Antonio Salieri był jednym z najpopularniejszych kompozytorów przełomu XVIII i XIX wieku. Jego pozycja na dworze Józefa II była znacznie wyższa niż niezbyt usłużnego Mozarta, co dawało mu możliwość wywierania szerokiego wpływu na życie muzyczne Wiednia. Chociaż obydwaj twórcy nie darzyli się głęboką przyjaźnią, ich relacja daleka

była od zacieklej rywalizacji, jaka mogłaby doprowadzić do śmierci konkurenta. Anton Neymar przywołuje korespondencję rodziny Mozartów, z której wynika, że stosunki między Salierim a Mozartem bywały napięte. Włoski kompozytor używał swoich wpływów, by uniemożliwić dotarcie dzieł wielkich twórców do cesarza. Nie dopuścił między innymi do wykonania kwartetów smyczkowych Haydna oraz muzyki kameralnej Mozarta¹. Z drugiej strony, pochlebnie wypowiadał się na temat oper Salzburczyka, a także dyrygował jego *Symfonią g-moll* (KV 550)². Salieri z pewnością był świadomy, że jego talent nie może równać się z geniuszem autora *Czarodziejskiego fletu* (a także ze zdolnościami „Papy Haydna”). Jakkolwiek Salieri cenił sobie bycie w centrum uwagi, zdawał sobie sprawę z faktu, że jego sława zblednie wkrótce po jego śmierci. Prawdopodobne jest, że w chwilach najzacieklejszej zazdrości, mógł życzyć rywalowi jak najgorzej. Jednak musiało minąć ponad trzydzieści lat, by stare animozje nabrały nowego znaczenia. Oto Salieri, sędziwy starzec, na skutek urojeń oskarża siebie jako winnego przedwczesnej śmierci Mozarta. Plotka nabrała rozpędu, kiedy włoski kompozytor usiłował podciąć sobie gardło. Wiedeńczycy uznali próbę samobójczą za przyznanie się twórcy do winy. Tak narodziła się legenda, która zainspirowała Petera Shaffera, a później także Milosa Formana do stworzenia filmu *Amadeusz*.

Narodziny mitu

Forman w swoim filmie demaskuje mechanizmy, jakie doprowadziły do powstania mitu Mozarta. Odwołuje się do fantazji, jaką stanowi legenda o konflikcie między Mozartem a Salierim, by ukazać najbardziej ludzkie, proste oblicze wielkiego kompozytora. Przede wszystkim eksponuje postać Salieriego, który jest narratorem opowieści. Widz zapoznaje się z jego wersją wydarzeń, wersją nie zawsze prawdziwą, ale jakże piękną w swojej fantazyjności.

¹ A. Neumayr, *Muzyka i cierpienie*, tł. Mieczysław Dutkiewicz, Wydawnictwo Feldberg SJA, Warszawa 2002, s. 73.

² Tamże.

Akcja *Amadeusza* rozpoczyna się trzydzieści lat po śmierci głównego bohatera. Dwoje służących znajduje zakrwawionego Salierego w jego mieszkaniu. Przy wtórze pierwszej części z *Symfonii g-moll* (KV 183) Mozarta, przenoszą chorego do szpitala psychiatrycznego. Tam odwiedza go ksiądz. W przeciwieństwie do reszty pacjentów, snujących się i pojękujących na korytarzu, Włoch przebywa w samotności. Sprawia on wrażenie zupełnie poczytalnego, w ogromnym skupieniu ćwiczący z pamięci drobny utwór na klawesynie. Zetknięcie z religią wywołuje w nim niechęć. Salieri już dawno porzucił wiarę w Boga, który nie dał mu talentu, na jaki, w swoim mniemaniu, zasługiwał. Frustrację pacjenta pogłębia ksiądz, który nie rozpoznaje żadnej z jego kompozycji. Dopiero, kiedy zrezygnowany muzyk gra motyw z pierwszej części *Eine kleine Nachtmusik* Mozarta, duchowny z radością rozwiązuje muzyczną zagadkę, dośpiewując dalszą część wpadającej w ucho melodii. Tu rozpoczyna się opowieść Salierego o życiu rywala - jednego z najwybitniejszych kompozytorów w historii muzyki.

Rola ojca

Reżyser kontrastuje dwie sytuacje na zasadzie montażu równoległego, by ukazać, jak bardzo różniło się dzieciństwo dwójki muzyków. Kiedy zaledwie kilkuletni Wolfi gra z zawiązanymi oczami na klawesynie na jednym z europejskich dworów, młody Salieri bawi się z innymi dziećmi w ciuciubabkę. Uwypuklona zostaje tutaj rola ojca w wychowaniu każdego z chłopców.

Leopold Mozart pochodził z rodziny rzemieślniczej. Zdołał awansować do rangi muzyka i wicekapelmistrza na dworze w Salzburgu, był również autorem cenionego podręcznika do nauki gry na skrzypcach³. Jego ambicje sięgały jednak wyżej. Niespełnione marzenia i nadzieje ulokował w karierze syna, a także córki Nannerl, z którymi podróżował po całej Europie. Dzieci, a zwłaszcza chłopiec, stanowiły muzyczną sensację i więk-

³ Jakkolwiek w dzisiejszym rozumieniu taka nobilitacja robi wrażenie, trzeba pamiętać, że w XVIII podejście do kompozytorów znacznie różniło się od współczesnego. Pozycja muzyka w tym społeczeństwie była pozycją rzemieślnika. Do ich zadań należało tworzenie pięknych utworów ku rozrywce wysoko urodzonych dam i panów.

szość lat młodości spędziły w podróży. Z pewnością nie pozostało to bez wpływu na rozwinięcie się geniuszu przyszłego autora *Requiem*. W jego czasach niewiele osób posiadało tak rozległą wiedzę muzyczną. Można zaryzykować stwierdzenie, że być może Mozart odebrał najbardziej gruntowne wykształcenie muzyczne ze wszystkich twórców muzyki poważnej (w przeciwieństwie do Saliergo, który narzeka, że jego ojciec nie przejawiał żadnych zainteresowań w tym kierunku).

Norbert Elias zalicza ojca Mozarta do kategorii „zaborczego rodzica”⁴, poświęcającego wszystko dla dziecka, ale oczekującego w zamian tego samego. Leopold pracował nad swym „cudownym dzieckiem” dwadzieścia lat. Trudno mu było pogodzić się z faktem, że syn staje się niezależny, podejmuje własne decyzje, które nie zawsze pokrywają się z tym, czego nauczył go ojciec. Szczególnie ciężko Leopold zniósł wiadomość o zaręczynach Wolfganga z Konstancją Weber.

Kto zasługuje na talent

W dalszej części filmu Forman wiele razy zestawia Saliergo i Mozarta na zasadzie kontrastu. Pobożność Saliergo ściąga się z frywolnością Mozarta. Gdy jeden się modli, drugi wydaje pieniądze na rozrywkę. W jednej ze scen Saliergo odwiedza Konstancja, prosząc go o opinię na temat rękopisów męża. Na partyturze nie ma żadnych poprawek ani skreśleń. Kompozytor nerwowo przegląda zapiski, odtwarzając w myślach melodie w nich zawarte. Każda z nich to wyraz geniuszu. Salieri rozumie, że nie będzie najlepszym kompozytorem swojej epoki. Jego życie przestało mieć sens, więc stawia sobie nowy – rzucić wyzwanie Bogu i zniszczyć Mozarta.

Włoch nie ma sobie nic do zarzucenia - jego język jest poprawny, zachowanie i ubiór nieskazitelne. Wie, jak zachować się w każdej sytuacji i jest poważaną postacią wśród elit Wiednia. Jednak wbrew wszystkim tym zaletom, Bóg obdarzył większym talentem Mozarta. Nieogłodzonego, pozbawionego wszelkich manier młodzińca, żartują-

⁴ N. Elias, *Mozart. Portret geniusza*, tł. Bogdan Baran, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006, s. 99.

cego z wszystkich i niewiele przejmującego się własnym zachowaniem. Śmiech Wolfganga rozbrzmiewa na salonach donośniej niż jego muzyka, a reakcja na nieprzychylnie głosy na temat jego twórczości bywa stanowcza.

Człowiek-twórca, twórca-człowiek?

Naczelną kwestią, poruszoną przez Formana, jest typowe dla kultury europejskiej rozdzielenie sfery „Mozart-człowiek” od „Mozart-twórca”. Stwierdzenie, że te dwa porządki są od siebie zupełnie niezależne jest, choć zgodne z romantyczną koncepcją artysty, w tym przypadku zupełnie nieprawdziwe. Film koncentruje się głównie na dorosłym życiu kompozytora, jego pracy w Wiedniu i małżeństwie z Konstancją. Wyraźnie zaznacza się tutaj chęć nadania ludzkich przymiotów tej bezosobowej formie, znanej w kulturze jako „Mozart”. Filmowy Wolfgang posiada szereg wad, których reżyser nie stara się usunąć na dalszy plan. Geniusz, który pozwala mu panować i manipulować światem dźwięków, zestawiony jest z zupełnym brakiem przedsiębiorczości. Dworskie przyjęcia, pełne przepychu, równoważą dom kompozytora, pełen bałaganu, z żoną drzemiącą w środku dnia. Uprzejmość wobec uczniów przeciwstawiona jest konfliktowi z ojcem, który ponoć nigdy nie zaakceptował synowej. Forman uchyla rąbka tajemnicy, wprowadzając widza w prywatne życie jednego z najlepszych twórców muzyki w historii.

W wypadku osobowości Mozarta, stosunek „człowieka” do „artysty” jest szczególnie kłopotliwy. Mozart był człowiekiem prostym, dziecinnym, odczuwającym silną potrzebę miłości zarówno ze strony swojej rodziny, jak i publiczności. Zagadką jest to, jak ktoś pełen wszelkich prozaicznych potrzeb zwykłego człowieka, mógł skomponować dzieła, które wydają się takich emocji zupełnie pozbawione. Bezrefleksyjne określenia, jak „urodzony geniusz”, nie wnoszą wiele do dyskursu o kompozytorze. Elias twierdzi, że niemożliwe jest, by człowiek mógł mieć naturalne, czyli zapisane w genach, predyspozycje do czegoś tak sztucznego, jak muzyka Mozarta. Ani umiejętność komponowania, ani opanowanie techniki gry na instrumentach muzycznych jego epoki (zwłaszcza, że ojciec

Mozarta w swojej korespondencji wspomina, z jakim wysiłkiem siedmiolatek uczył się gry na organach⁵), nie mogły być wrodzone. Swoje umiejętności okupił ciężką pracą, podróżami po całej Europie, a przede wszystkim wysiłkiem, jaki włożył w te działania jego ojciec. Oczywiście, wszystko to spełłoby na niczym, gdyby wychowanie Leopolda nie trafiło na podatny grunt.

Pracownik niepokorny

Na styl życia Mozarta duży wpływ miało jego podejście do przełożonych. Forman wielokrotnie podkreśla w swoim filmie lekceważącą postawę bohatera, składającą się na portret „geniusza”. Potrafił zniechęcić do siebie mecenasów, co wpędziło go w problemy finansowe. Arogancki Mozart potrafi spóźnić się na własny koncert, ukłonić się tyłem do cesarza. Słynna jest anegdota o reakcji raczej przychylnego kompozytorowi cesarza Józefa, który po premierze *Urowadzenia z Seraju* stwierdził, że w pewnych miejscach utwór zawiera „za dużo nut”. Artysta spontanicznie odpowiedział, że opera zawiera dokładnie tyle dźwięków, ile powinna. Istotnie wyłamywała się ona z ówczesnych schematów muzyki wokalnie-instrumentalnej, gdzie partia wokalna powinna górować nad orkiestrą. Mozart naruszył tę równowagę. Tu ludzki głos prowadzi z instrumentami swoisty dialog. Tego typu rozwiązanie nie zaskarbiło mu również sympatii śpiewaczek, które narzekały, że nie słychać ich w gąszczu dźwięków.

Salzburczyka charakteryzowała niechęć do arystokracji, której niechętnie się podporządkowywał. Prawdopodobnie cechą tą można usprawiedliwiać młodym wiekiem kompozytora, beztrąsko podejmującego decyzje. Jednak zawód muzyka w owych czasach wymagał bezwzględnego podporządkowania się zasadom narzuconym przez pracodawców. Mozart zaś, po wyproszonym urlopie, potrzebnym mu, by napisać *Idomeneo* dla bawarskiego króla, świadomie przekroczył termin powrotu. Komponowanie na zlecenie pochłaniało go w zupełności, a sukces opery przekonał o własnej wielkości i ostatecznie

⁵ Cyt. za N. Elias, dz. cyt., s. 76-77.

zdecydował o przeprowadzce do Wiednia. Nie wziął pod uwagę, że gniew arcybiskupa z Salzburga, może się boleśnie odbić na jego ojcu, również pracownikowi Hieronima Colloredo. Decyzja, jaką Mozart podjął, była dla muzyka jego rangi w niezwykła. Nie jest to jeszcze wprawdzie postawa na miarę Beethovena, który, uważając się za lepszego od książąt, zerwał z pracą na zlecenie, przyczyniając się tym samym do powstania mitu Artysty-Boga. Jeszcze dwadzieścia lat wcześniej dworskiemu muzykowi wydawało się niemożliwym porzucenie posady, bez uprzedniego znalezienia nowej. Dla Mozarta jednak przeprowadzka była jedynym wyjściem – powrót do Salzburga oznaczałby, że jego życie nie ma nadrzędnego celu, że nie jest kimś wyjątkowym. Choć utrzymanie się w Wiedniu miałyby wymagać od niego znacznie większego wysiłku, warto było się przenieść. Tu nie miał nad sobą pana, był wolny. Nawet problemy finansowe nie były wystarczającym powodem dla kompozytora, by sięgnąć po mniej wyrafinowaną klientelę. W momencie kryzysu filmowy Salieri proponuje mu lekcje u pewnego jegomościa, który bardziej niż muzyką interesuje się swoimi psami. Docenia on twórczość Mozarta dopiero, kiedy jedno ze zwierząt przestaje czekać po usłyszeniu utworu. Zdenerwowany kompozytor opuszcza dom pracodawcy.

Nierozważna postawa autora *Requiem* wynikała w dużej mierze z jego świadomości. Mozart doskonale zdawał sobie sprawę z własnej wartości, wiedział, że jego muzyka jest dobra. Nie przewidział jedynie, że ludzie o mniejszej wrażliwości muzycznej, ci sami, którzy płacą za jego pracę, mogą nie podzielać jego opinii.

Żona dla geniusza

Najważniejszym elementem składającym się na „uczłowieczenie” Mozarta jest postać Konstancji. Alfred Einstein kreśli portret małżonki kompozytora w bardzo niekorzystnym świetle⁶. Zwraca uwagę na jej brak wykształcenia, słabe umiejętności organizacyjne, niemożność wzorowego prowadzenia domu. Zarzuca jej, że wykorzystwała swojego męża

⁶ A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, tł. Adam Rieger, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 75.

i nie była w stanie być pomocną w jakiegokolwiek dziedzinie życia. Faktem jest, że Konstancja dopuściła do pochowania męża w grupowej mogile i przez kilka późniejszych lat nie odwiedzała jego grobu. Jednak Einstein zdaje się zapominać o bardzo prozaicznym fakcie. W ciągu ośmiu lat małżeństwa Konstancja była sześciokrotnie w ciąży. Urodziła czterech chłopców i dwie dziewczynki, z czego jedynie dwóch synów przeżyło. Jeżeli dodać do tego podobny brak umiejętności organizacyjnych, co u małżonka, wyłania się portret przeciętnej kobiety. Zarzucanie Konstancji nieadekwatnego względem męża talentu muzycznego mijają się z celem. Z takim podejściem Einstein prawdopodobnie nie byłby w stanie znaleźć partnerki dla Mozarta w całym osiemnastowiecznym Wiedniu.

Konstancja w obrazie Formanowskim jest prostą kobietą. Nieporuszona pozostaje kwestia jej nieudanej kariery wokalne. Podobnie jak mąż, przejawia ona cechy dziecka, nieświadomego realiów życia. Nie zdaje sobie nawet sprawy z geniuszu swojego męża, co obrazuje scena jej wizyty u Saliergo. Jednak najważniejsze, co jej postać stara się przekazać, to głębokie i szczerze przywiązanie do Wolfganga. Konstancja w swojej naiwności gotowa jest poświęcić własną godność, by pomóc mężowi.

Mozart, jaki jest, jaki być powinien

Forman umiejętnie buduje napięcie w scenie prezentacji głównego bohatera. Salieri zostaje zaproszony na koncert, gdzie swoje utwory ma zaprezentować obiecujący młody kompozytor, Wolfgang Amadeusz Mozart. Narrator rozgląda się po pomieszczeniu, z zaciekawieniem starając się wyłowić młodzieńca z tłumu. Przeszkadza mu w tym zachowanie wyjątkowo beztroskiej pary. W pewnym momencie Włoch dociera do opustoszałego pokoju, by pofolgować swojej słabości do słodyczy (nota bene, jest to jedna z nielicznych scen, w której to Salieri ukazuje swoje ludzkie oblicze - zachwycone słodyczami). Jego pragnienie jednak nie zostaje zaspokojone, gdyż do pomieszczenia wbiega owa nieznośna, i najwyraźniej nie znająca podstawowych zasad *savoir vivre*, para. Salieri, schowany w niewidocznym miejscu, obserwuje zakochanych. Zachowanie postaci, na czele z donośnym

śmiechem i niewybrednymi żartami słownymi, znacznie odbiega od dworskiej etykiety. Figlarną zabawę przerywają dźwięki trzeciej części z *Serenady B-dur* (KV 361), najpopularniejszego utworu kameralnego Mozarta. Rozczochrany mężczyzna, orientując się, że zespół zaczął koncert bez niego, wybiega z sali. Zbliżenie wyławia zza zastawionego stołu oniemiałą twarz Salieriego.

Żarty, żarciki

Istotnie, specyficzny humor Mozarta intryguje badaczy do dziś. Niektórzy widzą w nim zaburzenie, co jest podejściem krzywdzącym. Według Voser-Hoesli'ego język był tylko kolejnym instrumentem, na którym kompozytor grał⁷. Upajał się jego brzmieniem, rytmem, tworzył nieskończone ilości kombinacji, nie przykładając wagi do samej treści. Jeżeli podążać tym tropem, osobliwy styl jego listów to kontynuacja nieprzerwanej kompozytorskiej aktywności mózgu. Na stronach powstają muzyczne struktury, jak w partyturach.

Korespondencja Mozarta pisana jest w stylu przypominającym język potoczny, przepełniony spontanicznością, swobodnym cytowaniem przysłów. Najsłynniejszym przykładem są listy dwudziestoletniego kompozytora do kuzynki Bäsle, obfitujące w żarty na temat sfery analnej i ekskrementów. Należy wziąć pod uwagę, że w epoce Mozarta obowiązywały inne normy i nie można analizować tego zjawiska według współczesnych zasad. W XVIII wieku wszelkie sprawy fizjologiczne odbywały się bardziej publicznie, niż w naszych higienicznych czasach. By zilustrować, jak zwyczajne były tego typu zachowania, Elias przytacza fragment listu Mozarta do ojca. Wolfgang sugeruje w nim Leopoldowi zaprojektowanie tarczy strzelniczych, kształtem przypominających nagiego, pochylonego mężczyznę. Fakt, że syn bez śladu zażenowania koresponduje z ojcem na tego typu tematy, dowodzi, jak wielka była w owym środowisku swoboda koprofilnych fantazji⁸. W dużo mniejszym stopniu bywały one wypierane, bądź ukrywane przed opinią publiczną.

⁷ Cyt. Za A. Neumayr, dz. cyt., s. 17.

⁸ N. Elias, dz. cyt., s. 140.

Zagadka *Requiem*

Wyobraźnia reżysera *Amadeusza* najpełniej przejawia się w wątku *Requiem*, utworu o bodaj najbardziej tajemniczych okolicznościach powstania, jakie zna historii muzyki. Obiegową opinią jest, że mszę żałobną skomponował Mozart niejako dla siebie samego, ponieważ pracę nad nią przerwała śmierć twórcy. Zleceniodawcą (którego tożsamości nie znał podobno sam autor) był hrabia Franciszek Walsegg zu Stuppach, słynący z organizowania koncertów, na których wykonywano cudze kompozycje, podając je za dzieła hrabiego. *Requiem*, nad którym pracował Wolfgang przeznaczone miało być dla zmarłej żony arystokraty. Kompozytor zdołał ukończyć tylko *Requiem aeternam* i *Kyrie*, oraz naszkicować osiem części: od *Dies irae* do *Hostias*. Zdążył też wpisać do partytury głosy wokalne, bas i sugestie dotyczące instrumentacji. Trzech ostatnich części brakowało zupełnie, dlatego w efekcie końcowym powtórzone zostały części początkowe. Dzieło ukończył uczeń Mozarta, Franz Xaver Süssmayr, dokonując samodzielnie końca *Lacrimosy*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*⁹.

W filmie Formana Salieri, będąc świadomym wpływu Leopolda na każdą z decyzji jego syna, uknuł intrygę, która miała doprowadzić do śmierci zniechęconego rywala. Wysłał do Mozarta postać przebraną w kostium, który we wcześniejszej scenie balu maskowego nosił zmarły ojciec Wolfganga. Tajemniczy jegomość zleca kompozytorowi napisanie mszy żałobnej, sownie wynagradzając go za milczenie na temat swojej pracy i pracodawcy. Mozart desperacko potrzebuje pieniędzy. Choć przerażony, zatraca się w pracy, kosztem zdrowia i własnego małżeństwa. Gdy podczas premiery *Czarodziejskiego fletu* mdleje, Salieri odwozi go do domu. Namawia wycieńczonego Mozarta do skończenia *Requiem*, twierdząc, że pracodawca oferuje mu nadzwyczajną premię, jeśli utwór powstanie w ciągu najbliższej doby. Włoch decyduje się pomóc Wolfgangowi, notując jego wskazówki na partyturze. Chęć zwieńczenia intrygi zastępuje tu prawdziwa, bo bezinteresowna miłość do muzyki. Nienawiść Salieriego przeradza się w szczerą podziw nad geniuszem

⁹ A. Einstein, dz. cyt., s. 354-355.

kompozytora, tworzącego monumentalne dzieło jedynie przy pomocy wyobraźni. Pod koniec życia to Mozart prosi swojego prześladowcę o wybaczenie, gdyż nigdy nie podejrzewał, że Salieri może dbać o jego muzykę.

Śmierć artysty

Wolfgang Amadeusz Mozart zmarł piątego grudnia 1791 roku, z niewyjaśnionych do dzisiaj powodów. Wszystkie okoliczności ostatnich lat życia Mozarta, takie jak ciągły stres, brak środków na leczenie przewlekle chorej żony, uprawniają do przyjęcia tezy, że w celu wyjaśnienia jego psychicznego i fizycznego wyczerpania nie trzeba wcale powoływać się na jakąkolwiek przewlekłą chorobę serca lub nerek. Neumayr przytacza szereg hipotez na temat zdrowia kompozytora, wśród których najbardziej kuriozalną jest stwierdzenie, jakoby Mozart miał cierpieć na syndrom Tourette'a (na co wskazywać miałby jego niewybredny humor). Wolfgang miał umierać także z powodu choroby genetycznej, zdiagnozowanej na podstawie nietypowego kształtu jego ucha, co miało być połączone z chorobami nerek. Najprawdopodobniej bezpośrednią przyczyną śmierci była gorączka reumatyczna. Mimo że w tamtych czasach szybki zgon spowodowany tą chorobą nie należał do rzadkości, do nagłej śmierci Mozarta prawdopodobnie przyczyniła się niezwykle popularna praktyka upuszczania krwi¹⁰.

Kwestia pochówku

Kompozytor został pochowany w zbiorowej mogile, zapomniany, a jego szczątki do dzisiaj nie zostały odnalezione. W *Amadeuszu* orszak żałobny zatrzymuje się u bramy cmentarza, a ciało kompozytora przy wtórze *Lacrimosy* zostaje przetransportowane i wrzucone w płóciennym worku do masowego grobu. W zbiorowisku ciał jesteśmy w stanie dostrzec wystającą dłoń jednego z nieboszczyków, co wraz z deszczową pogodą potęguje wrażenie niesprawiedliwości, jaka spotkała geniusza. Z dzisiejszego punktu wi-

¹⁰ A. Neumayr, dz. cyt., s. 55, 90, 91.

dzenia takie potraktowanie wybitnej jednostki, jaką z pewnością był Mozart, wydaje się nie do pomyślenia. Neumayr wyjaśnia jednak, że w czasach Mozarta pogrzeby odbywały się bez obecności orszaku żałobnego, rzadko był także obecny duchowny. Przez jakiś czas nakazywano grzebać ciała bez ubrania, w zaszytych płóciennych workach, zasypać niegąszonym wapnem i nakryć warstwą ziemi. Przepisy te wynikały z zaostrzeń sanitarnych¹¹. Również słynna „zbiorowa mogiła”, w której spoczął kompozytor, jest niedomówieniem i wynika z braku znajomości realiów epoki. Taki „zbiorowy grób” był całkowicie zgodny z obyczajami panującymi wówczas w Wiedniu¹². Pojedyncze groby należały do rzadkości, honorowano nimi tylko niezwykle ważne osobistości, najczęściej władców. Mozart miał długi, a także był stosunkowo młody, dlatego nikt nie kłopotał się o wydanie kolejnych pieniędzy na specjalny pochówek.

Cała zabawa biografią Mozarta i rola, jaką Salieri w niej pełni determinuje kształt filmu. Jednak wyobrażenia twórców nie ogranicza się do zaadaptowania legendy o trucicielu. Ciekawym przykładem jest scena wyjaśniająca genezę powstania arii Królowej Nocy z *Czarodziejskiego fletu*. Schorowany kompozytor, rozdarty między tworzeniem swojej ostatniej opery, a *Requiem*, odkrywa, że żona, zmęczona zaistniałą sytuacją, wyprowadziła się. Gdy wysłuchuje tyrady teściowej na temat własnej niezaradności, wyobrażenia podsuwa mu kultowy temat ze słynnej arii, który zlewa się z nerwowym krzykiem pani Weber. Jest to jedna z najpiękniejszych scen *Amadeusza* i nie ma znaczenia, czy postać Królowej Nocy, jak twierdzi Einstein, wzorowana była na matce Leopolda, Marii Teresie¹³, czy faktycznie bierze swój początek z kłótni z teściową.

Portret Mozarta, jaki kreśli Forman w swojej impresji na temat życiorysu wybitnego kompozytora, zawiera w sobie dozę przeinaczeń, jak i prawdziwości. Paradoks *Amadeusza* wynika z faktu, że poprzez wydarzenia fikcyjne poznajemy najbardziej ludzkie obli-

¹¹ A. Neumayr, dz. cyt., s. 103.

¹² Tamże, s. 105.

¹³ A. Einstein, dz. cyt., s. 463-464.

cze protagonisty. Twórcy udało się stworzyć bohatera, który łączy w sobie osobę Mozarta, genialnego kompozytora i jako zwykłego śmiertelnika. Jego osobowość najpełniej wyraża się poprzez pół-mityczne anegdoty, przefiltrowane przez wyobraźnię reżysera i podane widzom w postaci wysmakowanej i bogatej w znaczenia fantazji.

Biogram naiwny

Popularne kino o znanej postaci, na przykład uwielbianym kompozytorze, daje się interpretować w różnych kluczach teoretycznych. Obecność mitu, pobudzającego wyobraźnię publiczności, a także konwencjonalizacja postaci realizuje się w filmowych formułach gatunku. Elementy te czynią z filmu materiał, który można interpretować w oparciu o teorię biogramu naiwnego, opracowaną przez Rafała Marszałka. Pytaniem zasadniczym jest, jak *Amadeusz*, przy całej dowolności w traktowaniu postaci historycznej, jaką jest Mozart, wpisuje się w tę koncepcję. Na początku trzeba podkreślić, że *quasi*-realny charakter literackich czy filmowych orzeczeń o historii nie przekreśla ich wartości poznawczej. Pierwiastki poezji i fantazji są składnikami poznania artystycznego, a sztuka wraz z właściwym jej sposobem odtwarzania danych, jest jedną z najpopularniejszych form zrozumienia przeszłości¹⁴. Biografia wybitnej jednostki odpowiada zainteresowaniom i potrzebom widowni. Jej zbeletryzowana forma jest pożywką dla zmitologizowanej pamięci zbiorowej. Wszystko istnieje tu dla wybitnej jednostki, a więc wszystko dzieje się przez nią i dzięki niej.

Rafał Marszałek wyjaśnia mechanizmy działania tego zjawiska, posiłkując się przykładem filmu *Królowa Krystyna* (*Queen Christina*, reż. Robert Mamoulian, 1933):

„Greta Garbo, która jako Królowa Krystyna zatracą się w uczuciu, jest dla odbiorcy bardziej atrakcyjna, niż Królowa Krystyna o dziwacznym duchu i szpetocie. Tęsknota za miłością prawdopodobnie nie trawiła tej kobiety, lecz choć mija się to z prawdą, to po-

¹⁴ R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 14.

budza wrażliwość widza o stokroć bardziej, niż opowieść oparta na suchych faktach. Bez względu na to, w jakim stopniu pierwiastki romansowości i historyczności równoważą się, film buduje pewną konkretną wizję obecności wybitnej jednostki w dziejach¹⁵”

Na umieszczenie *Amadeusza* w kategorii biogramu naiwnego wskazywać mogłaby obecność w nim intrygi uknutej przez Salierego. Włochem kierują namiętności nie mniej płomienne niż w niejednym melodramacie. Paradoksalnie, to właśnie jego postać można by umieścić w konwencji zaproponowanej przez Marszałka.

Mozart był postacią o nikłym wpływie na losy narodów, ale za to o pełnym sprzeczności i tajemnic życiorysie, dlatego filmowa relacja jego losów stanowić mogłaby fundament do stworzenia biogramu naiwnego. Jednak wizja Formana nie jest zdominowana przez wątek miłosny, ani nie służy idei utrwalającej świadomość narodową. *Amadeusz* wpisuje się w przestrzeni gdzieś pomiędzy farsową opowieścią o „postaci w pantoflach”, a sprawozdaniem z życia geniusza, oglądanego oczami zazdrosnego rywala, opętanego „dramatem władzy”. Istotna w biogramie naiwnym stylizacja romantyczna, kreowanie tragizmu w temacie fatalnej miłości, u Formana są w zasadzie nieobecne. Życie miłosne Mozarta to wątek poboczny, reżyser portretuje małżeństwo z Konstancją jako zgodne, przeżywające zarówno wzloty i upadki, ale przede wszystkim konwencjonalne. Odejście żony stanowi jedynie dodatek potęgujący tragizm losów głównego bohatera, To Salieri przeżywa tu nieszczęśliwą miłość do jednej ze swoich uczennic, zafascynowanej twórczością i osobą Mozarta. Będzie to pierwszy impuls, który popchnie go do zaplanowania zbrodni.

Marszałek wymienia hiperbolizację uczuć jako nieodzowny element biogramu naiwnego. Muzyczny geniusz ma ścisły związek z niezrealizowanym życiem uczuciowym. Twórczość racjonalizowana jest przez cierpienie związane z nieszczęśliwą miłością. Stereotyp geniusza zakłada jego totalne osamotnienie. Mozart nie komponuje z żalu za nie-

¹⁵ Tamże, s. 95.

spełnionym romanssem, nie kierują nim żadne demoniczne siły, ani chęć odkupienia własnego cierpienia. Jego twórczość wynika ściśle z chęci samorealizacji, nie bierze początku z żalu, lecz z radości. Gdy komponuje, otacza go zwykle krzątająca się po mieszkaniu rodzina. W momencie krytycznym Mozart zostaje wprowadzie opuszczony przez żonę i synka jednak Konstancja, nie mogąc wytrzymać rozłąki z ukochanym mężem, wraca.

Zasada wybitności jednostki, dla której i przez którą wszystko się dzieje, jest w *Amadeuszu* poddana znacznym zniekształceniom. Sam Mozart bezpośrednio nie ma wpływu na rozwój swojej kariery. To zleceniodawcy decydują o tym, czy któryś z jego utworów ujrzy światło dzienne. Nieposłuszny Mozart stara się przekazać swoją wizję, ale jego kontrowersyjne pomysły i zachowanie doprowadzają do zdejmowania oper z afisza po zaledwie kilku przedstawieniach. To nie osoba kompozytora, ale jego muzyka pełni tu rolę sprawczą, napędza kolejne wydarzenia i w efekcie doprowadza Salierego do zbrodniczych zamiarów. Wydaje się, że Włoch kontroluje sytuację, manipuluje zaufaniem rywala, i doprowadza do tragicznego końca. Forman zafundował widzom ironiczny zabieg, odwracający bieguny narracji. Mniej utalentowany kompozytor, (i automatycznie, drugoplanowy bohater) nie dość, że jest narratorem opowieści, to jeszcze w dużym stopniu staje się jej sprawcą i motorem kolejnych wydarzeń.

W biogramie naiwnym dominuje umowność. Zamiast portretu psychologicznego dostajemy stereotypowy wygląd historycznej wielkości. Jakkolwiek filmowy Mozart zdaje się być postacią niepogłębianą psychologicznie, trudno odmówić mu wiarygodności. Poprzez sytuacje umowne, symboliczne, widzowi dane jest poznać prywatne życie kompozytora, odarte z mitologizacji. Egzystencja Mozarta niczym nie różni się od życia przeciętnego zjadacza chleba. Brak tu blichtru i uwielbienia, choć zarazem nie jest on osobą niedocenianą. Codziennosc kompozytora pozbawiona jest oznak tragizmu. Wolfgang kłóci się i równocześnie śmieje wraz z żoną, pracuje, podejmuje niekorzystne finansowo decyzje, ma bałagan w mieszkaniu. I mimo tego tworzy niezapomniane dzieła, tak bardzo nieprzystające do codzienności, która go otacza. Salieri zaś, z jego nieskazitelnym wyglą-

dem i absolutnym brakiem problemów rodzinnych, jawi się jako postać idealna, wydać by się mogło, bardziej predestynowana do wielkości. Właśnie ten aspekt połączenia zwyczajności z wielkością najwyraźniej wskazuje, że Formanowi udało się pogodzić sferę twórcy ze sferą człowieka. Tego typu portret daleki jest od laurki dla znanej osobistości. To wyróżnia obraz na tle reszty filmowych opowieści o wielkich i co najmniej z tego powodu nazwać go biogramem naiwnym nie można.

Według normatywnej teorii wielkości, zaproponowanej przez Sidney'a Hooka, wielkość jednostki musi wynikać z pewnego niezwykłego talentu, a nie szczęśliwego trafu bycia urodzonym i obecnym w odpowiednim miejscu oraz czasie. Jej znaczenie abstrahuje od historyzmu¹⁶. Choć talent Mozarta objawiłby się prawdopodobnie niezależnie od tego, w jakiej epoce by dorastał, nie można pominąć czynników rodzinnych i środowiskowych wspomagających rozkwit jego umiejętności. Istotna jest wspomniana wcześniej rola ojca, który oswoił syna z wszelkimi prądami muzycznymi obecnymi wówczas w Europie. Leopold poświęcił życie na muzyczne wychowanie swoich dzieci i nie można bagatelizować tak wielkiego wkładu w rozwój osobowości, a także talentu muzycznego Mozarta.

By biogram mógł być naiwny, główny bohater powinien być koniecznie niezrozumiany przez swoją epokę. Muzyka Wolfganga cieszy się umiarkowaną popularnością, lecz środowisko artystyczne chętnie podejmuje z nim współpracę. Sławy również mu nie brakuje, jest obiektem zarówno plotek, jak i westchnień całego Wiednia. Jego sława zaczyna blednąć niejako na własne życzenie. Życie ponad stan, połączone z niechęcią do przypochlebiania się innym oraz brakiem zdolności organizatorskich, doprowadziło Mozarta do ruiny. Intrygi Salieriego stanowiły gwóźdź do trumny w karierze i zdrowiu kompozytora, ale nie były jedynym czynnikiem wyniszczającym.

Forman wyreżyserował film, który ociera się o schemat biogramu naiwnego. Zarówno protagonista, jak i narrator wpisują się w ramy koncepcji Marszałka. Odwołując się

¹⁶ Cyt. Za R. Marszałek, dz. cyt., s. 97.

do formy popularnej, swoistej fikcji filmowej, zasadzonej na rzeczywistych faktach z życia kompozytora, reżyser tworzy przekonującą fantazję filmową. Obecność tajemnicy i skrytej pod nią intrygi, pobudza wyobraźnię widza, zachęcając go do obcowania z dziełem.

Największą zaletą *Amadeusza* jest umiejętne stworzenie portretu autora *Requiem*, zawierającego jego genialność, jak i prozaiczność. Poprzez sytuacje zarówno udokumentowane w biografjach, jak i wysnute z wyobraźni twórców, reżyser kreśli przekonujący portret Mozarta, ocierając się o elementy mitu, ale popularyzując i przybliżając postać Salzburgczyka zwykłemu odbiorcy. Choć tajemnica śmierci wielkiego kompozytora nie została do końca wyjaśniona (i prawdopodobnie nie zostanie), jego wizerunek i muzyka nadal pobudzają wyobraźnię widzów i słuchaczy. A dzięki Formanowi być może jego muzyka zostanie zapamiętana choć w połowie tak dobrze, jak intryga, wokół której osnute zostały jej dzieje.

Na koniec warto oczyścić z zarzutów Salieriego, który najprawdopodobniej nie miał wpływu na przedwczesną śmierć rywala. Wskazuje na to biografia autora *Wesela Figara* autorstwa Johanna Nepomuka Hummela, w dzieciństwie ucznia Mozarta. Warto zwrócić uwagę, że uczniem Salieriego (nie tak słynnym jak Beethoven, Schubert, czy Liszt), był także drugi syn Mozarta, Xaver Wolfgang. Najważniejszym jednak świadectwem przemawiającym na korzyść Włocha jest relacja znanego muzyka Ignaza Moschelesa, zawarta w jego biografii, wydanej na przełomie lat 1872-1873. Zapisane jest w niej jasno, jak bardzo umierający Salieri przejęty był plotkami na swój temat i jak zapierał się, że nie ma w nich krzty prawdy¹⁷.

Jakkolwiek przedstawiałyby się prawda, dla większości widzów konflikt Salieri – Mozart zapisze się w pamięci jako romantyczny pojedynek ze śmiercią w tle. Bo takimi prawami rządzi się mit, utrwalony w filmie.

¹⁷ A. Neumayr, dz. cyt., s. 74.