
Amadeusz

FOLDER EDUKACYJNY DLA NAUCZYCIELI



PAST PERFECT.



Spis treści

#		
01	Wstęp	02
02	Rekomendacja Zespołu Edukatorów Filmowych	03
03	Miloš forman - życie i twórczość	06
04	Geneza filmu i kulisy powstawania	09
05	Recepcja filmu <i>Amadeusz</i>	14
06	<i>Amadeusz</i> jako film biograficzny	17
07	Motyw ojca w filmie <i>Amadeusz</i>	20
08	Film i teatr - zarys relacji	24
09	Wiedeń końca XVIII wieku	33
10	Mozart i współczesność	36
11	Opera jako sztuka poprzednich epok i jej status dzisiaj	41
12	Figura artysty: dzieło a człowiek	46
13	Najsłynniejsze dzieła Mozarta	48
14	Bibliografia	51

Wstęp

Dzięki dystrybutorowi Past Perfect niezwykła audiowizualna uczta, jaką bez wątpienia jest film *Amadeusz* w reżyserii Miloša Formana, ponownie trafił na kinowe ekrany. To wyjątkowa okazja, by doświadczyć tego dzieła w warunkach, w jakich powinno być ono podziwiane: w wielkim formacie, w odrestaurowanej cyfrowo wersji 4K. Warto zachęcić do tych przeżyć również młodych widzów – dla wielu z nich seans *Amadeusza* może stać się nie tylko fascynującą przygodą filmową, ale również wartościowym uzupełnieniem szkolnych lekcji. O walorach edukacyjnych filmu można przeczytać więcej w rekomendacji Zespołu Edukatorów Filmowych, zamieszczonej poniżej.

Aby dodatkowo wesprzeć Nauczycieli we włączaniu *Amadeusza* do praktyki pedagogicznej, ekspertki z Zespołu Edukatorów Filmowych – dr Dominika Zielińska i dr Kaja Łuczyńska – przygotowały obszerny folder edukacyjny. Znalazły się w nim zarówno praktyczne informacje o filmie, jak i inspirujące propozycje tematów do poruszenia podczas zajęć po seansie. Autorki opracowania przybliżają nie tylko genezę powstania filmu i sylwetkę reżysera, ale także biorą na warsztatach wybrane zagadnienia i archetypy obecne w filmie (m.in. biografizm filmowy, relacja ojciec-syn). Proponują również odczytanie *Amadeusza* w kontekstach historycznych i kulturowych, łącząc ze sobą dwie rzeczywistości – świat kultury dawnej, dziś już często anachronicznej, i kultury współczesnej, w tym popularnej. Biorą pod lupę zmiany zachodzące w relacji kina i teatru, weryfikują status opery i przyglądają się obecności Mozarta w kulturze. Autorki pragną przybliżyć ważne tematy udowadniając, jak kultura wysoka przeniknęła współcześnie do świata mass mediów, uświadamiając jej obecność młodym odbiorcom i zachęcając ich do krytycznego jej odbioru. Mają nadzieję, że niniejsze opracowanie stanie się realnym wsparciem dla Nauczycieli, którzy zdecydują się wraz z uczniami wejść w wielobarwny, pełen pasji i muzycznej ekspresji świat Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Rekomendacja Zespołu Edukatorów Filmowych

Amadeusz Miloša Formana to film wyjątkowy, który łączy w sobie walory artystyczne, historyczne i edukacyjne. Jego seans w szkole ponadpodstawowej może być nie tylko atrakcyjnym przeżyciem filmowym, ale także punktem wyjścia do refleksji nad uniwersalnymi tematami.

Jest bez wątpienia arcydziełem i bardzo dobrze, że trafił ponownie na duże ekrany w odnowionej, cyfrowej wersji, dzięki czemu mogą z nim obcować „młodsze” pokolenia. Zrealizowana z ogromną dbałością o detal produkcja, mimo potężnego metrażu i ponad trzydziestu lat na karku, wciąga wartką akcją, ciekawi pomysłową intrygą oraz zachwyca – na bardzo wielu poziomach.

Mimo wielu nieścisłości historycznych, o których warto wspomnieć uczniom, film ma ogromną wartość edukacyjną. Przede wszystkim pokazuje ponadczasową siłę wielkiej sztuki, nawet jeśli w danym momencie bywa tłumiona przez zazdrość, układy czy władzę. Film może też uczyć krytycznego spojrzenia na historię – pokazuje, że sztuka filmowa nie zawsze wiernie odtwarza fakty, ale często używa ich jako metafory do opowiedzenia o uniwersalnych konfliktach: takich jak władza-jednostka, ojciec-syn, talent-praca, marnotrawny syn-wierny syn.

Dobrym pomysłem przed seansem będzie przygotowanie uczniów na jego odbiór w kontekście historyczno-społecznym (filozofia epoki, biografia Mozarta, historyczne odniesienia), zwłaszcza, że forma tego filmu i jego długość odbiegają od typowych produkcji oglądanych przez współczesnych młodych widzów. *Amadeusz* może być ciekawym uzupełnieniem edukacji historycznej i polonistycznej – w zakresie epoki oświecenia (kostiumy, ranga muzyki tak zwanej klasycznej, wnętrza pałacowe, mecenat artystyczny) oraz edukacji obywatelskiej (wolność jednostki i artyści, kształtowanie postaw etycznych, cenzura).



Ogromną wartością edukacyjną filmu jest jego warstwa historyczno-kulturowa. Scenografia, stroje, fryzury, rekwizyty, plenery i wiernie odtworzony klimat XVIII-wiecznej Europy doskonale wprowadzą w realia epoki. To świetne uzupełnienie zajęć szkolnych, pozwalające lepiej zrozumieć kontekst, w którym rozwijała się sztuka i muzyka klasyczna. Dzięki tej niezwykle dopracowanej stronie plastycznej filmu wykreowano wiarygodną, ale też zachwycającą wizję schyłku XVIII wieku.

Dla młodych widzów szczególnie atrakcyjna i zrozumiała może być postać samego Mozarta, który często zachowuje się jak nieokrzesany nastolatek, który musi mierzyć się z nieprzychylną postawą starszych kolegów, zwłaszcza zazdrosnego o jego talent Salieriego. Mimo swojego geniuszu, bohater tytułowy jest niedoświadczonym dzieckiem, nieposiadającym zmysłu „politycznego”, aby bronić się przed manipulacjami, układami i dworskimi intrygami.

Relacja Salieriego i Mozarta to świetny materiał dydaktyczny – Salieri może zostać odczytany jako uosobienie destrukcyjnej zazdrości, która prowadzi do frustracji i nienawiści. Z kolei Mozart, ze swoją autentycznością i beztroską, pokazuje, że prawdziwy geniusz nie zawsze idzie w parze z konwencjonalną powagą czy życiem zgodnym z normami społecznymi. Dzięki takiej kreacji głównych postaci film w niezwykle sugestywny sposób ukazuje konflikt między talentem a przeciętnością, zazdrością a podziwem.

To skrajnie różni bohaterowie: ascetyczny, zapięty pod szyję Salieri uważa się za osobę godną wielkiego talentu. To właśnie jego – a nie ekscentrycznego lekkoducha Mozarta – Bóg powinien nagrodzić wybitnymi umiejętnościami z zakresu muzyki. Salieri może stać się dla młodych widzów antywzorem, pokazuje bowiem jak silnie niszczącą siłą potrafi być zazdrość. To uczucie dobrze znane nastolatkom, którzy na każdym kroku w mediach społecznościowych mierzą się z wyidealizowanymi obrazami, budzącymi negatywne uczucia i mającymi destrukcyjny wpływ na psychikę młodego człowieka. To sprawia, że film dotyka problemów niezwykle bliskich młodzieży, takich jak rywalizacja, porównywanie się z innymi czy poszukiwanie własnej drogi.

Amadeusz może pełnić także funkcję przystępnego przewodnika po muzyce klasycznej. Dzięki dynamicznej narracji i mistrzowskiemu wykorzystaniu dzieł Mozarta młodzi widzowie mają szansę dostrzec, że muzyka poważna nie jest hermetyczna czy nudna, ale pełna energii, pasji i emocji. Ta historia pokazuje, że Mozart był artystą

wyprzedzającym swoją epokę, kimś na miarę współczesnych idoli muzycznych, a jego twórczość może być nadal fascynująca i inspirująca.

Film zdejmuje z muzyki poważnej łatkę elitarności czy trudności i przedstawia jej nieprzemijającą aktualność oraz wielką moc oddziaływania. Filmowy Mozart przypomina współczesnych rockmanów – jest głośny, zabawowy, nie stroni od używek i towarzystwa płci przeciwnej. Muzyka jest jego życiem, ale też zabawą, szaleństwem, łamaniem ogólnie przyjętych norm i reguł. Ścieżka dźwiękowa, złożona niemal całkowicie z utworów Mozarta, może zachęcić młodych widzów do sięgnięcia po dzieła innych wielkich kompozytorów oraz własnych – już śmielszych – muzycznych poszukiwań i odkryć.

Ponadto *Amadeusz* może stać się punktem wyjścia do rozmów na temat statusu opery, relacji ojcowsko-synowskich, presji społecznej i rodzinnej, kondycji artysty oraz losów dziecięcych geniuszy, żyjących pod wielką presją rodziców. To tematy, które można powiązać z rozmową o współczesnych twórcach, a także z problemami młodych ludzi, często stojących wobec presji wyników, oczekiwań i porównań.

Amadeusz jest więc nie tylko widowiskiem filmowym na najwyższym poziomie, ale też znakomitym narzędziem dydaktycznym, które może angażować emocjonalnie, pobudzać do myślenia i zachęcić do dalszych poszukiwań artystycznych.

Dobrze się stało, że uczniowie polskich szkół mają możliwość zobaczenia tego filmu na wielkim, kinowym ekranie. To będzie wspaniałe audiowizualne doświadczenie, które być może rozbudzi w młodych widzach filmowe lub muzyczne pasje.

Opinia ekspertów Zespołu Edukatorów Filmowych.

Film z ramienia ZEF oceniali: Hanna Kroczek, Kaja Łuczyńska, Izabela Wypich.



Rekomendowany etap edukacji: szkoła ponadpodstawowa

Rekomendowana grupa wiekowa: 15+

Przedmioty: edukacja obywatelska, etyka, historia, historia sztuki, język polski, muzyka, plastyka, zajęcia z wychowawcą

Słowa kluczowe: artysta, geniusz, historia, muzyka klasyczna, natchnienie, opera, oświecenie, rywalizacja, sztuka, talent, Wiedeń, Wolfgang Amadeusz Mozart

Treści sporne: alkohol (nadużywany przez głównego bohatera), przemoc psychiczna, nagość, niewybredny humor, manipulacja

Miloš Forman – życie i twórczość

Miloš Forman (właśc. Jan Tomáš Forman) przyszedł na świat w 1932 roku w Čáslaviu, małym miasteczku w Czechach. Życie doświadczyło go bardzo szybko: w czasie wojny, mając niespełna 10 lat, został sierotą. Po śmierci rodziców, zabitych przez Gestapo, dorastał pod opieką różnych osób. Po wojnie trafił do elitarnej szkoły z internatem na zamku w Podiebradach, gdzie spotkał Václava Havla, Ivana Passera i Jerzego Skolimowskiego. Jako wielki miłośnik teatru wiedział, że po jej ukończeniu będzie chciał zdawać na wydział reżyserski. Niestety, próby dostania się na wymarzony kierunek skończyły się niepowodzeniem. W zamian, w słynnej praskiej szkole filmowej – FAMU, rozpoczął studia scenopisarskie. Uczył się tam pod okiem m.in. Milana Kundery.

Na drugim roku studiów wziął udział w konkursie na prowadzącego program o tematyce filmowej w czechosłowackiej telewizji. Dostał posadę, która otworzyła mu możliwości poznania od kulis środowiska filmowo-telewizyjnego, a także podróżowania na Zachód. Był to też moment, gdy zaczął doświadczać na własnej skórze ograniczeń cenzury obowiązującej w socjalistycznej rzeczywistości. Równolegle angażował się w studenckie projekty teatralne, próbując swoich sił jako aktor i scenarzysta. Pierwsze kroki w roli reżysera zaczął stawiać zaś w 1956 roku, współpracując z Alfrédem Radokiem przy jego filmie *Pierwszy wyścig*, w którym miał szansę pokierować realizacją jednej ze scen zbiorowych.

Młody Miloš Forman

źródło: <https://milosforman.com/es/gallery/young#!prettyPhoto>



Jako niezależny reżyser zadebiutował w kolejnej dekadzie. Po nabyciu w NRD własnej kamery, wraz z Ivanem Passerem i Miroslavem Ondříčkem rozpoczął prace nad satyrycznym dokumentem *Konkurs*, który ujrzał światło dzienne w 1963 roku. W tym samym czasie realizował pełnometrażowy film fabularny *Czarny Piotruś*. Za ten debiut otrzymał w 1964 roku nagrodę na festiwalu filmowym w Locarno, które to wyróżnienie stanowiło istotny impuls dla rozwoju jego kariery reżyserskiej. Kolejnym krokiem do rosnącej rozpoznawalności Formana za granicą były nominacje do Oscara dla *Miłości blondynki* i *Pali się moja panno* – tytułów, które pozwoliły włączyć go w poczet czołowych reprezentantów czechosłowackiej Nowej Fali.

W 1968 roku Forman otrzymał propozycję współpracy od amerykańskich producentów. Udało mu się otrzymać zgodę na jednorazowy wyjazd do USA. Historia pokrzyżowała mu jednak plany. Kilka miesięcy po jego wyjeździe, do Czechosłowacji wkroczyły wojska Układu Warszawskiego. Inwazja ta przebiegała pod hasłem tłumienia liberalizujących reform politycznych w kraju (tzw. Praska Wiosna). Tym samym podróż Formana niespodziewanie zmieniła się w wieloletnią emigrację, gdyż w nowych okolicznościach nie zdecydował się on na powrót do ojczyzny. Ta decyzja uczyniła go w Czechosłowacji *persona non grata* – dla przedstawicieli władzy oraz niektórych kolegów po fachu, którzy widzieli w nim narodowego zdrajcę. Dla młodego reżyserka wartością nadrzędną była jednak wówczas wolność artystyczna.

Od tego momentu Stany Zjednoczone pozostawały nową filmową ojczyzną Formana. Jego pierwszą amerykańską produkcją był *Odłot*, ironiczna opowieść o konflikcie międzypokoleniowym, stanowiąca pomost między twórczością czeską i amerykańską.



Na planie filmu *Pali się moja panno*

źródło: <https://milosforman.com/es/gallery/the-firemens-ball#!prettyPhoto>



Film, utrzymany w bliskiej mu estetyce, nie przypadł jednak do gustu amerykańskiej publiczności, w przeciwieństwie do cztery lata późniejszego *Lotu nad kukułczym gniazdem*. Reżyser sięgnął w nim po uniwersalną historię posługując się nowymi środkami wyrazu, biorąc pod lupę amerykańskie społeczeństwo, tak jak wcześniej skutecznie robił to we własnym kraju. Zdecydował się jednak zrezygnować z konwencji satyrycznej komedii obyczajowej na rzecz krytycznej analizy psychologicznej i języka ezopowego. Decyzja ta okazała się słuszną, gdyż adaptacja powieści Kena Keseya przyniosła mu aż pięć Oscarów. Wnikliwie obserwując rzeczywistość nowych współobywateli, w 1979 roku nakręcił także (nieco spóźniony) film kontestacyjny – *Hair*, adaptację słynnego broadwayowskiego musicalu.

W tym samym roku udało mu się uzyskać zgodę na podróż do Europy. Przyjazd do ojczyzny, który możliwy był m.in. dzięki utrzymywaniu zawodowych stosunków z Ondříčkem, zaowocował realizacją międzynarodowej koprodukcji, która zdobyła rzeszę fanów i została obsypana nagrodami w Europie i Stanach Zjednoczonych. Po nakręceniu *Amadeusza* (1984), bo o nim mowa, reżyser wrócił jednak do dalszej pracy za oceanem. Sięgał tam po tematy współczesne i historyczne, biografie i fikcyjne życiorysy, za każdym razem jednak poruszając tak istotny dla niego temat – wolności jednostki i jej pozycji w systemie. Tym samym filmografia czesko-amerykańskiego filmowca pozostaje twórczością autorską i nonkonformistyczną oraz wyjątkowo spójną w swej różnorodności.

Na planie *Amadeusza*
 źródło: <https://milosforman.com/es/gallery/amadeus#!prettyPhoto>



Miloš Forman jest czesko-amerykańskim reżyserem i autorem filmowym. W kraju był jednym z najważniejszych reprezentantów czechosłowackiej Nowej Fali, a w USA – kontestatorem wnikliwie obserwującym społeczne zależności i obyczaje. Mimo niełatwych okoliczności historycznych, w jakich przyszło mu żyć (komunizm, Praska Wiosna), do końca cenił sobie wolność twórczą i nonkonformistyczną postawę. Zasłynął z takich filmów jak zrealizowane w ojczyźnie *Miłość blondynki* i *Pali się moja panno* oraz amerykańskich produkcji *Lot nad kukułczym gniazdem* i *Amadeusz*.

Geneza filmu i kulisy powstawania

Pisząc o genezie historii przedstawionej w filmie z 1984 roku, należy spojrzeć kilka wieków wstecz. Dzieło Formana jest następstwem powielanej od dawna legendy. Wolfgang Amadeusz Mozart zmarł w 1791 roku w wieku trzydziestu pięciu lat, w okolicznościach, które do tej pory pozostają przedmiotem dociekań. Nie minęło wiele czasu, by zaczęły powstawać pierwsze spekulacje na temat jego przedwczesnej śmierci. Podejrzewano, że mógł stać się ofiarą otrucia przez swoich rywali. Plotki przycichły na pewien czas, powracając po latach wskutek zdarzeń związanych z osobą Antonia Salieriego. W 1823 roku ten niespełniony kompozytor, próbując popełnić samobójstwo, miał wykrzyknąć, że to on był trucicielem Mozarta. Dwa lata później ponoć powtórzył to „wyznanie”. Rozpaliło ono na nowo dyskusję na temat tajemniczej śmierci wiedeńskiego muzyka i dało początek legendzie o wielkiej zazdrości w świecie artystycznych elit.

Na kanwie fascynacji tematem, w 1830 roku Aleksander Puszkina napisał dramat Mozart i Salieri. To on wprowadził do literatury motyw niemającej potwierdzenia w rzeczywistości rywalizacji między geniuszem muzyki (Mozart) i podrzędnym kompozytorem (Salieri). Blisko siedemdziesiąt lat później Nikołaj Rimski-Korsakow zaadaptował ten tekst jako libretto do jednoaktowej opery. Mit zbudowany wokół twórczego napięcia powrócił następnie w sztuce angielskiego dramaturga Petera Shaffera, który w 1979 roku napisał Amadeusza. Wbrew tytułowi, tym, którego portret

Portret Antonia Salieriego autorstwa Josepha Willibrorda Mählera
źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Antonio_Salieri



rysuje się w jego tekście najwyraźniej, jest Salieri. Shaffer, kreując jego stosunek do Mozarta, skupił się – jak pisze Alfonso Méndiz, nie tyle na „otruciu ciała”, co „zatruciu moralnym”. Jeszcze w tym samym roku Peter Hall po raz pierwszy wystawił dramat na deskach londyńskiego National Theatre.

Nieco przypadkiem na premierę trafił Miloš Forman. Nie spodziewał się, że przed jego oczami rozegra się na scenie legendarny konflikt, który zainspiruje go do nakręcenia adaptacji filmowej, a tym samym do stworzenia kolejnej wersji wyjątkowego mitu rozwijającego się od niemal dwóch stuleci. Czeski reżyser nie zwlekał ze złożeniem propozycji współpracy Shafferowi, prosząc, by ten przepisał swoją sztukę na scenariusz filmowy. Dramatopisarz, który początkowo nie podzielał entuzjazmu Formana, zdecydował się ostatecznie podjąć pracę nad adaptacją. Tak rozpoczęła się droga do narodzin monumentalnego dzieła Formana.

Mozart w filmie *Amadeusz*



Salieri w filmie *Amadeusz*

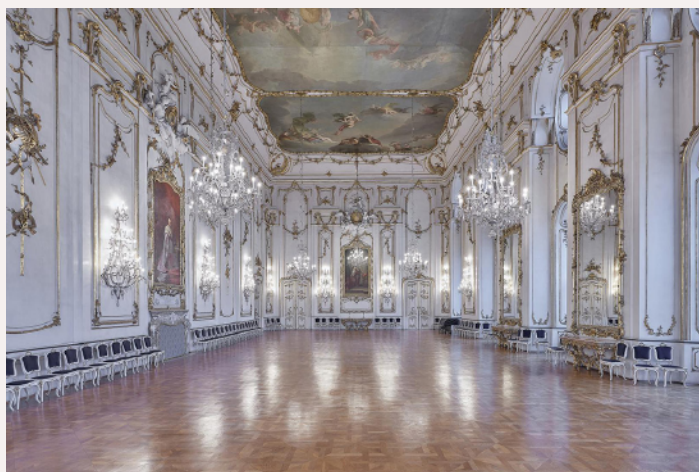
Budżet filmu opiewał na 18 milionów dolarów, co (choć nie było kwotą rekordową) pozostawało znaczną sumą. Była ona kartą przetargową przy pertraktacjach dotyczących możliwości nakręcenia filmu w ojczyźnie Formana. Władze komunistyczne, mając na względzie kryzys gospodarczy, przychyliły się do projektu współpracy, licząc na napływ do kraju zagranicznego kapitału. Rządzący nie upatrywali także ryzyka wywrotowych treści w filmowej historii o słynnym austriackim kompozytorze. Zdjęcia miały jednak przebiegać pod ścisłą kontrolą władzy: omówiono szczegóły realizacji, a głównym członkom ekipy przydzielono jako „obstawę” przedstawicieli służb. Za niedopuszczeniem Formana do kręcenia filmu w ojczyźnie byli natomiast filmowcy z praskiego Studia Filmowego Barrandov, przynależący do Partii Komunistycznej, którzy, jak wspomina w wywiadzie kostiumograf Amadeusza Theodor Pištěk, sprzeciwiali się temu w imię artystycznej odpowiedzialności.



Kadr z filmu *Amadeusz*



Wnętrze Pałacu Arcybiskupiego w Kromieryżu
źródło: <https://www.zamek-kromeriz.cz/pl/trasy-zwiedzania/>



Choć film nie miał być biografią artysty, a w historii, tak literackiej jak filmowej, pozostaje wiele nieścisłości i przekłamań historycznych, twórcom zależało na możliwie realistycznym oddaniu ducha i realiów epoki II połowy XVIII wieku. Dlatego też z dbałością podeszli oni do projektów kostiumowo-scenograficznych. Posłużono się także bardziej czułą taśmą filmową, by móc nakręcić ujęcia, w których jedynym źródłem światła były świece. Natomiast filmowa wersja XVIII-wiecznego Wiednia z powodzeniem została wykreowana na terenie Czechosłowacji. Kluczową rolę odegrał Pałac Arcybiskupi w Kromieryżu na Morawach, w którego rokokowym wnętrzu zrealizowano wiele scen dworskich.

Najwięcej zdjęć powstało jednak w Pradze. Film kręcono m.in. na Hradczanach, w dzielnicy Malá Strana, w Ogrodzie i Pałacu Wallensteina, czy w kościele św. Idziego na Starym Mieście.

Wnętrze Teatru Narodowego w Pradze
źródło: <https://www.prague.fm/pl/teatry/>



Wnętrze kościoła św. Idziego w Pradze
źródło: <https://www.flickr.com/photos/piersmathias/53560357559>

W filmie nie mogło także zabraknąć wnętrza Teatru Narodowego w Pradze. Sceny z inscenizacji *Don Giovanniego* Forman zdecydował się nakręcić właśnie tam, czyli w miejscu, gdzie 29 października 1787 roku odbyła się premiera tej opery.



Geneza historii ukazanej w filmie Formana sięga końca XVIII wieku. Tajemnicza śmierć Mozarta i domniemany konflikt z Salierim obrosły przez lata w legendę, którą po raz pierwszy przełożył na język literacki Aleksander Puszkina. Na kanwie jego sztuki powstała jednoaktowa opera z librettem autorstwa Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Z czasem tematem zainteresował się Peter Shaffer, autor dramatu *Amadeusz*, który stał się podstawą do scenariusza filmowego Formana. Reżyser po latach emigracji miał szansę nakręcić film w ojczyźnie, mimo niechęci wobec niego władz komunistycznych. Zdjęcia realizowano w wielu rozpoznawalnych miejscach w Pradze i na Morawach.

Recepcja filmu Amadeusz

Amadeusz miał światową premierę w Los Angeles 6 września 1984 roku. Trzynastdzień później trafił do kin. Odniósł sukces finansowy, osiągając wpływy przekraczające 90 milionów dolarów, choć nie „rozbił banku”. Czołowe miejsca na liście najbardziej popularnych filmów 1984 roku (pod względem liczby sprzedanych biletów) zajęły całkowicie inne produkcje: *Pogromcy duchów*, *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* oraz *Gremliny rozrabiają*.

Amadeusz odniósł za to niekwestionowany sukces artystyczny. Zdobył cztery Złote Globy, cztery nagrody BAFTA, cztery nagrody David di Donatello i Cezara dla najlepszego filmu zagranicznego. Przypieczętowaniem triumfu było osiem statuetek Oscara. *Amadeusz* zdobył je w kategoriach: Najlepszy film, Najlepszy aktor pierwszoplanowy (F. Murray Abraham), Najlepszy reżyser (Miloš Forman), Najlepszy scenariusz adaptowany (Peter Shaffer), Najlepsza charakteryzacja, Najlepsza scenografia (Karel Černý, Patrizia von Brandenstein), Najlepsze kostiumy (Theodor Pištěk) i Najlepszy dźwięk.

Film wzbudził prawdziwy zachwyt wśród anglojęzycznych recenzentów, choć zdarzały się też nieliczne głosy krytyki. Poniżej kilka fragmentów z recenzji opublikowanych w zagranicznej prasie:

Forman, który z niemal bezkształtnej inscenizacji scenicznej Hair stworzył film wysoce oryginalny, zachował fascynującą esencję sztuki Shaffera i uczynił ją dostępną dla tych milionów, które być może nigdy nie przekroczyłyby progu prawdziwego teatru. Znakomita robota.

— Vincent Canby, 19 września 1984, „The New York Times”

Reżyser Miloš Forman, unoszony na falach niezrównanej muzyki Mozarta, tworzy z broadwayowskiego przeboju Petera Shaffera z 1980 roku dzieło niewątpliwie porywające. Jednak wielbicieli sztuki — opowiadającej o fikcyjnym starciu Boga z XVIII-wiecznym włoskim kompozytorem Antonio Salierim o cudowne dziecko, Wolfganga Amadeusza Mozarta — muszą przygotować się na pewne zmiany.

Sztuka, oparta na konflikcie pomiędzy przeciętnością Salieriego a geniuszem Mozarta, była szybsza, dowcipniejsza i z natury bardziej teatralna. Shaffer nie ograniczył się do prostego zaadaptowania swojego dzieła na ekran; poddał je surowemu przemysłowi. Pojawia się nowy główny bohater: głos Boga, przybierający postać muzyki Mozarta.

— **Peter Travers, 1 października 1984, „People”**

Amadeusz Miloša Formana to jedna z najbardziej ryzykownych prób, na jakie od dawna odważył się filmowiec — wystawny obraz o Mozarcie, który śmie być anarchiczny i zuchwały, a mimo to zyskuje rangę tragedii. To film zupełnie inny od nudnych, szkolnych portretów Wielkich Kompozytorów, przedstawianych zwykle jako zakurzone pomniki, uginające się pod ciężarem własnego geniuszu. Tutaj Mozart jawi się niczym osiemnastowieczny Bruce Springsteen, a jednak (i w tym tkwi geniusz filmu) nie ma w tym podejściu nic taniego ani niegodnego. Amadeusz to nie tylko jedna z najzabawniejszych i najżywszych filmowych przygód, jakie można sobie wyobrazić — to także opowieść niepokojąco prawdziwa. (...) Amadeusz to film wspaniały: pełny, czuły, dowcipny i czarujący — a zarazem, pod koniec, smutny i gniewny, bo w postaci Salieriego otrzymaliśmy sposób, by zrozumieć nie tylko wielkość, lecz i własny jej brak.

— **Roger Ebert, 8 września 1984, „Chicago Sun-Times”**

Pomimo znakomitego materiału oraz udziału najwyższej klasy artystów, film okazuje się jednak rozczarowaniem. Choć Peter Shaffer sam przełożył swoją wybitną sztukę na język kina, jej ranga i siła, jaką miała na scenie, uległy wyraźnemu osłabieniu, a sposób prowadzenia opowieści przez Miloša Formana wydaje się może zbyt naturalistyczny, jak na dzieło pomyślane pierwotnie jako mocno wystylizowane.

— **Todd McCarthy, 5 września 1984, „Variety”**

Polska premiera *Amadeusza* miała miejsce dopiero w 1986 roku, choć niektórzy krytycy mieli okazję zobaczyć film wcześniej. Oto, co pisano o dziele Miloša Formana w Polsce:

Zasadniczym tematem jest pytanie, dlaczego Mozart z jego „brakiem formatu”, z jego dziecinnością, brakiem powagi, został obdarzony tym, co najcenniejsze: boskim darem tworzenia. Formanowi udaje się w fascynujący sposób ukazać dramat Salieriego. Dzieje się to poprzez grę kontrastów, poprzez skonfrontowanie postaci Mozarta – lekkiego, frywolnego, śmiesznego, z jego muzyką – doskonałą, boską. (...) W miarę jak film się

rozwijają, to, co było osobiste i szczegółowe, staje się coraz bardziej ogólnym wyjaśnieniem mechanizmów twórczości i egzystencji. (...) Forman mistrzowsk wyjaśnia istotę mechanizmu nienawiści wobec geniuszu. Mozart fascynuje i przeraża, wywołuje zarówno podziw, jak i śmiech. W tym sensie film jest doświadczeniem poznawczym najwyższej miary. Amadeusz to film o Mozarcie, Salierim i o nas – ludziach przeciętnych, którzy przeżywają swoje małości wobec geniuszu. Nie sposób w każdej wypowiedzi oddać wielkości filmu. Jest to dzieło, które należy oglądać, aby doświadczyć niezwykłego przeżycia. To wielkie dzieło o sztuce, człowieku, losie.

— Alicja Helman, „Film” 1984, nr 52, s. 21.

(...) Mamy coś szczególnego — film o Mozarcie i zarazem o Salierim. Film o geniuszu i o miernocie, film o chwale i o zawiści. Film o boskości i o diabelskim chichocie. (...) Amadeusz nie jest tylko widowiskiem historycznym czy też biograficznym. Jest czymś więcej — dramatem ludzkim, w którym zderzają się przeciwieństwa, dramatem o tajemnicy talentu i o zagadce przeciętności. A wreszcie — dramatem o samej sztuce, bo czyż nie o tym właśnie mówi cała historia Mozarta i Salieriego? Widz wychodzi z tego filmu oszołomiony, bo widzi coś, czego w kinie jeszcze nie było. I to oszołomienie sprawia, że Forman wygrywa w sposób nieomal absolutny. Bo któż potrafi mu się oprzeć? Nawet krytyk, który zasiada, by „obiektywnie” ocenić Amadeusza, jeszcze kiedyś, na przykład we śnie, usłyszy ten diabelski chichot.

— Jerzy Niecikowski, Diabelski chichot, „Film” 1986, nr 36, s. 5.

Amadeusz zasłużył na swój worek Oscarów i na swoją światową popularność. Mnożenie tu pochwał byłoby wyważaniem drzwi otwartych. Zajmiemy się więc owym niepokojącym pytaniem: czy robiąc film o postaci historycznej można ze względów dramaturgicznych dowolnie zmieniać znane szczegóły jej biografii czy powierzchowności? Jak zareagowalibyśmy na równie znakomity film o Chopinie, ukazujący go z wąsami, w otoczeniu żony i gromadki dzieci?

— Ludwik Erhardt, Arcydzieło: Chopin z wąsami, „Film” 1986, nr 49, s. 8-9.



Film Amadeusz został ciepło przyjęty przez widzów, branżę filmową i krytyków z różnych zakątków świata. Recenzenci chwalili produkcję za oryginalne podejście do sztuki Shaffera, mistrzowskie ukazanie konfliktu między przeciętnością a geniuszem, niezwykłą siłą emocji, humor i żywiołowość obrazu, a także za uczynienie z filmu nie tyle biografii, co raczej głębokiego dramatu o sztuce, talencie i ludzkiej kondycji.

Amadeusz jako film biograficzny

Gdy Miloš Forman zaproponował Peterowi Shafferowi, że przeniesie jego sztukę na ekran, dramaturg zapytał: „A jeśli dam panu to dziecko, to co pan z niego zrobi?”. Reżyser odpowiedział: „W żadnym wypadku nie będzie to biografia Mozarta”. Faktycznie – z filmu Formana lepiej nie uczyć się losów słynnego Austriaka. *Amadeusz* mocno odbiega od prawdziwego życiorysu kompozytora, pod dużym znakiem zapytania stawiając przynależność dzieła do gatunku „filmu biograficznego”.

Film biograficzny – zwany czasami z angielskiego biopikiem – to opowieść o postaci wybitnej, szczególnie zasłużonej dla świata sztuki, kultury lub polityki. Zazwyczaj łączy działalność publiczną z życiem prywatnym (często wydobywając na pierwszy plan konflikt między tymi dwoma obszarami) i opowiada o wybranym etapie życia/kariery bohatera: jej początkach, kluczowym momencie lub schyłku, będącego czasem rozmyślań i rozliczeń.

Instynktownie zakłada się, że podstawowym celem filmu biograficznego jest wierne przedstawienie życiorysu bohatera. By to osiągnąć, twórcy korzystają ze zdobyczy sztuki charakteryzacji, upodabniając aktorów do postaci historycznych oraz czerpią wiedzę o swoim bohaterze z godnych zaufania źródeł: opowieści bliskich i rodziny, materiałów archiwalnych, zapisków, wspomnień czy pamiętników. Należy jednak pamiętać, że film biograficzny może poddawać biografie swoich bohaterów różnorodnym manipulacjom. Przyczyny zmian są bardzo różne: może być to wynikiem oczekiwań rodziny, która wymaga pominięcia niewygodnych tematów lub konsekwencją celów propagandowych, ponieważ filmy biograficzne często wykorzystywane są do celów ideologicznych. Budują nowe autorytety, których postępowanie kreuje u odbiorców pożądane wzorce postępowania. Tego rodzaju produkcje powstawały m.in. w III Rzeszy (np. *Bismarck*) oraz Związku Radzieckim (np. *Czapajew*).

Amadeusz Miloša Formana w wielu miejscach odbiega od prawdziwych losów kompozytora. Oto kilka przykładowych różnic:

→ W rzeczywistości *Requiem* u Mozarta zamówił anonimowo hrabia Franciszek

Walsegg zu Stuppach, chcąc przedstawić je jako własne dzieło stworzone ku pamięci żony. Mozart zmarł przed ukończeniem utworu, który dokończyli znajomi kompozytorzy, Joseph Eybler oraz uczeń i przyjaciel rodziny Franz Xaver Süssmayr.

→ Dokładna przyczyna śmierci Mozarta w wieku 35 lat pozostaje nieznana do dziś. Przypuszczalnie przyczyniły się do niej liczne choroby, na które cierpiał kompozytor (np. gorączka reumatyczna, choroba nerek, kiła, włośnica).

→ Wizję zaciętej rywalizacji między Mozartem a Salierim rozpowszechnił Aleksander Puszkina w sztuce z 1830 roku, w której Salieri zabija Mozarta. Film *Amadeusz* rozwija ten motyw, pokazując Salieriego sabotującego karierę Mozarta. Sam Mozart podejrzewał, że istnieje „klika” przeciw niemu, ale jego opery wcale nie były klapą.

→ Antonio Salieri nie złożył ślubów czystości. Był żonaty i miał ośmioro dzieci. Po Wiedniu krążyły również plotki o jego romansie z sopranistką Catriną Cavalleri.

→ Przez długi czas sądzono, że Mozart umarł w biedzie i opuszczeniu, a jego ciało spoczęło w grobie dla ubogich. W rzeczywistości, choć jego muzyka traciła popularność w Wiedniu, kompozytor nadal czerpał spore dochody z innych części Europy, zwłaszcza z Czech, a szczególnie z Pragi. Pochowano go w zbiorowym grobie, co było wówczas standardową praktyką w Wiedniu, zgodną z zarządzeniami cesarza Józefa II.

Amadeusz to rodzaj biografii wyobrażonej, będącej efektem autorskiej ekspresji Miloša Formana oraz Petera Shaffera. To również opowieść bardzo silnie zsubiektywizowana, przefiltrowana przez wątpliwy stan umysłu jej narratora, Antonio Salieriego. To właśnie on opowiada swojemu spowiednikowi – oraz nam, widzom – historię Mozarta. „Na każdy zarzut dotyczący nieścisłości historycznej Forman może odpowiedzieć, że chory na umyśle Salieri, wspominając wypadki sprzed lat blisko czterdziestu, miał prawo to i owo pokręcić” – pisze w recenzji *Amadeusza* w 1986 roku Ludwik Erhardt.

Opowiadający historię Mozarta Salieri to bardzo dobry przykład narratora niewiarygodnego. W artykule poświęconym tej figurze Jacek Ostaszewski pisze: „Warunkiem wejścia w świat opowiadania filmowego jest obdarzenie go przynajmniej odrobiną wiary. Bez niej nie będzie dane widzowi przeżycie kontaktu z „prawdą” fikcji. Jednym z podstawowych gwarantów zaufania odbiorcy do przedstawianego zmyślenia jest narrator. Nie jest jednak tak, żeby jego wiarygodność była zakładana z góry

i nie podlegała żadnej weryfikacji. Szczególnie dobrze widoczne jest to w przypadku narratorów personalizowanych, którzy relacjonują nam zdarzenia jako ich uczestnicy bądź świadkowie, lecz w konfrontacji z innymi źródłami informacji ich relacja nie uzyskuje potwierdzenia, a oni sami okazują się – w sposób typowy dla ludzi – omylni, stronnicy lub kłamliwi, słowem – niewiarygodni”.

Salieri niekoniecznie chce celowo wprowadzić słuchacza w błąd. Może być to wynikiem działania całkowicie innych czynników: zawodzącej ze względu na upływ czasu pamięci oraz zazdrości, która mimo upływu lat jest wciąż zbyt silna, by przedstawić Mozarta z większą powagą, godnością czy dostojnością. Salieri opowiada nam nie tyle o samym Mozarcie, co raczej o swoim jego postrzeganiu. Trudno więc oczekiwać pełnej zgodności z faktami historycznymi



Amadeusz Miloša Formana nie jest wierną biografią Mozarta, lecz raczej „biografią wyobrażoną”, przefiltrowaną przez subiektywną perspektywę narratora – Antonia Salieriego. Film daleko odbiega od gatunkowych wymogów biografii, które zakładają rzetelne odwzorowanie życia postaci. W *Amadeuszu* mamy do czynienia z narratorem niewiarygodnym. Opowieść Salieriego więcej mówi o nim samym niż o prawdziwym Mozarcie.

Motyw ojca w filmie Amadeusz

Ojcowie opisywani w tekstach kultury reprezentują bardzo różne archetypy. Bywają patriarchami, jak starotestamentowy Abraham. Ojcami narodu, dla których losy zbiorowości i wola Boga są ważniejsze od indywidualnych relacji z rodzonym synem, czego dowodzi historia o Izaaku – synu, którego Abraham zamierzał złożyć w ofierze na żądanie Boga. Sam Bóg bywa też przedstawiany jako Ojciec – Jezusa, Syna Bożego, ale także całej ludzkości, którą stworzył na swój obraz i podobieństwo.

Do obrazu Ojca-demiurga nawiązuje Bruno Schulz w *Skleпах cynamonowych*. Choć Jakub jest zwykłym kupcem bławatnym prowadzącym sklep z tkaninami w małym miasteczku, autor prezentuje go jako istotę o nieograniczonej sile, która pragnie stwarzać świat. Świat dość szczególny, bo wypełniony istotami stworzonymi na podobieństwo... manekinów.

W Nowym Testamencie pojawia się znacząca przypowieść prezentująca całkowicie inny obraz ojca. W historii o synu marnotrawnym jest kochającym i wyrozumiałym rodzicem, który z otwartymi ramionami wita zagubione i nieobecne przez lata dziecko, wracające w rodzinne progi po serii błędów i złych decyzji. Siłę więzi pomiędzy ojcem a dzieckiem podkreślają także *Treny Jana Kochanowskiego*, będące wyrazem ogromnego bólu po stracie ukochanej córki. Podmiot liryczny czuje dojmującą pustkę po śmierci Urszulki, nie znajduje pocieszenia w religii i filozofii, a także wypełnia go poczucie porażki, ponieważ zawiódł jako ojciec-opiekun.

Stworzenie Adama – fresk Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej
 Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Stworzenie_Adama#/media/Plik:Michelangelo_-_Creation_of_Adam_\(cropped\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Stworzenie_Adama#/media/Plik:Michelangelo_-_Creation_of_Adam_(cropped).jpg)



Gdzie na tym ojцовskim kontinuum plasuje się ojciec Mozarta? Leopold Mozart (1719–1787), urodził się w Augsburgu w rodzinie rzemieślniczej. Uczył się w szkołach jezuickich, gdzie zdobył podstawową wiedzę muzyczną, a później rozpoczął studia w Salzburgu, których jednak nie ukończył. Związał się z dworem arcybiskupa salzburskiego, gdzie jako skrzypek stopniowo awansował do funkcji wicekapelmistrza. Choć nie osiągnął wymarzonej pozycji kapelmistrza, zyskał uznanie jako pedagog i autor cenionego podręcznika gry na skrzypcach, który rozstawił go w całej Europie.

W 1747 roku Leopold poślubił Annę Marię Pertl, z którą miał siedmioro dzieci. Przeżyło tylko dwoje: córka – Maria Anna (Nannerl) i syn – Wolfgang Amadeus, których Leopold od najmłodszych lat kształcił muzycznie. Razem z rodziną odbywał podróże po Europie, prezentując talenty dzieci. Sam komponował msze, symfonie, koncerty i utwory do nauki gry na instrumentach. Choć wiele jego dzieł zaginęło, zapisał się w historii jako ceniony nauczyciel, kompozytor i ojciec jednego z największych geniuszy muzyki.

Johann Georg Leopold Mozart (1719–1787)
 źródło: https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Leopold_Mozart.jpg



Roy Dotrice w roli Leopolda Mozarta w filmie *Amadeusz*

Leopold Mozart był jednocześnie nauczycielem i rodzicem. Rozwijał talenty muzyczne dzieci oraz często wystawiał je na widok publiczny, organizując koncerty w różnych zakątkach Europy. Był niezwykle wymagający. Oczekiwał czystej perfekcji, pragnął też kontrolować prywatne życie pociech. Leopold sabotował związki Mozarta, starał się powstrzymać go przed małżeństwem z Konstancją, co tak bardzo popsło synowsko-ojcowską relację, że Mozart nie uczestniczył nawet w pogrzebie Leopolda.

W *Amadeuszu* o Leopoldzie widz dowiaduje się dużo z ust Salieriego, który porównuje go do swojego rodzica – niezainteresowanego muzyką prostaka, który nigdy nie wspierał jego talentu. Ojciec Salieriego podsumowuje działalność Leopolda słowami: „Chciałbyś być tresowaną małpą? Mam cię ciągnąć po Europie, żebyś robił triki jak dziwadło z cyrku?”. Choć Salieri z lekceważeniem cytuje słowa ojca, obraz zdaje się je potwierdzać: oto mały Mozart po udanym występie stawiany jest przez Leopolda na taborecie, by niczym przedmiot (nie podmiot) był podziwiany przez słuchaczy.

Postać ojca Mozarta – zarówno w filmie Formana jak i w rzeczywistości – skłania do refleksji na temat ceny geniuszu. Despotyczny, kontrolujący Leopold postawił wszystko na jedną kartę. Gdy zauważył u swojego syna muzyczny talent, całkowicie skupił się na jego rozwijaniu oraz prezentowaniu go światu. Choć strategia ta pozwoliła na stworzenie (przypuszczalnie) największego muzycznego geniusza wszech czasów, pozbawiła małego Wolfganga beztroskiego dzieciństwa oraz możliwości wyboru. Ścieżka kariery została wybrana za niego.

Leopold przez lata łączył rolę rodzica i nauczyciela. To bardzo trudne i ryzykowne połączenie, często obserwowane w sporcie, gdzie pierwszymi trenerami dzieci bywają właśnie rodzice z doświadczeniem w danej dziedzinie. Role rodzica i trenera

Kadr z filmu *Amadeusz*



bywają ze sobą sprzeczne: trudno płynnie „przełączać” się z jednego rejestru w drugi, kiedy oba tak bardzo się od siebie różnią. Co więcej, rodzic-trener może być dla swojego dziecka szczególnie wymagający, oczekiwać od niego więcej niż od innych dzieci. Wywierać zbyt dużą presję, nie zapewniając jednocześnie bezpiecznej przestrzeni na odreagowywanie emocji w przestrzeni domowej.



Leopold Mozart w filmie *Amadeusz* (a także w rzeczywistości) to wymagający pedagog i despotyczny rodzic, który całkowicie podporządkował życie syna jego karierze muzycznej. Jawi się jako kontroler, stawiający przed dzieckiem ogromne wymagania i odbierający mu możliwość samodzielnych wyborów. Jego postawa rodzi refleksję nad ceną, jaką płaci się za rozwój genialnego talentu.

Film i teatr – zarys relacji

Oparty na sztuce teatralnej *Amadeusz* składania do refleksji na temat związków teatru z filmem. Tej relacji nie da się ująć w kilku prostych słowach. „Nie mamy do czynienia z prostym stykiem obu dziedzin, lecz z intrygującym i bardzo złożonym zjawiskiem, któremu warto się przyjrzeć” – pisze Marek Hendrykowski w tekście „Kino i teatr – kulturowa kolizja mediów”. To niezwykle „przyciąganie i przenikanie” (ponownie używając słów Hendrykowskiego) najlepiej oddają konkretne przykłady, które ukazują wielokierunkowość i różnorodność wzajemnych inspiracji, zarówno w przeszłości, jak i współcześnie.

Początki kina i teatralne wzory

Początkowo filmy prezentowano w różnych przestrzeniach dostosowywanych na potrzeby projekcji. Słynny, pierwszy publiczny pokaz filmowy odbył się 28 grudnia 1895 roku w Salonie Indyjskim, mieszczącym się w piwnicy Grand Café przy bulwarze Kapucynów w Paryżu. Filmy prezentowano również w salach teatralnych, czego dobrym przykładem jest pierwszy seans filmowy na ziemiach polskich, który odbył się 14 listopada 1896 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie (obecnym Teatrze im. Juliusza Słowackiego) z wykorzystaniem aparatury braci Lumière.

Pierwsze budynki tworzone specjalnie w celach projekcji filmów były wzorowane na teatrach rewijowych i wodewilowych – posiadały scenę przed ekranem, umożliwiającą występy na żywo oraz miejsce dla orkiestry. Początkowo kina nie miały własnego stylu architektonicznego i czerpały pełnymi garściami ze zdobyczy teatrów. Była to świadoma strategia. Upodobnienie kin do teatrów podnosiło ich prestiż i rangę. Widać to również w nazwach – wczesne kina nazywane były np. teatrami kinematograficznymi, kinoteatrami, teatrami świetlnymi. Do dziś w krajach anglojęzycznych kina bywają określane jako *movie theatre*.

W Stanach Zjednoczonych kina powstawały często przy sklepach i z czasem zaczęły przyjmować formę tzw. nickelodeonów – małych i ciasnych sal projekcyjnych, wyposażonych w miejsca dla widzów, ekran i pianino. Ich nazwa pochodziła ze złączenia

terminów *nickel* (potoczne określenie monety pięciocentowej – typowa cena biletu) i *odeion* (greckie określenie zadaszzonego teatru). W latach 20. XX wieku zaczęły powstawać wystawne pałace filmowe (movie palaces), wzorowane na prestiżowych teatrach i operach. Najbardziej znani architekci tego typu budowli to John Eberson, Thomas Lamb, Joseph Urban i Friedrich Kiesler. Z czasem (zwłaszcza po II wojnie światowej) budynki kinowe stawały się skromniejsze i stawiały bardziej na funkcjonalność niż przepych.

Na świecie funkcjonuje wiele kin z długą tradycją. Jedno z najstarszych znajduje się w... Szczecinie! Część z budynków nosi wyraźne podobieństwa do sal teatralnych, które zwłaszcza na początku istnienia kina stanowiły silną inspirację dla architektów i właścicieli.

Najstarsze działające kina:

State Theatre (Washington, stan Iowa, USA)

Data otwarcia: 1897

Źródło:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:State_Theatre_-_Washington,_Iowa.jpg



Źródło:



Cinéma Eden Théâtre (La Ciotat, France)

Data otwarcia: 1899

Źródło:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cinema_Eden_Theatre._La_Ciotat.jpg



Źródło:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salle_de_l%27Eden_Th%C3%A9%C3%A2tre_-_2021.jpg



Plaza 1907 Cinema (Ottawa, Kansas)

Data otwarcia: 1907

Źródło:
<https://www.travelks.com/listing/plaza-movie-theater-and-memorabilia-museum/3655/>



Źródło:
https://www.2ljworld.com/weblogs/town_talk/2018/mar/06/ottawa-movie-theater-owned-by-lawrence-b/



Cinéma du Panthéon (Paryż, Francja)

Data otwarcia: 1907

Źródło:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cin%C3%A9ma_du_Panth%C3%A9on.jpg



Źródło:
<https://www.cinemadupantheon.fr/privatisations/>



Kino Pionier (Szczecin, Polska)

Data otwarcia: 1909 *

* oficjalnie kino rozpoczęło działalność 26 września 1909 od pokazu filmów krótkometrażowych, chociaż wyświetlano tu filmy już wcześniej, w 1907 r.

Źródło:
<https://discoverpomerania.pl/kino-pionier/>



Źródło:
<https://visitszczecin.eu/en/entertainment/77-pionier-cinema>



Film d'Art

Na początku XX wieku we Francji pojawiła się inicjatywa, mająca na celu podniesienie prestiżu kina, które wówczas uchodziło raczej za rozrywkę jarmarczną, przeznaczoną dla niższych warstw społecznych. „Współczesny Europejczyk używa kina, lecz się go wstydzi” – pisał w 1924 roku Karol Irzykowski.

Założona w 1908 roku firma Le Film d'Art postawiła sobie za zadanie wprowadzenie do kina nowej jakości poprzez zbliżenie go do teatru, postrzeganego niezmiennie jako sztuka bardziej wyrafinowana. Inicjator przedsięwzięcia, finansista Paul Laffitte, połączył siły z przedstawicielami Akademii Francuskiej (słynnego towarzystwa naukowego działającego od 1635 roku) oraz Comédie-Française (pierwszej francuskiej sceny narodowej, istniejącej od 1680 roku). Wspólnie chcieli tworzyć ambitne filmy oparte na uznanych dziełach literackich, z udziałem znanych aktorów teatralnych i prezentować je w eleganckich salach kinowych w prestiżowych dzielnicach. Największym sukcesem Le Film d'Art okazał się pierwszy zrealizowany obraz – *Zabójstwo księcia Gwizjusza* z 1908 roku.

Teatralne konotacje służyły nie tylko jako chwyt marketingowy, lecz także wyraźnie zaznaczały się w samych filmach, realizowanych w bardzo „scenicznym” stylu. Kamera pozostawała nieruchoma, sceny pokazywano w planach ogólnych, a scenografię tworzyły malowane tła i kotary. Film sprawiał wrażenie wręcz „uwięzionego” w teatralnych konwencjach. Ruch Le Film d'Art – mimo ambitnych, lecz wyraźnie elitarystycznych celów – zdaniem wielu hamował rozwój kina, uniemożliwiając mu wypracowanie własnych środków wyrazu. Choć działalność Laffitte’a zainspirowała inne wytwórnie do podobnych prób, cała inicjatywa zakończyła się po kilku latach. Warto jednak zaznaczyć, że ruch Film d'Art stworzył podstawy do późniejszego podejmowania poważnych tematów w sztuce filmowej oraz odegrał ważną rolę w kształtowaniu się formuły współczesnego filmu artystycznego.

Aktorska rewolucja, która nadeszła z teatru

Wielu aktorów filmowych, opisując swój sposób pracy nad rolą, odwołuje się do pojęcia „Metody”. Termin ten przywołują chociażby takie tuzy aktorstwa jak Marlon Brando, Meryl Streep, Daniel Day-Lewis czy Al Pacino. To szczególne rozumienie aktorskiego rzemiosła, oparte na psychologicznej i emocjonalnej wiarygodności, odcisnęło trwałe

piętno na współczesnym kinie. Warto jednak pamiętać, że „Metoda” ma swoje źródła w teatrze przedwojennym, a jej fundamenty stworzył Konstantin Stanisławski w Moskiewskim Teatrze Artystycznym (MChAT), założonym w 1898 roku wraz z Władimirem Niemirowiczem-Danczenką.

Stanisławski opracował zestaw zasad i ćwiczeń aktorskich, opartych na biologii, psychologii i dogłębnym zrozumieniu ludzkiej psychiki. Zawarł je w książkach *Praca aktora nad sobą* oraz *Praca aktora nad rolą*. Kluczowym celem było dążenie do prawdy – stworzenie na scenie postaci żywej, wiarygodnej i przekonującej. Wymagało to dogłębnego poznania wewnętrznego świata bohatera, jego sposobu postrzegania rzeczywistości oraz reakcji fizycznych i psychicznych. Aktor miał doprowadzić do pełnego „wcielenia się” w postać, zarówno na poziomie wewnętrznym, jak i zewnętrznym.

Do Stanów Zjednoczonych idee Stanisławskiego trafiły dzięki jego uczniowi Michaiłowi Czechowowi, siostrzeńcowi Antona Czechowa. Dużą rolę w ich upowszechnieniu odegrało również American Laboratory Theatre (1923–1930), założone przez Ryszarda Bolesławskiego – przedwojennego polskiego reżysera filmowego, który zrobił karierę w Hollywood. To właśnie u Bolesławskiego podstaw Metody uczyli się Lee Strasberg i Stella Adler, późniejsi wybitni pedagodzy aktorstwa, którzy wychowali całe pokolenia gwiazd kina. Wśród ich uczniów znaleźli się m.in. Robert De Niro, James Dean, Dustin Hoffman, Jon Voight czy Robert Duvall.

Teatr jako temat

Świat teatru stanowi niewyczerpane źródło inspiracji dla twórców filmowych. Świątynie sztuki teatralnej kryją nie tylko wyraziste osobowości, ale także dramaty, pasje i konflikty – podniosłe i filozoficzne, ale też całkowicie przyziemne, związane z codziennym funkcjonowaniem zespołu czy realizacją spektaklu. Bogactwo tematów i intensywność emocji sprawiają, że teatr często trafia na kinowy ekran. Poniżej zamieściliśmy kilka przykładów względnie nowych filmów, które być może okażą się atrakcyjne także dla młodszych widzów, dopiero poznających świat teatru.

Sezony (reż. Michał Grzybowski)

Błyskotliwa komedia o kryzysie aktorskiego małżeństwa, której akcja rozgrywa się

niemal wyłącznie w teatrze. Życie prywatne bohaterów – Marcina (Łukasz Simlat) i Oli (Agnieszka Dulęba-Kasza) – splata się z rolami, w które się wcielają: Kapitana Haka i Dzwoneczka w *Piotrusiu Panu*, Nory i Torvalda Helmera w *Domu lalki* oraz Tytanii i Oberona w *Śnie nocy letniej*. Każdy z trzech spektakli symbolizuje kolejny etap rozpadu ich związku i podkreśla przenikanie się teatru i życia. Film odstawia kulisy sceny: pokazuje osoby na co dzień ukryte w cieniu oraz aktorów jako zwyczajnych ludzi, zmagających się z problemami i wyzwaniami poza sceną.

***Birdman* (reż. Alejandro González Iñárritu)**

Film zanurzony w teatralnej estetyce – zarówno pod względem formy, jak i treści. Akcja niemal w całości rozgrywa się w teatrze na Broadwayu, gdzie bohater, kreowany przez Michaela Keatona, próbuje odzyskać prestiż, jednocześnie grając, reżyserując i finansując nową sztukę. Kamera Emmanuela Lubezkiego błądzi po ciasnych, mrocznych zakamarkach budynku, znakomicie oddając presję, pod którą znajduje się protagonista, usiłujący udowodnić, że jest kimś więcej niż tylko odtwórcą roli popularnego superbohatera. Filmowy teatr jawi się tu jako przestrzeń stresu, rywalizacji i niepewności, w której sztuka wchodzi w przejmujący dialog z rzeczywistością.

***Tick, tick... Boom!* (reż. Lin-Manuel Miranda)**

Oparta na faktach historia Jonathana Larsona – młodego kompozytora i dramaturga, twórcy kultowego musicalu *Rent*, który czuje się niespełniony. Spotkania z odnoszącymi sukcesy znajomymi, pozbawiona perspektyw praca kelnera oraz uciekający czas wywierają ogromną presję na bohatera, który opowiada o nich w uzupełniających film piosenkach. Filmowe ujęcia często komponowane są jak teatralne inscenizacje (z choreografią, światłem i przestrzenią budującą wrażenie sceny), a intymne monologi bohatera mają charakter występu na żywo, wciągając widza w rytm przedstawienia.



Czarodziejski flet (reż. Florian Sigl)

Dziełem, które miesza ze sobą świat teatralny (operowy) i filmowy jest *Czarodziejski flet* w reżyserii Floriana Sigla. Produkcja z 2022 roku zaczerpnęła tytuł od słynnej opery Mozarta i opowiada o uczniu pewnej niezwyklej szkoły, który wchodzi w świat znany z utworu. W roli jednego z nauczycieli wystąpił F. Murray Abraham – nagrodzony Oscarem odtwórca roli Salieriego w *Amadeuszu*. Film ma formę musicalu i jest przeznaczony raczej dla młodej widowni, która za jego pośrednictwem może poznać twórczość Wolfganga Amadeusza Mozarta. *Czarodziejski flet* posiada Znak Jakości ZEF.



Obecność filmu w teatrze

Relacja filmu i teatru jest wielokierunkowa. Od początków swojego istnienia kino czerpało inspiracje z teatru – zarówno w zakresie narracji, jak i rozwiązań inscenizacyjnych. Dziś również teatr chętnie sięga po zdobycze nowych mediów, w tym właśnie po film.

Coraz częściej projekcje stają się integralną częścią spektaklu. Ekrany nie tylko uzupełniają scenografię, lecz w niektórych przedstawieniach wręcz ją dominują, nadając inscenizacji zupełnie nowy wymiar. Nie są one jedynie atrakcyjnym dodatkiem wizualnym, lecz raczej pełnoprawnym środkiem wyrazu i ważnym kanałem komunikacji z widzem. Co więcej, twórcy teatralni traktują film bardzo szeroko – do spektakli włączają zarówno klasyczne nagrania, transmisje na żywo, jak i elementy wirtualnej czy rozszerzonej rzeczywistości.

Współczesne teatry sięgają po dzieła filmowe jako punkt wyjścia dla własnych produkcji. Przygotowanie teatralnej adaptacji kinowego przeboju nie jest zadaniem prostym – wymaga znalezienia unikalnych, typowo teatralnych środków wyrazu, które mogłyby zastąpić rozwiązania zastosowane w filmie. Dodatkowym wyzwaniem bywają kwestie prawne, ściśle ograniczające okres prezentacji danego tytułu na scenie lub wymagające znaczących nakładów finansowych. Przykładem produkcji wymagających wielu prawnych ustaleń są głośne spektakle oparte na popularnych franczyzach czy markach, takie jak *Beetlejuice* (Teatr Syrena/Teatr Rozrywki w Chorzowie) czy *Deszczowa*

piosenka (Teatr Muzyczny Roma). Przyciągają one widzów rozpoznawalnymi tytułami, ale jednocześnie stawiają przed realizatorami wysokie wymagania artystyczne i organizacyjne.

Interesującym przykładem współistnienia filmu i teatru są także zwiastuny teatralne. To krótkie klipy wideo, przygotowane w celu promocji spektaklu i zachęcenia widzów do zakupu biletów. W przeciwieństwie do kina nie wyświetla się ich bezpośrednio przed przedstawieniem, lecz funkcjonują one przede wszystkim w przestrzeni internetu, telewizji i mediów społecznościowych. Dzięki temu teatr zyskuje dodatkowe narzędzie komunikacji, które pozwala mu dotrzeć do nowej publiczności i poszerzyć grono odbiorców.



Od samego początku kino i teatr pozostawały ze sobą w nieustannym dialogu, wzajemnie inspirując się i oddziałując na siebie. Teatr, jako sztuka starsza i ciesząca się większym prestiżem, dostarczał młodemu medium wzorców estetycznych, architektonicznych i aktorskich, które pozwalały mu podnieść rangę oraz zdobyć publiczność. Kino, choć młodsze, również zaczęło z czasem wpływać na teatr. Relacja ta nigdy nie była jednostronna. To wzajemne przenikanie sprawiło, że obie sztuki rozwijały się w dynamicznym dialogu, otwierając nowe przestrzenie dla twórczości artystycznej i doświadczeń widzów.

Wiedeń końca XVIII wieku

Wiedeń od XIII wieku pozostawał siedzibą władców Austrii, a w epoce tzw. Monarchii Habsburgów główną stolicą polityczno-administracyjną oraz kulturalno-artystyczną imperium. Pod koniec XVIII wieku był jednym z najprężniej rozwijających się i najbardziej postępowych miast na mapie europejskiej. Był przy tym miejscem styku tradycji z nowoczesnością: z jednej strony silne było wówczas przywiązanie do arystokratycznych form życia dworskiego, z drugiej – reformy józefińskie i idee Oświecenia podważały fundamenty starego porządku. Na II połowę osiemnastego stulecia przypadł bowiem okres tzw. absolutyzmu oświeceniowego, reprezentowanego przez Marię Teresę (której rządy przypadły na lata 1740–1780) i jej syna Józefa II (1780–1790).

Choć władza skupiała się w osobie cesarza, pozostawiała przestrzeń na reformy i modernizację – szczególnie na gruncie prawa, gospodarki, edukacji i stosunków wyznaniowych. Centralizacji rządów towarzyszyło rozbudowywanie administracji i urzędów państwowych. Decyzje na szczytach miały być podejmowane w duchu pragmatyzmu i rozumu, inspirowane filozofią oświecenia, ale podporządkowane interesowi państwa. Zredukowany został wpływ Kościoła katolickiego na życie publiczne, i choć katolicyzm miał być jedyną doktryną panującą, wolność wyznania przyznano przedstawicielom innych religii. Zaczęto także ograniczać pańszczyznę, wspierano rozwój handlu, manufaktur i przemysłu, dążąc do znaczącej poprawy gospodarczej.

Maria Teresa w otoczeniu rodziny, Martin van Meytens,
źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Maria_Teresa_Habsburg



Pod koniec XVIII wieku Wiedeń był jednym z największych i najludniejszych miast europejskich. Reformom administracyjno-gospodarczym towarzyszyły zmiany na gruncie edukacji i nauki. Władcy wspierali rozwój edukacji publicznej i obowiązek nauki elementarnej. Inwestowali w rozrost instytucji naukowych, na czele z Uniwersytetem Wiedeńskim. Przedstawiciele elity intelektualnej i myśliciele oświeceniowi promowali życie w dużym mieście przeciwstawiając swoje koncepcje wizjom powrotu do natury według Rousseau. Proponowali również rozprawy na temat rozwoju Wiednia w znaczący ośrodek kulturalno-artystyczny. Nastąpił wówczas również stopniowy wzrost kultury mieszczańskiej i oferty kulturalnej oraz edukacyjnej dla mieszkańców spoza arystokracji. To również czas rozwoju gospodarczego i intelektualnego miasta, który wiązał się z napływem ludności zagranicznej, głównie emigrantów greckich. To oni założyli w mieście diasporę, promując i rozwijając idee oświeceniowe oraz przyczyniając się do rozwoju handlowo-ekonomicznego Wiednia.

Portret cesarza Józefa II Habsburga, autor nieznany
 źródło: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/439662>



Barokowy Belweder w Wiedniu
 źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Belweder_w_Wiedniu

Prosperująca gospodarczo stolica stała się szybko centrum kulturalnym. W XVIII wieku ważną rolę odgrywała tu sztuka dworska: dominowały pałace arystokracji i dekoracje w duchu późnego baroku i rokoka. Styl barokowy stopniowo ustępował jednak miejsca klasycyzmowi – prostszemu, bardziej harmonijnemu i inspirowanemu antykiem. Nie wyparł on jednak baroku całkowicie, dzięki czemu w Wiedniu obecne są przykłady łączące te dwa style. Za czasów panowania cesarza Józefa II wykształcił się także styl w architekturze sakralnej, zwany józefińskim. W odpowiedzi na większą kontrolę państwa nad kościołem, świątynie miały mieć znacznie skromniejsze zdobienia wewnątrz i prostszą fasadę. Projekty nowo powstających obiektów kultu na terenie Austrii i całego cesarstwa miały być odtąd podporządkowane ujednoliconym standardom.

Epoka józefińska to także czas rozkwitu teatru dramatycznego i operowego oraz muzyki klasycznej. Dzięki mecenatowi Habsburgów, którzy pod koniec XVIII wieku przyciągali do Wiednia kompozytorów z całej Europy, miasto konkurowało silnie z włoskimi ośrodkami artystycznymi. Tak choćby przy wsparciu Marii Teresy w 1762 roku w Wiedniu wystawiono premierowo operę niemieckiego kompozytora Christopha Willibalda Glucka *Orfeusz* i *Eurydyka*. Ponadto miasto stało się kolebką twórczą dla klasyków wiedeńskich: Mozarta, Beethovena i Haydna. Ten ostatni skomponował zresztą w 1797 roku hymn Austrii.

Oprócz elitarnego teatru klasycystycznego i opery Wiedeń stał się wówczas także ważnym ośrodkiem rozwoju dramatu mieszczańskiego (inspirowanego Lessingiem i Schillerem). I choć władcy mieli znaczący wpływ na prezentowane publicznie treści, to oświeceniowa krytyka społeczna powoli przenikała na sceny.



II połowa XVIII wieku w Austrii była epoką absolutyzmu oświeceniowego i rządów józefińskich, z którymi wiązały się liczne reformy państwowe oraz ograniczanie roli Kościoła katolickiego i jego instytucji. To wyjątkowy czas rozwoju Wiednia jako kluczowego ośrodka administracyjno-gospodarczego i kulturalno-artystycznego cesarstwa Habsburgów. To etap przechodzenia od baroku do klasycyzmu, rozwój teatru i muzyki klasycznej, ośrodek twórczy dla klasyków wiedeńskich.

Mozart i współczesność

Wolfgang Amadeusz Mozart jest jednym z tych reprezentantów muzyki klasycznej, którego twórczość wyjątkowo spopularyzowała się i przeniknęła do powszechnej świadomości. Poza tym, że jego muzyka nierzadko gości w filharmoniach, salach koncertowych i kościołach, stała się wyabstrahowanym poza elitarny kontekst elementem kultury popularnej i filmowej. Utwory klasyka wiedeńskiego wyróżnia więc obecnie uniwersalna rozpoznawalność; serenada *Eine kleine Nachtmusik*, *Marsz turecki*, czy *Lacrimosa* z *Requiem d-moll* to utwory znane także osobom, które nigdy nie interesowały się muzyką klasyczną. Stały się elementem reklam, dzwonków telefonów, czy soundtracków w grach komputerowych, pozostając w świadomości, ale niekoniecznie zidentyfikowane i utożsamiane z tym właśnie kompozytorem.

Sam wizerunek Mozarta również stał się masowym produktem. Za sprawą sklepowych gadżetów, słodkości, pamiątek itp. rozpowszechniona została jego podobizna – portret pędzla austriackiej malarki Barbary Krafft z 1819 roku, który, mimo że powstał już po śmierci kompozytora, uchodzi za jedno z jego najwierniejszych przedstawień. Wizerunek ten spopularyzował się szczególnie w dobie Internetu. Mozart stał się symbolem „geniusza muzyki”, często przywoływanym nie tylko w literaturze czy materiałach audiowizualnych, ale także jako bohater kultury memicznej.



Mem z wizerunkiem Mozarta
 źródło: <https://www.facebook.com/americanmusicalsupply/photos/happy-261st-birthday-wolfgang-amadeus-mozart-happybirthday-mozart/1015481>



Wolfgang Amadeusz Mozart autorstwa Barbary Kraft
 źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart



Warto wspomnieć również eksperymenty przeprowadzone w pierwszej połowie lat 90. przez kalifornijskich psychologów. Frances H. Rauscher, Gordon L. Shaw i Katherine N. Ky opisali wówczas zjawisko nazwane przez nich „efektem Mozarta”. Według nich słuchanie muzyki wiedeńskiego kompozytora rozwija zdolności kognitywne. Te badania nie zostały jednak w żaden sposób potwierdzone naukowo.

Wizerunek Mozarta egzystuje zatem w przestrzeni masowej, nie opuszczając przy tym kultury bardziej elitarnej, inspirując naukowców, twórców literatury, sztuki i kina. Sylwetka kompozytora fascynowała reżyserów na całym świecie. Poza najbardziej znanym *Amadeuszem* Formana da się znaleźć inne przykłady filmów inspirowanych jego życiem, realizowanych na przestrzeni kolejnych dekad. W 1936 roku Basil Dean nakręcił biograficzny film *Whom the Gods Love*. Dziewiętnaście lat później Karl Hartl wyreżyserował *Mozarta* (1955), opowieść o losach kompozytora w czasie jego prac nad ostatnią operą – *Czarodziejskim fletem*. Rok po premierze filmu Formana, słowacki reżyser Miloslav Luther zrealizował film *Zapomnijcie o Mozarcie* (1985), stawiając pytania o możliwe okoliczności i przyczyny śmierci wiedeńskiego muzyka. *Interludium w Pradze* (2017) w reżyserii Johna Stephensona stanowi zaś zapis fikcyjnych zdarzeń poprzedzających powstanie opery *Don Giovanni*.

Czekoladki Mozartkugeln

źródło: <https://www.wasserman.eu/en/p/maitretruffout-mozartkugeln-300-g-511552>



Kadr z filmu *Whom the Gods Love*

Filmowcy czerpali i nieprzerwanie czerpią także z dorobku muzycznego Mozarta. Jego utwory włączane w nowy kontekst pojawiają się w filmach w roli znaczącego komentarza lub anonimowej ilustracji muzycznej. Wzbogaciły dramaturgię wielu klasycznych dzieł, m.in.: Luis Buñuel wykorzystał w swoim surrealistycznym filmie *Złoty wiek* (1930) kompozycję *Ave verum corpus*; *Kyrie*, pierwsza część *Mszy c-moll* powraca w dramacie Roberta Bressona *Ucieczka skazańca* (1956); serenada *Eine kleine Nachtmusik* dopełnia obrazy filmowe w *Pikniku pod Wiszącą Skalą* (1975) Peter Weira; kostiumowa produkcja Stanleya Kubricka *Barry Lyndon* (1975) zawiera partie z opery mozartowskiej *Idomeneusz, król Krety*.

Film Miloša Formana wywołał nową falę zainteresowania twórczością Mozarta. Płyty z muzyką kompozytora (w tym ścieżka dźwiękowa z *Amadeusza*) trafiły na szczyty list przebojów – i to nie tylko tych zarezerwowanych dla muzyki klasycznej. Zapanowała prawdziwa moda na Mozarta!



Kadr z filmu *Ucieczka skazańca*



Kadr z filmu *Piknik pod Wiszącą Skalą*



Jej interesującym przejawem stała się wydana w 1985 roku piosenka austriackiego wokalisty Falco, *Rock Me Amadeus*, do dziś rozpoznawalna dzięki charakterystycznemu refrenowi. Tekst utworu wyraźnie nawiązuje do filmu Formana, podkreślając „rockowy” i „punkowy” charakter kompozytora, który nie zamierza podporządkowywać się obowiązującym normom. Mozart jawi się w nim jako żywioł przetaczający się przez europejskie salony, który łączył muzyczny geniusz z hulaszczym trybem życia i ogromną popularnością. Tekst piosenki Falco (śpiewanej w oryginale w języku niemieckim z angielskimi wtrąceniami) w polskim tłumaczeniu brzmi następująco:

*On był punkowcem i żył w wielkim mieście
To było w Wiedniu, w Vienna, tam robił, co chciał
Miał długie, bo pił, lecz kochały go kobiety
A każda wołała: „Yeah, come on and rock me, Amadeus”*

*On był supergwiazdą, był bardzo popularny
Był tak ekstrawagancki, because miał ten czar niezwykły
Był wirtuozem, był idolem rocka
I wszyscy wołali: „Yeah, come and rock me, Amadeus”*

*Amadeus, Amadeus, Amadeus
Amadeus, Amadeus, Amadeus
Amadeus, Amadeus
Oh, oh, oh, Amadeus
Come and rock me, Amadeus*

*Amadeus, Amadeus, Amadeus
Amadeus, Amadeus, Amadeus
Amadeus, Amadeus
Oh, oh, oh, Amadeus (ey!)*

*To było około tysiąc siedemset osiemdziesiątego,
i to było w Wiedniu
Żadnych plastikowych pieniędzy, banki przeciw niemu
Skąd brały się długie, wiedział chyba każdy
Był człowiekiem kobiet, kobiety kochały jego punk*

On był supergwiazdą, był tak popularny
 Był zbyt ekstrawagancki — i właśnie w tym tkwił jego czar
 Był wirtuozem, był idolem rocka
 I wszyscy wołają po dziś dzień: „Come and rock me, Amadeus”

Wspomniane wyżej podobieństwa widać jeszcze wyraźniej w teledysku do piosenki. Zarówno Forman, jak i twórcy klipu do *Rock Me Amadeus* widzą Mozarta jako artystę niepokornego, wymykającego się konwencjom i budzącego skrajne emocje. Ludzie wykrzykują jego imię i chłoną jego muzykę niezależnie od epoki i okoliczności. W teledysku kompozytor ukazany jest jako postać pełna energii, barwna i buntownicza, zderzająca swój geniusz z oczekiwaniami otoczenia. W klasycystycznym pałacu występuje w czarnym garniturze, a w barze dla motocyklistów – w okazałej peruce i stroju z XVIII wieku. Zarówno film, jak i teledysk podkreślają ponadczasowość Mozarta, który urasta do rangi nieśmiertelnej ikony wolności artystycznej i nonkonformizmu.

Kadr z teledysku Falco *Rock Me Amadeus*
 źródło: https://www.gala.de/stars/todestag-von-falco-----sein-leben-in-bildern---ein-rueckblick_21316386-21316428.html



Sylwetka i twórczość Mozarta istnieją współcześnie jako elementy kultury wysokiej i masowej. Wizerunek kompozytora upowszechnił się w Internecie (kultura memiczna), jako etykieta (pamiątka) i popularny symbol geniuszu. Wiele utworów spopularyzowało się w oderwaniu od autora, przez co znane powszechnie dzieła (wykorzystywane w reklamach, grach i filmach rozrywkowych) nie są jednoznacznie identyfikowane z wiedeńskim muzykiem. Stały się jednak również wartościowym materiałem filmotwórczym: reżyserzy chętnie wykorzystują jego biografię i kompozycje, czyniąc z nich oprawę muzyczną i włączając w nowy kontekst.

Opera jako sztuka poprzednich epok i jej status dzisiaj

Choć znamion nowożytnej opery można upatrywać już w starożytności i średniowieczu (łączenie elementów muzyki i słowa na scenie), za narodziny opery jako gatunku uznaje się dopiero schyłek XVI wieku. Jej pionierem był włoski śpiewak i kompozytor muzyki barokowej związany z florenckim środowiskiem artystycznym, Jacopo Peri, który pod koniec szesnastego stulecia skomponował *Dafne*, a w 1600 roku *Eurydykę* (obydwie opery z librettem Ottavia Rinucciniego), traktowane jako pierwsze utwory operowe w historii.

Te utwory oraz wiele późniejszych dzieł innych kompozytorów inspirowane były mitologią, Biblią, losami herosów i możnowładców, wpisując się w gusta odbiorców elitarnej sztuki eskapistycznej. Opera miała być wówczas, na wzór dramatu antycznego, albo sztuką poważną (*opera seria*) albo komiczną (*opera buffa*), która szczególnie zyskała na popularności w II połowie XVII wieku.

Sto lat później barokowy rodowód opery zaczął ustępować miejsca klasycyzującym formom muzycznym. Wówczas Włochy zaczęły tracić status kolebki opery, a znaczenia nabierały ośrodki w Niemczech i Austrii, z Wiedniem na czele. To właśnie z tym miastem związani byli słynni klasycy wiedeńscy – Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn i Wolfgang Amadeusz Mozart, którzy zainteresowali się operą, nierzadko urozmaicając jej formy i łącząc elementy komiczne z poważnymi.

Jacopo Peri autorstwa Bernarda Buontalenti
źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Peri



Gatunek operowy rozwijał się również wyjątkowo w epoce romantyzmu, którego przedstawiciele odwoływali się do emocji, wierzeń i religijnych uniesień, tworząc kompozycje oparte na silnych kontrastach dramatycznych. Najważniejszym przedstawicielem romantyzmu, teoretykiem i autorem nowych koncepcji operowych był Richard Wagner, twórca monumentalnych kompozycji, które do dziś stanowią źródła inspiracji dla artystów, muzyków i filmowców. Wiek XX przeszedł pod znakiem eksperymentów, zainaugurowanych przez awangardowe wpływy, które w dwudziestoleciu międzywojennym widoczne były w muzyce operowej. W kolejnych dekadach powstawały dzieła eklektyczne, w których świadomie stosowano anomalie i czerpano z dodekafonii.

Łączenie stylów i technik, doskonalenie form klasycznych, a następnie granie z konwencjami sprawiło, że wykształciło się wiele podgatunków operowych. Współcześnie podziały gatunkowe się zdezaktualizowały, a twórcy proponują w zamian hybrydyczne dzieła i ich inscenizacje, niejednokrotnie kpiące z podziału na to, co tragiczne i komiczne. Opera bowiem, zarówno jako spektakl dramatyczno-muzyczny, jak i miejsce, w którym jest wystawiana, ewoluowała przez kolejne wieki. Proces tych zmian przebiega zresztą dalej na naszych oczach. Począwszy od narodzin opery kolejnym przekształceniom ulegały inscenizacja oraz relacja spektaklu z jego miejscem. Barokowy rodowód opery nakazywał dbać o realizacyjny rozmach: konstruowano więc pełne przepychu, rozbudowane scenografie i sztyto kunsztowne kostiumy. Dopiero od XX wieku zaczęto radykalizować eksperymenty z formą i scenami operowymi, odrzucając ich umowną elitarność. Opera wyszła poza ekskluzywne teatry, a jej twórcy poszukiwać zaczęli miejsc alternatywnych, nierzadko industrialnych, przełamujących dystans między przedstawieniem i jego odbiorcami.



Wolfgang Amadeusz Mozart i Joseph Haydn autorstwa Johna Francis Rigauda
 źródło: <https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/John-Francis-Rigaud/232859/Portrait-of-Franz-Joseph-Haydn-and-Wolfgang-Amadeus-Mozart-composing-music-for-the-lute,-engraved-by-Michele-Benedetti.html>



Opera jest gatunkiem, który współcześnie spopularyzował się w hybrydycznej formie. Zeszła z piedestału, stając się formą otwartą, łączącą w sobie elementy różnych sztuk i nowych technologii, a malowane scenografie epoki baroku ustąpiły miejsca inscenizacjom audiowizualnym i videaortowi. Zmianom formalnym towarzyszyła ewolucja w warstwie treściowej. Zaczęto reinterpretować dawne mity i legendy, wykorzystując ich potencjał psychoanalityczny, wielowiekowe teksty wprowadzać w nowy, współczesny kontekst czyniąc z opery sztukę zaangażowaną społecznie. Zaktualizowano więc gatunek traktowany jako anachroniczny, odrzucając eskapizm i czyniąc operę bliższą życiu, odpowiadającą na aktualne potrzeby, problemy, trendy, a także nowinki technologiczne (na polskim gruncie przykładem takich działań jest duet Mariusz Treliński i Boris Kudlička).

Opera przeszła zatem drogę od jawnego elitaryzmu do powszechnej dostępności. Początkowo jako doświadczenie artystyczne przeznaczona była dla bardzo wąskiego



Król Roger w reż. Mariusz Treliński, fot. Krzysztof Bieliński
 źródło: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/krol-roger-w-krzywym-zwierciadle>



Opera Cardillac w reż. Mariusza Trelińskiego, fot. Krzysztof Bieliński
 źródło: <https://operalovers.pl/cardillac-hindemitha-w-rezyserii-mariusza-trelinskiego-i-z-udzialem-tomasza-koniecznego-i-izabeli-matuly-na-zakonczenie-sezonu-w-tw-on/>



grona odbiorców. Spektakle wystawiane były dla środowiska dworskiego, arystokracji i uprzywilejowanej elity kulturalnej, w specjalnie przygotowanych do tego pałacowych salach. Wraz z ewolucją miejsca zwiększała się popularność tej gałęzi sztuki. W 1637 roku odbył się pierwszy publiczny spektakl operowy i od tego momentu opera stała się popularyzowała, z czym wiązało się powstawanie coraz to nowych scen i obiektów teatralnych. Na przełomie XVIII i XIX wieku operą szczególnie zainteresowało się mieszczaństwo. Władze miejskie finansowały teatry operowe, które miały stanowić o statusie na tle innych ośrodków miejskich. W wieku XX i XXI do głosu dochodzić zaczęli prywatni inwestorzy, w związku z czym znalazło się miejsce dla prywatnych scen teatralnych.

Obecnie rosnąca dostępność opery stawia pytania o elitarność tej formy. Przedstawienia wystawiane na prestiżowych scenach światowych są „streamowane”, dzięki czemu możemy uczestniczyć w pokazach za pośrednictwem transmisji w salach kinowych. Nagrania ze spektakli udostępniane są czasem na platformach vod oraz w telewizji, przez co możemy być na bieżąco nie tylko z polskim, ale i zagranicznym repertuarem, oglądając opery za pośrednictwem mniejszych i większych ekranów, bez ograniczenia miejsca i czasu: w domowym zaciszu na telewizorze, czy w komunikacji miejskiej na smartfonie.

Opera, podobnie jak inne formy artystyczne przeniknęła zatem do naszej codzienności. Niektórzy jej kompozytorzy i ich dzieła spopularyzowały się również dzięki kinu. Wraz z narodzinami Dziesiątej Muzy, jeszcze w epoce kina niemego, powstawały filmy inspirowane utworami operowymi, które do dziś z powodzeniem adaptowane są na wielki ekran.



Filmowcy szczególnie upodobali się wyrafinowane dzieła Wagnera, które posłużyły im jako komentarz muzyczny (m.in. fragmenty dramatu muzycznego *Tristan i Izolda* w *Melancholii* [2011] w reż. Larsa von Triera) oraz materiał do adaptacji filmowej (m.in. film *Parsifal* [1982] w reż. Hansa Jürgena Syberberga). Na wielki ekran chętnie adaptowane są także opery Mozarta (m.in. *Czarodziejski flet* [1975] w reż. Ingmara Bergmana, *Don Giovanni* [1979] w reż. Josepha Loseya), Verdiego (m.in. *Traviata* [1982] w reż. Franco Zeffirelliego), czy Bizeta (m.in. *Carmen* [1984] w reż. Francesca Rosiego).



Opera, ze swoim barokowym rodowodem, przechodziła przez kolejne wieki szereg przemian. Ze sztuki dworskiej przeznaczonej dla elity kulturalnej i arystokracji, jaką była w XVII wieku, przez formę artystyczną, o którą pod koniec XVIII wieku zaczęło zabiegać mieszczaństwo, przekształciła się w dzieło dostępne, niekiedy wręcz popularne. Dwupodział na operę poważną i komiczną stopniowo ustępował kolejnym podgatunkom, formom eklektycznym i hybrydom gatunkowym. Do popularności opery przyczyniło się kino, które od epoki niemej inspirowało się muzyką klasyczną i kompozycjami wielkich mistrzów.

Figura artysty: dzieło a człowiek

W starożytnej Grecji natchnienie artystom przynosiły Muzy – opiekunki sztuk. Dziewięć córek Zeusa i Mnemosyne, bogini pamięci, przedstawiano najczęściej z atrybutami, które podpowiadały dziedzinę sztuki, jaką się opiekowały. W średniowieczu artystyczny talent był darem od Boga, a wszelkie dzieła miały powstawać ku jego chwale (*Ad maiorem Dei gloriam*). W renesansie artyści mogli już znacznie szerzej patrzeć na swoją działalność. Ceniono twórców wszechstronnych (ludzi renesansu!), dla których wzorem mógł być Leonardo da Vinci – malarz, rzeźbiarz, ale też inżynier, matematyk, anatom, pisarz... Ważna stała się instytucja mecenatu. Możni opiekowali się artystami w zamian za ich twórczość, w czym można dopatrywać się początków zjawiska komercjalizacji sztuki. Barok preferował artystów tworzących dzieła silnie emocjonalne, intensywne, ozdobne, dynamiczne. Równie ważna jak duchowość i religijność, stawała się wyrafinowana gra z odbiorcą za pomocą metafor i alegorii. W oświeceniu, a później także w pozytywizmie, upatrywano w sztuce metody osiągania postępu. Mogła edukować, propagować konkretne postawy i zmieniać świat na lepsze.

W filmie *Amadeusz* zderzają się ze sobą dwie osobowości, ale także dwie całkowicie różne postawy wobec sztuki. Salieri uważa, niemal tak samo jak średniowieczni mistrzowie, że talent pochodzi od Boga, który wymaga od artysty odpowiedniego (czyli pozbawionego grzechu) sposobu życia. Muzyk jest więc powściągliwy i ascetyczny. Odmawia sobie cielesnych przyjemności, zbytku i bogactwa, choć warto zaznaczyć, że nieobce są mu grzechy pychy i zazdrości. Mozart zdaje się nie zastanawiać nad pochodzeniem swojego talentu – być może upatruje jego przyczyny w niekończących się ćwiczeniach pod okiem wymagającego ojca oraz ciężkiej pracy. Jednocześnie nie uważa, by koniecznym warunkiem otrzymania i posiadania talentu była odpowiednia postawa życiowa. Chętnie korzysta z towarzystwa płci przeciwnej, nie stroni od alkoholu i hucznych imprez. Jest niepoważny, dziecinny i obdarzony mało wyrafinowanym (by nie powiedzieć skatologicznym) poczuciem humoru.

Zachowanie Mozarta bardzo silnie kontrastuje z jego twórczością. Skomponowane przez niego utwory są kwintesencją gracji i godności. Ucieleśnieniem piękna, które przenosi człowieka w całkowicie inne, niemal transcendentne rejony.

Jak pogodzić je z rozchichotanym błaznem, który uwielbia śmiać się z puszczania wiatrów?

Film *Amadeusz* porusza bardzo współczesny problem: czy można oddzielić artystę od dzieła? Przez wieki artysta postrzegany był jako osoba wykraczająca poza zwykłe postrzeganie rzeczywistości. Nie musiał wpisywać się w obowiązujące konwencje, a jego ekscentryczność i transgresje były wręcz społecznie pożądane. Wszystko ma jednej swoje granice – zdajemy się współcześnie twierdzić, ponieważ brak życiowej przyzwoitości artysty zakłóca nam odbiór jego dzieła. Chcemy podziwiać twórczość, ale nie chcemy akceptować i pochwalać nieetycznych czynów autora. Formę skrajnej reakcji na ten dylemat stanowi kultura unieważnienia (*cancel culture*) – artysta, który nagannie się zachowa zostaje wyrugowany ze sfery publicznej, a jego dzieła „wykasowane” (ang. *cancelled*).

Dość powszechną strategią jest zwracanie uwagi na dystans czasowy. Jeśli artysta od bardzo dawna już nie żyje, nie ma zagrożenia, że odbierając jego sztukę będziemy wspierać go finansowo. Kupując bilet do muzeum, które wystawia obrazy Caravaggia – włoskiego malarza przełomu XVI i XVII wieku, który w 1606 roku zabił Ranuccia Tomassoniego – nie finansujemy artysty, mającego na koncie naganny czyn. Natomiast zapraszając oskarżonego i skazanego za nadużycia seksualne reżysera na festiwal filmowy budujemy jego prestiż i przykładamy się do zwiększenia przyszłych zysków z kolejnych dzieł.



Postrzeganie artysty bardzo zmieniał się na przestrzeni epok. W filmie *Amadeusz* można zaobserwować silny kontrast między niepoważną, epikurejską postawą Mozarta a jego podniosłą, elegancką muzyką. Ten rozdźwięk skłania do zastanowienia nad pytaniem, które jest bardzo silnie obecne w naszej współczesności: czy można oddzielić artystę od dzieła?

Najsłynniejsze dzieła Mozarta

Opery

Wesele Figara (1786) – opera komiczna w czterech aktach. Autorem libretta był Lorenzo da Ponte, który na potrzeby spektaklu muzycznego zaadaptował tekst satyrycznego dramatu francuskiego pisarza, Pierre’a Beaumarchais’go. Akcja opery rozgrywa się w zamku hrabiego Almavivy nieopodal Sewilli. Opowiada o perypetiach służących: Figara i Zuzanny, którzy mimo przeszkód ze strony możnowładcy, próbują się pobrać. To komedia charakterów, w której prymat nad arystokracją wiodą przedstawiciele mieszczaństwa. Kontrowersyjne jak na tamte czasy przedstawienie uzyskało zgodę stosunkowo progresywnego cesarza Józefa II. Warunkiem wystawienia sztuki miało być jednak usunięcie z pierwowzoru literackiego krytyczno-ironicznych aluzji politycznych. Premiera *Wesela Figara* odbyła się w Wiedniu w 1786 roku. Polska premiera miała miejsce w 1885 roku w Warszawie.



Don Giovanni (1787) – dwuaktowy dramat muzyczny (*dramama giocoso*), łączący w sobie elementy opery poważnej i komicznej. Powstał w bardzo krótkim czasie, na zamówienie opery w Pradze, której przedstawiciele pozostawali pod zachwytem wystawianego tam rok wcześniej *Wesela Figara*. Libretto autorstwa Lorenza da Ponte zostało zainspirowane sztuką Moliera *Don Juan* i stanowi uniwersalną historię na temat ludzkich namiętności. Opowiada o losach legendarnego uwodziciela, szlachcica, który żyje dla przyjemności, uwodzi kobiety i nie liczy się z konsekwencjami swoich czynów. Premiera *Don Giovanniego* odbyła się w Pradze w 1787 roku. W Polsce po raz pierwszy operę wystawiono w 1789 roku w Warszawie.



Najsłynniejsze dzieła Mozarta

Opery

Wesele Figara (1786) – opera komiczna w czterech aktach. Autorem libretta był Lorenzo da Ponte, który na potrzeby spektaklu muzycznego zaadaptował tekst satyrycznego dramatu francuskiego pisarza, Pierre’a Beaumarchais’go. Akcja opery rozgrywa się w zamku hrabiego Almavivy nieopodal Sewilli. Opowiada o perypetiach służących: Figara i Zuzanny, którzy mimo przeszkód ze strony możnowładcy, próbują się pobrać. To komedia charakterów, w której prymat nad arystokracją wiodą przedstawiciele mieszczaństwa. Kontrowersyjne jak na tamte czasy przedstawienie uzyskało zgodę stosunkowo progresywnego cesarza Józefa II. Warunkiem wystawienia sztuki miało być jednak usunięcie z pierwowzoru literackiego krytyczno-ironicznych aluzji politycznych. Premiera *Wesela figara* odbyła się w Wiedniu w 1786 roku. Polska premiera miała miejsce w 1885 roku w Warszawie.



Don Giovanni (1787) – dwuaktowy dramat muzyczny (*dramama giocoso*), łączący w sobie elementy opery poważnej i komicznej. Powstał w bardzo krótkim czasie, na zamówienie opery w Pradze, której przedstawiciele pozostawali pod zachwytem wystawianego tam rok wcześniej *Wesela Figara*. Libretto autorstwa Lorenza da Ponte zostało zainspirowane sztuką Moliera *Don Juan* i stanowi uniwersalną historię na temat ludzkich namiętności. Opowiada o losach legendarnego uwodziciela, szlachcica, który żyje dla przyjemności, uwodzi kobiety i nie liczy się z konsekwencjami swoich czynów. Premiera *Don Giovanniego* odbyła się w Pradze w 1787 roku. W Polsce po raz pierwszy operę wystawiono w 1789 roku w Warszawie.



Così fan tutte (1790) – *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* (Tak czynią wszystkie, czyli szkoła kochanków) – tak brzmi pełny tytuł dwuaktowej opery buffa według libretta Lorenza da Ponte. Powstała na zamówienie samego cesarza Józefa II. Jej akcja rozgrywa się w XVIII-wiecznym Neapolu. Dwaj młodzi oficerowie, Ferrando i Guglielmo, zakładają się z cynicznym przyjacielem Don Alfonso, że ich narzeczone – siostry Fiordiligi i Dorabella – pozostaną im wierne. Alfonso planuje próbę: mężczyźni udają, że muszą wyruszyć na wojnę, a następnie powracają w przebraniu, by uwodzić nawzajem swoje narzeczone. Premiera *Così fan tutte* odbyła się w Wiedniu w 1790 roku. W Polsce po raz pierwszy operę wystawiono w Poznaniu w 1933 roku.



Czarodziejski flet (1791) – opera w dwóch aktach według libretta Emanuela Schikanedera. Inspiracją dla jej powstania była baśń niemieckiego poety Christopha Martina Wielanda *Lulu czyli Flet czarodziejski*. Opera jest pełnym barwnych postaci baśniowo-magicznym moralitetem, z rozlicznymi rozważaniami filozoficznymi. Jej akcja rozgrywa się w fikcyjnym państwie Królowej Nocy i w świątyni Słońca. Księżę Tamino wyrusza na ratunek Paminie, córce Królowej Nocy, by uwolnić ją z rąk Sarastra. Bohater i jego towarzysz, ptasznik Papageno, otrzymują magiczny flet i dzwonki, które mają strzec ich przed niebezpieczeństwami. Premiera *Czarodziejskiego fletu* odbyła się w Wiedniu w 1791 roku. W Polsce po raz pierwszy operę wystawiono w Warszawie w 1793 roku.



Inne kompozycje muzyczne:

Requiem d-moll (1791) – jeden z największych sakralnych utworów Mozarta, osnuty aurą tajemnicy, stanowiący ważny element filmu *Amadeusz*. Zlecenie na ten utwór Mozart otrzymał anonimowo i nie zdążył już go ukończyć. Dopiero po śmierci kompozytora okazało się, że zleciennodawcą był hrabia Franciszek Walsegg zu Stuppach, pragnący uczcić pamięć zmarłej



żony (i być może przypisać sobie utwór Mozarta). Dzieło dokończyli na prośbę żony Konstancji jego znajomi kompozytorzy, Joseph Eybler oraz uczeń i przyjaciel rodziny Franz Xaver Süssmayr

Eine kleine Nachtmusik (1787) – serenada na orkiestrę smyczkową G-dur skomponowana pod koniec życia Mozarta, w czasie, gdy pracował on nad operą *Don Giovanni*. To utwór kameralny, składający się z czterech części: Allegro, Romance: Andante, Menuetto: Allegretto i Rondo: Allegro. Nie wiadomo, na czyje zamówienie powstał.



Sonata No. 16 (1788) – znana również jako *Sonata facile* lub *Sonata semplice* – sonata przeznaczona do wykonywania przez początkujących. Jej odegranie trwa zwykle około 11 minut. Nieznane są dokładne kulisy jej powstania. Utwór często pojawia się na ścieżkach dźwiękowych filmów (np. *Dzień świątaka*, *X-Men: Pierwsza klasa*).



Symphony No. 25 (1773) – symfonia napisana przez 17-letniego Mozarta w Salzburgu. Jej pierwsza część (*Allegro con brio*) rozpoczyna film *Amadeusz*.



Rondo Alla Turca (1783) – pol. *Marsz turecki*, trzecia część jedenastej sonaty fortepianowej Mozarta. Utwór był inspirowany ówczesną modą na muzykę tureckich orkiestr janczarskich. Uważa się, że zespoły te stanowiły najstarszą formę wojskowych orkiestr marszowych na świecie



Piano Concerto No. 21 (1785) – koncert skomponowany w październiku 1785 w Wiedniu. Jeden z motywów tego koncertu został wykorzystany później przez Mozarta jako temat główny jego XL Symfonii. Utwór pojawił się w szwedzkim filmie *Miłość Elwiry Madigan* z 1967 roku, opowiadającym o tragicznych losach duńskiej tancerki Hedvig Jensen, przez co środkowa część koncertu (*Andante*), znana jest również jako „Elwira Madigan”.



Bibliografia

Książki

- [praca zbiorowa] *Słownik wiedzy o teatrze*, ParkEdukacja, Warszawa – Bielsko-Biała 2009.
- [praca zbiorowa] *Słownik filmu*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005.
- Hall Peter, *Wstęp* [w:] Shaffer Peter, *Amadeusz*, przeł. Stroiński Maciej [wersja teatralna niepublikowana]
- Irzykowski Karol, *X Muza*, Warszawa 1924.
- Kański Józef, *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1968.
- Kołodyński Andrzej, Zarębski Konrad J., *Słownik adaptacji filmowych*, ParEdukacja, Warszawa – Bielsko-Biała 2006.
- Sowińska Iwona, *Kino Czechosłowacji: cud i po cudzie* [w:] *Historia Kina. Kino epoki nowofalowej*, Universitas, Kraków 2015.
- Žižek Slavoj, Dolar Mladen, *Druga śmierć opery*, tłum. Królak Sławomir, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Artykuły

- Dziegieć Agata, Barzykowski Krystian, *Stanisławski i jego system aktorski – próba psychologicznej weryfikacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, s. 1–30.
- Hendrykowski Marek, *Kino i teatr – kulturowa kolizja mediów (1895–1914)*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87–88, s. 24–31.
- Kołacz Kamila, *Aktorzy psychologiczni. Trzy interpretacje Systemu*, EKRANy 2016, nr 3–4, s. 31–32.
- Méndiz Alfonso, *Amadeus versus Mozart: Historia de una leyenda*, „FilaSiete” 2024, nr 6, s. 76–80.
- Ostaszewski Jacek, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” Nr 71–72 (2010), s. 60–72.

Źródła internetowe

- [praca zbiorowa] „The Unesco Courier: A Century of Cinema”, 07–08/1995,
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000100576/PDF/100576eng.pdf.multi> [dostęp: 16.09.2025].
- <https://handelandhaydn.org/amadeus-fact-fiction/> [dostęp: 16.09.2025].
- <https://milosforman.com> [dostęp: 16.09.2025].
- <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/mozart-wolfgang-amadeus/> [dostęp: 16.09.2025].
- Cejka Pavel, *El sastre de Mozart*, <https://www.vice.com/es/article/el-sastre-de-mozart-0000129-v5n3/> [dostęp: 16.09.2025].
- Draguła Andrzej, *Wierzmy dziełom, a nie ich autorom*, <https://wiesz.pl/2019/11/29/wierzmy-dzielom-a-nie-ich-autorom/> [dostęp: 16.09.2025].
- Dutta Somapika, *8 of the Oldest Movie Theaters Around the World*, <https://www.oldest.org/entertainment/movie-theaters/> [dostęp: 16.09.2025].
- Karow Jan, *KinoTREKA*, <https://archiwum.teatr-pismo.pl/7332-kinotreka/> [dostęp: 16.09.2025].
- Kirsch Adam, *Czy artyście wolno więcej? Czy da się oddzielić artystę od jego dzieła?*, <https://wyborcza.pl/wiecijswiata/7,163753,24484305,czy-artyscie-wolno-wiecej.html> [dostęp: 16.09.2025].
- Lealos Shawn S., Gass Zach, *Amadeus: 5 Things That Were Dramaticized (& 5 That Actually Happened)*, <https://screenrant.com/amadeus-scenes-dramaticize-fiction-real-life/> [dostęp: 16.09.2025].
- Portee Cassandra, *Harsh Fathers: How Both Mozart and Beethoven's Music Was Influenced by The First Men in Their Lives*, <https://seeleamag.com/home/harsh-fathers-how-both-mozart-and-beethovens-music-was-influenced-by-the-first-men-in-their-lives> [dostęp: 16.09.2025].
- Schuler Mateusz, *Gdy nasz idol okazuje się złym człowiekiem. Czy można oddzielić artystę od jego dzieła?*, <https://holistic.news/gdy-nasz-idol-okazuje-sie-zlym-czlowiekiem-czy-mozna-oddzielic-artyste-od-jego-dziela/> [dostęp: 16.09.2025].
- Tunzelmann Alex von, *Amadeus: the fart jokes can't conceal how laughably wrong this is*, „The Guardian”, 22 Oct 2009, <https://www.theguardian.com/film/2009/oct/22/amadeus-reel-history> [dostęp: 16.09.2025].
- Williams Celeste, *From Dream to Economy– Cinema Architecture in the Twentieth Century*, <https://share.google/5ojs4Bc3yzdLT6EkA> [dostęp: 16.09.2025].

Amadeus

PAST PERFECT.