

Marcin Bogucki

Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

Postać celebrytki w operze: rozwiązła księżna i króliczek „Playboya”

Słowo „celebryta” wiedzie w polszczyźnie krótki, acz intensywny żywot. Pojawiło się, razem z innymi zapożyczeniami z języka angielskiego, w połowie lat 90. XX wieku w związku ze zmianami społecznymi i politycznymi po 1989 roku [Waszakowa 2012]. Początkowo termin ten występował jako tzw. cytat obcojęzyczny – wyraz, którego znaczenie należy objaśnić. Po roku 2000, a na pewno od 2007, został przyswojony, choć jeszcze w nieustabilizowanej postaci: „celebryt”/„celebryta”. Jego znaczenie zostało więc skonwencjonalizowane, ale nie obyło się bez kontrowersji i prób zastąpienia go wyrazem „osobistość”. Obecnie funkcjonuje w języku polskim powszechnie, przede wszystkim w kontekście kultury popularnej, wręcz nagminnie pojawia się w prasie kolorowej oraz portalach plotkarskich. Gdyby pokusić się o stworzenie krótkiej definicji, to celebrytą można by nazwać osobę wzbudzącą szum medialny ze względu na niezwykajny element biografii (wyjątkowo kolorowy lub kontrowersyjny żywot).

Choć istnieje wiele prac poruszających wątek śpiewaków, a przede wszystkim śpiewaczek operowych, których można uznać za celebrytów i celebrytki swoich czasów [Rutheford 2006], to niewiele jest badań próbujących łączyć refleksję – by tak rzec – celebrytologiczną

i operologiczną. W swoim tekście chciałbym skupić się na dwóch operach inspirowanych biografiami współczesnych celebrytek. Moimi bohaterkami będą rozwiązała księżna Margaret Argyll i króliczek „Playboya” Anna Nicole Smith oraz ich operowe portrety w dziełach Thomasa Adèsa *Powder Her Face* i Marka-Anthony’ego Turnage’a *Anna Nicole*.

Jedną z pierwszych prób połączenia obu wątków jest praca magisterska Elizabeth C. Grange, poświęcona celebrytkom w operze, napisana w 2015 roku i obroniona na Uniwersytecie w Manchesterze. Autorka bada w niej trzy współczesne brytyjskie opery: *God’s Liar* Johna Caskena, *Powder Her Face* Thomasa Adèsa oraz *Anna Nicole* Marka-Anthony’ego Turnage’a. Dwa ostatnie dzieła wywołały swego czasu skandale oraz zdobyły największą popularność. Grange skupia się głównie na analizie librett, w swoim tekście chciałbym natomiast do jej refleksji dołączyć namysł na formę samych oper (na szczęście można znaleźć ciekawe rozprawy muzykologiczne poświęcone zarówno Adèsowi, jak i Turnage’owi) oraz uzupełnić rozważania o nowszą literaturę z zakresu badań nad sławą.

Studia na temat celebrytyzmu to dyscyplina prężnie rozwijająca się na Zachodzie. O jej randze świadczy fakt, że od 2010 roku ukazuje się pismo „Celebrity Studies”, skupiające badaczki i badaczy tego fenomenu w ujęciu zarówno współczesnym, jak i historycznym; pojawiają się także liczne publikacje książkowe i artykuły naukowe poświęcone temu zagadnieniu. Najważniejszymi pracami z ostatnich lat są książki Chrisa Rojka (*Celebrity*) i Ellisa Cashmore’a (*Celebrity/Culture*) oraz tomy zbiorowe pod redakcją P. Davida Marshalla i Seana Redmonda (*A Companion to Celebrity*), a także Anthony’ego Elliotta (*Routledge Handbook of Celebrity Studies*).

Początki polskiej refleksji w tym zakresie przypadają na rok 2007. Wówczas ukazała się książka Wiesława Godzica *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów* [Godzic 2007]. W ostatnich latach można mówić o wzroście zainteresowania tą problematyką, szczególnie w aspekcie medioznawczym [Mołęda-Zdziech 2013]. W latach 2016–2019 czteroosobowy zespół z Godzicem na czele realizował grant Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki poświęcony celebrytom w polskiej przestrzeni medialnej,

zwieńczony raportem badawczym zawierającym m.in. interesujące streszczenie stanu badań nad teorią celebrytizmu, razem z wyborem bibliografii na ten temat [Godzic i in. 2019]. Temu zjawisku zostały poświęcone także całe dwa numery „Kultury Popularnej” z 2019 roku (nr 1–2).

1. Kultura celebrytów

Kontekstem dla oper *Adèsa i Turnage’a* jest kultura celebrytów (*celebrity culture*), czyli reżim medialny, który obecnie dominuje na świecie. Pytanie tylko: gdzie szukać początków samego zjawiska? Niektórzy autorzy cofają się do renesansu, średniowiecza, a nawet starożytności, odnajdując tam kielkujący później charakterystyczny stosunek wobec sławy [Garland 2010]. Drugą skrajnością jest podejście ograniczające zakres czasowy studiów nad celebrytami do XX i XXI wieku. Przykładowo Richard Schickel pisał o środkach masowego przekazu jako o warunku koniecznym do powstania idei celebryty [Schickel 1985: 23].

Odpowiedzią na tę zawężającą propozycję teoretyczną były prace historyczne, w których zwracano uwagę, że początków masowości można dopatrzeć się wcześniej: już w połowie XIX, a nawet XVIII wieku. Za kluczowe stulecie dla rozwoju celebrytizmu Tom Mole uznał lata 1750–1850 – okres, w którym angielskie słowo *celebrity* zmieniło swoje znaczenie: przestało być abstrakcyjnym atrybutem danej osoby, a stało się rzeczownikiem osobowym określającym pewną grupę osób [Mole, red. 2012: 2]. Wpływ na rozwój zjawiska miała niewątpliwie kultura mieszczańska oraz zmiany, nie tylko struktury społecznej, lecz także wyobraźni zbiorowej, związane z pojawieniem się przemysłu kulturalnego oraz wyłonieniem się sfery prywatnej i publicznej, pod względem technologicznym zaś ekspansją druku, rozwój prasy, a następnie fotografii [Lilti 2017].

Zagadnienie to jest jednak bardziej skomplikowane. Przykładowo Simon Morgan odwraca wektory przyczynowości. W jego ujęciu celebrytizm nie był jedynie efektem przemian społecznych, lecz jedną z sił napędowych, która doprowadziła do wykształcenia się epoki nowoczesnej [Morgan 2011]. Kolejnym aspektem, który pojawia się we współczesnej refleksji, jest umiejscowienie

geograficzne celebrytizmu – a więc określenie, czy jest to fenomen wytworzony przez kulturę europejską i amerykańską, czy zjawisko mające swoje odmiany w różnych szerokościach i długościach geograficznych.

Anoine Lilti definiuje kulturę celebrytów jako zbiorową fascynację życiem intymnym osoby publicznej, nieznanego osobie, zapośredniczoną przez media masowe [Lilti 2017]. W książce *The Invention of Celebrity* interesuje go moment historyczny, w którym plotka stała się pożywką dla prasy, rosła popularność drukowanych wspomnień i pamiętników, a także zwiększył się popyt na ilustracje. Celebrytizm w ujęciu Liltiego był odpowiedzią na alienację, będącą stanem człowieka po upadku *ancien régime*: ze względu na rozpad dawnych więzi społecznych należało stworzyć inny rodzaj spoiwa, stąd właśnie quasi-intymna relacja z osobistościami ze sfery publicznej.

Powraca jednak pytanie: na ile zjawisko celebrytizmu związane jest z szeroko pojętą nowoczesnością, na ile zaś jest uniwersalnym tematem? Tę dyskusję streszczają w swoich tekstach Robert van Krieken [2018] i Adrian Wesołowski [2019]. Zwracają uwagę, że ocena idei celebryty nie jest obiektywna i zależy od światopoglądu. Według autorów bardziej konserwatywnych celebrytizm jest rozmięszaniem sławy na drobne; tak uważa chociażby Daniel Boorstin, który ukuł najsłynniejszą definicję celebryty: to osoba znana z tego, że jest znana [Boorstin 1961: 57]. Krytyka pojawiała się jednak także z pozycji progresywnych, gdyż celebrytizm wyrasta wprost ze stosunków ekonomicznych i służy interesom kapitalistycznym, przy tym zaś szkodzi społeczeństwu, odwracając uwagę jego członków od realnych problemów [Adorno, Horkheimer 1994]. Podejście bardziej przychylne celebrytom można odnaleźć w XX-wiecznej refleksji, np. u Edgarda Morina, który twierdził, że gwiazdy pełnią obecnie podobną funkcję jak niegdyś postacie mitologiczne [Morin 1972].

Rojek we wspomnianej już książce proponuje przydatne narzędzia do analizy celebrytizmu [Rojek 2004: 9–50]. Wyróżnia trzy kategorie sławy: *ascribed* (nabytą dzięki urodzeniu), *achieved* (zdobytą dzięki osiągnięciom w dziedzinie sportu czy rozrywki) oraz *attributed* (przypisaną, nie dzięki specjalnym zdolnościom, lecz

niejako bez specjalnych zasług). Wedle jego oceny wiele współczesnych przypadków celebrytizmu reprezentuje tradycyjny typ heroiczny – sławy zdobytej dzięki osiągnięciom – ale ostatni przypadek łączy się stricte ze współczesnością – kiedy zwykli ludzie stają się bohaterami, m.in. dzięki telewizji, szczególnie reality show, czy Internetowi. Rojek przedstawia także trzy podejścia metodologiczne w studiach nad sławą: subiektywistyczne (skupiające się na indywidualnych cechach osobistości), strukturalistyczne (koncentrujące się na czynnikach społecznych i ekonomicznych, poprzez które celebrytizm jest konstruowany) oraz poststrukturalistyczne (będące wypadkową obu perspektyw, w którym nacisk kładzie się na element negocjowania statusu). Takie jest również stanowisko samego Rojka, który proponuje, by uwzględnić trzy centra w analizie celebrytizmu, czyli indywiduum, odbiorców oraz media, podkreślając aspekt zapośredniczenia.

Celebryci współcześnie nie zawsze są wybitnymi jednostkami, mogą to być także osoby, które przekraczają normy społeczne. Są pozytywnymi lub negatywnymi mediatorami między wyobraźnią zbiorową a społeczeństwem (Richard Dyer używa terminu „znak dyskursywny” [Dyer 1980]). Trzeba przy tym pamiętać, że choć poruszają się oni w rejonie popkultury, to nie są tylko elementem przemysłu rozrywkowego, lecz uczestniczą także w negocjowaniu znaczeń takich kategorii, jak płeć, rasa, klasa czy seksualność.

W dalszej części tekstu będę analizował, w jaki sposób celebrytów, a właściwie celebrytki, prezentują w swoich operach dwaj brytyjscy kompozytorzy. Dzieła te nie tylko ukazują pikantne historie, lecz także namysł nad zjawiskiem celebrytizmu. Podczas gdy we współczesnej cyberprzestrzeni dominuje model prosumencki, polegający na nieustannym procesie oglądania i produkowania treści, staromodny teatr, oparty na statycznej relacji nadawców i odbiorców, daje paradoksalnie więcej możliwości oglądu. Opera jako medium wyznacza odpowiedni dystans niezbędny do tego, aby krytycznym okiem spojrzeć na świat celebrytów oraz generowane przez nich znaczenia.

2. Rozwiązła księżna, czyli Margaret Campbell

W 1995 roku na festiwalu w Cheltenham odbyła się prapremiera opery *Powder Her Face* Philipa Henshera i Thomasa Adèsa, dzieła zamówionego przez mały londyński teatr Almeida. Zaledwie dwa lata po śmierci Margaret Campbell księżna Argyll – znana arystokratka oraz skandalistka – została główną bohaterką libretta. Urodzona w roku 1912 w rodzinie milionerów po raz pierwszy stała się obiektem zainteresowania mediów w latach 30., podczas balu debutantek na dworze brytyjskim. Niechlubną sławę przyniósł jej jednak rozwód z drugim mężem w latach 60., szczególnie zaś fotograficzne dowody zdrady Margaret. Historia opowiedziana przez Henshera inspirowana jest biografią księżnej (wspomnieniami, informacjami tabloidowymi i oficjalnymi dokumentami), choć sporo w niej materiału fikcyjnego. Margaret była inspiracją dla twórców ze względu na podobieństwo niektórych wątków jej życia do tych znanych z historii operowych: *Lulu* Albana Berga czy *Żywotu rozpustnika* Igora Strawińskiego [Stevens 2017: 51].

I akt rozgrywa się w latach 90. Księżną spotykamy pokoju hotelowym – u kresu życia. Libretto przedstawia serię retrospekcji, lub może snów na jawie: przenosimy się do lat 30., gdy kobieta prowadzi beztroskie życie po sukcesie podczas balu debutantek i oczekuje na drugi ślub z wymarzonym księciem; następnie akcja toczy się w latach 50., kiedy mąż razem z kochanką szukają dowodów zdrady Księżnej, a w końcu je odnajdują. W akcie II przedstawiony został jej upadek – wyrok sądu w sprawie rozwodowej jest przyniatający, przedostatnim ogniwem historii jest próba spieniężenia własnej biografii dzięki wywiadom udzielanym w 1970 roku. Na koniec powracamy do współczesności. Księżna zostaje ostatecznie wyrzucona z hotelu za niepłacenie rachunków.

W rzeczywistości dwa małżeństwa Margaret wypadły w innych latach: pierwsze, z milionerem Charlesem Sweeneyem zostało zawarte w 1933 roku, zakończone zaś rozwodem w 1947 roku; drugie – z Ianem Campbellem, księciem Argyll, trwało od 1951 do 1963 roku. Nie chodzi jednak o dokładność, lecz o kondensację biografii oskarżanej o nimfomanię księżnej (opera składa się z ośmiu scen z epilogiem, jej wykonanie trwa około dwóch godzin).

Powder Her Face jest dziełem wymagającym niewielkiej obsady. Do jego wykonania potrzebny jest: sopran dramatyczny (Księżna), sopran koloraturowy (Pokojówka), tenor (Elektryk) oraz bas (Dyrektor Hotelu). Oprócz Księżnej reszta śpiewaków wciela się w różne role: Pokojówka zamienia się w Powiernicę, Kelnerkę, Kochankę i Dziennikarkę; Elektryk – w Bawidamka, Kelnera, Księdza, Gapia i Chłopca na posyłki; Dyrektor zaś m.in. w Księcia i Sędziego. Ekonomia środków widoczna jest także w partii instrumentalnej: Adès zdecydował się na wykorzystanie niewielkiej, piętnastoosobowej orkiestry z udziałem klarnetów różnego typu, bogatego zestawu instrumentów perkusyjnych oraz akordeonu jako jednego z instrumentów wiodących.

Pod względem muzycznym to operowy zawrót głowy. O wielu nawiązaniach muzycznych w dziele pisał Marcin Gmys: zwięzłe, sześciotaktowe wprowadzenie imitujące ruch uliczny można uznać za odległy refleks „uwertury klaksonowej” z *Le Grand macabre* Györgya Ligetiego; motywem przewodnim opery jest zdekonstruowane tango inspirowane Carlosem Gardelem, królem tanga przed Astorem Piazzolą [Gmys 2015: 11–17]. Utwór *Cuesta abajo* nie tylko wytwarza egzotyczną i erotyczną aurę wokół Księżnej, jest także niejako zapowiedzią jej upadku (hiszpański tytuł oznacza drogę w dół). W partyturze odnajdziemy odniesienia do muzyki popularnej (piosenka à la *Tin Pan Alley*, ale przefiltrowana przez wrażliwość Adèsa) i współczesnej klasyki (m.in. *Lulu* Berga, *Żywoł rozpustnika* Strawińskiego, *Kawaler z różą* Straussa).

Nie chodzi jednak o postmodernistyczną grę. Nawiązań jest zbyt dużo, by je wszystkie wychwycić, część z nich to także „falszywe” cytaty – fragmenty pisane przez Adèsa w stylu znanych kompozytorów, do tego zaś włączone do jego języka muzycznego zawierające elementy serialne:

W *Powder Her Face* chwyciałem dźwięki różnych epok, dostosowując je do każdej ze scen – zatem w przedwojennej scenie chciałem uzyskać akustykę Palm Court, owo brzmienie podwieczorków w hotelu Waldorff, ten hałas łyżeczek cicho uderzających o ścianki setek filiżanek; w scenie z lat 50. nawiązałem do akustyki słuchanych podczas obiadu nagrań pop Paula

Anki, z tymi wszystkimi pizzicatami i kongami oraz trzaskiem gramofonowej igły na „czterdziestkach piątkach” z szaf grających; w latach 70. chciałem uzyskać hałas wydawany przez radio tranzystorowe [...]. [Gmys 2015: 14]

Wróćmy jednak do głównego wątku. W jednym z wywiadów Hensher stwierdził, że nie uważa, by Margaret można uznać za celebrytkę [Grange 2015: 81]; według niego celebrytizm narodził się dopiero w latach 90. XX wieku. Księżna nie wpisuje się przy tym także w klasyczną definicję Boorstina – nie jest „znana z tego, że jest znana”. Można jednak przyjąć, że bohaterka spełnia niewyśrubowane wymagania Liltiego, który sądził, że najważniejsze jest konstruowanie publicznego wizerunku przy użyciu intymnych szczegółów z życia. Dodajmy, że największą sławę przyniosły jej skandale erotyczne, a nie status arystokratyczny.

Popularność Margaret wynikała więc z przekraczania przyjętych norm klasowych; innym tłem jej „występków” była płęć – jej historia opowiada przecież o podwójnych standardach dotyczących zachowań seksualnych, o czym pisała m.in. Agnieszka Graff w tekście *Efekt plugawej księżnej, czyli sława, seks i wstyd*, wskazując na ironiczne określenie „Don Juan w spódnicy”, które stosowano wobec księżnej [Graff 2015]. Historia transgresyjnej celebrytki nie mogłaby się jednak obejść bez ostatniego akordu, czyli ukarania „plugawej księżnej” (*dirty dutchess*) i doznania „zbiorowej rozkoszy płynącej z zaszczucia i upokorzenia kogoś, kto do niedawna był przedmiotem podziwu i zawiści”, by przywołać słowa Graff [2015: 23].

Księżna jawi się w operze jako niezwykle skomplikowana figura: godna pożałowania, ale jednocześnie odpychająca persona o klasystowskich, ksenofobicznych i homofobicznych poglądach, które wygłasza publicznie bez skrępowania (scena wywiadu), arogancka, próżna i pretensjonalna. Nie przeszkadzało to jednak kompozytorowi w stworzeniu jej empatycznego portretu, gdyż sądził, że „Nawet okropni ludzie mogą być tragiczni” [Stevens 2017: 45; przeł. – M.B.]. Powstał tym samym operowy odpowiednik innej starzejącej się gwiazdy żyjącej przeszłością – Normy Desmond z *Bulwaru Zachodzącego Słońca* Billy’ego Wildera.

Należy podkreślić jednak, że mimo tragicznej wymowy *Powder Her Face* kipi humorem: właściwie każda scena zawiera element żartu: czy jest to okrutna przebieranka w pokoju księżnej, gdy elektryk ku uciesze pokojówki zaczyna podszywać się pod nią, czy koloraturowa aria pokojówki *Fancy* (Fantastycznie) na tle tanecznego akompaniamentu orkiestry w stylu *gigue*, będąca wyrazem nie tylko osobistej zazdrości, ale także resentymentu klasowego, czy słynna aria *fellatio*, która wywołała skandal po premierze. W intencji Adèsa mruczająca partia miała być metaforą pożądaną tak wielkiego, że odbiera bohaterce mowę; w realizacji prapremierowej jednak została zinterpretowana bardzo literalnie [Adès 2015: 19].

Być może ze względu na pomieszanie elementów wysokich i niskich, powagi i śmiechu dzieło Adèsa i Henshera dałoby się odczytać przez pryzmat estetyki kampu. Sam librecista wspominał, że chciał, by opowiadana historia bawiła i szokowała, a nie wikłała się w spory polityczne czy moralne. Co prawda jej finał jest gorzki, roztopia się jednak w oceanie groteski (oraz frywolnym epilogu z Pokojówką i Elektrykiem). O potencjale takiego odczytania historii księżnej, w której łączy się nadmiar, przepych i tandeta, pisała Graff: „Dużo seksu, cała masa stylowych wnętrz i fatalaszków i dużo, dużo wstydu. Jej życie to zarazem pretensjonalny obciach i prawdziwa katastrofa” [Graff 2015: 25]. Dodajmy, że w typologii Susan Sontag byłby to najwyższy wymiar kampu – kamp nieświadomy.

Opera Adèsa i Henshera była krytykowana po premierze jako „błyskotka”, choć jak starałem się pokazać, jest raczej świadectwem głębszego namysłu nad celebrytystem oraz przemianami kulturowymi społeczeństwa brytyjskiego. Krytycy po premierze bardzo literalnie odczytali operę, nazywając ją „mizoginiczną” i „bezduszną” [Stevens 2017: 42; przeł. – M.B.]. Hensher w inny sposób wypowiadał się o niej, nie ukrywając inspiracji koncepcją Wayne’a Koestenbauma. Pokazywał, że opera jest jednocześnie miejscem, w którym kobiety zyskują podmiotowość i głos, po to tylko, by zostać ostatecznie uciszone [Hensher 2008]. Tak podsumowywał los operowej bohaterki Nicholas Stevens, odwołując się do klasycznych dzieł: Księżna to *Carmen*, która upada pod naporem tabloidów, *Salome*, która traci głowę (zamiast ją otrzymać na tacy), *Lulu*, która patrzy na swój upadek [Stevens 2017: 99].

Warto na koniec wspomnieć o jeszcze innej możliwej interpretacji, pogłębiającej kampową lekturę dzieła. Może postać Księżnej służy opowiedzeniu innej historii? Nie zapominajmy, że lata 90. to świat po traumie epidemii AIDS. Widziana z tej perspektywy opera byłaby zaś próbą kampowego przerobienia nagonki na homoseksualnych mężczyzn, przeprowadzonej dekadę wcześniej. Przy takim odczytaniu sceny w sądzie i oskarżenia o obrazę moralności można odnieść do sprawy Oscara Wilde'a, kładącej się cieniem na historii Wielkiej Brytanii [Künzig 2017: 15].

3. Króliczek „Playboya”, czyli Anna Nicole Smith

„Samotna matka opuszcza dom i szuka szczęścia za wszelką cenę. Jej modły zostają wysłuchane, ale cena okazuje się za wysoka. Uwważ, czego pragniesz, i pamiętaj – nie ma czegoś takiego jak darmowe ranczo” – w ten sposób streścił swoje libretto Richard Thomas [2013: 7; przeł. – M.B.]. *Anna Nicole* to brytyjska opera o micie amerykańskiego snu. Prace nad nią rozpoczęły się w roku 2008, a więc niedługo po śmierci modelki i celebrytki Vickie Lynn Hogan (Anna Nicole to jej pseudonim „artystyczny”).

Kobieta urodziła się w małej miejscowości w Teksasie, w biednej rodzinie; później przeniosła się do większego miasta. Kiedy pracowała w klubie nocnym, poznała magnata naftowego, została modelką „Playboya”, w końcu zaś wyszła za mąż za swojego bogatego wybranka. Ze względu na dużą różnicę wieku między narzeczonymi (ponad 60 lat) kobieta trafiła na okładki nie tylko pism erotycznych, lecz także brukowców. Para nie cieszyła się długo szczęściem, mąż umarł rok po ślubie, Anna zaś, przy pomocy prawnika, który stał się później także jej partnerem biznesowym oraz życiowym, prowadziła bez powodzenia walkę z rodziną milionera o spadek. Jej życie stało się pożywką dla reality show, choć ze względu na niską oglądalność program został szybko wycofany. Finał historii Anny Nicole był tragiczny – zaraz po urodzeniu przez nią drugiego dziecka umarł jej syn z pierwszego małżeństwa. Przedawkowanie leków było także przyczyną śmierci modelki niedługo potem.

Royal Opera House zamówiła operę zabawną, lekką i współczesną. Twórcy wywiązali się z tego zadania bez zarzutu. Dramaturgia opery jest łukowa, zgodna z biografią bohaterki, choć Thomas i Turnage specjalnie nie wspominają o jej trudnym dzieciństwie, by utrzymać dwie trzecie utworu w lekkim tonie (podobnie jak *Powder Her Face* opera podzielona jest na dwa akty i trwa około dwóch godzin). *Anna Nicole* to opowieść o tzw. *trailer trash* lub *white trash*, czyli amerykańskiej biedocie, stąd odniesienia muzyczne są u Turnage'a inne. To już nie Berg czy Strawiński, lecz rock, blues i jazz. Orkiestra symfoniczna z potrójną obsadą instrumentów dętych i rozszerzoną perkusją została uzupełniona przez kompozytora o zespół jazzowy (gitary elektryczna i basowa, perkusja). Obsada jest zdecydowanie większa niż u Adèsa: mamy tu cztery duże role: Anna Nicole (sopran), jej matka (mezzosopran), jej drugi mąż (tenor) oraz prawnik (bas-baryton) i kilkanaście mniejszych ról; ważną funkcję pełni także chór.

Opera Turnage'a, podobnie jak dzieło Adèsa, wzbudziła po prapremierze mieszane uczucia, choć zarzuty były inne niż w przypadku *Powder Her Face*. Pojawiła się wątpliwość, czy temat jest w ogóle godny teatru operowego, samo dzieło zaś – miana opery. Może jest to tylko musical w operowym przebraniu? – pytano, przywołując *Trouble in Tahiti* Leonarda Bernsteina. Chodziło tu nie tylko o kwestie muzyczne, lecz także o ciężar gatunkowy (jak wiadomo, opera powinna mieć swoją głębię). Przez recenzentów *Anna Nicole* oceniana była jako prosta przypowieść lub błaha rozrywka okraszona przesłaniem, że pieniądze szczęścia nie dają [Costa Reis 2015: 38]. Pisano, że nie angażuje publiczności: jest zbyt płytka jak na dramat i zbyt oczywista jak na komedię. Być może jednak to, co krytycy określili jako wadę, można uznać za zaletę opery.

Vera da Costa Reis w swojej pracy magisterskiej napisanej na Uniwersytecie w Porto pytała, czy Anna Nicole Smith nadaje się na bohaterkę opery [Costa Reis 2015]. Nie jest to pierwszy przypadek w historii, gdy odbiorcy mają problem z przyporządkowaniem gatunkowym dzieła – najsłynniejszym przykładem jest chyba *Porgy i Bess* George'a Gershwina. Da Costa Reis zwraca uwagę na inne ciekawe porównanie – operę Turnage'a może osadzić w innej tradycji: Kurta Weilla, który jednocześnie flirtował z popkulturą i wybierał

współczesne tematy, ostro krytykujące otaczającą rzeczywistość [Costa Reis 2015: 48]. Największym problemem dla odbiorców były właśnie nawiązania do popularnych gatunków muzycznych w partyturze Turange'a oraz konduita tytułowej bohaterki. Kompozytor używa różnych języków po to, by zarysować krajobrazy dźwiękowe poszczególnych przystanków na drodze Anny: broadwayowski musical pojawia się w scenie 1, będącej rodzajem surrealistycznej wizji Stanów Zjednoczonych; blues słychać, gdy bohaterka przenosi się do miasta, country-pop wybrzmiewa w scenie poznania pierwszego męża; swing jest odtwarzany w klubie ze striptizem, jazzowy zespół towarzyszy zaś zarówno przyjęciu, jak i wywiadowi telewizyjnemu. Czy rzeczywiście całość partytury jest jednak tak daleka formalnie od dawnych oper? Część z nich można wywieść z klasyki: scena zbiorowa *Let's Partay!* to odpowiednik balu, brmiący niczym współczesne *Brindisi* z *Traviaty*, krótki lament nad ciałem syna to nawiązanie do tradycji sięgającej początków opery, broadwayowski wstęp można porównać do cyrkowego preludium z *Lulu* Berga.

Między utworami można odnaleźć liczne podobieństwa: pod względem muzycznym są to interludia łączące sceny, oba mają także dwudzielną strukturę libretta – pod koniec aktu I pojawia się zapowiedź upadku bohaterek, który dokonuje się w akcie II – i kłamrową strukturę (w przypadku *Anny Nicole* motyw bohaterki ze sceny *Bodybags Descending* powtarza się przy tragicznym finale, choć tym razem o tercję małą wyżej). Dzieło Turnage'a jest jednak dużo bardziej epickie niż Adèsa: funkcję narracyjną pełni często broadwayowski chór, jakby wykrzywione zapożyczenie z tragedii greckiej, matka bohaterki ironicznie komentuje co rusz historię, postacie same zaś przedstawiają się ze sceny, burząc czwartą ścianę. Te dystansujące widownię elementy można interpretować jako krytyczne ostrze opery – rozbijanie formy reality show, w którym występowała Anna Nicole.

Inaczej jednak przedstawia się opera Turnage'a, gdy analizujemy ją pod względem klasowym. Jest to wzlot z dołów społecznych na szczyt, a następnie obserwacja upadku. Główna bohaterka to ucieleśnienie stereotypu niezbyt rozgarniętej amerykańskiej blond piękności oraz łowczyni posagów: niewydukuwanej dziew-

czyzy z Południa, z małego miasta, samotnej matki, która potrafi zarobić na sobie, jedynie zdejmując ubrania [Brown 2005: 77]. Niewątpliwie jednak ze względu na swoje zachowanie Anna Nicole, podobnie jak Księżna, stanowi wyzwanie dla mieszczańskiej moralności oraz wyobrażeń na temat demokracji. Bohaterka jest niejako ucieleśnieniem największych obaw społeczeństwa amerykańskiego: „Jaki jest największy amerykański koszmar? Biała biedota z pieniędzmi” – by przywołać funkcjonujący w Stanach Zjednoczonych żart [Brown 2003: 92].

Innym wątkiem poruszonym przez Thomasa i Turnage’a jest piętno otyłości, czyli inaczej represjonowanego kobiecego ciała. W swojej karierze Anna Nicole spotkała się z wieloma uwagami na temat swojej figury – czasem była uznawana za ideał kobiecości (krótki okres sławy jako *playmate* roku), innym razem zaś jej ciało, poddane używkom oraz wahaniom wagi, było uznawane za obsceniczne. Smith pojawiła się po raz pierwszy w „Playboyu” w 1992 roku na sesji zdjęciowej dawnych debutantek (w domyśle: bogatych i sławnych) nie ze względu na swoje doświadczenie, lecz wygląd, który dodatkowo ujęto w specjalną oprawę wizualną (lśniący suknie, złote rękawiczki, kolia na szyi, lornetka teatralna). Jako *playmate* miesiąca przypominała Marilyn Monroe, wzbudzając nostalgię za srebrnymi czasami Hollywood. Jedyną różnicą w stosunku do oryginału była figura Smith – nieco zaokrąglona, co w swoim czasie było chwalone jako alternatywna dla kanonu piękności wychudzonej modelki. Wkrótce jednak jej ciało przekroczyło granice akceptowalności – stała się ofiarą fat shamingu. Kulminacją skandalu był zaś ślub, podczas którego zestawiano ze sobą małżonków, wypominając im różnice wieku i wyglądu. Od glamour do transgresji – tak można by podsumować trajektorię życia obu bohaterek.

Ciekawe, że twórcy obu oper zafascynowani są seksem oralnym – w *Annie Nicole* także znajdziemy scenę *fellatio*. Milioner, który pojawia się w życiu bohaterki, nagradza ją diamentowym naszyjnikiem, ale sugeruje, że powinna na niego zasłużyć „inną czynnością seksualną”. Scena u Turnage’a nie jest tak spektakularna jak u Adèsa – tym razem to orkiestra wydaje z siebie onomatopieczne odgłosy. Thomas stosuje w librecie zabawną, choć nieprzyzwoitą klamrę

z *fellatio* w roli głównej – w pierwszej i ostatniej scenie bohaterka gra z angielskim idiomem, sugerując, że niekoniecznie o pocałunek jej chodzi: „I want to blow you all ... a kiss, mwah, mwah” [Turnage, Thomas 2011]¹ (w wolnym tłumaczeniu: „chciałabym wam posssać buziaka, cmok, cmok”).

Podobnie jak Hensher i Adès, Thomas i Turnage mieszają porządki – komedię z tragedią, nadając operom transgresyjną formę. Przedstawione bohaterki przekraczają normy społeczne, dlatego analizowane dzieła także nie wpisują się do końca w formę operową. Jednocześnie jednak twórcy obu kompozycji grają z historią gatunku. Mówił o tym Turnage, który myślał o Smith raczej jako o współczesnym wydaniu operowej heroiny niż o celebrytce: Violetcie z *Traviaty*, Carmen, Lulu.

4. Niestandardowe operowe heroiny?

Wybór celebrytek na operowe heroiny wzbudzał wątpliwości krytyków, inni jednak dostrzegali w librettach znane tropy: Księżna i Anna Nicole to współczesne odpowiedniki Violetty czy Manon Lescaut. Trop ten może być jednak zwodniczy. Najważniejszą różnicą między kreacjami dawnych upadłych bohaterek oraz ich współczesnych sióstr przekraczających normy społeczne jest brak próby uszlachetnienia tych drugich. Jest to zauważalne zarówno w librecie Henshera, który ukazuje Księżną jako ambiwalentną bohaterkę, jak i Thomasa, którego język niewiele różni się od mowy codziennej (z wulgaryzmami włącznie), choć jednocześnie pełen jest humorystycznych konceptów („for the breast of your life” [Turnage, Thomas 2011] zamiast „for the rest of your life” – scena 1 aktu II zatytułowana *Red Carpet Diem*).

Być może zatem Anna Nicole nie jest odpowiednikiem Małgorzaty Gautier czy Violetty Valéry, lecz Marie Duplessis, kobiety bardziej przyziemnej, która była pierwowzorem dla bohaterek utworów Alexandre’a Dumasa i libretta Francesca Marii Piavego [Costa Reis 2015: 88]. Dlatego też spotykamy Annę Nicole przy rurze do tańca,

1 Transkrypcję cytowanych w tekście fragmentów opery *Anna Nicole* wykonał na podstawie nagrania autor artykułu.

podczas operacji powiększenia piersi, szprycującą się lekami. Losy kobiet można uznać za paralelne także na innym poziomie: obie poślubiły mężczyzn z innej klasy społecznej, choć małżeństwa trwały krótko, obie miały także swoje fascynacje: Marie Duplessis zaczytywała się w książce Antoine'a Prévosta o Manon Lescaut, Anna zaś była fanką Marilyn Monroe [Costa Reis 2015: 94].

Don Giovanni, Carmen, Lulu – to inny zestaw skojarzeń, który przychodzi do głowy, gdy analizuje się libretta obu oper. Bohaterki łączy pociąg seksualny, będący siłą napędową ich działań, oraz transgresja społeczna. Ten trop pojawia się w rozprawie doktorskiej Nicholasa Stevensa na temat postaci antyheroiny we współczesnej operze: córki Lulu – tak nazwał on m.in. Księżną oraz Annę Nicole, analizując je jako skomplikowane archetypy [Stevens 2017: 1]. Anna Nicole to według jego słów *trashy Traviata*. W obu przypadkach można pogłębić tę lekturę, porównując postać dr Schöna / Kuby Rozpruwacza z postacią Dyrektora Hotelu w *Powder Her Face* – patriarchalnego prześladowcy i wybranka jednocześnie. W *Annie Nicole* tę funkcję pełni prawnik Stern, zarazem partner i manager/stręczyciel głównej bohaterki.

„Don Giovanni pokolenia Moniki Lewinsky” – taki epitet pojawił się w jednej z wypowiedzi na temat Księżnej [Stevens 2017: 43; przeł. – M.B.]. To niejedyne skojarzenie z operą Mozarta – Dyrektor Hotelu, powracający w finale, to figura śmierci podobna do Komandora zamieniającego się w kamiennego gościa w operze Mozarta. Wprawdzie ten damski Don Giovanni nie ma swojego Leporella, jednak aria katalogowa pojawia się u Turnage'a: w postaci listy niewybrednych określeń na piersi w scenie powiększenia biustu oraz spisu nazw leków, które były potencjalnymi przyczynami śmierci jej syna Daniela (katalog Erosa i katalog Tanatosa – tak można by podsumować te dwa fragmenty, akcentując dwa bieguny historii).

Operę Turnage'a można określić jako *Żywoć rozpustniczeki* – mamy tu podobną dramaturgię, występuje nawet odpowiednik Nicka Shadowa w barytonowej roli prawnika Sterna, doprowadzającego bohaterkę do upadku. Odwołanie do innej postaci z opery Strawińskiego pojawia się w partyturze Adèsa – w scenie sądu Księżna zostaje upokorzona jak Baba Turek w scenie licytacji. Tropy można by mnożyć – Elektryk i Pokojówka w scenie 1 *Powder*

Her Face to Fiagro i Zuzanna, ale wzięci jakby z mizoginicznego koszmaru; Księżna to niejedyna starzejąca się kobieta w operze – warto wspomnieć tu Marszałkową (cytat z prezentacji róży z opery Straussa występuje w partyturze), nasuwa się także Hrabina z *Damy pikowej*. Małżeństwo wścibskich to odpowiednik intryganta Valzacchiego i jego partnerki z *Kawalera z różą*. Postać mrocznego Dyrektora Hotelu można zaś traktować jako dalekie echo Lindorfa-Coppeliusa z *Opowieści Hoffmanna*.

Jak widać, dzieła Adèsa i Turnage są rozdarte między nowatorstwem a tradycją, czerpią pełnymi garściami z historii opery, przekraczając jednocześnie ramy gatunku. To właśnie ich największa zaleta.

5. Podsumowanie

Zaprezentowane tu dwie operowe opowieści o celebrytkach są historiami upadku: z wysokiego konia oraz ze szczytu (lub pagórka) awansu społecznego. Można by wymieniać więcej elementów, które różnią oba dzieła: jedno dotyczy starości, drugie zaś młodości, jedno opowiada o labędzim śpiewie arystokracji brytyjskiej, drugie o zagrożeniu klasowego status quo płynącym ze strony białej biedoty. Łączy je jednak perwersyjna przyjemność. Dlaczego upadłe heroiny są ciągle tak popularne? O postaci dobrej, bo martwej, celebrytki pisze w swojej książce *Dead Girls: Essays on Surviving an American Obsession* (Martwe dziewczyny: eseje o tym, jak przetrwać amerykańską obsesję) Alice Bolin. Tą kulturową obsesją zajęli się niedawno w teatrze Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin. W 2019 roku razem z Grzegorzem Stępnikiem w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu przygotowali spektakl *Dead Girls Wanted* inspirowany esejem Bolin.

Drugim elementem łączącym oba dzieła jest epoka, w której powstały: „Opery CNN-owskie? Spróbujcie opery rodem z TMZ!” – taki anonimowy komentarz pojawił się w sieci. Już nie telewizja, lecz właśnie portal plotkarski TMZ jest obecnie źródłem operowych tematów, co pokazuje elastyczność samego gatunku dostosowującego się do swoich czasów. Ciekawie byłoby zanalizować dzieła Turnage’a i Adèsa w kontekście innych oper „celebryckich”:

Jackie O (1997) Michaela Daugherty'ego, *When She Died... Death of a Princess* (2002) Jonathana Dove'a oraz *Marilyn Forever* Gavina Bryarsa (2013), poświęconych Jackie Onassis, księżnej Dianie i Marilyn Monroe, ale oczywiście temat ten przekracza ramy niniejszego artykułu.

Skandale obyczajowe ciągle fascynują – nie inaczej jest w przypadku Anny Nicole Smith i Margaret Campbell. „Plugawa księżna” została niedawno bohaterką drugiego sezonu współprodukowanego przez BBC serialu pt. *Skandal w brytyjskim stylu*. Daje to asumpt do rozważań na temat tego, jak działa skandal, także w operze. Czy jest tylko narzędziem dyscyplinowania niepokornych, czy może także katalizatorem zmiany społecznej? Operowe bohaterki, tak zdawałoby się różne od dawnych heroin, posiadają jednak cechy wspólne. W *Księżnej* i *Annie Nicole* przeglądamy się *Violetta*, *Manon*, *Lulu* i *Carmen*. Być może także *Don Giovanni* – podobnie jak *Mozartowski* uwodziciel bohaterki te są bowiem równocześnie postaciami skandalizującymi i fascynującymi.

Bibliografia

- Adès Thomas (2015), *Śmierć jest poza sceną*, rozm. przepr. Aleksander Laskowski, w: *Powder Her Face*, [program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej], Warszawa, s. 19–21.
- Adorno Theodor, Horkheimer Max (1994), *Dialektyka oświecenia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.
- Bolin Alice (2018), *Dead Girls: Essays on Surviving an American Obsession*, William Morrow and Company, New York.
- Boorstin Daniel Joseph (1961), *The Image: A Guide to Pseud-Events in America*, Vintage, New York.
- Brown Jeffrey A. (2005), *Class and Feminine Excess: The Strange Case of Anna Nicole Smith*, „Feminist Review”, nr 82, s. 74–94, <https://doi.org/10.1057/palgrave.fr.9400240>.
- Cashmore Ellis (2006), *Celebrity/Culture*, Routledge, London, <https://doi.org/10.4324/9780203962916>.
- Costa Reis Vera Jerosch Herold da (2015), „*Anna Nicole*”: *An Opera (?) Between Tradition and Transgression: A Multidisciplinary and Transdisciplinary Enquiry into an Ambiguous Work*,

- [praca magisterska], Uniwersytet Katolicki Portugalii, Porto, [dostęp: 6 lipca 2022], <https://tinyurl.com/ms6ub53p>.
- Cowgill Rachel, Poriss Hilary, red. (2012), *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195365870.001.0001>.
- „Den Raum für... (1997), „Neue Zeitschrift für Musik”, vol. 158, nr 4, s. 26–29.
- Dyer Richard (1980), *Stars*, Bloomsbury Academic, London.
- Elliott Anthony, red. (2018), *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, Routledge, London, <https://doi.org/10.4324/9781315776774>.
- Garland Robert (2010), *Celebrity Ancient and Modern*, „Society”, nr 47, s. 484–488, <https://doi.org/10.1007/s12115-010-9365-8>.
- Gmys Marcin (2015), *Dura sex, sed sex, czyli ostatnie tango w Londynie*, w: *Powder Her Face*, [program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej], Warszawa, s. 11–17.
- Godzic Wiesław (2007), *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Godzic Wiesław i in. (2019), *Celebryci w polskiej przestrzeni medialnej i społecznej. Badanie interdyscyplinarne*, Uniwersytet SWPS, Warszawa, [dostęp: 6 lipca 2022], <https://tinyurl.com/yfbtd9d>.
- Graff Agnieszka (2015), *Efekt plugawej księżnej, czyli sława, seks i wstyd*, w: *Powder Her Face*, [program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej], Warszawa, s. 23–25.
- Grange Elisabeth C (2015), *Aspects of celebrity in three recent British operas*, [praca magisterska], University of Manchester, Manchester.
- Hensher Philip (2008), *Sex, powder and Polaroids*, „The Guardian”, 29 maja, [dostęp: 11 kwietnia 2022], <https://tinyurl.com/yxrzwwnv>.
- Krieken Robert van (2018), *Celebrity's Histories*, w: *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, red. Anthony Elliott, Routledge, London, s. 26–41, <https://doi.org/10.4324/9781315776774-2>.
- Künzig Bernd (2017), *New Queer Music: Homosexualität und neue Musik: eine ästhetische Spurensuche*, „Neue Zeitschrift für Musik”, vol. 178, nr 1, s. 12–16.
- Lilti Antoine (2017), *The Invention of Celebrity, 1750–1850*, przeł. Lynn Jeffress, Polity Press, Cambridge.
- Marshall David P., Redmond Sean, Blackwell Wiley, red. (2016), *A Companion to Celebrity*, John Wiley & Sons, Chichester.
- Mole Tom, red. (2012), *Romanticism and Celebrity Culture, 1750–1850*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mołęda-Zdziech Małgorzata (2013), *Czas celebrytów. Mediatyzacja życia publicznego*, Difin, Warszawa.

- Morgan Simon (2011), *Celebrity Academic 'Pseudo-Event' or a Useful Concept for Historians?*, „Cultural and Social History”, vol. 8, nr 1, <https://doi.org/10.2752/147800411X12858412044474>.
- Morin Edgar (1972), *Les stars*, Seuil, Paris.
- Rojek Chris (2004), *Celebrity*, Reaktion Book, London.
- Rutherford Susan (2006), *Prima Donna and Opera, 1815–1930*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Schickel Richard (1985), *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity in America*, Doubleday, Garden City.
- Stevens Nicholas David (2017), *Lulu's Daughters: Portraying the Anti-Heroine in Contemporary Opera, 1993–2013*, [praca doktorska], Case Western Reserve University, Cleveland.
- Thomas Richard (2013), *Anna Nicole – Synopsis*, w: *Anna Nicole*, [program teatralny, New York City Opera], New York, s. 7–8.
- Turnage Mark-Anthony, Thomas Richard (2011), *Anna Nicole*, DVD, Opus Arte.
- Waszakowa Krystyna (2012), *Złożony charakter procesów włączania elementów obcych do języka polskiego (na przykładzie zapożyczenia celebryta)*, w: *Odkrywanie znaczeń w języku*, red. Agnieszka Mikołajczuk, Krystyna Waszakowa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 290–306.
- Wesołowski Adrian (2019), *Kto był pierwszym celebrytą? Zachodnia historiografia celebrytizmu, dawniej i dziś*, „Kultura Popularna”, nr 1, s. 8–19.

Marcin Bogucki

The Character of a Celebrity in an Opera: a Promiscuous Duchess and a Playboy Playmate

The aim of the article is to analyse two British contemporary operas: Thomas Adès's *Powder Her Face* and Mark Anthony Turnage's *Anna Nicole* from the perspective of celebrity studies. Both of these works were inspired by the biographies of celebrities – Margaret Campbell, Duchess of Argyll's and Anna Nicole Smith's. The text analyses how their biographies were edited both in literary and musical terms, attempting to determine to what extent they are either pioneering or embedded in the traditions of the opera.

Keywords: celebrity; contemporary opera; gender; sexuality.

Marcin Bogucki – absolwent kulturoznawstwa, historii sztuki i muzykologii. Obronił pracę doktorską dotyczącą związków opery i szaleństwa w epoce nowoczesnej. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół kulturowej historii opery oraz reżyserii operowej. Adres e-mail: mbogucki@uw.edu.pl.