

KS. ADAM ROMEJKO

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-8513-2955

Obraz Boga w filmie Miloša Formana *Amadeusz*

DOI: <https://doi.org/10.26142/stgd-2018-017>

Streszczenie: Po II wojnie światowej niewielu twórcom filmowym z Europy udało się odnieść sukces w USA. Do nich należy czechosłowacki reżyser Miloš Forman (1932-2018). Jego życie nie było łatwe. W czasie wojny stracił rodziców, a później ojczyznę, gdyż zdecydował się na emigrację. Początki jego działalności artystycznej w USA były naznaczone niepowodzeniem. Przełomem okazał się film *Lot nad kukułczym gniazdem* (1975) a szczytem *Amadeusz*. Obok tytułowego Mozarta głównym bohaterem filmu jest pochodzący z północnych Włoch Antonio Salieri. Pragnie być uznanym kompozytorem, żarliwie się o to modli. Wydaje się mu, że został wysłuchany, aż do czasu, gdy spotyka Mozarta, muzycznego geniusza, który swym postępowaniem – zdaniem Salieriego – na ten dar nie zasłużył. Salieri buntuje się przeciw „rozrzutności” Boga. Nie chce dostrzec, że się myli. Hojność Boga jest nieograniczona – z tej boskiej obfitości czerpie i Mozart, i Salieri. Uparte opowiadanie się przeciwko Bogu nie przynosi ulgi, a doświadczane cierpienie nie prowadzi go do uznania własnego błędu (grzechu). Z bólem, ale też i dumą wyraża opinię o słuszności swego postępowania.

Słowa kluczowe: Bóg, Forman, Girard, Mozart, Salieri, Schwager.

God's Image in the Film *Amadeus* by Miloš Forman

Summary: After the Second World War, several European filmmakers managed to succeed in the USA. The Czechoslovak director Miloš Forman (1932-2018) was one of them. His life was not easy. During the war he lost his parents, and later his homeland, because he decided to emigrate. The beginnings of his artistic activity in the US were marked by failure. The breakthrough came with the movie *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), and the great success *Amadeus* (1984). Next to the titular Mozart, the main character of the film is Antonio Salieri, a musician from northern Italy. He wants to be a famous composer and prays fervently for that. It seems to him that his prayer has been heard, until he meets Mozart, a musical genius who – according to Salieri – did not deserve this gift. Salieri rebels against God's 'extravagance'. He does not want to acknowledge that he is wrong. God's generosity is unlimited. Both Mozart and Salieri derive from this divine abundance. Salieri persists against God. He never experiences relief and suffering does not lead him to recognize his own mistake (sin). With pain, but also with pride, he expresses his opinion about the righteousness of his own conduct.

Keywords: Forman, Girard, God, Mozart, Salieri, Schwager.

Wstęp

Wygłaszanie różnych opinii na ten sam temat nie należy do rzadkości. Wynika to nie tylko z odmiennego światopoglądu oceniających, lecz także ich doświadczenia życiowego – inaczej postrzega się za młodu, inaczej w wieku dojrzałym. Około 30 lat temu autor tego opracowania był w kinie na filmie *Amadeusz*, który wówczas wywarł na nim wielkie wrażenie. Podczas projekcji jego zainteresowanie skupiło się na osobie Mozarta. W czasie studiów teologicznych w Innsbrucku (1999-2004) pojawiła się sposobność do ponownego obejrzenia filmu, który w 2003 r. został wydany w Niemczech (w nieco dłuższej – tzw. wersji reżyserskiej) na DVD¹. Okazało się, że starszy i bardziej doświadczony widz zwrócił uwagę na inną postać filmową – na Antonia Salieriego, a przede wszystkim na jego dramatyczną relację do Boga.

Powyższej kwestii poświęcony jest niniejszy artykuł. Impulsem do jego napisania była niedawna śmierć Miloša Formana (kwiecień 2018 r.). Zaprezentowano najpierw osobę i dzieło reżysera, następnie fabułę filmu a na koniec odniesiono się do odbitego w nim obrazu Boga. Krytyczna interpretacja przewijających się w filmie kwestii teologicznych dokonana została z perspektywy dzieła dwóch uczonych – René Girarda i Raymunda Schwagera. Zainteresowanie się kwestią Boga w filmie *Amadeusz* jest uzasadnione tym, że w artykułach i recenzjach poświęconych tej produkcji jest ona prezentowana raczej marginalnie. Jeżeli Bóg się pojawia, to nie jako (dobry) Ojciec, lecz ktoś daleki, zimny, a nawet złowrogi².

1. Miloš Forman – osoba i dzieło

Miloš (właśc. Jan Tomáš) Forman urodził się 18 lutego 1932 r. w Čáslavie, niewielkim mieście w środkowych Czechach³. Pod względem finansowym oraz społecznym jego rodzina należała do średnio sytuowanych. Dziadek (od strony ojca) był urzędnikiem kolejowym, a pradziadek strażnikiem więziennym. Ojciec Rudolf Forman był profesorem w akademii pedagogicznej, gdzie kształcono przyszłych nauczycieli, matka Anna Forman, z domu Švábova, zajmowała się zaś prowadzeniem w okresie letnim pensjonatu „Rut”, który do dzisiaj znajduje się (jako własność dalszej rodziny Formana⁴) w miejscowości Staré Splavy, oddalonej o około 100 km na północny-zachód od Čáslava⁵.

Miał dwóch starszych braci – Blahoslava i Pavla. Urodził się ponad 12 lat po dru-

¹ W artykule wykorzystana została dłuższa wersja filmu.

² Por. M. Choczaj, *Amadeusz. Miloš Forman i Peter Shaffer*, „Przestrzenie Teorii” 18 (2012), s. 179, 184, 186; A. Gwóźdź, *Amadeusz, znaczy przez Boga umiłowany*, „Kino” 5 (1985), s. 48-49; B. Staszczyszyn, *Dwaj dyrygenci. Miloš Forman o sobie*, „Tygodnik Powszechny” 46 (2010), s. 37; J. Tereszczuk, *Świat karnawału – karnawał świata. Wizja rzeczywistości skarnawalizowanej w filmie Miloša Formana „Amadeusz”*, „Kwartalnik Filmowy” 45 (2004), s. 147.

³ B. Kosecka, *Forman Miloš*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, współpr. A. Garbicz, Kraków 2010, s. 331.

⁴ Zob. stronę internetową pensjonatu: www.pensionrut.cz.

⁵ Prezentując osobę Miloša Formana korzystam w przeważającej mierze z autobiografii, która zos-

gim bracie. W 1963 lub 1964 r. wyszło na jaw, że był owocem zbliżenia pomiędzy matką a żydowskim architektem, który kierował budową pensjonatu. Forman próbował nawiązać z nim kontakt drogą listową. Otrzymał jedynie pocztówkę ze zdawkowymi pozdrowieniami z Ekwadoru, gdzie domniemany ojciec mieszkał. W okresie późniejszym nie wracał do tego tematu. Kwestia ta nie pojawia się w filmie-autobiografii z 2009 r⁶.

Czas wojny był dla Miloša Formana trudnym doświadczeniem. Dokuczali mu niemieccy uczniowie, o których wspomina, że czynili to bez okazywania jakichkolwiek uczuć. Największym jednak wyzwaniem był tragiczny los rodziców. Matka została zamordowana w obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau w 1943 r., a ojciec rok później w obozie koncentracyjnym Mittelbau-Dora. Rodzice znaleźli się w obozie za sprawą sudeckiego Niemca, zatrudnionego przy budowie ich pensjonatu, który w czasie wojny pełnił funkcję szefa miejscowego gestapo. Pewną satysfakcją dla Formana był fakt, że zginął on później na froncie wschodnim. Małym Milošem zaopiekowało się wujostwo⁷.

W 1945 r. Miloš Forman rozpoczął naukę w szkole, która znajdowała się w zamku w Poděbradach. Przypadkowo przeczytał w gazecie artykuł o szkole z internatem, którą na wzór angielski urządzono dla sierot wojennych. Napisał list do dyrekcji i został przyjęty. Później okazało się, że niemała liczba uczniów nie była sierotami, lecz dziećmi partyjnych aparatczyków. Tam uczył się między innymi z Vaclavem Havlem, braćmi Ctiradem i Josefem Mašinami oraz Ivanem Passerem⁸.

Po ukończeniu szkoły średniej Miloš Forman bez powodzenia starał się dostać na reżyserię w praskiej akademii teatralnej. Udało mu się zdać egzaminy na scenopisarstwo w praskiej szkole filmowej (FAMU). Aby się utrzymać, pracował w telewizji, gdzie zetknął się z absurdami cenzury państwowej. Jako reżyser i scenarzysta stał się jednym z głównych twórców inspirowanego *cinéma vérité* tzw. *nowego kina czeskiego, inaczej Czechosłowackiej (Czeskiej) Nowej Fali*. W swoich filmach⁹ prezentował w konwencji paradokumentalnej narracji życie codzienne, przede wszystkim te na prowincji. Znakiem rozpoznawczym filmów Formana było powierzanie ról aktorskich naturszczykom. Było to rodzajem życiowej konieczności – zawodowi

tała opublikowana z okazji 60. rocznicy urodzin, oraz filmu autobiograficznego zaprezentowanego w 2009 r.; zob. M. Forman, J. Novak, *Rückblende. Erinnerungen*, tł. B. Jakobeit, Hamburg 1994; *Miloš Forman: Co cię nie zabije...* (czes. *Miloš Forman: Co tě nezabije...*), reż. M. Šmídmej, Czechy 2009. Porównując książkę i film, można dostrzec, że Forman nieściśle przywołuje fakty ze swego życia. Uzewnętrznia się w tym jego „twórcza przywara” w postaci nieprzywiązywania wagi do szczegółów historycznych. W ww. filmie mówi między innymi o sobie: „Jestem człowiekiem fikcji i zamierzam nakręcić fikcyjną historię...”. Por. A. Carbonnier, *Geniusz widziany oczami obłąkanego. Amadeus Miloša Formana*, „Film na Świecie” 318-319 (1985), s. 9; A. Kołodyński, *Miloš Forman: Co cię nie zabije...*, „Kino” 10 (2010), s. 77.

⁶ M. Forman, J. Novak, dz. cyt., s. 17-21, 196-198; *Miloš Forman: Co cię...*

⁷ M. Forman, J. Novak, dz. cyt., s. 23-42; *Miloš Forman: Co cię...*

⁸ M. Forman, J. Novak, dz. cyt., s. 60-64, 77-80, 87-88.

⁹ Pełną filmografię Miloša Formana zob. *Miloš Forman*, www.filmweb.pl/person/Milos.Forman [23.08.2018]; *Milos Forman*, www.imdb.com/name/nm0001232/ [23.08.2018].

artyści nie chcieli grać w filmach, które realizowano w znacznym oddaleniu od Pragi¹⁰.

Światową sławę przyniosły Milošowi Formanowi trzy filmy: Czarny Piotruś (czes. *Černý Petr*, 1963); *Miłość blondynki* (czes. *Lásky jedné plavovlásky*, 1965) i *Pali się, moja panno* (czes. *Hoří, má panenko*, 1967). Dwa ostatnie były nominowane do nagrody Oscara w kategorii film zagraniczny¹¹. Inaczej na twórczość Formana spoglądano w ojczyźnie. Film *Pali się, moja panno* został tam zakazany. Z jednej strony chodziło o prześmiewczy wobec władz oraz społeczeństwa charakter, z drugiej zaś o problemy ekonomiczne, które ujawniły się przy jego produkcji. Próbowano Formana oskarżyć o sabotaż państwa, z czym wiązało się niebezpieczeństwo więzienia. Dzięki finansowemu wsparciu przyjaciół z Zachodu groźby nie zostały spełnione¹².

Na podstawie porozumienia pomiędzy władzami czzechosłowackimi a amerykańską wytwórnią filmową Paramount Pictures Corporation Miloš Forman wyjechał do USA. Ze względu na wydarzenia, które miały miejsce w ojczyźnie w 1968 r. (inwazja wojsk Układu Warszawskiego), zdecydował się pozostać na Zachodzie. Gdy przebywał w Paryżu, dołączyła do niego żona Věra Křesadlová (1944-) z synami-bliźniakami Matějem i Petrem (1964-). Po pewnym czasie podjęła decyzję, aby wraz z dziećmi wrócić do Pragi – była aktorką a bez znajomości języków obcych nie mogła liczyć na znalezienie za granicą pracy w zawodzie¹³. Na emigrację (do Australii) zdecydował się starszy brat Formana Pavel, który był artystą-malarzem¹⁴. Blahoslav, najstarszy z rodzeństwa, wówczas nie żył – zginął tragicznie w czasie wycieczki w Tatrach w 1962 r¹⁵.

W USA Miloš Forman wyreżyserował film *Odlot* (ang. *Taking Off*, 1971), w którym wykorzystał motyw z filmu *Konkurs* (1963) – dziewczęta śpiewające na różne sposoby tę samą piosenkę¹⁶. Forman sportretował w nim Amerykanów w ironiczny i satyryczny sposób, który nie przypadł im do gustu¹⁷. Chłodne przyjęcie Odlotu

¹⁰ Miloš Forman: *Co cię...;* por. P. Hames, Forman, w: *Five Filmmakers. Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, red. D.J. Goulding, Bloomington – Indianapolis 1994, s. 55.

¹¹ M. Forman, J. Novak, dz. cyt., s. 11.

¹² Miloš Forman: *Co cię...;* I. Sowińska, *Kino Czechosłowacji: cud i po cudzie*, w: *Historia kina, t. 3, Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 419-420.

¹³ K.J. Zarębski, *Forman słucha Mozarta*, „Kino” 10 (2010), s. 17. W latach 1958-1962 Miloš Forman był żonaty z aktorką Janą Brejchovą (1940-). W 1964 r. ożenił się z Věrou Křesadlovą. W 1999 r. Forman rozwiódł się i ożenił po raz trzeci z pisarką i scenarzystką Martiną Zbořilovą (1966-), z którą miał dwóch synów-bliźniaków – Andrew i Jamesa (1998-). Zob. *Miloš Forman*, www.filmweb.pl/person/Milos.Forman.

¹⁴ Więcej o nim na stronie internetowej: www.pavelforman.com.

¹⁵ M. Forman, J. Novak, dz. cyt., s. 174-178.

¹⁶ P. Hames, dz. cyt., s. 54.

¹⁷ K. Klejsa, *Kino kontestacji w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej*, w: *Historia kina, t. 3, Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 628. Podkreśla się, że przyswiewcająca Milošowi Formanowi twórcza idea była taka sama w Czechosłowacji i USA, tj. atak na fałsz – socrealistyczny oraz hollywoodzki; zob. I. Sowińska, dz. cyt., s. 389.

przełożyło się na materialne problemy Formana. Wspomina, że chodził do sklepów, w których serwowano darmowe próbki serów, aby się nimi najeść. Mieszkał w hotelu „Chelsea”, który wówczas znajdował się w cieszącej się złą sławą dzielnicy. Jego właściciel, Stanley Bard (1934-2017), był filantropem – pozwalał artystom mieszkać tam za niewielkie pieniądze. Malarze nierzadko płacili własnymi obrazami. Forman dopiero po roku uregulował zaległy czynsz¹⁸.

Wielkim sukcesem, w tym finansowym, okazał się film *Lot nad kukulczym gniazdem* (ang. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975). Producentami byli Michael Douglas (1944-) i Saul Zaentz (1921-2014). Miloš Forman przekonał ich twórczym wizjonerstwem, a jednocześnie był dla nich osiągalny pod względem ekonomicznym¹⁹. W filmie odbijają się życiowe doświadczenia Formana – traumatyzujący czas reżimu narodowosocjalistycznego i komunistycznego. Odnotowując wrażenia po lekturze książki Kena Eltona Keseya (1935-2001), która była podstawą scenariusza²⁰, stwierdził: „...opowiadała o nas. Partia komunistyczna była naszą siostrą Ratched, wielką oddziałową, która ustalała reguły gry i decydowała o wszystkim, co nas dotyczyło – co możesz, co robisz, co jesz”²¹. Tego typu życiowa inspiracja obecna jest także w późniejszych filmach Formana. Można ją zaobserwować, lecz pod warunkiem, że zna się motywacje towarzyszące Formanowi w czasie ich tworzenia. Przeciętny odbiorca nie jest w stanie zauważyć „drugiego dna” – zadowala się powierzchowną percepcją filmu – i w konsekwencji umyka mu jego uniwersalne przesłanie²². Twórcy *Lotu nad kukulczym gniazdem* (w tym Forman za reżyserię) otrzymali w 1976 r. pięć Oscarów²³. Rozwiązało to finansowe problemy Formana. Przywołując znaczące zmiany, które po uzyskaniu wyróżnienia ujawniły się w jego życiu, oświadczył: „To ważne. Pieniądze w ostatecznym rozrachunku dają ci wolność. Stać cię, aby robić tylko to, co chcesz”²⁴.

Dwa filmy Miloša Formana – *Hair* (1979) i *Ragtime* (1981) – zostały przyjęte z zainteresowaniem, lecz nie powtórzyły osiągnięcia z 1976 r. Sukcesem na miarę *Lotu nad kukulczym gniazdem* był *Amadeusz* (ang. *Amadeus*, 1984). W 1985 r. otrzymał on osiem Oscarów. Ze wzruszeniem o filmie wypowiada się Fahrid Murray Abraham (1939-), który zagrał w nim jedną z głównych ról. Otrzymały Oscar okazał się sposobnością do zrobienia kariery aktorskiej oraz finansowego powodzenia.

¹⁸ Miloš Forman: *Co cię...*; por. S. Roberts, *Stanley Bard, Who Ran Chelsea Hotel as a Bohemian Sanctuary, Dies at 82*, „The New York Times”, 15.02.2017, s. A21.

¹⁹ M. Forman, J. Novak, dz. cyt., s. 271-275.

²⁰ Por. K. Kesey, *Lot nad kukulczym gniazdem*, Warszawa 1994.

²¹ Miloš Forman: *Co cię...*

²² Dla wielu widzów *Lot nad kukulczym gniazdem* był filmem o szpitalu psychiatrycznym – nie uświadamiano sobie jego alegoryczności; zob. P. Hames, dz. cyt., s. 74; por. D.J. Boschini, N.L. Keltner, *Different Generations Review One Flew Over the Cuckoo's Nest Miloš Forman (Director)*, „Perspectives in Psychiatric Care” 1 (2009), s. 75-79. Jako ilustrację niedocierania do „wnętrza” filmów Formana można przywołać komentarze internautów zamieszczane nt. jego twórczości na stronie internetowej www.filmweb.pl.

²³ M. Forman, J. Novak, dz. cyt., s. 296-301.

²⁴ Miloš Forman: *Co cię...*

Jego zdaniem na jakość filmu wpłynęło to, że Forman zrealizował go w ojczyźnie, do której powrócił po wielu latach. Obserwowano, że funkcjonował tam inaczej niż w USA. Nie bez znaczenia był fakt, że autorem zdjęć był jego przyjaciel Miroslav Ondříček (1934-2015)²⁵.

Kolejne produkcje filmowe Miloša Formana to: *Valmont* (1989); *Skandalista Larry Flynt* (ang. *The People vs. Larry Flynt*, 1996); *Człowiek z księżycy* (ang. *Man on the Moon*, 1990) i *Duchy Goi* (ang. *Goya's Ghosts*, 2006). Emocjonalnie przyjęto Skandalistę Larry'ego Flynta. Problemem był nie tyle temat – życie potentata branży pornograficznej – ile towarzyszący filmowi plakat, który przedstawiał na tle kobiecego łona mężczyznę ustylizowanego na ukrzyżowanego Jezusa. Forman nie chciał początkowo realizować tego filmu. Zmienił zdanie, gdy się zapoznał ze scenariuszem i doszedł do wniosku, że nie chodzi w nim o pornografię, lecz o wolność człowieka, przede wszystkim zaś o wolność wypowiedzi. Odwołując się do ograniczeń z czasów wojny oraz powojennych dekad tłumaczył: „To ważniejsze niż fakt, że ktoś zarabia miliony na kosmatych myślach czytelników. Nazizm i komunizm łączyło jedno. Likwidacja swobody wypowiedzi i totalna kontrola nad mediami”. Podkreślając, że w jego filmie Flynt walczy o wolność słowa, stwierdził: „Może to tylko wybieg, żeby zbijać jeszcze większą kasę. Nie wiem i zupełnie mnie to nie obchodzi”²⁶.

Obok twórczości filmowej Miloš Forman zajmował się reżyserowaniem spektakli teatralnych. Przy ich realizacji współpracował z synami Matějem i Petrem, chcąc przy tej okazji odwdziżyć się im za to, że nie było go przy nich, gdy byli dziećmi²⁷. Forman występował także w filmach jako aktor. Oprócz grania samego siebie – najczęściej w produkcjach dokumentalnych – obsadzany był w rolach drugoplanowych. Np. w filmie z 2000 r. pt. *Zakazany owoc* (ang. *Keeping the Faith*) zagrał ojca Havla. Był to reżyserski debiut Edwarda Nortona (1969-) – aktora, z którym Forman spotkał się na planie filmowym *Skandalisty Larry'ego Flynta*. Podkreśla się, że Forman to jeden z niewielu reżyserów europejskich, którzy zrobili wielką karierę w USA. Liczba twórców filmowych z Europy, w tym z Czechosłowacji, którzy osiągnęli sukces na ziemi amerykańskiej, była znacznie wyższa w okresie międzywojennym. Sytuacja zmieniła się po 1945 r. W praktyce obok Formana można wskazać na jeszcze jednego reżysera – to Roman Polański (1933-)²⁸.

Nie wszystkie projekty filmowe zakończyły się powodzeniem. Miloš Forman wzmiankuje, że w USA rozpoczął kręcenie piętnastu filmów, skończył zaś dziewięć. Jakie były tego powody? Między innymi: odmienna wizja filmu jego osoby i producentów (w tym sponsorów); nieporozumienia w kwestii obsady aktorskiej; niego-

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże; A. Kołodyński, dz. cyt., s. 76-77.

²⁸ P. Hames, dz. cyt., s. 50-51.

dzenie się na ingerowanie w scenariusz – Forman traktował to jako formę cenzury²⁹.

Miloš Forman zmarł po krótkiej chorobie w dn. 13 kwietnia 2018 r. w Danbury, mieście leżącym około 100 km na północ od Nowego Jorku. Żona – informując o tym fakcie – podkreśliła, że odszedł spokojnie, bo w gronie rodziny³⁰.

2. Film *Amadeusz*

Wyprodukowany w USA *Amadeusz* zaprezentowany został publiczności w 1984 r. Bazuje on na wystawionej po raz pierwszy w 1979 r. sztuce teatralnej o takim samym tytule, której autorem jest brytyjski dramatopisarz Peter Shaffer (1926-2016), a który napisał scenariusz do filmu *Amadeusz*³¹. W luźny sposób nawiązując do wydarzeń historycznych, zaprezentowano w nim życie Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756-1791) z perspektywy działającego w Wiedniu kompozytora włoskiego, Antonia Salieriego (1750-1825)³². Większość filmu nakręcono w Czechach, przede wszystkim Pradze, której architektura bardziej przypomina Wiedeń czasów Mozarta niż obecna stolica Austrii³³. Oprócz utworu Shaffera, jako inspirację do prezentacji naznaczonego rywalizacją stosunku Salieriego do Mozarta, można wskazać sztukę Aleksandra Puszkina (1799-1837) z 1832 pt. *Mozart i Salieri*, gdzie pojawia się fikcyjny motyw otrucia Mozarta przez Salieriego. W oparciu o to dzieło Nikołaj Rimski-Korsakow (1844-1908) skomponował w 1897 r. operę o takim samym tytule³⁴.

Amadeusz został zrealizowany z rozmachem. Imponuje scenografia – plenery i wnętrza – oraz oprawa muzyczna w wykonaniu światowej sławy orkiestry kameralnej Academy of St. Martin in the Fields pod batutą Neville’a Marrinera (1924-2016). Z tego powodu film uznaje się jako jeden z najlepszych wśród tych, których fabuła wyraźnie dotyka muzyki klasycznej³⁵.

Podobnie jak w przypadku pozostałych filmów – nie licząc *Lotu nad kukulczym gniazdem* – również przy produkcji *Amadeusza* Forman zaprosił do współpracy mniej rozpoznawalnych aktorów³⁶. Film – jego twórcy oraz występujący w nim ak-

²⁹ Miloš Forman: *Co cię...*

³⁰ *Von Böhmen nach Hollywood*, <https://orf.at/stories/2434161/2434160/> [23.08.2018].

³¹ Por. *Amadeus by Peter Shaffer 2016*, <https://youtu.be/QiJMiGeAEhs> [16.08.2018]. Sztuka Petera Shaffera jest popularna w Polsce. W internetowej Encyklopedii teatru polskiego, <http://encyklopediateatru.pl> [18.08.2018], zawarto informację, że w latach 1981-2017 dokonano 21 inscenizacji *Amadeusza* w polskich teatrach. Jako pierwszy uczynił to Roman Polański. Wprawdzie podaje się, że autorem scenariusza filmu jest Shaffer, to jednak powstał on jako owoc blisko półrocznej współpracy z Formanem; zob. A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 48; *Wywiad z Milošem Formanem (Amadeus)*, „Film na Świecie” 318-319 (1985), s. 14-15.

³² Por. A. Nowok, „*Amadeusz*” *Milosza Formana. Część I – Fakty i mity*, <http://meakultura.pl/publikacje/amadeusz-milosza-formana-czesc-i-fakty-i-mity-391> [16.08.2018].

³³ *Wywiad...*, s. 23.

³⁴ M. Choczaj, dz. cyt., s. 173-174; A. Konieczna, *Salieri Antonio*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN*, t. 9, S-Sł, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 22.

³⁵ P. Hames, dz. cyt., s. 80-81.

³⁶ Tamże, s. 86. Miloš Forman zwraca uwagę, że zaangażowanie znanych aktorów nie gwarantuje sukcesu. Wiąże się z nim niebezpieczeństwo budowania mentalnej bariery pomiędzy widzem a prez-

torzy – był wielokrotnie nagradzany, między innymi w 1985 r. Miloš Forman otrzymał Oscara jako najlepszy reżyser, a Fahrid Murray Abraham jako najlepszy aktor pierwszoplanowy³⁷.

Zwraca się uwagę, że w *Amadeuszu* odbijają się wątki z biografii Formana. Np. „przepychanki” dotyczące tego, jak Mozart powinien komponować dzieła operowe, próbę wyraźnego wpływania na niego wiąże się z sytuacją w Czechosłowacji, gdzie twórcy kontrolowani byli przez państwową cenzurę. Salieri, obok Mozarta główny bohater filmu, to przykład oportunisty, który potrafił dobrze się odnaleźć w życiu codziennym, a znieawidzony przez mniej utalentowanych artystów, w tym Salieriego, Mozart odzwierciedla w sobie osobiste doświadczenia „czechosłowackiego” Formana, któremu koledzy zazdrościli sukcesów³⁸.

Ciekawostką jest pewien „skutek uboczny” popularności filmu *Amadeusz* – to renesans twórczości Antonio Salieriego. Jego muzyka ponownie wkroczyła na muzyczne salony, można ją usłyszeć w rozgłośniach radiowych serwujących słuchaczom muzykę poważną, a w leżącym w północnych Włoszech Legnago, mieście, z którego pochodził, odbywa się festiwal poświęcony jego twórczości, którego materialne centrum stanowi teatr muzyczny jego imienia³⁹.

Akcja *Amadeusza* rozpoczyna się zimowego wieczoru samobójczą próbą podszłego w wieku Antonia Salieriego (F. Murray Abraham)⁴⁰. Uratowało go dwóch służących, którzy przetransportowali go do szpitala. Następnego dnia przybywa tam ksiądz Vogler (Richard Frank), aby udzielić mu ostatniego namaszczenia. Salieri wyraża życzenie, aby go opuścił. Sprowokowany wypowiedzią duchownego, że w oczach Boga wszyscy są równi, decyduje się na rozmowę, która przeradza się w całonocną spowiedź. Jest rozczarowany, że ksiądz nie zna żadnej skomponowanej przez niego melodii, które – jak tłumaczy – w przeszłości grywane były w największych salach koncertowych. Imponuje mu jednak, że słyszał, iż on oskarża się o zabicie Mozarta (Tom Hulce). Rozpoczyna opowieść od swych lat dziecięcych, od domu rodzinnego, w którym nie akceptowano jego miłości do muzyki. Jedynie Bóg go rozumiał, gdyż wysłuchał jego prośby, a jednocześnie przyjął złożony ślub służenia Mu do końca życia. Młody Salieri odczytał śmierć ojca w kategorii cudu, boskiej interwencji, dzięki której znalazł się w Wiedniu, gdzie udało mu się zdobyć stanowisko nadwornego kompozytora.

Pomimo że Antonio Salieri już w dzieciństwie słyszał o Mozarcie, nie miał okazji poznać go osobiście. Do spotkania dochodzi w wiedeńskiej rezydencji księcia

entowaną w filmie historią. Zamiast oglądać filmowych bohaterów, widzowie skupiają się na wcielających się w nich aktorach. Zob. *Wywiad...*, s. 20-21.

³⁷ Obok Oscarów można wskazać na cztery nagrody BAFTA, cztery Złote Globy i dwadzieścia innych nagród; zob. *Amadeusz. Nagrody*, www.filmweb.pl/Amadeusz/awards [16.08.2018]; K.J. Zarębski, dz. cyt., s. 16.

³⁸ P. Hames, dz. cyt., s. 79-80; por. *Wywiad...*, s. 22.

³⁹ Por. K.J. Zarębski, dz. cyt., s. 17.

⁴⁰ Imiona i nazwiska aktorów oraz imiona bohaterów filmu za *Amadeusz*, www.filmweb.pl/Amadeusz [13.08.2018].

arcybiskupa Salzburga, gdzie Mozart prezentuje mieszkańcom miasta stołecznego swe kompozycje. Salieri spodziewa się kogoś dojrzałego, na którego twarzy odciska się talent muzyczny. Rozczarowuje się, gdy doświadcza, że Wolfgang Amadeusz Mozart to „...chichoczący, sprośny typ pelzający po podłodze”. W tym krytycznym określeniu zawiera się nawiązanie do połączonych z wulgaryzmami miłosnych igraszek Mozarta i pewnej damy (Elizabeth Berridge), jak się później okaże jego narzeczonej, na podłodze jednego z pokoiów w rezydencji arcybiskupiej, których Salieri staje się przypadkowym świadkiem. Nie dowierza, że ktoś taki może być utalentowanym kompozytorem. Ma nadzieję, że to był przypadek.

Mozart zostaje zaproszony na dwór cesarski. Józef II (Jeffrey Jones), który jest hojnym mecenasem sztuki, postanawia zamówić u niego operę. W czasie wizyty ujawnia się „stronictwo włoskie”, do którego obok Salieriego należą hrabia Orsini-Rosenberg (Charles Kay), dyrektor opery, oraz kapelmistrz Bonno (Patrick Hines), a które jest przeciwne wystawieniu opery w języku niemieckim a także osadzeniu jej akcji w tureckim haremie. Spotkanie u cesarza staje się momentem publicznego upokorzenia Salieriego – Mozart nie tylko że bezbłędnie zapamiętuje prosty marsz powitalny napisany przez Salieriego na jego cześć, lecz wskazuje na niedoskonałości utworu, wprowadzając „na miejscu” stosowne korekty.

Wśród uczniów Salieriego jest Katerina Cavalieri (Christine Ebersole), śpiewaczka, w której on się podkochuje. W czasie próby pyta się o Mozarta i o jego operę. Jest zainteresowana możliwością wystąpienia w niej. Salieri mówi, że nie ma dla niej tam miejsca, gdyż historia rozgrywa się w haremie. Ponieważ ona nie wie, co to takiego, tłumaczy dosadnie: „burdel”. Okazuje się, że Cavalieri jakimś sposobem spotkała Mozarta oraz udało się jej zdobyć główną rolę w jego operze. Po zakończeniu przedstawienia cesarz gratuluje śpiewaczce oraz kompozytorowi. Pojawia się pani Weber (Barbara Bryne), u której Mozart mieszka, z córką Konstancją przedstawioną cesarzowi jako „narzeczona pana Mozarta”. Informacja o przyszłym ożenku zirytowała Cavalieri. Obserwując jej reakcję Salieri odkrywa bolesną prawdę, że Mozart posiadał kobietę, którą on kocha. Stopniowo rośnie nienawiść do niego, a przede wszystkim do Boga, który dopuszcza coś takiego.

Kolejne wydarzenia wzmacniają wrogość Salieriego w stosunku do Mozarta. To temu drugiemu cesarz chce powierzyć jako uczennicę swoją kuzynkę. Salieri – rozczarowany, że cesarz nie pomyślał o nim – proponuje, aby potraktować Mozarta jak każdego innego kandydata na nauczyciela muzyki. Ma przedstawić próbki swych kompozycji „włoskiej komisji” złożonej z niego, Orsiniego-Rosenberga i Bonno. Ten nie godzi się – traktuje postawiony warunek jako policzek. Potajemnie Konstancja, żona Mozarta, przychodzi do Salieriego z fragmentami kompozycji napisanymi przez męża. Prosi, aby je przejrzał. Zdzwionemu tłumaczy, że to są oryginały i dlatego nie może ich zostawić. Wprawdzie Salieri jest zachwycony muzyką, jednak postanawia się zemścić. Poleca Konstancji przyjść jeszcze raz wieczorem – samej. W ten sposób ma się odwdzięczyć za pomoc udzieloną mężowi. Po jej wyjściu, gdy Salieri ochłonął, w czasie modlitwy prosi, aby ona się nie pojawiła.

Jest inaczej. Konstancja obnaża się w salonie pokazując nagie piersi. Salieri dzwoni na służącego i poleca ją wyprowadzić. Był to moment upokorzenia Konstancji oraz samego Salieriego. Ponieważ jest on przekonany, że to Bóg go w taki sposób potraktował, deklaruje, że od tego momentu są wrogami. Potwierdzeniem zapowiedzi jest zdjęty ze ściany i wrzucony do ognia krzyż. Później Salieri wykorzystuje każdą sposobność, aby dyskredytować Mozarta. Chętnie prezentuje go jako demoralizującego młode kobiety, a co za tym idzie nienadającego się na nauczyciela muzyki panien z dobrych domów.

Do Wiednia przyjeżdża Leopold Mozart (Roy Dotrice), ojciec Wolfganga. Nie jest zachwycony wyglądem syna, jego wychudzeniem, oraz nieporządkiem panującym w domu. Wolfgang zaprasza ojca do lokalu, gdzie goście z twarzami zakrytymi maskami bawią się w *gorące krzesło*. Ci, którym nie udaje się zająć miejsca, muszą wypełnić jakieś zadanie. Do przegranych należy młody Mozart, a „ukarać” ma go ojciec. Ten chce, aby syn wrócił do Salzburga. Ponieważ zadanie ma być zrealizowane na miejscu, Mozart otrzymuje inne – ma zagrać w sparodiowany sposób utwory wskazanych kompozytorów. Najpierw jest to Bach, następnie Salieri. Przy drugim stroi małpią minę a na koniec wypina się i ku ucieście zebranych pierdzi. Tylko jedna osoba się nie śmieje – to obecny tam Salieri.

Ponieważ Salieri chce mieć z pierwszej ręki informacje na temat tego, czym zajmuje się Mozart, opłaca młodą dziewczynę, którą posyłała do Mozartów jako „dar od wielbiciela”. Od niej dowiaduje się o intensywnym stylu życia Mozarta – pracuje całymi dniami pijąc alkohol, a wieczorami wychodzi z żoną na obficie zakrapiane zabawy. Aby mieć za co się bawić, sprzedał złote tabakiery. Podczas nieobecności Mozartów Salieri przychodzi do ich domu. Dowiaduje się, że Mozart pisze muzykę do francuskiej sztuki pt. *Wesele Figara*, zabronionej przez cesarza. Dzieli się tą informacją z Orsinim-Rosenbergiem oraz Bonno, a następnie donoszą o tym cesarzowi. Jest to powód przesłuchania Mozarta. Ten tłumaczy, że tematem jest miłość, a wszystkie wątki polityczne zostały starannie przez niego usunięte. Salieri nie daje za wygraną i informuje „włoskich kolegów” o tym, że Mozart, niezgodnie z obowiązującym prawem, wprowadził do opery elementy baletu. Orsini-Rosenberg zakazuje mu wykonywania muzyki do scenicznych tańców. Rozżalony Mozart odwiedza w domu Salieriego prosząc go o pomoc. Ten tłumaczy, że nie będzie łatwo. Mówi o Orsinim-Rosenbergu: „To nie jest pański przyjaciel”, a jednocześnie obiecuje wstawiennictwo u cesarza. Pomimo że Salieri nie uczynił tego, co obiecał, sprawa zakończyła się dla Mozarta pomyślnie. Niespodzianie na próbę przychodzi cesarz, który widząc tańce bez muzyki poleca, aby zaprezentowano je z akompaniamentem. Mozart jest przekonany, że to Salieri mu pomógł.

Premiera *Wesela Figara* jest sukcesem. Po powrocie do domu Mozart dowiaduje się, że umarł ojciec. Jego śmierć zainspirowała go do napisania opery *Don Giovanni*. Oglądając ją Salieri dochodzi do wniosku, że pojawiający się w niej duch to personifikacja Leopolda Mozarta, który nawet zza grobu jest w stanie wpływać na syna. Postanawia to wykorzystać. Zakłada czarny strój, ten sam, w który ubrany był Leopold

w czasie zabawy w *gorące krzesło*, i udaje do Mozarta w celu zamówienia mszy żałobnej, która ma być dedykowana temu, „...który nigdy nie otrzymał requiem”.

Obok requiem Mozart pracuje nad muzyką do wodewilu Emanuela Schikanedera (Simon Callow), zaprzyjaźnionego śpiewaka operowego. Powoli podupada na zdrowiu. Problemem jest z jednej strony nadużywanie alkoholu, z drugiej zaś duchowa udreka, która towarzyszy mu przy komponowaniu mszy żałobnej. Narzucone tempo pracy przekłada się na emocjonalne rozchwianie, które przeraża opłacaną przez Salieriego służącą. Ze łzami w oczach mówi mu, że nie pójdzie więcej do jego domu, bo tam panuje przerażająca atmosfera. Mozart ciągle pije, łyka lekarstwa i ma się coraz gorzej.

Nie tylko służąca opuszcza Mozarta. Konstancja z synem – za namową matki – udaje się na odpoczynek do pobliskich wód. Spotkanie z krzyczącą teściową inspirowuje Mozarta do skomponowania arii i umieszczenia jej w przygotowywanej operze. Prawykonanie nagrodzone zostaje owacjami. W czasie dyrygowania Mozart mdleje. Obecny tam Salieri zabiera go do domu. Gdy słyhać dobijanie się do drzwi, Mozart poleca Salieriemu powiedzieć, że pracuje nad zamówionym dziełem, i poprosić o pieniądze. Okazuje się, że to Schikaneder z towarzyszącymi, który pyta się o stan zdrowia Mozarta. Salieri mówi, że jest dobrze – on śpi. Bierze sakiewkę, w której są pieniądze za spektakl, zanoszą ją Mozartowi i informuje go, że był zleceniodawcą requiem. Ma je skończyć do wieczora następnego dnia, wtedy dostanie 100 dukatów. Wizja pieniędzy podziałała na Mozarta pobudzająco. Jest jednak zbyt słaby, aby dokonać zapisu nutowego. Pomoc oferuje Salieri. Mozart przyjmuje ją z wdzięcznością, jednocześnie przeprasza go i wyznaje: „Tak się wstydzę. [...] Byłem głupi. Myślałem, że nie dbasz o moją pracę, ani o mnie. Wybacz”.

Gdy obaj zmęczeni pracą śpią, do domu wraca Konstancja z synem. Najpierw zauważa męża a potem Salieriego. Budzi go i pyta się, co on robi w jej domu. Słyszając, że pomagał mężowi, dziękuje i poleca wyjść. On nie chce – pragnie wypełnić obietnicę daną Mozartowi. Kłóć się i nie uświadamiają sobie konania Mozarta. Po chwili, zauważywszy śmierć męża, Konstancja szlocha wykrzykując w zdrobniałej formie jego imię: „Wolfie, Wolfie”.

Po mszy żałobnej, w której uczestniczyło nieliczne grono przyjaciół, w tym Antonio Salieri i Katerina Cavalieri, trumna z ciałem Mozarta wywieziona zostaje na znajdujący się poza miastem cmentarz. Towarzyszy jej tylko prowadzący ceremonię duchowny. Ciało owinięte w płótno zostaje wrzucone do zbiorowej mogiły. W tym czasie kapłan kropi grób wodą święconą i wypowiadając po łacinie słowa krótkiej modlitwy czyni niedbale znak krzyża.

Nadchodzi poranek. Ksiądz, który przyszedł do Salieriego, sprawia wrażenie przybitego wyznaniem penitenta, który jest przekonany, że Bóg wolał zabić swe dzieło – Mozarta – zamiast dać Salieriemu odrobinę jego talentu. Spowiedź przerywa pracownik szpitala, który zabiera Salieriego na poranną toaletę a potem na śniadanie. Wieziony na wózku inwalidzkim Salieri „rozgrzesza” spotkanych na koryta-

rze chorych psychicznie pacjentów.

3. Interpretacja teologiczna

Twórczość Miloša Formana usprawiedliwia szukanie w jego filmach czegoś więcej, niż to, co widoczne na pierwszy rzut oka⁴¹. Zasadne jest badanie „drugiego dna” także w *Amadeuszu*. Źródło intelektualnej inspiracji dla teologicznej interpretacji filmu stanowi dwóch myślicieli: René Girard (1923-2015)⁴², francuski antropolog i literaturoznawca, który jest znany jako autor *teorii mimetycznej*, oraz Raymund Schwager (1935-2004)⁴³, szwajcarski jezuita, twórca modelu teologicznego zwanego *teologią dramatyczną*. Biblijnym punktem odniesienia są dwa teksty nowotestamentowe. Pierwszy to Jezusowe przykazanie miłości (Mt 5,43-48; Łk 6,27-36), w ramach którego Ojciec prezentowany jest jako ten, który jest zawsze dobry – niezależnie od tego, czy taki jest człowiek. Drugi to przypowieść o marnotrawnym synu (Łk 15,11-32), a w niej nie tyle tytułowa postać, co raczej osoba „syna wiernego”, który nie potrafi zrozumieć i zaakceptować postępowania ojca wobec syna, „...który roztrwoniał majątek z nierządnicami” (w. 30)⁴⁴. Można wskazać na inne teksty nowotestamentowe, w których mamy do czynienia z budowaniem fałszywego obrazu Boga, połączonym z przekonaniem, że jest on jak najbardziej poprawny⁴⁵.

Tytuł filmu *Amadeusz* sugeruje, że centralna postać to Wolfgang Amadeusz Mozart. Jest inaczej. Narratorem, osobą, przez której oczy spoglądamy na świat, jest Antonio Salieri. To on rozpoczyna i kończy akcję filmu. Słuchając razem z przybyłym do Salieriego duchownym jego wyznania, dowiadujemy się o jego życiu, które było naznaczone silnym pragnieniem, pożądaniem stanięcia się wielkim kompozytorem, a które ujawniło się już w dzieciństwie. Nie było to uczucie spontaniczne, lecz zakotwiczone w dalekim a jednocześnie bliskim wzorze – w Mozarcie. Nie

⁴¹ Por. P. Hames, dz. cyt., s. 72-73.

⁴² Por. A. Romejko, *Teoria mimetyczno-ofiarnicza – wprowadzenie do antropologii René Girarda*, „Studia Gdańskie” 15-16 (2002-2003), s. 55-64; tenże, *Lecz ja wiem: Wybawca mój żyje (Hi 19,25). Idea ofiary w myśli René Girarda*, „Studia Gdańskie” 21 (2007), s. 59-77.

⁴³ Por. S. Budzik, *Kategorie dramatyczne w teologii na przykładzie R. Girarda H.U. von Balthasara i R. Schwagera*, Tarnów 1997; tenże, *Teologia dramatyczna Raymunda Schwagera*, w: R. Schwager, *Grzech pierworodny i dramat zbawienia w kontekście ewolucji, inżynierii genetycznej i Apokalipsy*, Tarnów 2002, s. 7-43; A. Romejko, *Dramat zbawienia – Raymunda Schwagera teologiczna recepcja i transformacja teorii mimetycznej*, „Studia Gdańskie” 21 (2007), s. 173-193.

⁴⁴ Por. *Dives in misericordia*, nr 5-6.

⁴⁵ To przypowieści o: robotnikach w winnicy, przewrotnych rolnikach, talentach i minach (Mt 20,1-16; 21,33-46; 25,14-30; Łk 19,11-27). W Mateuszowej wersji przypowieści o przewrotnych rolnikach słuchacze Jezusa na zadane przez Niego pytanie: „Kiedy więc właściciel winnicy przyjdzie, co uczyni z owymi rolnikami?” odpowiadają, proponując surowe rozwiązanie: „Nędzników marnie wytraci, a winnicę odda w dzierżawę innym rolnikom, takim, którzy mu będą oddawali plon we właściwej porze” (Mt 21,41). W wersji Markowej i Łukaszej (Mk 12,1-12; Łk 20,9-19) słowa te zostały włożone w usta Jezusa. Zdaniem René Girarda warto kierować się intuicją Mateusza, w którego Ewangelii to ludzie nie potrafili odkryć dobroci Boga. Jest On dla nich Bogiem surowym, Bogiem odplaty. Por. R. Girard, *Things Hidden since the Foundation of the World*, Stanford 1987, s. 188.

spotkał go osobiście, ale znał go z licznych opowiadań. Stąd jego wyznanie: „On był moim idolem”⁴⁶.

Dla małego chłopca naturalnym wzorem („idolem”) jest ojciec. Gdy Salieri otworzył się przed ojcem ze swymi pragnieniami, gdy opowiedział mu, gardzącemu muzyką, że chciałby być podobnym do Mozarta, ten zde gustowany odrzekł: „Czemu? Chcesz zostać tresowaną małpą? Włóczyć się, pokazując sztuczki, jak cyrkowy błazen?”.

„Osierocony” Salieri odkrywa innego Ojca, tego, który go nie tylko zrozumiał, ale wsparł realizację osobistych pragnień. To Bóg, do którego zanoszą w parafialnym kościele pokorne modlitwy: „Panie, chcę być wielkim kompozytorem. Chcę wielbić Cię moją muzyką i samemu zaznać sławy. Chcę być znany na świecie. Chcę być nieśmiertelny. Gdy umrę, niech ludzie wymawiają moje nazwisko z miłością. W zamian oddam Ci moją niewinność, moją pracowitość, moją pokorę, każdą godzinę mego życia. Amen”.

Salieri doświadcza „cudu”. Nagle umiera ziemski ojciec – zadławiony w czasie rodzinnego posiłku. Od tego momentu Ojciec, ten w niebie, prowadzi go pewną ręką przez kolejne etapy życia. Salieri wspomina wzruszony: „Moje życie uległo zmianie. Wiedziałem, że sprawił to Bóg. Na pewno. Byłem zahukanym chłopcem z małego miasteczka i nagle znalazłem się w Wiedniu, mieście muzyków i cesarza Józefa, króla muzyki. Po kilku latach zostałem jego nadwornym kompozytorem. Siadywałem przy władcy Austrii grając z nim duety, korygując jego czytanie nut”. Następnie pyta słuchającego go duchownego: „Proszę powiedzieć. Czy na moim miejscu uznałby ksiądz, że Bóg przyjął moje śluby? Zapewniam, dopełniłem ich. Byłem wzorem cnoty. Nie dotykałem kobiet, godzinami udzielałem lekcji, często za darmo. Bez końca wysiadywałem w komitetach pomocy biednym muzykom. Praca nadawała sens memu życiu. To było cudowne. Wszyscy mnie lubili. Ja siebie także”⁴⁷.

Uporządkowany świat, w tym relacja do Boga oparta na łacińskiej zasadzie *do ut des (daję, abyś dawał)*, na przekonaniu, które znamy z nauczania katechizmowego, że „Bóg jest Sędzią sprawiedliwym, który za dobro wynagradza, a za zło karze”⁴⁸, zostaje wystawiony na próbę. Osobiste spotkanie z Mozartem to moment, gdy nieśmiało pojawia się przekonanie, że tak nie jest – Bóg zapomina o sprawiedliwości, zapomina o przyzwoitości i jest hojny, także wobec tych, którzy na to nie zasługują, co więcej, którzy nie potrafią być wdzięczni za Boże dary. Taki jest Mozart – świadomy talentu, przekonany o doskonałości swych dzieł, a jednocześnie nieuzmysławiający sobie (z wdzięcznością), że to Bóg jest źródłem jego zdolności. Inaczej jest z Salierim, który komponując nawet mały utwór potrafi – z czułością spoglądając

⁴⁶ W polskiej wersji językowej pada stwierdzenie: „On był moim ideałem”, w oryginale zaś: „He was my idol”.

⁴⁷ „Skazą” na ascetycznym trybie życia Salieriego jest jego umiłowanie do słodczy. Motyw ten między innymi pojawia się na początku i końcu filmu. Nawet w czasie udzielanych lekcji nie potrafi się oprzeć pokusie skonsumowania kolejnego cukierka. Por. M. Choczaj, dz. cyt., s. 179.

⁴⁸ Por. Katechizm. Podstawowe dane katechizmowe, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/trans/nauczanie/kompedia/kkk/podstawowe.html> [18.08.2018].

na krzyż – wypowiedzieć słodkie: „Grazie, Signore” („dzięki Ci, Panie”).

Zestawienie własnej twórczości z dziełami Mozarta rodzi w Salierim wysoce destruktywne uczucia – ocierający się o idolatrię podziw a jednocześnie nienawiść, która jest gotowa do morderstwa. Tę sprawnie napędzającą emocje ambiwalencję René Girard nazywa za amerykańskimi psychologami *double bind* (*podwójne związanie*)⁴⁹ a w języku niemieckim oddawana jest ona jako *Hassliebe*, tj. gwałtowne uczucie miłości i nienawiści zarazem. Przed sobą Salieri wyznaje, że muzyka Mozarta nie jest przypadkowa, że w niej przemawia sam Bóg, a jednocześnie nie potrafi znieść jego osoby.

Gdy po raz pierwszy Salieri zagląda do przygotowanej przez Mozarta partytury, stwierdza: „Na papierze wyglądała skromnie. Zaczynała się prosto, prawie zabawnie. Prosta pulsacja, fagoty, basetorny. Jak zardzewiały akordeon. I nagle, gdzieś wysoko obój. Pojedyncza, zawieszona nuta. Następnie przejmuje ją klarnet i przekształca we frazę o niezwyklej słodyczy. To nie była kompozycja cyrkowej małpy. Nigdy nie słyszałem takiej muzyki. Przepęlniała ją niezaspokojona tęsknota, jakbym słuchał głosu Boga”. Przy innej okazji podniecony wyznaje: „Zdumiewające. Niewiarygodne. To były pierwsze i jedyne rękopisy nut. Ale nie zawierały żadnych poprawek. Ani jednej. Po prostu zapisał muzykę, którą miał w głowie. Strona po stronie, jakby pisał dyktando. I była to muzyka skończona i doskonała, jak żadna inna. Usunięcie jednej nuty przyniosłoby jej ujmę, przesunięcie frazy zburzyłoby całą strukturę. Zrozumiałem, że muzyka, którą słyszałem w pałacu arcybiskupa, nie była przypadkiem. Znowu słyszałem głos Boga. Patrzyłem na tę strukturę precyzyjnych pociągnięć pióra, na to absolutne piękno”.

Salieri nie może zrozumieć „...dlaczego Bóg obdarzył swą iskrą takiego sprośnego młokosa”. Najpierw jest przekonany, że to przypadek. Gdy jednak sytuacja się nie zmienia, dochodzi do wniosku, że Bóg chce wystawić jego pokorę na próbę za pomocą stworzonego przez siebie narzędzia – Mozarta⁵⁰. Salieri przyjmuje Boże wyzwanie, chociaż nie rozumie jakie Bóg ma plany wobec niego: „Jakie Bóg miał zamiary? Czyżby poddawał mnie próbie? Czy Bóg oczekiwał, że będę wybaczał każdy zadany mi cios, choćby najbardziej bolesny? To bardzo możliwe. Ale czemu on? Czemu to właśnie Mozart miał udzielić mi lekcji pokory”.

Przychodzą upokorzenia. Na dworze cesarskim Mozart, witając się z Salierim, chwali się, że zna jego twórczość, w tym *Mio Caro Adone*, utwór na temat którego napisał kilka wariacji. Od niechcienia stwierdza: „Zabawna melodyjka. Nienaj-

⁴⁹ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, Poznań 1993, t. 1, s. 204-205; por. A. Carbonnier, dz. cyt., s. 9.

⁵⁰ W oryginalnej wersji filmu używane jest określenie *the creature*, które może zostać oddane jako *stworzenie, istota*, lecz także w znaczeniu negatywnym, jako *potwór, kreatura*. Warto mieć na uwadze także fakt, że pochodzące z języka łacińskiego imię Amadeusz oznacza *umilowanego przez Boga*. Stąd należy przypuszczać, że nie pojawiło się ono przypadkowo jako tytuł filmu Miloša Formana. Por. A. Skwara, *Pakt widza z samym sobą (oglądając „Amadeusza”)*, „Kino” 1 (1988), s. 25, gdzie w odniesieniu do *umilowanego przez Boga* Mozarta pojawia się określenie mocniej nawiązujące do jego związku z Bogiem, tj. *pomazaniec Boży*; por. także I. Dembowski, *Amadeus*, „Film na Świecie” 318-319 (1985), s. 7-9.

gorsza”. W czasie tego spotkania, korygując marsz powitalny Salieriego, wykazuje mu jego kompozytorską niedoskonałość. Mozart „ukradł” Salieriemu to, co w jego ziemskim życiu było najcenniejsze, ukochaną Katerinę Cavalieri. Żali się słuchającemu go księdzu: „A ja przecież kochałem te dziewczynę. A może tylko pożałowałem? I przysięgam, że nigdy jej nie tknąłem. Ale i tak nie mogłem znieść myśli, że dotyka jej ktoś inny a już na pewno nie ten potwór (*the creature*)”.

Gdy Salieri próbuje upokorzyć żonę Mozarta, namawiając ją, żeby mu się oddała, ma nadzieję, że Bóg wstawi się za *swoim stworzeniem* i obroni je, poprzez obdarzenie Salieriego częścią talentu, który miał Mozart. Stało się inaczej – szantaż nie zadziałał. Widok roznegliżowanej Konstancji uraził Salieriego, który przecież przez całe życie „nie dotykał” kobiet. Wypowiada wojnę Bogu i jego stworzeniu: „Od dziś jesteśmy wrogami. Ty i ja. Bo wybrałeś na swój instrument próżnego, lubieżnego, sprośnego, infantylnego chłopca, a mnie obdarzyłeś tylko zdolnością rozpoznania jego geniuszu. Jesteś niesprawiedliwy, nieżyczliwy i niedobry. Powstrzymam Cię. Przysięgam, będę w miarę moich możliwości niszczył *Twoje stworzenie na ziemi* (podkr. A.R.)”⁵¹.

Z jednej strony Salieri stara się szkodzić Mozartowi, z drugiej zaś jego podziw dla niego boleśnie rośnie, czego potwierdzeniem jest fakt, że jest obecny na wszystkich wystawionych przez niego operach. Słuchając muzyki ma wrażenie, że ciągle przemawia do niego Bóg, który – co go irytuje – nie gniewa się na niego, ale wyciąga rękę w geście pojednania. Przywołuje osobiste wrażenia towarzyszące mu w czasie oglądania *Wesela Figara*: „...czwarty akt był zdumiewający. Ujrzałem kobietę przebraną za służącą, która po raz pierwszy od lat słyszy czułości z ust męża, ponieważ bierze ją za kogoś innego. Usłyszałem jak teatr wypełnia muzyka szczerego przebaczenia, zsyłająca na słuchaczy całkowite rozgrzeszenie. Ustami tego małego człowieka śpiewał sam Bóg, nieprzerwanie. Z każdym taktem moja klęska stawała się coraz bardziej gorzka”.

Salieri nie chce przyjąć Bożego przebaczenia. Woli zniszczyć „boskiego” Mozarta, nawet jeśli miałyby posłużyć się zbrodnią, a przy okazji pragnie udzielić lekcji „niesprawiedliwemu” Bogu. Wspomina: „Mój plan był prosty, przerażająco prosty. Najpierw postaram się o mszę żałobną a potem o jego śmierć. [...] Jego pogrzeb. To będzie tak. W katedrze zbierze się cały Wiedeń. W centrum stanie mała trumna Mozarta i wtedy, w grobowej ciszy, muzyka. Boska muzyka porazi wszystkich zebranych, wspaniała msza żałobna, requiem dla Wolfganga Mozarta skomponowane przez jego oddanego przyjaciela Antonia Salieriego. Co za majestat, co za głębia, co za muzyczna pasja. Na Salieriego wreszcie spłynęła łaska Boża i Bóg musi go słuchać. Nie wstrzyma muzyki. Nareszcie ja będę się z niego śmiał. Martwiło mnie tylko jedno – zabójstwo. Jak to się robi? Jak się zabija człowieka? Co innego marzyć o tym, a co innego wykonać to własnymi rękami”.

Plan Salieriego został zrealizowany połowicznie. Wprawdzie Mozart umarł, ale jego muzyka ciągle żyła. To kolejne upokorzenie, którego przyczyną był „miłosier-

⁵¹ W oryginale: „...your creature on earth”.

ny Bóg księdza”, który przyszedł go wyspowiadać. To Bóg, który „wolał zniszczyć swego ulubieńca niż obdarzyć miernotę⁵² choćby odrobiną swojej chwały. Zabił Mozarta, a mnie pozostawił przy życiu. Trzydzieści dwa lata tortur. Obserwowałem, jak rozpada się moje dzieło, moja muzyka. Coraz bardziej rozpada się i zanika. Nikt już jej nie gra a jego...”.

Kończąc swoje wyznanie Salieri nie prosi o przebaczenie, ani o rozgrzeszenie. Wydaje się być zadowolony, ku przerażeniu obecnego u niego duchownego, z tego, kim jest. Dla niego Boże miłosierdzie jest zbyt duże. To on, który wie czym jest cierpienie, jest jego źródłem i dlatego to on sam jest tym, który rozgrzesza. Deklaruje, że jeśli trzeba, udzieli absencji także i księdzu: „Przemówię w imieniu księdza oraz w imieniu wszystkich miernot. Jestem ich mistrzem, ich aniołem stróżem. [...] Wszystkie miernoty rozgrzeszam was. Rozgrzeszam. Rozgrzeszam wszystkich”⁵³.

Kim jest Bóg Antonia Salieriego, protagonisty filmu *Amadeusz*? Bóg wydaje się mu niestały, a nawet kapryśny. Początkowo – Salieri jest o tym przekonany – jego osoba podobała się Bogu, czego potwierdzeniem była Boża łaska odbijająca się w jego życiu zawodowym i prywatnym. Nagle sytuacja się zmienia – pojawia się nowy faworyt i to taki, który wszystko otrzymuje za darmo, który nie dostrzega Boskiego daru, co więcej nie potrafi za niego podziękować. To, co się dzieje, postrzegane jest przez Salieriego jako ewidentna niesprawiedliwość, która najpierw rozpala poczucie krzywdy a następnie wrogości.

Kim jest Bóg, o którym nas pouczył Jezus Chrystus, a którego spotykamy na kartach Ewangelii? To Bóg, dla którego miłości nie ma granic. Na pewno nie jest nią moralna kondycja człowieka. Motyw ten pojawia się w słowach Jezusa o miłości nieprzyjaciół: „...słońce Jego wschodzi nad złymi i nad dobrymi, i On zsyła deszcz na sprawiedliwych i niesprawiedliwych” (Mt 5,45); „...On jest dobry dla niewdzięcznych i złych” (Łk 6,35). Kwestia powyższa została wyartykułowana w przypowieści o robotnikach w winnicy, której właściciel stwierdza dobitnie: „Czy mi nie wolno uczynić ze swoim, co chcę? Czy na to złym okiem patrzysz, że ja jestem dobry?” (Mt 20,15). W przypowieści o talentach i minach spotykamy pana, który sługom daje pieniądze w różnej wysokości. Pomimo że trzeci dostał najmniej, to i tak dostał dużo⁵⁴. Wprawdzie Mozart był bardziej utalentowany od Salieriego, to jednak ten drugi też miał talent, który został przez niego, jako kompozytora i nauczyciela, dobrze spożytkowany⁵⁵.

Które rozwiązanie jest słuszne? Która optyka jest właściwa – ta Salieriego, czy

⁵² W oryginale angielskim użyte zostało określenie *mediocrity*, które można przetłumaczyć pejoratywnie jako *miernota* oraz neutralnie jako *przeciętny*.

⁵³ Por. A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 49.

⁵⁴ Por. X. Léon-Dufour, *Słownik Nowego Testamentu*, tł. K. Romaniuk, Poznań 1993, s. 400, 619-620 (hasła: *mina*, *talent*).

⁵⁵ Warto mieć na uwadze, że historyczny Antonio Salieri już w młodym wieku był człowiekiem sukcesu nie tylko w wiedeńskim, ale także europejskim świecie muzycznym. Mając 24 lata został kompozytorem oraz kapelmistrzem opery włoskiej na dworze cesarza Józefa II. Cztery lata później (1778) to jego opera wystawiana była z okazji otwarcia mediolańskiej La Scali. Jego kompozycje,

ta zaprezentowana w Ewangelii? Salieri *odrzucając miłosiernego Boga księdza*, jak Go w czasie spowiedzi z dezaprobatą nazywa, zajmuje – jego zdaniem – jedynie słuszną pozycję, tj. wrogość. Ma to dla niego tragiczne konsekwencje w postaci palącego jego wnętrze duchowego ognia, który on określa mianem tortur. Gdy Mozart dyktuje mu requiem, rozmawiają o pojawiającej się w nim idei płomieni palących przez całą wieczność. Pytany przez Mozarta Salieri mówi, że w to wierzy. Faktycznie, on nie tyle wierzył, ile wiedział. Czuł bowiem, jak te płomienie trawią jego duszę już tu i teraz. To traumatyczne doświadczenie utwierdza w nim poczucie krzywdy i umacnia jego nienawiść wobec Boga. Spowiadając się księdzu stwierdza rozżalony: „Chciałem tylko śpiewać ku Bożej chwale. To On zesłał na mnie to pragnienie i uczynił mnie niemym. Dlaczego? Proszę odpowiedzieć. Skoro nie chciał, abym wielbił Go muzyką, dlaczego obdarzył mnie tak żarliwym pragnieniem, a potem odmówił talentu”.

Salieri nie potrafi zrewidować swego obrazu Boga, nie potrafi też dostrzec potrzeby, a nawet konieczności ostudzenia swych pragnień i namiętności, które doprowadziły go na życiowe manowce⁵⁶. Nie chce odrzucić zazdrości i zawiści, które sprawiają, że pomimo tego, iż posiadał wiele, był przekonany, że jest miernotą pozbawioną tego, co cenne⁵⁷. Nie godzi się na Boską logikę przebaczenia i wolności od przemocy. Wyżej wspomniane określenie odnoszące się do *miłosiernego Boga księdza* w języku angielskim oddane zostało jako *Your merciful God*. Gdyby potraktować je w sposób bardziej bezpośredni, to łatwiej będzie o analogię ze słowami „wiernego” syna, który ojcu witającemu powracającego z daleka brata wypomina: „Skoro jednak wrócił *ten syn twój* (podkr. A.R.), który roztrwoniał twój majątek z nierządnicami, kazałeś zabić dla niego utuczone cielę” (Łk 15,30). Trudno jest mu wypowiedzieć naturalne, wydawać by się mogło słowa, o wracającym bracie. Woli mówić o twoim synu, tak jak Salieri woli mówić (do księdza) *o jego Bogu*. Postępuje w ten sposób i to w sytuacji, gdy Bóg w geście przebaczenia – co sam odnotowuje – wyciąga do niego rękę, gdy cierpliwie mu tłumaczy: „Moje dziecko, ty zawsze

w tym opery, cieszyły się wielką popularnością. Szacunkiem obdarzali go jego chlebobdawcy, słuchacze i uczniowie. Wśród tych ostatnich byli między innymi Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Johann Nepomuk Hummel i Ferenc Liszt. Zob. A. Konieczna, dz. cyt., s. 20-22.

⁵⁶ Por. R. Girard, *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, Warszawa 2002, s. 19-30.

⁵⁷ Miloš Forman następująco komentuje postępowanie filmowego Antonia Salieriego: „W moim przekonaniu tylko ten, co usiłuje »wyżej pierdzieć niż ma tyłek« – jak to barwnie określają Francuzi – może trapić się myślą o przeciętności, o mierności. Bo coś takiego nie istnieje, to myśl zupełnie sztuczna, którą sobie zaprzatają głowę ci, którzy szukają dla siebie miary, porównań. Ktoś niezdolny do zazdrości, czy zawiści nawet nie myśli używać takiego słowa. Nie ma żadnego powodu. Gdyby [...] spojrzeć na tę sytuację właśnie z tego punktu widzenia, to Mozart miał wszelkie powody, aby się czuć miernotą. W końcu to Salieri, nie Mozart, miał sławę, pieniądze, sukces, władzę. Mozart jednak nie czuł się miernotą, ponieważ nie był zawistny. Inaczej on również mógłby zwariować. Nie cierpiał Salieriego z innego powodu: nie zarabiał dosyć pieniędzy, by żyć wygodnie. I z tego punktu widzenia był patetyczny. Wystarczy przeczytać jego listy, aby się przekonać, ilu musiał doznać upokorzeń zebrząc o pieniądze”. Zob. *Wywiad...*, s. 16.

jestes ze mną i wszystko, co moje, do ciebie należy” (Łk 15,31).

Zakończenie

Czymś powszechnym w relacjach międzyludzkich w przeszłości i obecnie jest ujawniające się poczucie niesprawiedliwości. Nie ma znaczenia, czy jest ono uzasadnione, czy też nie. Chętnie oskarża się innych, wskazując ich jako źródło życiowych problemów i porażek. Często adresatem wyciągniętego w geście dezaprobaty ludzkiego palca jest Bóg. Jego łatwo obwinić, gdyż On się nie buntuje, tak jak człowiek. Motyw nieuczciwego osądzenia Boga, jako przyczyny nieszczęść w życiu Antonia Salieriego, jest jednym z głównych motywów filmu *Amadeusz*. Salieri w wyraźny sposób przerzuca osobiste rozchwianie oraz międzyludzkie relacje, które naznaczone są grzechem i niedoskonałością, na Boga. Tworzy Jego obraz, który wyraźnie różni się z tym, który rysują autorzy Ewangelii. Pomimo wewnętrznych intuicji, odbieranych jako głos przemawiającego do niego Boga, kompozytor nie potrafi uwolnić się od prowadzącej na duchowe bezdroża wizji tego, co boskie. Buntując się przeciw dobroci, hojności, wreszcie miłosierdziu Boga bardzo cierpi, ale jednocześnie (w diaboliczny sposób) czerpie z tego satysfakcję.

Literatura

- Amadeus* by Peter Shaffer 2016, <https://youtu.be/QiJMiGeAEhs> [16.08.2018]. *Amadeusz*, reż. M. Forman, USA 1984 (wersja reżyserska 2002).
- Encyklopedia teatru polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl> [18.08.2018].
- Amadeusz*, www.filmweb.pl/Amadeusz [13.08.2018].
- Amadeusz. Nagrody*, www.filmweb.pl/Amadeusz/awards [16.08.2018].
- Boschini, D.J., Keltner, N.L., *Different Generations Review One Flew Over the Cuckoo's Nest Miloš Forman (Director)*, „Perspectives in Psychiatric Care” 1 (2009), s. 75-79.
- Budzik, S., *Kategorie dramatyczne w teologii na przykładzie R. Girarda H.U. von Balthasara i R. Schwagera*, Tarnów 1997.
- Budzik, S., *Teologia dramatyczna Raymunda Schwagera*, w: R. Schwager, *Grzech pierworodny i dramat zbawienia w kontekście ewolucji, inżynierii genetycznej i Apokalipsy*, Tarnów 2002, s. 7-43.
- Carbonnier, A., *Geniusz widziany oczami obłąkanego. Amadeus Miloša Formana*, „Film na Świecie” 318-319 (1985), s. 9-13.
- Choczaj, M., *Amadeusz. Miloš Forman i Peter Shaffer*, „Przestrzenie Teorii” 18 (2012), s. 173-200.
- Dembowski, I., *Amadeus*, „Film na Świecie” 318-319 (1985), s. 7-9.
- Encyklika Ojca Świętego Jana Pawła II o Bożym miłosierdziu Dives in misericordia*, Warszawa 1981.
- Forman, M., Novak, J., *Rückblende. Erinnerungen*, tł. B. Jakobeit, Hamburg 1994.
- Girard, R., *Sacrum i przemoc*, t. 1, Poznań 1993.
- Girard, R., *Things Hidden since the Foundation of the World*, Stanford 1987.
- Girard, R., *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, Warszawa 2002.
- Gwóźdź, A., *Amadeusz, znaczy przez Boga umiłowany*, „Kino” 5 (1985), s. 48-49.
- Hames, P., *Forman*, w: *Five Filmmakers. Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, red. D.J. Goulding, Bloomington – Indianapolis 1994, s. 50-91.
- Katechizm. Podstawowe dane katechizmowe*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/trans/nauczanie/kompedia/kkk/podstawowe.html> [18.08.2018].
- Kesey, K., *Lot nad kukułczym gniazdem*, Warszawa 1994.

- Klejsa, K., *Kino kontestacji w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej*, w: *Historia kina*, t. 3, *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 613-657.
- Kołodziejowski, A., *Miloš Forman: Co cię nie zabije...*, „Kino” 10 (2010), s. 76-77.
- Konieczna, A., *Salieri Antonio*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN*, t. 9, S-Sł, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 20-22.
- Kosecka, B., *Forman Miloš*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, współpr. A. Garbicz, Kraków 2010, s. 331-332.
- Léon-Dufour, X., *Słownik Nowego Testamentu*, tł. K. Romaniuk, Poznań 1993.
- Miloš Forman*, www.filmweb.pl/person/Milos.Forman [23.08.2018].
- Milos Forman*, www.imdb.com/name/nm0001232/ [23.08.2018].
- Miloš Forman: Co cię nie zabije...*, reż. M. Šmídmajer, Czechy 2009.
- Nowok, A., „*Amadeusz*” *Milosza Formana. Część I – Fakty i mity*, <http://meakultura.pl/publikacje/amadeusz-milosza-formana-czesc-i-fakty-i-mity-391> [16.08.2018].
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu „Biblia Tysiąclecia”*, Poznań 52008.
- Roberts, S., *Stanley Bard, Who Ran Chelsea Hotel as a Bohemian Sanctuary, Dies at 82*, „The New York Times”, 15.02.2017, s. A21.
- Romejko, A., *Dramat zbawienia – Raymunda Schwagera teologiczna recepcja i transformacja teorii mimetycznej*, „*Studia Gdańskie*” 21 (2007), s. 173-193.
- Romejko, A., *Lecz ja wiem: Wybawca mój żyje (Hi 19,25). Idea ofiary w myśli René Girarda*, „*Studia Gdańskie*” 21 (2007), s. 59-77.
- Romejko, A., *Teoria mimetyczno-ofiarnicza – wprowadzenie do antropologii René Girarda*, „*Studia Gdańskie*” 15-16 (2002-2003), s. 55-64.
- Sowińska, I., *Kino Czechosłowacji: cud i po cudzie*, w: *Historia kina*, t. 3, *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 381-439.
- Staszczyszyn, B., *Dwaj dyrygenci. Miloš Forman o sobie*, „*Tygodnik Powszechny*” 46 (2010), s. 37.
- Tereszczuk, J., *Świat karnawału – karnawał świata. Wizja rzeczywistości skarnawalizowanej w filmie Miloša Formana „Amadeusz”*, „*Kwartalnik Filmowy*” 45 (2004), s. 146-162.
- Von Böhmen nach Hollywood*, <https://orf.at/stories/2434161/2434160/> [23.08.2018].
- www.filmweb.pl.
- www.pavelforman.com.
- www.pensionrut.cz.
- Wywiad z Milošem Formanem (Amadeus)*, „*Film na Świecie*” 318-319 (1985), s. 13-23.
- Zarębski, K.J., *Forman słucha Mozarta*, „Kino” 10 (2010), s. 16-18.