



HORYZONTY
KINA 

Iwona Sowińska

CHOPIN IDZIE DO KINA

universitas

CHOPIN IDZIE DO KINA



Komitet redakcyjny:
Alicja Helman, Krzysztof Loska,
Tadeusz Lubelski (przewodniczący)

6

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty kina* służy zapoznawaniu czytelników z tą częścią współczesnej humanistyki, której głównym przedmiotem zainteresowania jest kino, szeroko rozumiane. Prace polskie i tłumaczone, nowe opracowania historyczno-filmowe i książki teoretyczne ukazujące miejsce kina w kontekście mediów elektronicznych, monografie autorów i zjawisk filmowych, ale także rozważania metodologiczne – celem serii jest przedstawienie refleksji nad filmem w całej jej aktualnej wszechstronności.

w serii ukazały się:

Bartosz Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*

Joanna Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968*

Tadeusz Sobolewski, *Kino swoimi słowami*

Magdalena Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*

Krzysztof Loska, *Nowy film japoński*

Iwona Sowińska

CHOPIN IDZIE DO KINA

Kraków

Publikacja finansowana przez Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Iwona Sowińska and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013

ISBN 97883-242-2411-1
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzent naukowy
prof. dr hab. Alicja Helman

Opracowanie redakcyjne
Wanda Lohman

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

www.universitas.com.pl

mojej Mamie

SPIS TREŚCI

Podziękowania	9
Wstęp	11
1. Wariacje na umykający temat.	
Filmowe biografie Chopina	15
Sceny z życia „muzyka miłości”.	
<i>Miłość i łzy Chopina</i> Henry Rousseła (1927)	18
Transferując Chopina.	
<i>Chopin, piewca wolności</i> Gézy von Bolváry’ego (1934)	40
Dzieje grzechu.	
<i>Pamiętna pieśń</i> Charlesa Vidora (1944)	67
Do czego służy Chopin?	
<i>Młodość Chopina</i> Aleksandra Forda (1951)	86
„Pod wysokim napięciem”.	
<i>Jutrzenka: Zima na Majorce</i> Jaime Camino (1969)	103
Komponowanie i dekomponowanie.	
<i>Błękitna nuta</i> Andrzeja Żuławskiego (1990)	115
<i>Take it easy.</i>	
<i>Improwizacja</i> Jamesa Lapine’a (1990)	124
Zapytajcie muzyki.	
<i>Dziwny przypadek Delfiny Potockiej. Tajemnica Chopina</i> Tony Palmera (1999)	130
Francuska matka Polka i jej troje dzieci.	
<i>Chopin. Pragnienie miłości</i> Jerzego Antczaka (2002)	143

2. Muzyka Chopina w filmach zagranicznych	159
Polskość	160
Salon	173
Kobiety pod presją	179
Męskie psychopatologie	192
Raj pianistów	204
Nostalgia	217
Miłość	222
3. Muzyka Chopina w filmach polskich	233
Kino przedwojenne	234
Pierwsza powojenna dekada	244
Okres Szkoły Polskiej	248
Lata sześćdziesiąte	252
Lata siedemdziesiąte	261
Ostatnia dekada PRL-u	274
Przełom wieków	278
Filmy najnowsze	292
Bibliografia	309
Indeks nazwisk	319
Indeks filmów	331
Indeks utworów Fryderyka Chopina	343
Summary	347

PODZIĘKOWANIA

Do powstania tej książki przyczyniło się wiele osób, którym chciałabym wyrazić wdzięczność. Przede wszystkim dziękuję pani profesor Alicji Helman. Nie tylko za redakcję naukową tekstu i cenne uwagi, lecz także za życzliwość i przyjaźń, którą zaszczyca mnie od lat.

Dziękuję Dziekanowi i Prodziekanowi Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, panom profesorom Jackowi Ostaszewskiemu oraz Bogusławowi Nierenbergowi, jak również panu dr. hab. Łukaszowi Gawłowi, Dyrektorowi Instytutu Kultury, za decyzję o sfinansowaniu tej publikacji.

Wyrazy wdzięczności kieruję także do pana profesora Macieja Gołąba, który kilka lat temu zorganizował we Wrocławiu pamiętną konferencję „Chopin w kulturze polskiej”, oraz panu profesorowi Tadeuszowi Szczepańskiemu, który zaprosił mnie do wzięcia w niej udziału. To wtedy zorientowałam się, że o „filmowym Chopinie” trzeba koniecznie napisać książkę.

Składam serdeczne podziękowania pani profesor Zofii Helman, która dzieliła się ze mną swą wiedzą i służyła mi radą w pokonywaniu różnych trudności, podobnie jak pani Teresa Czerwińska z Towarzystwa im. Fryderyka Chopina. Za nieocenioną pomoc w korzystaniu ze zbiorów Filmoteki Narodowej dziękuję panu Adamowi Wyżyńskiemu i pani Ewie Chrzanowskiej.

Napisanie tej książki wymagało dotarcia do wielu trudno dostępnych filmów i tekstów. Byłoby to niemożliwe bez pomocy ze strony przyjaciół i znajomych filmoznawców. Moje gorące podziękowania zechcą przyjąć: prof. Grażyna Stachówna, prof. Andrzej Pitrus, prof. Ewa Mazierska, dr hab. Rafał Syska, dr hab. Iwona Kolasińska-

-Pasterczyk, dr Magdalena Kempna-Pieniążek, dr Agnieszka Nieracka, dr Sylwia Kołos, dr Michał Oleszczyk, dr Patrycja Włodek, oraz panowie Ryszard Haja, Tycjan Gołuński, red. Piotr Paliwoda, Roman Włodek i Moises Delgado.

Było mi niezwykle miło, że w chopinowskie poszukiwania zaangażowali się również moi studenci z Instytutu Sztuk Audiowizualnych i Instytutu Kultury UJ. Dziękuję zwłaszcza pani Wiktorii Latko i panu Krzysztofowi Siwoniowi, pamiętając także o innych osobach, które dzieliły się ze mną swymi (czasem egzotycznymi) znaleziskami.

Dziękuję córce Małgorzacie i Marcinowi, jej mężowi, za to, że byli mi tak pomocni. A mojemu mężowi i pierwszemu czytelnikowi tej książki, Tadeuszowi Lubelskiemu, dziękuję za wsparcie i niewzruszoną wiarę w to, że kiedyś ją skończę, bo warto. I za o wiele więcej.

Osobą, wobec której mam szczególny dług, także jako autorka książki o Chopinie, jest moja Mama. Nie tylko z tych względów, które są oczywiste. Mama była pianistką amatorką; amatorką w szlachetnym sensie tego słowa. Przez większość życia brała lekcje fortepianu, nie zniechęcając się brakiem znaczących postępów. Brała je dla czystej radości gry i dla lepszego rozumienia muzyki, która towarzyszyła jej stale, w każdych okolicznościach. Zwłaszcza Chopin. Wyposażyła mnie w muzykę tak hojnie, że czerpię z tego do dziś. Niedawno odeszła. Ktoś napisał kiedyś: „Mój Chopin – to moja Mama”. Wiem, co miał na myśli. Nie da się tego ująć lepiej.

WSTĘP

*Sama muzyka nie wystarczy do tłumaczenia muzyki*¹.
Lawrence Kramer

Chcę w tej książce opowiedzieć o filmowych wizerunkach Chopina i o tym, jak jego muzyka żyje w filmach. Kino – rozumiem je niedosłownie, gdyż filmy coraz częściej oglądamy poza nim – jest jednym z obszarów, w których żyje ona bardzo aktywnie. Z punktu widzenia tradycyjnej muzykologii jest to środowisko egzotyczne i peryferyjne, uprzedmiotawiające muzykę. Istotnie, w języku służącym mówieniu o muzyce w filmie, niepodzielnie króluje strona bierna. Mówimy oto, że muzyka jest używana, wykorzystywana, przywoływana. Utwory, które nie powstały z myślą o filmie, a do niego trafiły, nazywa się zbiorczo muzyką adaptowaną (w odróżnieniu od tzw. oryginalnej). Tymczasem, skoro została ona zaadaptowana, użyta, przywołana – to przecież po to, by zacząć działać w nowym otoczeniu. Właśnie – żyć.

Muzyka w filmie znaczy, lecz nie jest to znaczenie zaszyfrowane w zapisie nutowym niczym w instrukcji dla idealnego wykonawcy, który następnie przekazuje je odbiorcy do zdekodowania. Jest ono hybrydalne i zdarzeniowe, wynikające z nałożenia się kontekstów, w jakie muzyka wkroczyła (kontekstu samego kina i kontekstu fabuły danego filmu, by poprzestać na najbliższych), na to, co wnio-

¹ „Music alone does not suffice to interpret the music itself”. L. Kramer, *Musicology and Meaning*, „The Musical Times”, Summer 2003, s. 11.

sła ze sobą spoza kina, i co bynajmniej nie sprowadza się do czystej „muzyczności”. „Uchwycenie znaczenia utworu muzycznego – pisał Simon Firth – oznacza słyszenie czegoś, co nie jest po prostu obecne dla ucha. To rozumienie kultury muzycznej, posiadanie «schematu interpretacyjnego». Aby dźwięki stały się muzyką, musimy wiedzieć, jak je słyszeć”².

W kinie takie słuchanie pamięcią, angażujące różne kompetencje kulturowe, ma modelowy charakter. Zwrot ku badaniom recepcji tekstów kultury, widoczny od pewnego czasu w różnych dziedzinach humanistyki, zasiał niepewność co do ich autonomii estetycznej i twardej tożsamości, dających się uchwycić dzięki surowym procedurom analitycznym. Nikt nie był na tyle szalony, by poddawać im muzykę filmową, choć to także jest muzyka. Adaptując dzieła muzyczne, kino arogancko demoluje ich logikę i za nic ma intencje kompozytora. To, co w końcu zostaje, nie jest przecież pozbawione sensu, chociaż ma sens innej natury. Kino, w drodze „rozpoznania bojem”, stawia w centrum uwagi problem sytuacyjności rozumienia muzyki i jego kulturowych uwarunkowań. To, co ocierając się nierzadko o skandal przytrafia się dziełom muzycznym w procesie adaptowania ich na potrzeby filmu, w pewnym stopniu spotyka każdy utwór odbierany w jakichś okolicznościach (a nie może być inaczej), ponieważ okoliczności słuchania nigdy nie są obojętne.

Tylko nieliczne filmy zachęcają widzów do kontemplowania muzyki. Na ogół mniej lub bardziej konsekwentnie ich od tego odwodzą. Przeszkadzają, oferują konkurencyjne atrakcje. Operują fragmentem. Rzadko posługują się wiernym cytatem, częściej – transkrypcją i aluzją, bywa, że daleką. Zresztą cytat, choćby nawet wierny, to kategoria zbiorcza, obejmująca całe spektrum zjawisk. Do filmu może trafić nagranie w zasadzie zgodne z nutami, lecz wystarczy, że usłyszymy niewprawnego pianistę lub rozstrojony instrument, a nabierze ono nowych odcieni. W muzyce „jako takiej” partytura jest jedynie potencją konkretyzującą się w poszczególnych interpretacjach, ale interpretacja zaczyna się dopiero p o w y ż e j pewnego minimum poprawności wykonawczej i respektu wobec zapisu nutowego. Natomiast muzyka filmowa potrafi skutecznie operować również p o n i ż e j tego poziomu; kto wie, czy właśnie te rejony nie są jej prawdziwym żywiołem. W skrajnych przypadkach mamy do czynienia z muzycznym śladem na pograniczu rozpoznawalności i słyszalności, „przykrytym” dialo-

² S. Firth, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, przeł. M. Król, Kraków 2011, s. 340.

gami i tzw. odgłosami, który odwraca uwagę od samego siebie i działa jak katapulta. W jego pobliżu nie mamy czego szukać, lecz ziemią obiecaną mogą okazać się obszary, w które ona nas kieruje.

Muzyka Chopina jest do pewnego stopnia muzyką wyobrażoną. Nie tylko dla nas, Polaków, czego staram się dowiedzieć w drugim rozdziale, dotyczącym jej obecności w filmach zagranicznych. *Polonez As-dur* nie jest jedynie zjawiskiem brzmieniowym, lecz lokuje się w rozmaitych dyskursach ideologicznych; choćby tak na pozór oczywistych, jak narodowy, i nieoczywistych, jak genderowy. Interesować mnie będzie to, jak owo pole wyobrażeń, w którym funkcjonuje muzyka Chopina wespół z fantazmatem swego twórcy, jest re-konstruowane przez kino.

Są takie filmy, w których utwory Chopina pojawić się muszą – jak jego biografie. Ale istnieją też filmy, i tych jest zdecydowana większość, w których obecność tej muzyki nie jest oczywista. Wybrano ją, by powiedzieć coś, co trudno byłoby powiedzieć inaczej. Nie zawsze mówi się za jej pośrednictwem rzeczy mądre i odkrywcze. Przeciwnie: użytek, jaki robi się z niej w kinie, bywa przeraźliwie banalny, co przydarza się utworom wszystkich często cytowanych kompozytorów. Mimo to każdy przypadek sięgnięcia do muzycznej klasyki dowodzi przynajmniej jednego: wiary w jej żywotność, jej trwałą zdolność do nawiązywania kontaktu z widzami i poruszania ich emocji. Muzyka Chopina wciąż krąży w kulturze, a filmy dają temu świadectwo.

Piszę przede wszystkim o filmach fabularnych, tylko wyjątkowo przywołując filmy innych rodzajów. W pierwszym rozdziale omawiam wszystkie zachowane do dziś filmowe biografie kompozytora. W drugim i trzecim – zagraniczne i polskie filmy, w których obecna jest jego muzyka. Zajmuję się niemal wyłącznie kinem dźwiękowym. Nie oznacza to, że przed nadejściem dźwięku pod koniec lat 20. ubiegłego wieku, nie sięgano po utwory Chopina; wprost przeciwnie, z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że tak. Kwestia muzyki w kinie niemym budzi ostatnio coraz większe zainteresowanie historyków, lecz wiadomo, że w tej epoce każdy seans filmowy był w pewnym sensie niepowtarzalny, a wykonywaną na żywo ilustrację muzyczną cechowała szczególna efemeryczność. Jeśli nawet dla konkretnego filmu sporządzano specjalną partyturę, jej wykonanie podczas projekcji nie było obligatoryjne, a często po prostu nie było możliwe, gdyż przekraczało możliwości „aparatu wykonawczego”, jakim dysponowały skromniejsze kina. Zasiadający przy pianinie taper, jeśli tak dyktowało mu serce, mógł wykorzystać któreś z Chopinow-

skich dzieł, co przecież nie znaczyło, że w trakcie następnego seansu zrobi to ponownie. Wraz z przełomem dźwiękowym do kina wkroczył dźwięk nagrany. Dzięki temu, że wszystko, co widz miał zobaczyć i usłyszeć, zapisano wcześniej na taśmie filmowej, projekcje uległy standaryzacji. Kino zostało definitywnie zmechanizowane i dopiero odtąd staranne projektowanie muzyki filmowej rzeczywiście nabierało sensu.

W części dotyczącej polskiego kina fabularnego starałam nie pominąć żadnego tytułu, choć oczywiście nie wszystkie omawiam równie szczegółowo. Ponieważ stosunek do Chopina i jego twórczości ewoluował w związku z przemianami naszej kinematografii, one zaś zsynchronizowane były ze zmianami w sferze politycznej, zdecydowałam się na chronologiczny porządek opisu.

Wśród filmów zagranicznych musiałam jednak dokonać selekcji. Nie zawsze była ona całkowicie dobrowolna: niektóre tytuły okazały się niemożliwe do zdobycia. W największej internetowej bazie filmów, IMDb, pod hasłem „Frédéric Chopin” znaleźć można ponad trzysta pozycji (jeśli nie liczyć seriali telewizyjnych i filmów krótkometrażowych), a i tak lista ta jest dalece niekompletna. Znalazło się tu zaledwie kilka polskich filmów, podczas gdy w rzeczywistości jest ich około osiemdziesięciu, a z drugiej strony – brak kilkunastu zagranicznych z tych, na które natrafiłam. Niemiarodajność danych internetowych wynika stąd, że portale filmowe bazują głównie na zawartości napisów końcowych, a czasem – na entuzjazmie internautów, uzupełniających (nie zawsze poprawnie) brakujące informacje. Rozdział ten skonstruowałam wokół kilku słów-kluczy, w których kontekście utwory Chopina najczęściej się przywołuje, co – mam nadzieję – pozwoliło zminimalizować ryzyko pominięcia jakiegoś istotnego tropu z powodu nieuwzględnienia kompletu tytułów. Musiałam pogodzić się z myślą, że nawet gdyby dotarcie do wszystkich było bezproblemowe, z pewnością i tak istnieją filmy z muzyką Chopina, o których dotąd nie wiem. Natomiast w tych, które omawiam, jej obecność stwierdziłam osobiście (w kilku przypadkach zaznaczam, że było inaczej), jakkolwiek zdarzało się, że balansowała na granicy rozpoznawalności. Nigdy jej jednak nie przekroczyła.

Pytanie, czy zawsze jest to jeszcze muzyka Chopina. Miewałam wątpliwości. Odsuwam je jednak, ponieważ właśnie powody i cele różnorodnych operacji (jeśli nie tortur), jakim ją w kinie poddawano, wiele mówią o jej kondycji w kulturze XX i XXI wieku.

1. Wariacje na umykający temat.

Filmowe biografie Chopina

Filmy przedstawiające epizody z życia sławnych postaci (*biopics*), historycznych lub współczesnych, powstawały niemal od początku kina, lecz zainteresowanie nimi wzrosło w latach 30., po przełomie dźwiękowym. Ogromne powodzenie filmu *Disraeli* (1929) Alfreda E. Greena, prestiżowej produkcji wytwórni Warner Bros., nie mogło nie skłonić jej szefów do zdyskontowania tego sukcesu, a następnie innych – do pójścia w ich ślady. Rick Altman zauważył, że dla amerykańskiej publiczności szczególnie pociągająca była „inność” bohatera, wynikająca z jego czasowego i przestrzennego oddalenia¹. Wiele hollywoodzkich filmów obierało sobie za bohaterów odkrywców, naukowców, polityków i władców (a zwłaszcza bardziej od nich dekoracyjne władczynie).

Wśród pociągających egzotyką bohaterów filmowych biografii nie mogło zabraknąć artystów, zwykle ujmowanych jako niepoprawni kontestatorzy mieszczańskiego ładu. Dla kina, które wkroczywszy w epokę dźwięku zaczęło celebrować muzykę, kompozytorzy stanowili temat szczególnie atrakcyjny. Nadchodzące lata przyniosły dwa filmy o Johannie Strausie synu (i ojcu, przy okazji) – *Walce wiedeńskie* (*Waltzes from Vienna / Strauss' Great Waltz*², 1933) Alfreda

¹ R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 112–122.

² Po przełomie dźwiękowym obie kinematografie – brytyjska i amerykańska – były ściśle powiązane i wobec braku bariery językowej filmy krążyły (w za-

Hitchcocka i *Wielki walc* (*The Great Waltz*, 1938) Julienu Duviviera; dwa o Franzu Schubercie – *Kiedy zakwitną bzy* (*Blossom Time / April Romance*, 1936) Paula Steina i *Mistrz melodii* (*Melody Master / New Wine*, 1941) Reinholda Schünzla. Widzowie mogli też obejrzeć francuski film *Wielka miłość Beethovena* (*Un grand amour de Beethoven*, 1937) Abła Gance’a i niemieckie *Romanse Czajkowskiego* (*Es war eine rauschende Ballnacht / Life and Loves of Tschai-kovsky*, 1939) Carla Froelicha. Już podczas wojny powstał brytyjski film o londyńskim okresie życia mistrza baroku *Wielki Händel* (*The Great Mr. Handel*, 1942) Normana Walkera. Po sukcesie amerykańskiej biografii Chopina *Pamiętna pieśń* (*A Song to Remember*, 1944) Charlesa Vidora powstały hollywoodzkie filmy o Niccolò Paganinim, Robertcie Schumannie, Nikołaju Rimskim-Korsakowie, Ryszardzie Wagnerze i dwa kolejne o Piotrze Czajkowskim. Biografia Franza Liszta *Pieśń bez końca* (*Song Without End*, 1960) Charlesa Vidora zamyka „klasyczną” epokę w dziejach tego gatunku. W latach wojny liczne biografie kompozytorów (wyłącznie z kręgu niemieckojęzycznego) zrealizowano w III Rzeszy; siłą rzeczy ich dystrybucja była ograniczona. Po zakończeniu wojny biografie muzyków na długo stały się przede wszystkim hollywoodzką specjalnością – zrujnowana wojną Europa miała inne problemy, a obok kompozytorów klasycznych wśród ich bohaterów częściej niż niegdyś zaczęli pojawiać się twórcy i wykonawcy lżejszej muzyki³, którzy z czasem zaczęli ustępować miejsca aktualnym ikonom przemysłu muzycznego. Drugim obok Hollywoodu ośrodkiem kultywowania tego gatunku stał się Związek Radziecki, gdzie na przełomie lat 40. i 50. film biograficzny – w postaci znacznie odbiegającej od zachodniej formuły – przeżywał rozkwit; w odstępie kilku lat ci z rosyjskich kompozytorów, którzy nie budzili obiekcji (Musorgski, Rimski-Korsakow, Glinka aż dwukrotnie, lecz nie – kłopotliwy Czajkowski⁴), doczekali się w swej ojczyźnie filmowych portretów.

„Film biograficzny – słusznie zauważył Tadeusz Szczepański – jest przede wszystkim interpretacją samego życiorysu, a życiorys kon-

sadzie) bez przeszkód między oboma krajami. Amerykanie często zmieniali tytuły brytyjskich filmów, wprowadzając je na własny rynek; amerykańskie tytuły podaje w nawiasach na drugim miejscu.

³ Np. Cole Porter, George Gershwin, Irving Berlin, Glenn Miller, Benny Goodman i inni.

⁴ Pierwsza sowiecka biografia tego kompozytora, film *Czajkowski* Igora Talańkina, powstała dopiero w 1969 roku; w roli tytułowej wystąpił Innokientij Smoktunowski.

tekstem interpretacyjnym twórczości i działalności bohatera”⁵. Słowo „interpretacja” wolałabym zastąpić mocniejszym, „kreacją”, gdyż ono trafniej oddaje to, z czym mamy do czynienia w filmach reprezentujących ten gatunek. Bowierni wykreowane życiorysy bohaterów filmowych nie tyle przypominają mniej lub bardziej dokładnie fakty z życia swych rzeczywistych pierwowzorów, ile wybrane epizody krążących w kulturze opowieści na ich temat. Pewne opowieści są bardziej utrwalone, a przez to bardziej kanoniczne niż inne. Artysta z przeszłości stanowi dla historyków taki sam problem jak każdy inny obiekt narracji naukowej, która nieuchronnie wykorzystuje elementy fikcji i retoryczne strategie, czyniąc to w imię wiarygodności⁶. A filmowcy to nie historycy i fikcja wraz z retoryką są ich chlebem powszednim. Filmów biograficznych nie należy pytać o prawdę o którymś życiu, ani nawet o stopień jej fikcjonalizacji – gdyż trzeba by założyć, że taka prawda może być czymś więcej niż hipotezą. Warto je pytać przede wszystkim o determinanty poszczególnych przedstawień, układających się w cykl wariacji na umykający temat.

Filmowe biografie muzyków oferują jednak dodatkową atrakcję – twórczość swoich bohaterów. Podobnie jak „kanoniczny” życiorys, również dzieła kompozytora ulegają tu nieuchronnym przekształceniom. Z wielości perspektyw, jakie otwierają filmy tego typu, pedantycznie zdał sprawę Guido Heldt:

Historycy muzyki z racji swojej profesji skłonni są uważać filmowe biografie kompozytorów przede wszystkim za wypowiedzi o kompozytorach, zniekształcone przez popularne mity i wymogi rozrywki. To uprawniona perspektywa – biopiki mogą głęboko wpływać na obiegowe postrzeganie muzyków (jak dowiódł *Amadeusz*). Wiąże się to ze znaczeniem biopików w ogólniejszej historii recepcji kompozytora, lecz nie pomaga w zrozumieniu biopików jako filmów. Dla własnych celów będę je więc ujmował przede wszystkim jako opowieści bliższe fikcji niż biografii – jako udekorowane pewną ilością faktów historii, wykorzystujące słynne postaci. Z tymi faktami nie można obchodzić się dowolnie, lecz pewna swoboda jest i powinna być

⁵ T. Szczepański, *Wstęp*, w: *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. tenże, S. Kołos, Toruń 2007, s. 9.

⁶ Tzw. *reflexive turn* w naukach historycznych polega głównie na uświadomieniu sobie roli narracyjności w reprezentacjach historycznych. Dobrym wprowadzeniem w tę problematykę jest książka Doris Bachmann-Medick *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, zwł. s. 167–213. Szczególnie dzięki aktywności Ewy Domańskiej najważniejsze publikacje z zakresu nowej teorii historiografii są dostępne po polsku.

dozwolona; interesującym aspektem gatunku jest to, jak udaje mu się (lub nie) wyważyć historyczne dane z wymaganiami przekonującej fikcji.

Podobne rozróżnienie da się odnieść do wykorzystania muzyki kompozytora. Krytycy okaleczania muzyki i łączenia na siłę dzieł z wydarzeniami z życia pytają o to, co zrobiono muzyce, jej integralności i sensowi – tymczasem można też zapytać, co zrobiono, by dzięki niej opowiadać historię. To ponownie kwestia perspektywy i znów skupię się na punkcie drugim: w jaki sposób istniejąca wcześniej muzyka staje się funkcjonalnym elementem nowych struktur. Struktury te mają swe miejsce w szerszej historii recepcji, lecz by zrozumieć, jak działają, lepiej skupić się na ich wewnętrznym mechanizmie niż ich historycznych implikacjach⁷.

Pozwolę sobie na luksus niedokonywania wyboru. Powody, dla których filmowe biografie Chopina odbiegają od tego, co wiadomo – i co „wie się” – na jego temat, są równie interesujące, jak operacje dokonywane na jego utworach. Ponadto, czego Heldt nie zauważył, pierwsze ściśle wiąże się z drugim, co uważam za argument, który w sposób rozstrzygający przemawia za przyjęciem programu maksimum.

Sceny z życia „muzyka miłości”.

Miłość i łzy Chopina Henry Roussela (1927)

W okresie kina niemego powstało kilka filmów o życiu Fryderyka Chopina. Za pierwszy uchodzi – raczej niesłusznie – *Marsz żałobny Chopina*⁸ (*La Marche funèbre de Chopin*) Georges’a Mélièsa z 1907 roku. Wprawdzie na podstawie jedyne go fotosu, który przetrwał do naszych czasów, trudno wyrokować o charakterze całości, lecz bardziej precyzyjny tytuł kopii przeznaczonej na rynek angloamerykański (*Chopin’s Funeral March Burlesqued*), a także typ temperamentu twórcy filmu skłaniają do tego, by po tym zaginionym, niespełna czterominutowym dziełku nie spodziewać się biografii wielkiego kompo-

⁷ G. Heldt, *Playing Mozart. Biopics and the musical (re)invention of a composer*, „Music, Sound, and the Moving Image” 2009, nr 1, s. 23–24.

⁸ Ustalenie, czy dany film miał oficjalny polski tytuł ekranowy, w przypadku wczesnych filmów bywa czasem niemożliwe. Trudność ta dotyczy też wielu współczesnych filmów, które poza kinem mogą funkcjonować pod odmiennymi tytułami w różnych obiegach. W związku z tym zdecydowałam się podawać tłumaczenie każdego zagranicznego tytułu, choć nie zawsze jest to tytuł oficjalny.

zytora, lecz skeczu z zadaniem z góry akompaniamentem. Wkrótce jednak takie filmy się pojawiły, wśród nich – włoski *Chopin e George Sand* (1910) Alberto Degli Abbatiego oraz niemiecki *Nokturn miłości* (*Nocturno der Liebe*, 1919) Carla Boesego. Niestety wszystkie uważa się za zaginione i niewiele o nich wiadomo. A to, co wiadomo, przedstawił w swej cennej książce *Niemym kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896–1930)* Jerzy Maśnicki⁹.

Najwcześniejsza z zachowanych do dziś filmowych biografii kompozytora, przed wojną rozpowszechniana w Polsce pod egzaltowanym tytułem *Miłość i łzy Chopina* (tytuł oryginalny brzmiał skromniej: *La Valse de l'adieu*, „Walc pożegnalny”) Henry Roussela, powstała w 1927 roku. Zrealizowano ją w stosunkowo niewielkiej wytwórni Société des Films Historiques, specjalizującej się w dramatach kostiumowych, najpopularniejszym w tym czasie gatunku kina francuskiego. Pamiętamy dziś o nim jedynie za sprawą *Napoleona Abla Gance’a*, zrealizowanym w tym samym roku siłami kilku wytwórni. Tymczasem w cieniu tego monumentalnego dzieła pozostały dziesiątki mniej znanych obecnie lub zupełnie zapomnianych filmów.

Największym i najbardziej prestiżowym przedsięwzięciem wytwórni Société des Films Historiques był *Cud wilków* (*Le miracle des loups*, 1924) w reżyserii Raymonda Bernarda, w którym wykorzystano bajeczną scenerię średniowiecznej twierdzy Carcassonne. Z powodu wybitnych walorów widowiskowych filmowi wrócono światową karierę i podbój hermetycznego rynku amerykańskiego. Mimo że te nadzieje się nie spełniły, wytwórnia kontynuowała działalność, nie zmieniając obranego profilu produkcyjnego. W 1926 według powieści Henry Dupuy-Mazuela, raczej drugorzędного pisarza i bardzo aktywnego scenarzysty, powstało kolejne dzieło Bernarda – *Szachista* (*Le Joueur d'échecs*; pierwotny tytuł polski to *Gracz w szachy*), z polskiej perspektywy szczególnie interesujące.

Do dziś przetrwała w nienagannym stanie przynajmniej jedna kopia filmu *Miłość i łzy Chopina*, oczywiście niema, przechowywana w Cinémathèque Royale w Brukseli, gdzie udało mi się ją obejrzeć. Była przeznaczona na rynek brytyjski, a dystrybuowano ją pod tytułem *Destiny* („Przeznaczenie”)¹⁰. Dla filmu przewidziano specjalną oprawę muzyczną, którą – jak czytamy w napisach czołowych – za-

⁹ J. Maśnicki, *Niemym kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896–1930)*, Gdańsk 2006, s. 22–33.

¹⁰ Angielski tytuł był o tyle mylący, że w 1925 roku Roussel zrobił film pod takim samym tytułem – *Destinée*.

adaptował i zaaranżował Arthur Dulay, lecz na temat partytury nie wiadomo nic ponadto. Pozostaje mieć nadzieję, że kiedyś się jeszcze odnajdzie.

Także ten film opisał Jerzy Maśnicki. Nie oglądał go jednak, a tylko czerpał informacje z polskiej prasy, na której łamach w latach 1927–28 systematycznie pojawiały się doniesienia o realizacji filmu, a następnie recenzje gotowego dzieła (i to jeszcze przed polską premierą, o ile rzeczywiście doszło do niej w grudniu 1928 roku). Co intrygujące, streszczenie filmu, przytoczone przez autora za bliżej nie określonym źródłem (być może były nim materiały reklamowe?), niezupełnie odpowiada tej wersji, którą zobaczyłam. Różnice te mogłyby świadczyć o zawodnej pamięci recenzentów, co jednak nie wydaje się prawdopodobne, gdyż opisywali film na świeżo. Raczej należy przypuszczać, że na użytek brytyjskich widzów przygotowano odmienną, przemontowaną wersję filmu; mogła to zrobić wytwórnia lub zagraniczny dystrybutor. W okresie kina niemego opracowywanie różnych wersji z myślą o konkretnym rynku zagranicznym było często praktykowane, nie zanikło też po przełomie dźwiękowym, choć technicznie stało się bardziej skomplikowane. Trudno orzec, w jakim stopniu odmienna struktura narracyjna filmu wpływała na jego odbiór i ocenę. Z wersji anglojęzycznej wyłania się nieco inny portret Chopina niż z francuskiej (pokazywanej także na polskich ekranach), a zarazem – radykalnie odmienna wizja jego związku z George Sand, która w wariancie adresowanym do brytyjskiej publiczności potraktowana została z bezwzględną surowością.

Film *Miłość i lzy Chopina* miał jak dotąd mniej szczęścia niż *Szachista*, który w roku 1990 został zrekonstruowany dzięki wieloletnim staraniom wybitnych historyków kina Kevina Brownlowa i Davida Gilla, wspieranych przez specjalizującego się w opracowywaniu muzyki do niemych filmów kompozytora Carla Davisa. Premiera odnowionej kopii stała się wydarzeniem: oto odzyskano zapomniane arcydzieło epoki niemej¹¹.

W kontekście filmu o Chopinie *Szachista* jest ważny dlatego, że obydwie dotyczyły polskiej tematyki i powstały w tej samej wytwórni, rok po roku; poza tym w obu w głównej roli wystąpił Pierre Blanchar. Zrekonstruowana warstwa muzyczna *Szachisty* może więc dać pew-

¹¹ Z. Machwitz, *Francuski Griffith, XVIII-wieczne Wilno i ulani marszałka Piłsudskiego*, „Film na Świecie” 1993, nr 2 (393), s. 81–83.

ne wyobrażenie o tym, jak pomyślana była muzyka w *Miłości i łzach*, na której temat nie dysponujemy żadnymi informacjami.

Bohaterem *Szachisty* był Polak, Bolesław hrabia Worowski, przywódca ruchu niepodległościowego, zmierzającego do uwolnienia Polski spod carskiego jarzma. Znalazłszy się w śmiertelnym niebezpieczeństwie, Worowski ukrywa się wewnątrz mechanicznego szachisty nadnaturalnej wielkości, skonstruowanego przez tajemniczego wynalazcę, barona von Kempelena. By uratować Worowskiego, baron wywozi figurę z Wilna do Warszawy, a stamtąd zamierza udać się do Berlina. Plan ten by się powiódł, gdyby nie to, że konstruktor zostaje wezwany do Petersburga, na dwór Katarzyny II, gdyż caryca zapragnęła rozegrać partię szachów z mechanicznym arcymistrzem...

W przypadkach szczególnie prestiżowych filmy nieme wyświetlano z towarzyszeniem specjalnie skomponowanej muzyki. Autorem partytury do *Szachisty* był Henri Rabaud. Partytura ta zachowała się i to dzięki niej historykom udało się rozstrzygnąć liczne wątpliwości co do oryginalnego kształtu filmu. Muzyka, która obecnie towarzyszy odrestaurowanej kopii *Szachisty*, nie jest jednak wiernym odtworzeniem kompozycji Rabaud. Wpływ Carla Davisa na brzmienie warstwy muzycznej wielu filmów, w których rekonstrukcji uczestniczył, był zawsze decydujący. Jak wyjaśniał: „Nigdy nie było naszym celem powiedzieć publiczności: «oto oryginał»”¹². Davis przyznawał sobie daleko idącą swobodę w korzystaniu ze źródłowych partytur, będąc zdania, że zachować należy wyłącznie to, co nadal „działa”. W tej sytuacji wciąż jesteśmy zdani na przypuszczenia. Które fragmenty muzyki z *Szachisty* pochodzą od Rabaud, a które dokomponował Davis? Czy takim zaakceptowanym przez Davisa fragmentem oryginalnej partytury był wykorzystany w nowej wersji filmu *Hymn niepodległości*, stanowiący wariację na tematy dwóch pieśni, *Boże, coś Polskę* i *Z dymem pożarów*, w której w dodatku nietrudno dosłuchać się ech *Mazurka Dąbrowskiego*? Jeśli tak, a wiele na to wskazuje, Henri Rabaud poważnie potraktował swe zadanie i przystąpił do pracy dysponując pewną – choć niezbyt dokładną – wiedzą na temat muzyki polskiej¹³. Stworzona na potrzeby filmu kompilacja pieśni mogła

¹² Cyt. za: R. Lack, *Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music*, London 2002, s. 43–44.

¹³ Brak skrupulatności przejawia się w tym, że w czasie, gdy toczy się akcja filmu, czyli wkrótce po roku 1776, żadna z zacytowanych pieśni jeszcze nie istniała. Dopiero w ciągu XIX wieku wszystkie trzy zaczęły funkcjonować wymiennie jako nieoficjalne hymny nieistniejącego na mapie państwa polskiego.

ewokować uogólnioną polskość w sposób czytelny dla widzów. Wszak późne lata 20. XX wieku to „złote czasy radia”, kształtującego nową, poszerzoną geograficznie audiosferę.

Mimo różnych nieścisłości kompozycja Rabaud bynajmniej nie zasługuje na lekceważenie, tym bardziej że w epoce filmu niemego artystyczna jakość partytury nie miała takiego znaczenia, jakie ma dziś. Specjalnie skomponowaną muzykę wykonywano tylko w tych nielicznych kinach, w których istniały ku temu warunki. Publiczność kin drugorzędnych musiała się zadowolić występami tego akompaniatora, który był akurat do dyspozycji, dlatego każdy seans był właściwie niepowtarzalny¹⁴. Należy więc docenić zarówno staranność, z jaką Henri Rabaud wywiązał się z powierzonego mu przez wytwórnię Société des Films Historiques zadania, jak i samą wytwórnię – za troskę o poziom firmowanych przez nią produkcji. Dobrze to wróżyło projektowanemu filmowi o życiu Chopina.

Filmy *Miłość i lzy Chopina* oraz *Szachista* należą do poloników, które w kinie niemym były zaskakująco liczne. Nie oznacza to jednak, że należy je interpretować jako przejaw szczególnego zainteresowania naszym krajem czy szerszej „mody na słowiańszczyznę”, która w gruncie rzeczy ograniczała się do bardziej egzotycznej Rosji. W późnych latach 20. moda ta – zapoczątkowana w Paryżu w pierwszej dekadzie XX wieku tzw. „sezonami rosyjskimi”, których ozdobą były spektakle Baletów Rosyjskich Diagilewa, a później podtrzymana jeszcze na krótko przez rewolucję październikową i jej następstwa – zdecydowanie należała już do przeszłości. Przeminięła tak radykalnie, że w drugiej połowie lat 20. nawet aktywni we francuskim przemyśle filmowym „biali Rosjanie” przestali manifestować swą odrębność i zabiegali o współpracę z francuskimi filmowcami. Mimo że założycielem wytwórni Société des Films Historiques był jeden z rosyjskich emigrantów, Jacques Grinieff, jego pierwotnym celem było wyprodukowanie serii kilkunastu filmów obejmujących całą historię jego przybranej ojczyzny, Francji¹⁵. Dopiero rozczarowanie umiarko-

¹⁴ Kwestia „niestabilności” filmów niemych, będącej konsekwencją uzależnienia przebiegu projekcji od konkretnych okoliczności, oraz muzyki jako czynnika potęgującego tę właściwość, omawiana jest niemal w każdym opracowaniu poświęconym historii muzyki filmowej. Zob. np. J. Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York-London 2009, s. 48–68.

¹⁵ R. Abel, *The Men and Women Who Made French Cinema*, w: M. Temple, M. Witt (red.), *The French Cinema Book*, London 2007, s. 32.

wanym sukcesem kosztownego *Cudu wilków* skłoniło Grinieffa do zmiany planów, czego efektem był *Szachista*, a następnie biografia Chopina. Rozczarowanie – i zmiana koniunktury.

Macierzystym kontekstem produkcji tego rodzaju stała się bowiem świeża wówczas idea „filmowej Europy”, wspierająca tutejszy przemysł filmowy w skutecznym konkurowaniu z wytwórniami amerykańskimi¹⁶. Obydwa filmy zrealizowano w krótkim okresie, gdy idea ta święciła największe triumfy i przynosiła wymierne rezultaty. Projekt powołania Stanów Zjednoczonych Europy narodził się w roku 1924, a kres pokładanym w nim nadziejom położył kryzys gospodarczy z 1929; w dziedzinie kina na depresję nałożył się jeszcze przełom dźwiękowy. Sprostaniu konkurencji zza oceanu miało służyć stworzenie wspólnego europejskiego rynku, który zapewniałby rentowność filmowym przedsięwzięciom. Prawdopodobnie same wielostronne umowy handlowe między dystrybutorami, koprodukcje i regulacje prawne ograniczające import filmów amerykańskich nie wystarczyłyby jednak, aby poprawić kondycję przemysłu filmowego Europy. Potrzebne były jeszcze filmy, które międzynarodowa publiczność chciałaby oglądać: dzieła o kosmopolitycznej tematyce, poddającej się aktualizującej lekturze, a przy tym, o paradoksie, zrealizowane w sposób nieodbiegający od hollywoodzkich standardów.

Zarówno niezwykle wystawny *Szachista* Bernarda, jak i skromniejsze *Miłość i lzy Chopina* Roussela, w pełni odpowiadały tym wymagom. Po pierwsze – tematycznie. Film Bernarda oswajał wschodnie rubieże kontynentu, przedstawiając je zgodnie ze schematami romansu przygodowego. Potężnym przeciwnikiem pozytywnych bohaterów filmu, tym Obcym, groźnym i nieobliczalnym, była Rosja, reprezentowana przez dwór carycy Katarzyny (w finale filmu caryca, rozgniewana przez mechanicznego szachistę, wydaje groteskowy rozkaz postawienia go przed plutonem egzekucyjnym). Rosja Radziecka, stanowiąca w momencie realizacji filmu główną siłę w utworzonym w 1922 roku Związku Radzieckim, ani nie była, ani nie chciała być postrzegana jako część Europy, która właśnie wtedy, w drugiej połowie lat 20., po raz pierwszy w swej nowożytnej historii próbowała się zjednoczyć i ująć ten proces w ramy instytucjonalne. Zjednoczeniowe wysiłki podjęto w obliczu podwójnego zagrożenia – ze strony amerykańskiej ekspansji gospodarczo-kulturalnej i jednocześnie ze Wschodu. Jednym z powodów obecności polskiej problematyki

¹⁶ Zob. K. Thompson, *Narodziny i schyłek „filmowej Europy”*, przeł. T. Kłys, w: *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001, s. 23–48.

w europejskim kinie tego okresu mogło być unikalne doświadczenie naszego kraju w trudnym sąsiedowaniu z Rosją.

Po drugie, oba filmy respektowały konwencje popularnych w kinie amerykańskim – a zatem wszędzie – gatunków. *Szachista* śmiało je krzyżował, stanowiąc mieszkankę kostiumowego filmu przygodowego, thrillera i romansu. Natomiast *Miłość i łzy Chopina*, jak zresztą większość filmowych biografii artystów, produkcji europejskiej czy amerykańskiej, to klasyczny melodramat. Przepuszczone przez filtr konwencji gatunkowych realia fabuły traciły swą substancjalność. Konkretne niby miejsca, w których toczyła się akcja obu filmów – Wilno, Warszawa i Petersburg w *Szachiście*, Służewo, Drezno i Paryż w *Miłości i łzach* – były czysto umowne, właściwie niewidoczne; z drobiazgowością godną lepszej sprawy informowały o nich jedynie napisy. Trudno zresztą, by było inaczej, skoro oba filmy zrealizowano w atelierowych dekoracjach. Analogicznej fikcjonalizacji ulegali również bohaterowie i jakoby historyczne tło, którego rola sprowadzała się do dostarczania czytelnej motywacji ich poczynaniom. Nie mniej fikcyjny niż postaci zaludniające *Szachistę* (i te całkowicie zmyślone, i te historyczne) był Chopin z filmu Roussela, mimo że wyeksponowano polskość bohatera, zgadzały się nazwiska osób z jego otoczenia, a także (z grubsza) miejsca, w których bawił.

Zarys fabuły filmu o Chopinie podany przez Jerzego Maśnickiego w książce *Niemý kraj* każe przypuszczać, że istniał on w dwóch wersjach. Tę, którą wyświełano w Polsce, za ówczesną prasą autor przedstawia następująco:

film rozpoczął się jesienią 1835 roku w Dreźnie. Przebywający tu na emigracji ojciec hrabianki, powstaniec wywłaszczony przez carskie władze, odmawia pianiście ręki córki. Niepewna sytuacja finansowa artysty i ujawniająca się choroba są tego najpoważniejszymi przyczynami. Zrozpaczony Fryderyk komponuje w salonie Wodzińskich słynny *Walc pożegnalny* (As-dur op. 69, nr 1) i wyjeżdża do Paryża, gdzie jedynie uczucie do George Sand osładza smutek jego ostatnich lat. Właśnie jej opowiada jak przyjaciółce o Polsce i swoim pierwszym zauroczeniu, na powrót odkrywając ślady przeszłości w starych listach i sztambuchach.

Obok motywów sentymentalnych pojawiła się w obrazie Roussela także kwestia utraconej ojczyzny. Ta „podwójna tęsknota za «najpiękniejszym stanem młodości» i za ojczyzną stała się podstawą, fundamentem, bodźcem jego geniuszu – oto teza powieści Dupuy Mazuela” – pisał jeden z recenzentów. Walce, mazurki i polonezy miały się rodzić na ekranie z miłosnego

niespełnienia – ale też z nostalgii za porzuconą ojczyzną. Oba te odczucia stawały się więc równorzędnymi źródłami romantycznych uniesień kompozytora. Miłosny wątek sfilmowano więc „z dużym pietyzmem dla uczuć narodowych mistrza tonów”. Z tego też względu filmowi towarzyszyło w Polsce spore zainteresowanie¹⁷.

Konfrontacja tego opisu z zachowaną kopią filmu prowadzi do następujących wniosków: o ile wymowę drugiego z przytoczonych akapitów należałoby może nieco stonować (gdyż patriotyzm bohatera nie objawia się wprost, lecz poprzez afekt do kobiety, afekt tym gorętszy, że jego obiektem jest rodaczka), o tyle pierwszy akapit – poza trafną uwagą o powodach niechęci Wodzińskiego do potencjalnego zięcia – jakby dotyczył innego dzieła. To, które znam, rozwija się w ten oto sposób:

Akcja rozpoczyna się w roku 1821. Przed dworkiem w Służewie, w rodzinnym majątku hrabiostwa Wodzińskich, bawi się gromadka dzieci. Jest wśród nich mały Fryderyk, syn ich nauczyciela. Zbierają fiołki, ten *legendarny emblemat narodu polskiego*, jak informują napisy ku niemałemu zaskoczeniu polskiego widza. Fryderyk odłącza się od rówieśników i siada do stojącego w rozświetlonym salonie fortepianu. Jego dziecięce paluszki, zdolne *dać naturze duszę*, wy czarowują melodię, której mała Maria Wodzińska słucha z *serduszkim przepelnionym czułym podziwem*¹⁸. Grę Fryderyka ilustrują rozświetlone ujęcia lasu i wodospadu.

Mija czternaście lat i przenosimy się do Drezna, dokąd po powstaniu, w obawie przed carskimi represjami, uszedł hrabia Wodziński wraz z rodziną, by zamieszkać w pałacu swego brata. Fryderyk Chopin, bawiąc w Dreźnie przejazdem w drodze do Paryża, przypadkiem spotyka na ulicy Antoniego Wodzińskiego i zaproszony przez niego składa wizytę w pałacu. W szesnastoletniej piękności, siostrze dawno niewidzianego znajomego, z radością rozpoznaje towarzyszkę dziecięcych zabaw i zakochuje się w niej bez pamięci. Znów, jak kiedyś w Służewie, zasiada przy fortepianie i gra; tym razem jego muzy-

¹⁷ J. Maśnicki, *Niemy kraj...*, s. 28–30. Pomięłam odsyłacze autora, lecz o jednym z nich trzeba wspomnieć. Maśnicki uściśla, że Dupuy-Mazuel był scenarzystą filmu, a nie autorem powieści będącej pierwowzorem scenariusza; inspirowaną filmem powieść wydano w 1929 roku, co świadczyło o popularności filmowego wzoru. Z angielskich napisów czołowych wynika wprawdzie niezbiecnie, że film jednak był adaptacją powieści Mazuela, co nie musi oznaczać, że tak istotnie było.

¹⁸ Kursywą zaznaczam cytaty z napisów.

ce towarzyszą idylliczne obrazy z dzieciństwa. Maria obdarowuje go zasuszonymi fiołkami, które przechowuje w szkatułce przywiezionej z kraju.

Chopin przedłuża swój pobyt w Dreźnie, by widywać się z ukochaną, a przy okazji uczestniczyć w spotkaniach patriotycznych, odbywających się w pałacu Wodzińskich. Podczas jednego z nich poznaje młodego hrabiego Skarbka, bohaterskiego powstańca. Poplamiony krwią bandaż, którym owinięta jest głowa hrabiego, każe przypuszczać, że ran tych nie odniósł w powstaniu listopadowym sprzed pięciu lat, lecz w jakimś następnym. Fryderyk otrzymuje zadanie *przetłumaczenia na język muzyki* opowieści Skarbka o początku tego zrywu, ukazanego w retrospekcji; *jego uczynki* – zachęca Antoni Fryderyka – *warte są twego geniuszu*. Otóż polscy patrioci zamierzali dać sygnał do walki za pomocą kościelnych dzwonów. Aby im to umożliwić, Rosjanie pozbawili wszystkie dzwony serc. Skarbek, rozprawivszy się w pojedynkę z całym oddziałem carskiego wojska, staje pod jednym z niemych dzwonów i bijąc weń potężnym młotem, który przypadkiem leżał w pobliżu, wydobywa z niego dźwięk. Dzięki innym patriotom, wśród których są też kobiety i dzieci, bicie dzwonów – choć pozbawionych serc – przekazywane od jednej dzwonnicy do następnej, rozlega się na całej polskiej ziemi, wzywając naród do walki o wolność. Obrazy ilustrujące opowiadanie Skarbka przeplatają się z ujęciami gości salonu Wodzińskich i improwizującego w uniesieniu Chopina. Maria, jak w transie, rozsypuje wokół fortepianu płatki fiołków.

Fryderyk musi jednak wracać do Paryża. Następnego ranka, zanim odjedzie, chce zobaczyć się z ukochaną, lecz ona jeszcze śpi. Choć matka Marii sprzyja ich uczuciom, ojciec jest przeciwny i bezcerebralnie usiłuje odprawić adoratora córki. Ten, zdesperowany, doszedłszy do siebie po gwałtownym ataku kaszlu (pierwszym w filmie), siada przy klawiaturze, by za pomocą muzyki dać znać Marii o swojej obecności. Czułe rozstanie zakochanych zamyka tę część filmu.

W Paryżu, gdzie Chopin wraca w towarzystwie Antoniego Wodzińskiego, czeka na nich zaproszenie od hrabiny Marii d'Agoult, towarzyski życia Franciszka Liszta. Podczas występu Liszta pani domu gasi światła w salonie, a gdy znów je zapala, goście przekonują się, że przy fortepianie zastąpił go Chopin – i dowiódł, że w niczym nie ustępuje węgierskiemu wirtuozowi, uwielbianemu przez cały Paryż. Świadkiem triumfu polskiego pianisty, przed którym otwiera się teraz szansa na wielką karierę, jest przyjaciółka hrabiny d'Agoult, George Sand. Zafascynowana Chopinem, postanawia go usidlić, a jej zabiegi



Chopin (Pierre Blanchar) i Maria Wodzińska (Marie Bell)

nie uchodzą uwadze Antoniego (w tym akurat momencie z napisów dowiadujemy się, że w Paryżu Antoni reprezentuje Polską Partię Narodową).

Tymczasem Maria Wodzińska koi tęsknotę za ukochanym malując z pamięci jego portret i studząc zapaly hrabiego Skarbka, który (już w świeżym bandażu) wciąż błaga ją o słowo nadziei. Ale i Fryderyk w swym paryskim mieszkaniu wygląda na szczęśliwego. Komponuje bez wytchnienia, spoglądając czasem na stojący na fortepianie portrecik Marii. Jednakże George Sand nie daje za wygraną. Odwiedza artystę i prosi go, by zagrał dla niej; dzięki zsubiektywizowaniu kamery i użyciu diafragmy zaciemniającej rogi kadru, patrzymy na Chopina oczami zakochanej kobiety, dla której cały świat przestał istnieć... Lecz niecałkowicie: uwodzicielka celowo porzuca na kanapie klamerkę do włosów, by stworzyć pozory, że z panem domu łączy ją intymna zażyłość. Klamerkę znajduje Antoni Wodziński. Choć Fryderyk zaprzecza jego oskarżeniom tak gwałtownie, że dopada go drugi atak kaszlu, Antoni śpieszy do Drezna, by donieść siostrze o domniemanej zdradzie.

Maria znajduje się w trudnym położeniu, gdyż męska część rodziny już od pewnego czasu nalega, by zerwała zaręczyny. Stryj Marii,

gospodarz pałacu, nie znosi muzyki, a ojca niepokoi zły stan zdrowia kandydata do ręki córki. Maria jest tak zdruzgotana doniesieniami Antoniego (w jego wypowiedź wplecione zostają ujęcia Chopina w towarzystwie Sand oraz zbliżenie fatalnej klamerki), że przyjmuje oświadczyzny Skarbka i wrzuca do kominka listy od Fryderyka. On z kolei, przygnębiony brakiem wieści od Marii, za radą swej fałszywej przyjaciółki George Sand wyrusza w drogę, by rozmówić się z narzeczoną osobiście. Towarzyszy mu wierny druh Julian Fontana, który, dowiedziawszy się z gazet o planowanym ślubie Marii ze Skarbkiem, uprzedza o tym Fryderyka.

Trafiają w środek przyjęcia zaręczynowego. Po burzliwej wymianie oskarżeń Chopin mdleje. Półprzytomny wyobraża sobie, że Maria pochyla się nad nim i go całuje. Sprowadzony do niego lekarz uspokaja go i bagatelizuje jego zaślabnięcie, lecz podpatrując w lustrze rozmowę lekarza z Fontaną Fryderyk zgaduje, że zostało mu niewiele życia. Dlatego na pytanie Marii: *które z nas zdradziło?*, wielkodusznie odpowiada tak, by ułatwić jej sytuację i bierze winę na siebie, przyznając się do paryskiego romansu. Na prośbę Marii gra jeszcze coś na pożegnanie, ponownie wyobrażając sobie, że ukochana opuszcza miejsce u boku swego narzeczonego i staje, jak dawniej bywało, przy jego fortepianie – lecz rzeczywistość jest inna.

Zrozpaczony Chopin wraca do Paryża. Nad miastem szaleje burza, po jego pokoju hula wiatr. Choć George Sand śpieszy z pocieszeniem, nie zasługuje na litość: ledwie weźmie w objęcia Fryderyka, następuje cięcie i zaczyna się epilog. Enigmatyczna chronologia fabuły nie pozwala ustalić, kiedy dokładnie miałyby dojść do zerwania narzeczeństwa, ale poprzedzająca epilog plansza zawiera przynajmniej rzetelną informację o dacie śmierci Chopina: *17 października 1849 niespokojna, tułacza i umęczona dusza tego Muzyka Miłości wyswobodziła się z ziemskiej niewoli*. Tych kilkanaście lat, które artysta miał jeszcze przed sobą w momencie rozwiania się jego planów matrymonialnych i z których większość spędził u boku najważniejszej kobiety swego życia, George Sand, przekreślono z kretesem. Oto bowiem, spoczywając na łożu śmierci, otoczony wonią fiołków Chopin wraca myślami do Marii. W tym samym czasie Maria, bawiąc się z dziećmi (prawdopodobnie własnymi) przed dworkiem w Służewie, przywołuje w wyobraźni obrazy z przeszłości. Idzie do salonu, wzdryga się jakby tknięta złym przeczuciem – i wolno zamyka klapę fortepianu.

Życiorys Chopina, jak również biografie innych postaci zostały tu potraktowane na tyle swobodnie, że film ten trudno uważać za

źródło wiedzy historycznej; jeśli już, to właściwą dyscypliną byłaby historia stereotypów. Zresztą widz zostaje o tym lojalnie uprzedzony zaraz na początku za pośrednictwem napisów. Owa *karta z życia Fryderyka Chopina*, jak brzmi podtytuł filmu, będąca *mieszaniną prawdy i zmyślenia*, miała *pomóc wzbogacić pamięć o nim o jeszcze większe współczucie i podziw*. Na współczucie zasługiwało jego wątłe zdrowie i niepowodzenia w życiu osobistym; pierwsze łączyło się z drugim. Na podziw zaś – szlachetność i geniusz, dzięki którym jego muzyka stała się głosem Ojczyzny, opisem jej krajobrazów i burzliwych losów.

W świetle tej, a także późniejszych filmowych opowieści o życiu Chopina kluczowy element jego psychobiografii stanowił związek z polską ukochaną. W filmie Roussela była nią akurat Maria Wodzińska; w dwóch późniejszych filmach wybór padł na Konstancję Gładkowską. Nie miało to większego znaczenia, gdyż funkcja postaci kobiecej polegała na podtrzymywaniu więzi Chopina z krajem ojczystym. A gdy się zapominał czy to w zgiełku wielkoświatowego życia, czy pod zgubnym wpływem George Sand, polska ukochana przywoływała go do porządku wręczając mu coś, co było materialnym znakiem tej więzi. W *Miłości i łzach* były to fiołki, w innych filmach – woreczek z ojczystą ziemią.

Polskie narzeczone Chopina zawsze są alegoriami Ojczyzny, a alegorie nie mają życiorysów, nawet jeśli noszą imię i nazwisko realnie istniejącej osoby. O rzeczywistej Marii Wodzińskiej wiadomo niewiele, i to nie tylko za sprawą jej sekretnego narzeczeństwa z Chopinem (para nigdy oficjalnie nie poinformowała o swoich zaręczynach; w korespondencji oboje używali kryptonimu „szara godzina”, którym posługiwała się również wtajemniczona w ich plany matka Marii). Dwa lata wcześniej w genewskiej rezydencji Wodzińskich zaczął bywać Juliusz Słowacki. Choć początkowo uznał czternastoletnią Marię za „bardzo brzydką”, z czasem zmienił zdanie i zaangażował się uczuciowo, co pozostawiło ślad w jego twórczości. Jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz,

Maria Wodzińska stała się bohaterką kilku utworów, które teraz może trochę zbladły, ale kiedyś uważane były za arcydzieła. Poza poematem *W Szwajcarii* (...), brzydkiej czternastolatce zawdzięczamy jeszcze kilka pięknych wierszy (...). Trzeba tu jeszcze wymienić napisany trochę wcześniej (w lutym 1835 roku) wiersz *W sztambuchu Marii Wodzińskiej*, w którym Słowacki przedstawił siebie (bardzo dobry pomysł) jako umarłego, nad którym, „na srebrnej brzozie cmentarza”, śpiewa „słowików gromada”. Zaraz po wyjeź-

dzie z Genewy w sierpniu 1835 roku Wodzińscy udali się do Drezna i tam w pobliżu Marii pojawił się niebawem Chopin z poważnymi zamiarami – wpisał wtedy w sztambuchu panienki, pod kilkoma taktami z drugiego nokturnu Es-dur z opusu 9, słowa *soyez heureuse* – pewnie w bliskim sąsiedztwie wiersza *W sztambuchu Marii Wodzińskiej*. Kto zna nokturn Es-dur i wiersz *W sztambuchu Marii*, wie, że dzieła te coś łączy – trochę żalobny nastrój. Nieładna dziewczynka musiała mieć w sobie coś, co takie nastroje (w młodych mężczyznach) wywoływało. Rok później, też w Dreźnie, Chopin miał się, trochę skrycie, oświadczyć o rękę Marii. Romansomu temu (jeśli to był romans) zawdzięczamy pierwszy walc As-dur z opusu 69 zwany *L'Adieu*, a także, podobno, jedną z etiud z opusu 25. Jak widać, Maria Wodzińska zrobiła dla muzyki nawet może więcej niż dla literatury¹⁹.

To, że dla polskiej literatury i muzyki kilkunastoletnia panienka „zrobiła” tak wiele, świadczyło o jej niepospolitej osobowości, a przy okazji – o niestereotypowych upodobaniach obu zafascynowanych nią mężczyzn. O niczym takim nie sposób wnioskować na podstawie *Miłości i łez*, gdzie – podobnie jak w następnych biografjach Chopina z lat 30. i 40. – dość niekonwencjonalne relacje artysty z nietuzinkowymi kobietami przykrawano tak, by mieściły się w ramach klasycznego melodramatu.

Filmowa Maria jest młodą kobietą, lecz stanowczo nie dziewczyną; w chwili realizacji grająca tę rolę aktorka Marie Bell miała dwadzieścia siedem lat. Jej urodzie nie można nic zarzucić. Nie ma też powodu podejrzewać, że przed ponownym spotkaniem Chopina myśli ekranowej Marii Wodzińskiej mógł zaprzętać jakikolwiek inny mężczyzna. Wątek ich dziecięcej przyjaźni i wspólnych zabaw w Służewie został mocno wyeksponowany jako podłoże, z którego później, już na obczyźnie, wykiełkowało dojrzałe uczucie. Tymczasem rzeczywista Maria Wodzińska była młodsza od Chopina o dziewięć lat. W dzieciństwie taka różnica wieku to prawdziwa przepaść, toteż w filmie została ona zatarta, by uwiarygodnić bratersko-siostrzaną więź, jaka rodziła się między dziećmi. Chopin nigdy jednak nie mieszkał w Służewie, prawdopodobnie nawet go nie odwiedził, a jego ojciec Mikołaj nie nauczał małych Wodzińskich w ich kujawskim majątku. Znajomość ta nawiązała się, gdy bracia Marii przyjechali do Warszawy, by

¹⁹ J.M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 545. Do sztambucha Wodzińskiej Chopin wpisał nie jedną, lecz dwie etiudy otwierające cykl op. 25.

uczyć się w tutejszym liceum, i zamieszkali na stacji przy rodzinie Chopinów, w Pałacu Kazimierzowskim.

Przyjęło się sądzić, że małżeńskim planom Chopina stała na przeszkodzie żywiona przez rodzinę narzeczonej obawa przed mezaliansem. Jak jednak wyjaśnia Adam Zamoyski, który jako biograf Chopina postawił sobie za cel „przebrnięcie do pokładów historycznej prawdy przez istne trzęsawisko sentymentalnych bredni, które pochłonęło życie nieszczęsnego kompozytora”²⁰:

Jest to nieporozumienie. Wodzińscy w żaden sposób nie mogli zaliczać się w szeregi polskiej arystokracji, nie posiadali też prawa do jakiegokolwiek tytułu. Byli zamożną szlachtą z aspiracjami. Z urodzenia stali niżej niż rodzina matki Chopina, nie mieli też podstaw do porównywania się z jego ojcem, cudzoziemcem, którego pochodzenie skrupulatnie przemilczano. W najmniejszym stopniu nie spotkałby ich dyshonor z powodu małżeństwa córki z artystą wszędzie obwołanym największym polskim geniuszem i mającym wstęp do domów Czartoryskich i Radziwiłłów, przed którymi ludzie o pozycji Wodzińskich kłaniali się w pas. Ponadto, gdy Maria wróciła jesienią [1836 r. – I.S.] do Polski, dał się zauważyć pewien niedostatek interesujących partii.

Okoliczności wskazują na inne przyczyny, takie jak kiepski stan zdrowia Chopina, jego niechęć do statecznego zachowania, o jakie go proszono, plotka docierająca do Polski z Paryża o jego kontaktach, a być może i związkach, z „gorszącymi” kobietami pokroju Marii d’Agoult i George Sand, widoczna sprzeczność między jego życiem w Paryżu a ich egzystencją w Polsce oraz ogólne przeświadczenie, że małżeństwo z wiejskim sąsiadem byłoby mniej brzemiennie w problemy tego czy innego rodzaju²¹.

Tym wiejskim sąsiadem miał się okazać Józef hrabia Skarbek, syn Fryderyka, ojca chrzestnego Chopina. Za namową rodziców Maria rzeczywiście go poślubiła (co wprawiło w konsternację zarówno rodzinę Chopinów, jak i Skarbków), lecz doszło do tego dopiero w 1841 roku, cztery lata po zaniechaniu planów związanych z poprzednim narzeczonym. Wskazywałoby to raczej na trzeźwą kalkulację niż na odruch rozpaczliwie boleśnie zranionej kobiety, jak sugerował film. Jednak małżeństwo układało się jak najgorzej i zakończyło unieważnieniem siedem lat później; co gorsza, jeszcze zanim to się stało, Maria, nie cofając się przed skandalem, związała się z innym mężczyzną,

²⁰ A. Zamoyski, *Chopin powściągliwy romantyk*, przeł. D. Chylińska, Kraków 2002, s. 5.

²¹ Tamże, s. 173.



Kompozycja finałowych kadrów filmu nawiązywała do obrazu Féliksa-Josepha Barriasa *Śmierć Chopina*, powstałego w 1885 roku

Władysławem Orpiszewskim. Po uwolnieniu się z pierwszego małżeństwa bezzwłocznie za niego wyszła. Już u boku drugiego męża – a nie w otoczeniu dzieci i dworku w Służewie, oddychającego wspomnieniem jedynej jakoby miłości jej życia – zastała ją wieść o śmierci Chopina.

Zadośćuczynienie konwencjom melodramatu wymagało znaczącego zmodyfikowania życiorysów nie tylko dwóch pierwszoplanowych, ale i pobocznych postaci, którym imputowano cechy motywowane wyłącznie potrzebami fabuły, o jakich nie wspominają źródła historyczne.

George Sand to w filmie zaborcza i cyniczna lwica salonowa, typ niszczycielskiego wampa, jaki królował w kinie lat 20. Żadnych spodni i cygar, żadnych dzieci, żadnego pisarstwa: jedynym celem tej kobiety-modliszki jest usidlenie mężczyzny, którego zapragnęła. W wersji francuskiej (jak wynikało z przytoczonych przez Maśnickiego doniesień prasowych) powierzono jej przynajmniej rolę powierniczki; czy zgoda na odgrywanie takiej roli mogła psychologicznie uwiarygodnić miłosną obsesję, której Sand dała się jakoby opętać – to inna rzecz. Natomiast wariant angielski był radykalnie purytański: ohydny postępek musi zostać bezwzględnie ukarany, toteż uwodzicielkę spotyka los większości filmowych wampów – kłeska odrzuce-



Félix-Joseph Barrias wzorował się na kilku obrazach Teofila Kwiatkowskiego, który był obecny przy śmierci Chopina. Barrias wprowadził na scenę kilka kolejnych osób, w tym śpiewającą Delfinę Potocką

nia. Francuzi okazali się pobłażliwi, co łatwo zrozumieć, lecz to oni byli bliżsi prawdy.

Antoniemu Wodzińskiemu, starszemu bratu Marii, w filmie powierzono jedno zadanie główne i jedno pomocnicze: przede wszystkim ma znaleźć spinkę do włosów na kanapie i donieść siostrze na Chopina, a przy okazji sprawiać wrażenie, że wszystkich Polaków, niezależnie od tego, gdzie rzucił ich los, bezustannie absorbuje walka z caratem. Tymczasem prawdziwy Antoni, lekkoduch i lowelas, powierzony opiece Chopina przez niedoszlą teściową, w Paryżu przysporzył swemu opiekunowi niemało kłopotów i wstydu. Filmowy hrabia Skarbek to rzekomo „czołowa postać walki narodowowyzwoleńczej”, jak w scenie przyjęcia zaręczynowego przypominają napisy; przypominają na wszelki wypadek, gdyby widz zapomniał o jego straceńczej akcji z dzwonami. Natomiast historia pamięta go jedynie jako niewydarzonego syna wybitnego ojca, Fryderyka – uczonego i pisarza, oraz niefortunnego męża Marii Wodzińskiej. O jego publicznych zasługach nic nie wiadomo.

Wszystkie te postaci – Sand, Wodziński, Skarbek – skonstruowane tak, by ich cechy były optymalnie produktywne dla narracji, razem reprezentują wrogie siły, zagrażające uczuciu dwojga protagonistów. Sprzymierza się z nimi rodzina narzeczonej, lecz wrogiem



Kusicienska George Sand (René Maupré)

najpotężniejszym okazuje się choroba Fryderyka. Precyzyjnie odmierzone ataki kaszlu i kulminacyjne omdlenie są niczym pomruki fatum, które zawisło nad bohaterami i w ten sposób daje znać o swojej groźnej obecności. Podobnie, głównie poprzez symptomy, uobecnia się nieszczęście, które prześladowuje ich wspólną ojczyznę. Poza retrospekcją z dzwonami, gdzie jeden jedyny raz wróg zostaje pokazany i nazwany po imieniu, o niedoli Polski przypomina bliżej nie określona, tym niemniej gorączkowa aktywność uchodźców oraz zakrwawione bandaże.

W melodramatach miłość jest wieczna i nawet śmierć nie jest w stanie rozłączyć przeznaczonych sobie kochanków; jeśli nie dosłownie, to metaforycznie. Film Roussela podtrzymuje tę tezę bez oglądania się na fakty, ignorując lata, które eks-narzeczeni, Chopin i Wodzińska, spędzili już z dala od siebie, zajęci własnymi sprawami. W zakończeniu filmu, w obliczu bliskiej śmierci, Chopin doświadcza telepatycznej więzi z ukochaną. Motyw miłości, która – choć początkowo nieuświadomiana sobie przez zakochanych – trwa przez ich całe życie, nadając mu sens, od dzieciństwa aż po grób, a nawet poza nim – pojawiał się wcześniej i później w wielu melodramatach. Najśłynniejszym z nich był amerykański, oniryczny *Peter Ibbetson* Henry Hathawaya (1935). To poetyckie dzieło, którego wizyjność wytrąca broń z ręki najzagorzalszych przeciwników gatunku, miało wiele wspólnego z filmową biografią Chopina, wcześniejszą o kilka lat.