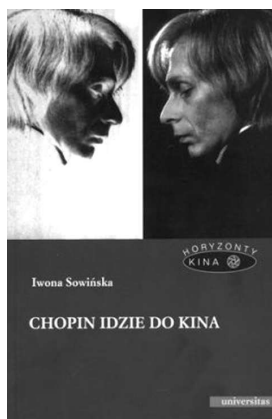


W poszukiwaniu sensu



ALICJA HELMAN

Gdybym dostała do oceny projekt książki, którą napisała Iwona Sowińska – *Chopin idzie do kina* – stwierdziłabym, że jest on niemożliwy do wykonania w takim kształcie, jaki zaprojektowała autorka. W moim przekonaniu realizacja podobnego zamierzenia wymagałaby wieloletniej pracy licznego zespołu wyspecjalizowanego w poszukiwaniach archiwalnych. Rzut oka na zaproponowany układ książki uzasadni moje wątpliwości.

Sklada się ona z trzech części: I „Wariacje na umykający temat”, z podtytułem „Filmowa biografia Chopina”, II „Muzyka Chopina w filmach zagranicznych”, III „Muzyka Chopina w filmach polskich”. I pierwsze pytanie: czy jest to w ogóle temat możliwy do ogarnięcia? A w ślad za nim podejrzliwe drugie: jaki to ma sens w sytuacji, gdy w grę wchodzi nawet nie setki, ale tysiące filmów, których katalogu nikt dotąd nie sporządził? Zanim jednak wyjaśnię, jak Iwona Sowińska przekonała mnie do swojej koncepcji i w konsekwencji do konkluzji, że *Chopin idzie do kina* to wyjątkowa, oryginalna i świetna książka, kilka informacji wstępnych.

W kontekście piśmiennictwa poświęconego Chopinowi wręcz trudno sobie wyobrazić, że można by napisać książkę tak uderzająco inną i nową. A przecież praca Sowińskiej jest pierwszą i jedyną tego rodzaju pozycją zarówno w literaturze polskiej, jak i światowej. Raz jeszcze potwierdzono fakt, że najciekawsze inicjatywy badawcze rodzą się na pograniczach, gdzie możliwość łączenia kompetencji z więcej niż jednego obszaru wiedzy pozwala na otwarcie nowych perspektyw, odsłania to, czego nie dałoby się ujawnić, ograniczając się do obszaru jednej dyscypliny.

Wykorzystanie muzyki Chopina w partyturach filmowych nie jest dla muzykologa zadaniem fascynującym; z kolei filmoznawcy problemami muzyki adaptowanej dla potrzeb kina interesują się w dalszej, jeśli nie wręcz w ostatniej kolejności. Gdyby więc spojrzeć na temat wybrany przez Iwonę Sowińską tylko z jednego – muzykologicznego bądź filmoznawczego – punktu widzenia, mógłby wydać się on mało ciekawy. Połączenie tych dwu perspektyw czyni przedsięwzięcie Sowińskiej czymś frapującym.

Wszelako jest ono nie tylko frapujące, ale także niezwykle trudne i pracochłonne. Przede wszystkim z uwagi na wspomniany już ogrom i rozproszenie materiału badawczego, czasem niezmiernie trudno dostępnego. Autorka musiała nie tylko go zgromadzić i rozpoznać, ale przede wszystkim znaleźć sposób, w jaki można by go nie tyle przedstawić, ile sproblematyzować. Wyłożyła swój zamysł nader prosto: *Chcę w tej książce opowiedzieć o filmowych wizerunkach Chopina i o tym, jak jego muzyka żyje w filmach* (s. 11). Pozorna prostota tak

sformułowanego założenia nie przesłania jednak fundamentalnej trudności w jego realizacji.

Sformułowanie tematu wyznacza wprawdzie obszar badawczy, ale trzeba pamiętać o tym, że obszar ten pozostawał w istocie nieoznakowany. Dotychczasowe próby inwentaryzacji filmów zawierających muzykę Chopina okazały się dalece niewystarczające, autorka musiała podjąć to zadanie od początku, zawierzyć sobie, a nie poprzednikom. Celem badań Iwony Sowińskiej nie była jednak dokumentacja, lecz propozycja sformułowania koncepcji ujęcia materiału dostatecznie obszernego, by można było uznać jego reprezentatywność. Lektura książki upewnia czytelnika, że poszerzenie bazy materiałowej o kolejną porcję filmów nie zmieniłoby w istotny sposób obrazu, który zaproponowała autorka.

Nie zamieszcza w tej książce żadnego metodologicznego *exposé*, ani nie odwołuje się do określonych koncepcji teoretycznych modelujących jej postępowanie. Jej warsztat pozostaje niejako „na zapleczu”. Warto jednak przypomnieć, że łącząc w tej książce kompetencje filmoznawcy, muzykologa, ale także kulturoznawcy, Iwona Sowińska ma za sobą wcześniejsze publikacje związane z problematyką muzyki i dźwięku w filmie. Mam na myśli jej dwie książki. Pierwsza z nich, *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów* (2001), ustaliła nowe pryncypia w dziedzinie traktowania przekazów audiowizualnych, oddalając zespół dawnych przesądów, utrwalonych mitów i fałszywych przekonań. Druga, *Polska muzyka filmowa 1945-1968* (2006), nie tylko przyniosła kompletne i nader wartościowe opracowanie problematyki sygnalizowanej w tytule, ale też rzuciła nowe światło na historię kinematografii tego okresu.

Za książką *Chopin idzie do kina* wyczuwa się zatem lata pracy badawczej poświęconej nie tylko tematowi, ale generalnie całokształtowi problemów, które nasuwa sfera dźwięku i muzyki w filmie. Siłą faktu znajdują one odzwierciedlenie na kartach książki. Jak sygnalizowałam na wstępie, jej część początkowa obejmuje wszystkie poświęcone Chopinowi filmy biograficzne. Iwona Sowińska wylicza ich dwanaście. Trzy pierwsze, pochodzące z okresu niemego, nie zachowały się, niewiele też można znaleźć informacji o nich. Autorka bierze pod uwagę dziewięć tytułów: od filmu *Miłość i lzy Chopina* Henry’ego Roussela z 1927 r. do filmu *Chopin. Pragnienie miłości* (2002) Jerzego Antczaka. Na tym obszarze badawczym zadanie, które stało przed autorką, rysowało się jako najprostsze, co nie znaczy, że najłatwiejsze.

Sowińska nie ogranicza się bowiem do tradycyjnej analizy filmoznawczej poszerzonej o komentarz na temat wykorzystanej w tych utworach muzyki. Dzieła te są bardzo różne, powstawały w odstępach mniej więcej dekady każde, wywodzą się z odmiennych kręgów kulturowych i patronowały im wielorakie intencje twórcze. W przeważającej mierze nie chodziło w nich o wierność historyczną i pieczołowitość w próbach odtworzenia sylwetki kompozytora, zgodnie z materiałem poświadczonym przez dokumenty. Większość z nich to rodzaj swobodnej fantazji na temat życia i twórczości kompozytora (np. *Pamiętna pieśń* Charlesa Vidora czy *Improvizacja* Jamesa Lapine’a), a niemal wszystkie (z wyjątkiem filmu Forda) rozpałtują jego życie osobiste, czyli związki z kobietami.

Pisząc o filmowych biografiiach Chopina, Sowińska musiała się więc zmierzyć z niełatwym zadaniem rekonstrukcji historycznej, przywołaniem kontekstów, rozwikłaniem problemów do dziś spornych, a więc z problematyką dalece wykraczającą poza filmy jako takie. Nie chodziło o to, by każdy film poddać w najdrobniejszych

szczególności testowi wiarygodności i zgodności z faktami, lecz by pokazać i udowodnić, czemu służą owe przeinaczenia oraz przemilczenia, które nie wynikają przecież li tylko z braku kompetencji twórców i chęci uatrakcyjnienia filmu, czyli dostosowania go do wymogów aktualnie dominującego mainstreamu. Różnorodność obrazów postaci i dzieła Chopina, którą otrzymujemy, wskazuje, że każdego z reżyserów interesował „inny” Chopin, czy też raczej inny aspekt jego osobowości. Tę wyłaniającą się z każdego dzieła inność autorka potrafiła nader przekonująco wydobyć i zinterpretować.

Nie przeprowadziłam w tej mierze badań statystycznych, ale intuicyjne rozpoznanie podpowiada mi, że Chopin należał do kompozytorów szczególnie faworyzowanych przez kino. Zapewne między innymi dlatego, że idealnie pasował do patronującego biopikom (przynajmniej do czasu, gdy zapanowała moda na „odbrązawianie”) wzorca, jakim były żywoty świętych. Każdy artysta musiał być postacią świetlaną, nieszczerliwą w miłości, winien cierpieć i umrzeć przedwcześnie. A jeśli nawet był doceniony za życia, to nie w takim stopniu, w jakim na to zasługiwał. Tytuł filmu Rousseau brzmi w tym kontekście jak hasło wywoławcze, Chopin jawi się (nie tylko zresztą w tym utworze) pod znakiem miłości i łez. Ponadto, choć – jak pisze Iwona Sowińska – inne nacje próbowały niekiedy „zawłaszczać” Chopina, jego muzyka funkcjonowała jako synonim polskości. W jednej z kartotek, proponującej zestaw utworów mających charakteryzować poszczególne nacje, Polskę reprezentuje Chopin, obok piosenki *Pije Kuba do Jakuba* i pieśni kościuszkowskiej *Bartoszu, Bartoszu, oj, nie traćwa nadziei*. Zatem Chopin-mężennik i Chopin-Polak jako standardowe figury jego biografii filmowych. Żadna nie dochowywała wierności faktowi, choć twórcy mieli do dyspozycji bogactwo materiałów. Oczywiście fakty same w sobie nie zawsze są dostatecznie wymowne, nieodzowna jest jeszcze ich interpretacja. Lecz w przypadku filmów, o których pisze Sowińska, w grę wchodzi nie tyle nader swobodna interpretacja czy nadinterpretacja, ile nieskrepowane fantazjowanie na temat niemal wszystkiego, co przydarzyło się Chopinowi w życiu. To, co w tej mierze wnosi książka Sowińskiej, nie polega, jak była już o tym mowa, na sprostowaniach. Autorka z głębokim znawstwem prowadzi czytelnika owymi błędnymi ścieżkami, by za każdym razem próbować rozwikłania tkwiących poza nimi złożonych splotów motywacji. Rzecz bowiem w tym, że obok motywacji o charakterze autonomicznym, tj. dyktowanym specyfiką kina, częściej wchodziły w grę motywacje natury ideologicznej, kulturowej, obyczajowej, dla których niekiedy trudno znaleźć racje. Można tylko podziwiać maestrię, z jaką autorka wprowadza nas w ten gąszcz. Zachowuje wszelako dystans i rezerwę wobec niekiedy kuriozalnych pomysłów, pojawiających się w poszczególnych filmach, czy też wobec charakteryzowania bohatera bądź to na ludomana szukającego natchnienia w muzyce rozbrzmiewającej na wiejskim weselu (*Młodość Chopina*), bądź też na neurastenika czy dandysa, który bezwolnie ulega kobietom.

Interpretacja związków Chopina z kobietami, która dominuje w każdym niemal filmie, to także istotna partia analiz Sowińskiej. Autorka bierze pod uwagę obfity materiał źródłowy, ale unika konkluzji nadto oczywistych. Wprawdzie w wielu punktach biografowie Chopina są zgodni, ale nie znaczy to, by w ramach dopuszczalnych interpretacji faktycznego materiału nie mogły się pojawiać istotne rozbieżności. Jest jednak sprawa, która do dziś pozostaje zagadką i budzi żywe spory, ale dla ich rozstrzygnięcia brak wystarczających dowodów. Chodzi o listy Chopina

do Delfiny Potockiej, przez jednych uznawane za autentyki, przez innych za fałsyfikaty. Oryginały nigdy nie zostały odnalezione. Paulina Czernicka, która wywołała całą sprawę, przedstawiła tylko sporządzone przez siebie kopie. Film na ten temat zrobił Tony Palmer (*Dziwny przypadek Delfiny Potockiej. Tajemnica Chopina*, 1999), specjalista od filmowych biografii kompozytorów (Wagner, Puccini, Berlioz, Szostakowicz), z reguły nader kontrowersyjnych, jako że reżyser zwykł korzystać ze źródeł niekoniernie wiarygodnych. Analizując film Palmera, autorka nie odnosi się do faktów spoza diegezy, nie wypowiada się na temat charakteru związku łączącego Chopina z Potocką, ani nie ustosunkowuje się do kwestii autentyczności listów Czernickiej. Niezmiernie interesująco interpretuje natomiast sam film, w którym zderzają się opowieści różnych narratorów, a instancja autorska *odmawia zajęcia stanowiska wobec pleniących się i wzajemnie sprzecznych narracji o życiu Chopina, układanych zawsze przez kogoś i w czymś interesie. Czy to prywatnym, intymnym nawet – czy wspólnotowym, raczej zmistyfikowanym niż rzeczywistym* (s. 143). W konkluzji Sowińska pisze: *Dzieło Palmera nie jest biografią. To metabiografia, dowodząca niemożliwości biografii innej niż ta, którą Chopin nam zostawił. Pytanie muzyki* (s. 143).

O kluczach, które dobiera Sowińska do interpretacji poszczególnych filmów, można by rozprawiać w nieskończoność. Często uderza lapidarna trafność jej diagnoz. Na przykład w odniesieniu do *Pragnienia miłości* pisze: *Mamy do czynienia z melodramatem, którego protagoniści noszą wprawdzie nazwiska postaci historycznych, ale wygenerowała ich konwencja gatunkowa. Motywacja ich poczynań jest nie psychologicznej, lecz innej natury: postępują zgodnie ze schematem konstytuującym gatunek* (s. 154).

Prawdziwym wyzwaniem była jednak dla autorki część druga („Muzyka w filmach zagranicznych”) i trzecia („Muzyka Chopina w filmach polskich”). Poza kwestią fundamentalnej trudności ze zdobyciem materiałów podstawową sprawą było znalezienie takiego sposobu ich eksplikacji, by nie przypominał sporządzania katalogu i nie sprowadzał się do wyliczania typu „kto, gdzie, kiedy”. Sowińska pisze na ten temat: *Ale istnieją też filmy, i tych jest zdecydowanie większość, w których obecności tej muzyki [muzyki Chopina – A. H.] 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 tej muzyki 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* (s. 13).

Niemniej autorka zastrzega się, że trudno o konkluzje, które ujmowałyby wszystkie możliwe znaczenia, dla jakich twórcy sięgają po muzykę Chopina. Wykorzystywane są bardzo liczne utwory (niektóre są faworyzowane w sposób szczególny), a także ich parafrazy wpisywane w rozliczne konteksty. Sowińska przyjęła odmienną zasadę problematyzacji materiału w częściach drugiej i trzeciej.

W części drugiej nie wchodziła w grę możliwość ujęcia jakiegś, choćby umownie potraktowanej, całości. Autorka zdecydowała się na wybór, który podporządkowała motywom tematycznym, w intencji twórców uzasadniającym wykorzystanie muzyki Chopina. Te motywy są następujące: polskość, salon, kobiety pod presją, mę-

skie psychopatologie, raj pianistów, nostalgia i miłość. Można jedynie podziwiać inwencję, talent narracyjny i ekspresję, z jaką autorka zrealizowała swój zamysł.

Tropów tych poszukuje już w kinie niemy, przytaczając przykład filmu Mur-naua *Tabu*, w którego partyturze sporządzonej przez Hugo Reisenfelda znalazły się między innymi trzy utwory Chopina w transkrypcji orkiestrowej.

To, że muzyka Chopina w pierwszej kolejności konotuje „polskość”, wydaje się najbardziej oczywiste i ten temat pojawia się u Iwony Sowińskiej jako pierwszy. Był to jeden ze sposobów zaznaczenia i podkreślenia elementu polskości w filmach, które bądź rozgrywały się w Polsce, bądź też w jakiś sposób dotyczyły polskich losów. Filmy z tym polskim emblematem muzycznym powstawały przede wszystkim w latach II wojny światowej.

Drugim równie oczywistym kręgiem tematycznym okazał się – zdaniem Sowińskiej – salon, gdzie muzyka Chopina, w okresie jego kariery paryskiej jako kompozytora i pianisty, rozbrzmiewała najczęściej. Po zakończeniu kariery estradowej występował już wyłącznie w salonach artystycznych.

Wizja dziewiętnastowiecznego salonu – pisze autorka – *jako paradoksalnej przestrzeni, w której najbrutalniejsze ludzkie instynkty bezkolizyjnie współistnieją z najbardziej wyrafinowanym pięknem – wewnątrz, dziel sztuki z muzyką na czele, wreszcie kobiet – nadal bywa pociągająca dla kina ze względu na swą widowiskowość, a zarazem niejaki potencjał krytyczny* (s. 176).

Mniej oczywiste, choć precyzyjnie wywiedzione przez autorkę, są związki muzyki Chopina z innymi kręgami tematycznymi. Analizy prezentujące wątek kobiet pod presją są szczególnie bogate i zróżnicowane, ale czytelnik poczuje się niewątpliwie zaskoczony, gdy przyjdzie mu czytać o związkach między męskością a psychopatią. Otóż okazuje się, że gdy mężczyzna gra muzykę Chopina bądź jej słucha, jest to dla widza sygnał, że jest on człowiekiem spod znaku transgresji. Narusza normy moralne bądź seksualne, ma złe skłonności i intencje. *Ze znanych mi filmów zagranicznych wynika* – pisze Sowińska – *że w jego utworach gustują oszuści, przestępcy i zbrodniarze, szaleńcy, homoseksualiści i wszelkiej maści dewianci* (s. 192). Wyjątki od tej reguły oczywiście istnieją (zawodowi pianiści, osobnicy infantylni), ale reguła obowiązuje. Być może fragmentaryczny charakter tych odwołań (np. *Lolita* Kubricka, gdzie czarny charakter, Quilty, gra poloneza As-dur w sposób parodystyczny) sprawia, że nie są tak jednoznacznie oczywiste, jak na przykład w *Mechanicznej pomarańczy* (psychopata-sadysta jako miłośnik Beethovena) czy w *Sypiając z wrogiem* (*Symfonia fantastyczna* Berlioza, którą nastawia bohater, znęcając się nad żoną). Niemniej wśród przykładów przytoczonych przez autorkę jest jeden, który uderza „skandaliczną niewspółmiernością”. Pochodzi z filmu Pasoliniego *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, gdzie trzy kolejne kręgi piekła, w które zstąpią ofiary faszystowskich notabli – pedofilia, koprografia, sadyzm – mają tło muzyczne. Opowieściom prostytutek towarzyszy akompaniament fortepianu. Dla części środkowej pianistka wybrała trzy preludia i dwa walce Chopina. Jak pisze autorka: *Wolelibyśmy, aby Chopina tu w ogóle nie było* (s. 201). Muzyka, podobnie jak młodzi bohaterowie, podlega tu gwałtowi i profanacji.

Pozostałe partie tej części są nie mniej interesujące. Chciałabym tutaj podkreślić, że Iwona Sowińska w swoich interpretacjach nie bierze pod uwagę tylko *sui generis* kanonu, czyli filmów, które widz-meloman wymieniłby w pierwszej kolejności. Spektrum przywołanych przez nią filmów jest bardzo szerokie. Nie tylko

pochodzą one z licznych kręgów geograficznych i kulturowych, z całej historii kinematografii, ale też wydobywają z zapomnienia tytuły, które bądź oglądaliśmy bardzo dawno, bądź nigdy w Polsce nie były pokazywane. I choć pisze też o filmach pamiętanych, doskonale znanych, często tzw. kamieniach milowych, w ostatecznej konsekwencji zabiera czytelnika w podróż w nieznane.

W odniesieniu do kina polskiego Sowińska przyjęła inne założenie, choć zamysł swój zrealizowała w sposób nie mniej atrakcyjny. W tym przypadku można było ująć całość, zwłaszcza że autorka – w obu częściach – bierze pod uwagę wyłącznie film fabularny, z nielicznymi wyjątkami. Decyzja ta jest zresztą w pełni uzasadniona. Objęcie innych rodzajów filmowych wymagałoby zupełnie odmiennej, inaczej napisanej książki. Oczywiście nie każdy tytuł, do którego odwołuje się autorka, jest omówiony szczegółowo. Sowińska przyjęła w tej części układ chronologiczny, co jest związane z faktem, że stosunek do twórczości Chopina zmieniał się wraz z ewolucją kinematografii, ta natomiast przeobrażała się zgodnie ze zwrotami w polityce kulturalnej i polityce w ogóle.

W okresie przedwojennym w stosunku do muzyki Chopina na plan pierwszy, przynajmniej w powszechnym odbiorze, wysuwał się czynnik patriotyczny, nadając Chopinowi – jak pisze Sowińska – status „czwartego wieszca”. Mogłoby się wydawać, że filmowcy, z reguły nastrojeni wówczas na patriotyczną nutę, pójdą tym tropem, ale z jej badań jasno wynika, że bynajmniej tak się nie stało. Nie znaczy to, że filmów wykorzystujących muzykę Chopina dla celów narodowych nie było; były (np. *Józef Piłsudski*, *Wierna rzeka*, *Róża*), ale nieliczne. Natomiast obficie z Chopinowskiego repertuaru czerpał melodramat, z adaptacjami Mniszkówny na czele. W tym, że muzyka Chopina miała posłużyć podkreśleniu mowy uczuć, nie było niczego osobliwego; gorzej, że filmy te utrwaliły i upamiętniły narodowo-melodramatyczny kicz. Od pierwszej powojennej dekady (a zwłaszcza pierwszego pięciolecia) nie można było oczekiwać radykalnych zmian. Kino nie nadało za nową rzeczywistością ani wytycznymi polityki kulturalnej. Kino socrealistyczne obsługiwała inna muzyka, nastawiona na odbiorcę plebejskiego – pieśni masowe, utwory ludowe, muzyka taneczna. Dopiero szkoła polska miała ukazać nowe, niekiedy radykalnie odmienne rozwiązania. Muzyka Chopina została wówczas poddana (w *Kanale* oraz *Popiele i diamencie* Wajdy) niezmiernie charakterystycznej próbie, którą umiejętnie wychwyciła Sowińska, pisząc: *Nigdy wcześniej muzyka Chopina, jako narodowa świętość, nie dostała się w tryby ironii. Ironii wymierzonej nie w nią jako taką, lecz w jałowe rytuały, których stała się nieodzownym elementem, zwłaszcza patriotyczne (a też erotyczne, już później), kompromitowane przez ich celebrantów* (s. 251).

Lata 60. (cezurę będzie stanowić rok 1968) nie zaowocowały obfitym plonem Chopinowskich cytatów. Filmograf ma do odnotowania zaledwie trzy tytuły. Natomiast na szczególną uwagę zasługuje – zdaniem autorki – najpiękniejszy film o „zjawisku Chopin”, który zrealizował Jan Lenica. To ledwie 10-minutowy *Nowy Janko Muzykant* z muzyką Włodzimierza Kotońskiego (zrealizowany w studiu eksperymentalnym). Twórcy wykorzystali około dziesięciu utworów Chopina, łącząc je w *nieprzerywany strumień piękności* (s. 254). Najbardziej interesujące poczynania na polu muzyki były wówczas domeną kina animowanego i specjalnie wyodrębnionej kategorii kina eksperymentalnego.

Sowińska wskazuje na dwa filmy z 1969 r. zasługujące na szczególną uwagę – *Grę Kawalerowicza* i zwłaszcza *Krajobraz po bitwie* Wajdy, stanowiący – na osi

muzycznej, ale nie tylko – kontynuację linii zapoczątkowanej przez *Popiół i diament*. Ostrze satyry wymierzone w formy życia zbiorowego, które wyłaniają się po odzyskaniu wolności, Wajda wzmacnia przez cytaty literackie, malarskie i muzyczne. Tłum zlagrowanych chce się rozpoznać w wyidealizowanym wizerunku Polaków, którego przez lata niewoli dostarczała sztuka. Doświadczenie Wajdy powtórzyli w latach 70. Zanussi i Żebrowski, choć nie była to postawa powszechnie podzielana. Rozległe spektrum możliwości wykorzystania muzyki Chopina przyniosło kino moralnego niepokoju. Poszczególne warianty Sowińska zinterpretowała nader wnikliwie.

W podobnej optyce i kluczu interpretacyjnym autorka przedstawia kolejne dekady dziejów polskiego kina, wyróżniając tytuły filmów, które sięgały po muzykę Chopina w sposób z jakichś względów zasługujący na uwagę, wykraczający poza wielokrotnie spożytkowany stereotyp.

Sowińska wykorzystuje podobieństwa i relacje między filmami powstającymi w poszczególnych okresach, jak również istniejące, a odkryte przez siebie powiązania między tymi okresami. Nie szuka jednak wspólnych mianowników tam, gdzie ich nie ma i być nie może, choć w myśl jakichś naciąganych koncepcji dałoby się je do pewnego stopnia wskazać. Sam fakt sięgania po muzykę Chopina jest oczywiście znaczący, ale znaczenia mogą być niezmiernie różne. Autorka wyodrębniła jednak dwie konkurencyjne wobec siebie tendencje – muzyka Chopina w naszej kinematografii bądź ofiarowywała, bądź kwestionowała narodowe mity. Ta druga wpisywała się w fenomen o znaczeniu bardziej uniwersalnym – w polemikę z tradycją romantyczną. Sowińska wskazuje, że u progu nowego wieku tendencje te zaczynają wygasać.

Zamknięcia obu dokonały z jednej strony filmy *Chopin. Pragnienie miłości* Antczaka i *Pianista* Polańskiego, z drugiej – *Dzień świra* Koterskiego, *Ubu król* Szulkina i *Pornografia* Kolskiego. W okresie świętowania jubileuszu Chopina (2010-2011) powstało siedem bardzo różnych filmów „chopinowskich” w rozmaity sposób wykorzystujących jego muzykę. Autorka wskazuje, że nie wniosły one niczego nowego do naszej wiedzy o kompozytorze, lecz od dzieł filmowych nie wymaga się przecież spełniania funkcji edukacyjnych. Filmy te łączy *zanegowanie paradygmatu narodowopatriotycznego jako najwłaściwszego i prymarnie sensotwórczego kontekstu muzyki Chopina* (s. 297; wyjątkiem jest *Wenecja* Kolskiego reprezentująca tendencję pierwszą i *Sala samobójców* Komasy wpisująca się w tendencję drugą).

Pozostałe filmy szukają dla muzyki Chopina nowych, oryginalnych sposobów jej wykorzystywania, acz rezultaty tych poszukiwań – według autorki – raczej rozczarowują.

Chopin idzie do kina to nie tylko imponujące kompendium wiedzy, nie tylko oryginalna, twórcza monografia naukowa, lecz również książka pasjonująca w lekturze, od której trudno się oderwać. Czytelnik wchodzi w barwny świat muzyczno-filmowy oraz odbywa fascynującą podróż w czasie i przestrzeni, konfrontowany z wciąż nowymi odkryciami dokonywanymi przez autorkę.

ALICJA HELMAN

Iwona Sowińska, *Chopin idzie do kina*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.