

Transferując Chopina

Chopin, piewca wolności Gézy von Bolváry'ego

IWONA SOWIŃSKA

Choć polonika mówią więcej o miejscu swego pochodzenia niż o polskich mitach i kompleksach, te ostatnie przynajmniej w pewnym stopniu kształtują nasz – Polaków – odbiór takich filmów. Mogą choćby wyzwać wobec nich podejrzliwość, na którą obiektywnie nie zasłużyły. Recepcja tekstu kultury z przeszłości zwykle ma swoją historię. Polska recepcja filmu, o którym chcę pisać, właściwie jest jej pozbawiona. Wprowadzony na nasze ekrany wkrótce po niemieckiej premierze, która odbyła się w październiku 1934 r., został przyjęty z zainteresowaniem, choć nie bez zastrzeżeń, dotyczących głównie jego nonszalancji wobec faktów historycznych, mielizn psychologicznych i natrętej rusofobii¹. Po wojnie nigdy go u nas nie pokazano, a lakoniczne wzmianki na jego temat w rodzimych opracowaniach historycznofilmowych można policzyć na palcach jednej ręki.

Tymczasem w tym niemieckim dziele spletają się w osobliwy sposób dwa wątki szczególnie nacechowane w naszej pamięci kulturowej: legenda Fryderyka Chopina i cień Trzeciej Rzeszy. Tu i ówdzie, zarówno u polskich, jak i niemieckich autorów, można natrafić na opinię, że – zważywszy okoliczności jego realizacji – film ten kreśli nadspodziewanie życzliwy obraz Polski i Polaków, stanowiąc przykład ideologicznie neutralnej rozrywki o niejakich ambicjach artystycznych. Jak dowodzą współcześni historycy, takich, a nawet znacznie lepszych filmów powstało w Trzeciej Rzeszy wystarczająco dużo, by czarny PR tej kinematografii, przez nikogo nie kwestionowany przez kilka powojennych dziesięcioleci, uznać za uproszczony i krzywdzący.

Tej przychylniej opinii o filmowej biografii Chopina zrazu chce się tylko przyklasnąć. Sprzyja temu znajomość kilku innych filmowych wcieleń kompozytora i rozczarowanie ich tendencyjnością. Bowiem widzieliśmy już Chopina-*Desperado* (Cornel Wilde w amerykańskiej *Pamiętnej pieśni / A Song to Remember* Charlesa Vidora, 1945); księżycowego ludomana (Czesław Wołłejko w *Młodości Chopina* Aleksandra Forda, 1951); Chopina autystycznego (Janusz Olejniczak w *Błękitnej nucie / La Note bleue* Andrzeja Żuławskiego, 1990) czy infantylnego neurotyka (Piotr Adamczyk w melodramacie *Chopin. Pragnienie miłości* Jerzego Antczaka, 2001), by poprzestać na wizerunkach najbardziej znanych. Tymczasem w filmie von Bolváry'ego Chopin odnosi sukcesy: artystyczne, towarzyskie, miłosne – którym z satysfakcją kibicujemy, a fabuła w pełni je uwiarygodnia.

Co więc budzi podejrzenia? Na początek – muzyka, która brzmi obco, prawie nie do poznania, choć Chopinowskie melodie, z których została skomponowana cała warstwa muzyczna filmu, rozpoznaje się bez trudu. Tak jak muzykę, duch trawestacji przenika wszystkie elementy świata przedstawionego: bohatera, zdarzenia, nawet przestrzeń, przekształcając je według spójnego wzoru. Zjawisko to, tylko

częściowo dające się wyjaśnić gatunkową konwencją filmu biograficznego, skutkuje wyczuwalnym raczej niż jawnym zgermanizowaniem fabuły (w tym głównego bohatera), co w konsekwencji sprawia, że znaczenia implicytne popadają w sprzeczność z deklarowaną intencją filmu.

Dzień 30 stycznia 1933 r., gdy Adolf Hitler został kanclerzem Niemiec, nie oznaczał natychmiastowej zmiany w dotychczasowym układzie sił w filmowej Europie. Na dłuższą metę potędze niemieckiej kinematografii nic nie mogło zagrozić: ani, niekonsekwentny zresztą, bojkot niemieckich filmów podjęty przez inne kraje (w tym przez Polskę) w odpowiedzi na antysemityczne posunięcia nazistowskich władz z marca i kwietnia 1933 r., ani exodus niemieckich intelektualistów i artystów, wśród których znalazło się wielu filmowców².

Z ekonomicznego punktu widzenia izolowanie niemieckiego przemysłu filmowego nie leżało w niczym interesie. Nawet po wyjeździe osób pochodzenia żydowskiego i oponentów politycznych w Niemczech pozostało dostatecznie wielu ludzi różnych filmowych specjalności, by miał kto pracować w najnowocześniejszych w Europie wytwórniach. Niemcom zależało na możliwości eksportowania filmów, ale potrzebowali też importu, zwłaszcza ze Stanów i Francji. Dlatego, gdy nazistowskie władze zdobyły się na pewne niewiele znaczące gesty dobrej woli (np. w styczniu 1934 r. podpisano z Polską deklarację o wyrzeczeniu się siły w stosunkach wzajemnych, a w ślad za nią poszły regulacje dotyczące obrotu filmami), zagraniczni kontrahenci wyzbyli się skrupułów i sytuacja zaczęła się powoli stabilizować.

Dla niemieckiego przemysłu filmowego krajem strategicznym była Francja. Współpraca obu kinematografii ożywiła się już w drugiej połowie lat 20., a w 1929 r. spółka Tobis-Klangfilm (z kapitałem międzynarodowym, lecz z siedzibą w Berlinie), utworzyła w Paryżu oddział o nazwie Tobis Films Sonores. Gdy w połowie 1930 r. Tobis zagwarantował sobie monopol na wyposażenie europejskich kin i studiów filmowych w aparaturę dźwiękową, obustronne więzi zacieśniły się jeszcze bardziej.

W pierwszej fazie przestawiania się Europy na dźwięk główną formą obecności kinematografii niemieckiej we Francji były tzw. filmy wielojęzyczne (*multiple-language films; multilinguals*), produkowane (najczęściej) w Niemczech, we francuskiej wersji językowej oprócz innych. Realizowano je na podstawie tego samego scenariusza, w tych samych dekoracjach i przy udziale tej samej ekipy, tyle że w rolach mówionych obsadzano francuskich aktorów. Produkcję taką Niemcy rozwinęły na wielką skalę. Rok 1933 przejściowo zachwiał ich pozycją międzynarodową, lecz za sprawą uchodźców wzajemne kontakty wręcz się zintensyfikowały, a wkrótce francuscy filmowcy znów zaczęli wyjeżdżać do swych wschodnich sąsiadów, by tam pracować. Dopiero upadek Trzeciej Rzeszy położył kres tej cokolwiek dwuznacznej kooperacji.

Jednym z przykładów opisanej wyżej praktyki, mającej na celu zneutralizowanie tych efektów przełomu dźwiękowego, które w zróżnicowanej językowo Europie wpływały na handel międzynarodowy szczególnie niekorzystnie, była druga (z zachowanych do dziś) filmowa biografia Chopina – *Abschiedswalzer* Gézy von Bolváry'ego, zrealizowana w dwóch wersjach – niemieckiej i francuskiej. Ponie-

waż niemiecki tytuł (*Walc pożegnalny*) znaczył dokładnie to samo, co oryginalny tytuł francuskiego filmu o Chopinie Henry Roussela sprzed kilku lat (*La Valse de l'adieu*, 1927; w Polsce wyświetlany jako *Miłość i tży Chopina*), Francuzi przemianowali swoją wersję na *La Chanson de l'adieu* (*Pieśń pożegnalna*). Postąpili rozsądnie, ponieważ owa „pieśń”, czyli pierwsza część *Etiudy E-dur* op. 10 nr 3, bynajmniej nie była walcem. Polski dystrybutor wołał jednak tytuł bardziej ekspresyjny: *Chopin, piewca wolności*, który raczej świadczył o oczekiwaniach rodzimej publiczności i o panującym wokół Chopina klimacie, niż sygnalizował problematykę dzieła, niezupełnie znajdując w niej uzasadnienie.

Do naszych czasów zachowała się prawdopodobnie wyłącznie niemiecka wersja filmu. Jedna z kopii, z czeskimi napisami (tym razem tytuł brzmi: *Chopinův valčik na rozloučenou*), znajduje się w posiadaniu Filмотeki Narodowej w Warszawie. W jakim stopniu wersja niemiecka różniła się od francuskiej, można tylko zgadywać. Nie wiadomo, gdzie realizowano francuską wersję: być może w należących do Tobis Films studiach w Épinay nieopodal Lille, a może jednak w Berlinie, choć jest to mniej prawdopodobne. O ile niemieccy aktorzy potwierdzili potem swą zawodową klasę (w roli Chopina wystąpił Wolfgang Liebeneiner, w roli George Sand – Sybille Schmitz, a Konstancji Gładkowskiej – Hanna Waag), nikt z francuskiej obsady nie zrobił wielkiej kariery (Jean Servais, odtwórca roli Chopina, wprawdzie miał dobry okres w latach 50. i 60., lecz nigdy nie zaliczał się do aktorskiej czołówki). Współreżyserem filmu ze strony francuskiej był zapomniany dziś Albert Valentin (początkujący filmowiec, który terminował u samego René Claira przy jego wczesnych dźwiękowych arcydziełach realizowanych w tej samej wytwórni Tobis Films Sonores), lecz kontrolował go i czuwał nad całością reżyser niemieckiego oryginału, von Bolváry.

Urodzony w Budapeszcie Géza von Bolváry zasłynął w latach 30. jako twórca filmów muzycznych. Ich znakiem szczególnym była nieco staroświecka, „austro-węgierska melancholia”. Autorem scenariusza filmu o Chopinie był Ernst Marischka, który podobnie jak reżyser specjalizował się w kinie muzycznym (według jego scenariuszy zrealizowano w latach 30. m.in. kilka filmów z Janem Kiepurą³). Po wojnie ich powstałe w Trzeciej Rzeszy filmy uznano za czysto rozrywkowe i neutralne ideologicznie, toteż nie wzbudziły one zastrzeżeń komisji denazyfikacyjnych i obaj bez przeszkód kontynuowali działalność w Austrii i Niemczech Zachodnich, podobnie jak Wolfgang Liebeneiner, odtwórca roli Chopina, który miał znacznie więcej od nich powodów, by obawiać się negatywnej weryfikacji⁴.

Zważywszy jak znaczący był austriacki wkład w ten niemiecki film (scenarzysta, reżyser i grający profesora Elsnera aktor Richard Romanowsky pochodzili z byłych Austro-Węgień), w takim czy innym charakterze uwikłał się weń lub został uwikłany komplet naszych byłych zaborców, niegdysiejszych sojuszników, przy czym Rosję obsadzono w roli demonicznego wroga. Wolność, którą zgodnie z polskim tytułem ekranowym miał opiewać Chopin, oznaczała konkretnie wolność od rosyjskiego jarzma. Choć film opowiadał o wydarzeniach sprzed wieku, w rzeczywistości odzwierciedlał aktualny ład polityczny, w którym fundamentalną rolę odgrywał antagonizm między Związkiem Radzieckim a resztą państw europejskich. Odwzorowywał go precyzyjnie także w tym względzie, że skrupulatnie wymazywał wszelkie symptomy kolejnego nabrzmiewającego konfliktu – między demokratyczną Europą a Trzecią Rzeszą. Europa na razie wołała udawać, że go nie

dostrzega. Za pośrednictwem takich filmów, jak ten o Chopinie, nazistowskie Niemcy pokazywały światu przyjazne oblicze. Autoprezentowały się jako kraj szanujący inne nacje i respektujący ich niezbywalne prawo do samostanowienia. Chciałoby się powiedzieć: jako piewca wolności.

Czołowiec filmu towarzyszy fragment melancholijnego *Walca a-moll* op. 34 nr 2 w transkrypcji na orkiestrę. Gdy kończą się napisy, pojawia się starannie dobrana plansza: na tle znanej, do dziś chętnie reprodukowanej w ilustrowanych książkach o Chopinie, akwareli Zygmunta Vogla (który uczył przyszłego kompozytora rysunku w Liceum Warszawskim), przedstawiającej nadwiślańską panoramę Warszawy z końca XVIII wieku, widnieje napis „Warschau 1831”. Ponieważ akcja rozpoczyna się w dniu urodzin Konstancji Gładkowskiej, łatwo ustalić precyzyjną datę: jest 2 czerwca, lecz dokładność ta jest o tyle bezprzedmiotowa, że w rzeczywistości latem 1831 r. Chopin przebywał już za granicą, opuściwszy kraj 2 listopada 1830 r.

Warszawa nie wygląda tu nawet na miasteczko, raczej na wieś. Z wnętrza jednego z zatopionych w ogródkach domków dobiegają dźwięki fortepianu. W utworze granym przez młodego pianistę rozpoznajemy początek *Etiudy E-dur*, zwanej *Żal*. Właśnie od filmu Bolváry’ego rozpoczęła się jej zawrotna kariera w światowym (ale nie polskim!) kinie: żaden inny utwór Chopina nigdy nie dorównał jej popularnością. Nową kompozycją zachwyca się profesor utalentowanego pianisty, Józef Elsner, uznając ją wręcz za genialną. Wśród żartów i przekomarzanek Elsner jak najpoważniej przestrzega jednak Fryderyka przed angażowaniem się w działalność polityczną (ukazanie przejeżdżającego ulicą oddziału rosyjskiego wojska dopowiada, w kogo działalność ta byłaby wymierzona, a stukot końskich kopyt dowodzi, że w Warszawie istniała co najmniej jedna wybrukowana ulica), lecz w odpowiedzi słyszy harde: *Nie. Kocham moją ojczyznę nad życie*. Z powodu urodzin Konstancji, Fryderyk wykręca się od lekcji kontrapunktu i biegnie do ukochanej.

Ma dla niej prezent: swój nowy utwór. Konstancja jest zajęta łuskaniem grochu na przydomowym podwórku, po którym uwija się stadko kur (rustykalny charakter sceny zostaje podkreślony przez skoczny *Mazurek C-dur* op. 33 nr 3, słyszalny w tle, w wersji na orkiestrę). Przerywa pracę i niecierpliwie wciąga Fryderyka do salonu, a kury podążają za nimi. Po raz drugi słuchamy początkowej partii *Etiudy E-dur*, wzbogaconej teraz o melorecytowany przez kompozytora tekst, będący miłosnym wyznaniem. Konstancja marzy o karierze śpiewaczki i najwyraźniej jest zakochana w młodym artyście, toteż czuje się uszczęśliwiona muzycznym prezentem.

Tymczasem w domu, w którym rozgrywała się pierwsza sekwencja filmu, odbywa się narada dwóch przyjaciół Fryderyka z Elsnerem. Za trzy dni w Warszawie ma wybuchnąć powstanie. Tę informację należy zataić przed artystą i czym prędzej wysłać go za granicę, ponieważ powstańcy chcą powierzyć mu misję pozyskiwania sympatii dla walczącej Polski za pomocą muzyki. W tym momencie posłaniec doręcza Elsnerowi zaproszenie dla Chopina na koncerty w Wiedniu, co sprawia, że cały plan nabiera realnych kształtów. Trzeba tylko przekonać Konstancję, by nie zatrzymywała Fryderyka.

W tym celu Elsner udaje się do parku przy pałacu Radziwiłłów, gdzie trwa uroczysty koncert. Po występie baletu z Petersburga (o szczegółach programu informuje pokazany w długim ujęciu plakat), który tańczy do *Walca cis-moll* op. 64



nr 2, przychodzi kolej na samego Niccolò Paganiniego, a następnie – na debiut Konstancji Gładkowskiej. Wzburzona po rozmowie z Elsnerem, który wymógł na niej obietnicę, że dla dobra ukochanego namówi go do wyjazdu z kraju, Konstancja śpiewa *Pieśń* – czyli *Etiudę E-dur*, uzupełnioną o znany nam już tekst. Fryderyk, wysłuchawszy występu w uniesieniu, informuje ją o zaproszeniu go na koncerty w Wiedniu i Paryżu, gotów z nich zrezygnować na jej jedno skinienie. Konstancja postępuje jednak lojalnie wobec Elsnera i odrzuca Fryderyka ku jego rozpacz. Dzięki cokolwiek przerysowanemu aktorstwu widz doskonale zdaje sobie sprawę, jak wiele kosztują ją kłamstwa, którymi chce go do siebie zrazić, lecz jej zraniony do głębi adorator tego nie dostrzega i postanawia wyjechać. Fryderyka i profesora Elsnera, który towarzyszy swemu wychowankowi w podróży, do kierującego się w stronę Wiednia dylizansu odprowadzają rodzina i przyjaciele. Jeden z nich wręcza Chopinowi urnę z polską ziemią, żegnając go słowami: *Swoją muzyką nieś duszę Polski całemu światu*.

Dość nieoczekiwanie – bo przecież młody artysta miał jechać do Wiednia – drugą część filmu otwiera plansza z panoramą Paryża, a towarzyszy jej euforyczny *Walc Es-dur* op. 18, rzeczywiście skomponowany przez Chopina wkrótce po przyjeździe do nadsekwąskiej „stolicy Europy”, interpretowany zwykle jako wyraz zachwytu przybycia tą tętniącą życiem metropolią. Filmowy Elsner, pełen wiary w geniusz wychowanka, aranżuje na ulicy mały happening, mający na celu zainteresowanie zblazowanych paryżan występem nikomu tu nieznanego pianisty. W ferworze posuwa się nawet do stwierdzenia, że *Chopin jest piękny jak młody bóg*, z czym można by się zgodzić, wzięwszy pod uwagę aparycję Liebeneinera, czołowego amanta kina niemieckiego lat 30.

Chopin, zażenowany akcją swego opiekuna, chroni się w restauracji, gdzie na karcie dań szkicuje temat nowego dzieła, w którym rozpoznajemy załączek *Poloneza A-dur* op. 40 nr 1 (zwanego czasem *Wojskowym*). Wiadomo, że polonez ten powstał podczas pobytu na Majorce z George Sand, wczesną wiosną 1839 r., a więc wiele lat po przybyciu Chopina do Paryża, lecz scenarzysta postanowił użyć go jako rozstrzygającego argumentu przemawiającego za geniuszem bohatera.

Na pierwszy koncert młodego pianisty z Polski stawia się śmietanka francuskiej stolicy. Obecni są Balzac, Hugo, Dumas i de Musset w towarzystwie George Sand, której uroda natychmiast przykuwa uwagę Chopina. Jak wyjaśnia mu gospodarz wieczoru – wymieniając ich nazwiska, by także widz wiedział, z kim ma do czynienia – wszyscy oni przybyli, by okazać solidarność jego walczącej ojczyźnie. Dopiero w tym momencie, tuż przed występem, Chopin dowiaduje się, że w Polsce wybuchło powstanie. Usiłując zapanować nad emocjami, zaczyna recital zgodnie z programem od fortepianowej transkrypcji *Menueta z Symfonii Es-dur* Mozarta (dość to dziwaczny pomysł scenarzysty), lecz po kilkunastu taktach przerywa go, by – improwizując – zaszokować kulturalną paryską publiczność istną nawałnicą dźwięków. Jest to rodząca się jakby w naszej obecności *Etiuda a-moll* op. 25 nr 11, zwana *Wiatrem zimowym*, jedno z najdramatyczniejszych dzieł Chopina, które staje się dźwiękową kanwą następnej, brawurowo zrealizowanej, powstańczej sekwencji filmu.

Etiuda została przytoczona w całości; zważywszy że trwa prawie cztery minuty, była to decyzja śmiała, niemotywowana wszakże respektem dla oryginalnej postaci utworu. Zabiegi adaptacyjne polegały na uzupełnieniu partii fortepianu o dodat-

kowe instrumenty, mające wzmocnić ogólny efekt: użycie trąbki sygnałowej (niektóre z jej wejść parafrazowały początek *Mazurka Dąbrowskiego*) i wyrazistych werbli „militaryzowało” brzmienie całości, a akompaniament orkiestry je potęgował. Odgłosy wystrzałów i eksplozji dopełniały reszty. Na tę zagęszczoną tkanę dźwiękową została nałożona wielopoziomowa warstwa wizualna. Dzięki technice zdjęć nakładanych, ujęcia fortepianu i twarzy pianisty prześwitywały spoza dynamicznie montowanych obrazów walk, pożarów i ruin; efekt „płonącej klawiatury” nawet dziś robi wrażenie. Wszystko to nadawało tej sekwencji charakter subiektywnej, gorączkowej wizji, której komponent stanowiła muzyka. Chopin, zapytany przez wstrząśniętego Elsnera: *Co ty grałeś?* odpowiada: *Nie wiem. Wiem tylko, że w tej chwili rozstrzyga się los Polski.*

Wizja powstania wybrzmiewa w następnej, puentującej ją scenie: z pobitewnego dymu wylaniają się ranni powstańcy prowadzeni przez rosyjskich żołnierzy. Długi rząd cieni rysujących się na murze pozwala odgadnąć obecność plutonu egzekucyjnego, jeszcze zanim rozlegnie się salwa, na której daleki odgłos Konstancja wdryga się, szepcząc: *Tak skończyłby Chopin...* Scenie tej towarzyszy posępne *Preludium c-moll* op. 28 nr 20 w wersji na orkiestrę, z wybijającymi się agresywnymi werblami.

Chociaż publiczność była pod silnym wrażeniem koncertu, recenzje są druzgocące – poza jedną, entuzjastyczną, podpisaną: George Sand. Zaintrygowany Chopin kupuje egzemplarz najnowszej powieści pisarki pt. *Indiana*. Sand, ubrana w męski strój, przypadkowo natyka się na niego w kawiarni. Pograżony w lekturze Chopin nie domyśla się rzecz jasna nie tylko tożsamości, lecz nawet płci swego nowego „znajomego” – zgodnie z wysłużoną konwencją, w ramach której bohaterowie filmowi nigdy nie widzą, że mają przed sobą kobietę przebraną za mężczyznę, a nie mężczyznę. Konsekwentnie nie ujawniając kim jest, Sand wykazuje zrozumienie intencji kompozytora (*Swą muzyką uczy nas Pan kochać Polskę*) i obiecuje go wesprzeć.

Chopin przekonuje się wkrótce, że pomoc będzie mu nieodzowna. Camille Pleyel, wydawca, właściciel wytwórni fortepianów i sali koncertowej, który zorganizował pierwszy koncert, nie zamierza ponownie udostępnić mu sali i nie chce słyszeć o wydaniu jego utworów. Zbiegiem okoliczności w salonie sprzedaży instrumentów zjawia się Franz Liszt i znajduje nuty *Poloneza As-dur*. Gra go zaciekawiony, a potem coraz bardziej zachwycony. Chopin zasiada przy drugim fortepianie i w ten sposób, grając w duecie, zawierają znajomość. Nie przerywając gry, wymieniają uścisk dłoni w trakcie środkowej części utworu.

Zaprzyjaźniona z Lisztem Sand wtajemnicza go w swój plan wylansowania polskiego wirtuoza, postanawiając pokierować jego karierą. Plan przewiduje zgazowanie światła podczas koncertu podziwianego przez cały Paryż Liszta, aby pod osłoną ciemności mógł go przy fortepianie niepostrzeżenie zastąpić Chopin. Podstęp się udaje i mimo że wykonawcą *Etiudy c-moll* op. 10 nr 12 (*Rewolucyjnej*) okazał się nie ten pianista, którego się spodziewano, sala reaguje entuzjastycznie. Po triumfalnym występie Chopin opuszcza pałac, towarzysząc swej protektorce, którą jest coraz bardziej zafascynowany.

Tymczasem w mieszkaniu, które artysta dzieli ze swym profesorem, zjawia się stęskniona Konstancja Gładkowska. Do przyjazdu zachęcił ją Elsner, nie domyślając się, że uwagę Fryderyka zaprzęta już inna kobieta. Podczas długiej podróży

z Warszawy do Paryża Konstancja wspominała romantyczne chwile spędzone z Fryderykiem (retrospekcjom towarzyszyło melancholijne *Preludium e-moll* op. 28 nr 4). W domu najpierw pojawia się profesor, sam, ku rozczarowaniu Konstancji. Dopiero nad ranem wraca Fryderyk. Nie wiedząc, że czeka na niego gość, uskrzydłony opowiada Elsnerowi o swej odwzajemnionej miłości do George Sand i gorączkowo pakuje się przed mającym nastąpić zaraz wyjazdem na Majorkę. Poznawszy prawdę, Konstancja postępuje szlachetnie. Wyznaje mu miłość, lecz rozumie przecież, że *geniusz należy do całego świata, nie do zwykłej dziewczyny z Warszawy*. Prosi tylko, by na pożegnanie zagrał pieśń, którą kiedyś dla niej napisał. Przytłoczony wyrzutami sumienia Fryderyk niechętnie siada do fortepianu, lecz zaczyna grać, za namową Konstancji wyobrażając sobie, że oboje znajdują się w salonie jej warszawskiego domu. Nie wygląda na szczęśliwego, wspomnienia stron rodzinnych chyba sprawiają mu ból. Po kilku taktach przyłącza się z akompaniamentem orkiestra, zwiastując niechybny koniec filmu. Konstancja wymyka się z pokoju, a zdruzgotany Elsner postanawia wrócić z nią do Warszawy. *On nas już nie potrzebuje*, uzasadnia swą decyzję.

Nie jest to happy end. Tej rozmowy Chopin już nie słyszy. Delektuje się własną muzyką, pograżając się przecież w żalu i niemocy. Nie zanosí się na to, by – pozwoliwszy się omotać kobiecie-modliszce i wyrzekłszy się dla niej tych, którzy podtrzymywali jego więź z krajem ojczystym – miał kiedyś znowu opiewać wolność.

W okresie, który dzielił powstanie francuskiej biografii *Miłość i lzy Chopina* od realizacji niemieckiego filmu o tym samym bohaterze, wydarzyło się coś, co fundamentalnie zmieniło sytuację: nadszedł przełom dźwiękowy. Zamiast dołączać do kopii partyturę – niewiążącą w gruncie rzeczy, wykonywaną podczas projekcji lub nie – teraz trzeba było obmyślić muzyczną koncepcję filmu i nagrać muzykę. Kiedy powstawał *Chopin, piewca wolności*, nie istniały jeszcze wzory, do których można by się odwołać. Nieliczne nieme filmy o kompozytorach w nowych okolicznościach przestały być instruktywne, a pierwsze słynne biografie muzyków miały powstać dopiero za kilka lat; wśród nich francuska *Wielka miłość Beethovena* (*Un grand amour de Beethoven*) Abła Gance’a w roku 1937 i amerykański *Wielki walc* (*The Great Waltz*, o Johannie Straussie synu) Julienu Duviviera – rok później. Jedyną wcześniejszą od filmu von Bolváry’ego dźwiękowa biografia kompozytora wyszła spod ręki... Alfreda Hitchcocka. Bohaterem *Walców wiedeńskich* (*Waltzes from Vienna*) był Johann Strauss syn. Hitchcock zrealizował ten utwór w 1933 r., między dwiema komediami a serią filmów szpiegowskich, i zawsze uważał go za „wypadek przy pracy”.

W filmie *Chopin, piewca wolności* wykorzystano sześć walców, trzy etiudy, dwa najstynniejsze polonezy, dwa mazurki i jedno preludium. Utwory te składały się na całkiem reprezentatywny zestaw najpopularniejszych dzieł kompozytora, dając widzom ogólne wyobrażenie o jego twórczości, z uwzględnieniem wyimaginowanej genezy poszczególnych dzieł oraz ich przesłania. Wszystkie późniejsze filmy biograficzne o muzykach stawiały sobie podobne cele i osiągały je za pomocą analogicznych metod. Niektóre z przywołanych utworów Chopina powracały kilkakrotnie, lecz żaden ani razu nie zabrzmiał w przewidzianym przez kompozytora kształcie. Czy z pełnego muzyki filmu o Chopinie płynie jakaś mądrość o niej

samej? Nie, lecz film ten jest dokumentem trwałości pewnego stylu jej odbioru, stylu uodpornionego na lekceważenie ze strony koneserów.

Warstwę muzyczną filmu można uznać za antologię wszelkich zabiegów adaptacyjnych, jakim kompozycję w ogóle da się poddać: począwszy od ingerencji w tkankę dźwiękową (transkrypcja) i formę (fragmentaryzacja), przez werbalizowanie „treści” muzyki, skończywszy na włączeniu jej w nowy, nieplanowany przecież przez kompozytora kontekst fabularny. Wszystko to miało sprawić, by muzyka stała się w pełni zrozumiała. Miało zapewnić widzowi komfortowe poczucie, że wie, co konkretnie było powodem skomponowania utworu i jaka treść została w nim zawarta. Dlatego dziełom towarzyszyły słowne komentarze, wyjaśniające ich znaczenie, albo pełniące podobną funkcję sytuacje jakoby dostarczające artyście impulsu do pracy. Na przykład na nutach *Walca a-moll* op. 34 nr 2 widnieje mieszany, francusko-niemiecki tytuł *Sehnsucht Valse* (czyli *Walc „Tęsknota”*), a jakby tego było mało, wyjaśnienie znaczenia utworu powierzono filmowemu Elsnerowi, wkładając w jego usta kwestię: *Taka muzyka rodzi się z wielkiego bólu... albo z wielkiej miłości.*

Ingerencje te trzeba przecież uznać za subtelne w porównaniu z obróbką, jakiej w filmie poddano *Etiudę E-dur*. Pozbawiona środkowej, dramatycznej partii, stała się akompaniamentem towarzyszącym sentymentalnej pieśni, i tylko za pierwszym razem był to akompaniament fortepianowy (po raz drugi i trzeci brzmi już w transkrypcji na orkiestrę). W czasach, gdy nikomu nie przyszłoby do głowy wydanie płyty z muzyką z filmu, publikowanie nut pieśni czy piosenek znanych z ekranu było powszechne i przynosiło wytwórciom duży dochód, a przy okazji promowało film. Pieśń z biografii Chopina zatytułowano *In mir klingt ein Lied* i puszczono w świat, a nuty opatrzone rozczulającą informacją, że muzykę do słów Ernsta Marischki skomponował *Alois Melichar nach Chopin* (Alois Melichar – czyli autor opracowania muzycznego filmu – „według Chopina”)⁵. W ten sposób odnotowano skromny wkład Fryderyka Chopina w powstanie jednego z ponadczasowych szlagierów kina niemieckiego⁶. Naturalnie zabiegi te miały na celu dostosowanie muzyki kompozytora do upodobań publiczności. Ale niekoniecznie każdej. Konkretnie – niemieckojęzycznej.

Poza oczywistym wpływem na koncepcję muzyczną niemieckiej biografii Chopina przełom dźwiękowy miał dla tego filmu znaczenie zasadnicze także w innym sensie. Jak dowodzi Alan Williams w tekście poświęconym konsekwencjom tej zmiany, nadejście dźwięku zadało cios tradycyjnemu melodramatowi filmowemu („wiktoriańskiego” typu, dla którego reprezentatywna była np. twórczość Davida Warka Griffitha) i radykalnie przedefiniowało zarówno stereotyp męskości, jak i kobiecości; choć autor analizuje ten proces na przykładzie kina amerykańskiego, jego uwagi można odnieść do innych kinematografii, celowo wzorujących się na filmach hollywoodzkich. Teraz, pisze Williams, *męskie postaci płaczą o wiele rzadziej – i płacz ten zaczyna oznaczać nie godną podziwu wrażliwość, lecz histerię i ambiwalencję seksualną. Zmiana definicji męskości jest być może najbardziej uderzającym symptomem upadku melodramatycznej wrażliwości w kinie amerykańskim, lecz nie jest jedyną oznaką transformacji. Postaci kobiece uległy podobnej, choć nie tak kompletnej przemianie. Dowcip, ironia i samokontrola charakteryzowały wiele kobiecych ról i wizerunków gwiazd...⁷*

Podczas gdy Chopin z niemego filmu Roussela apelował do tradycyjnej, sferminizowanej wrażliwości, „postmelodramatyczny” Chopin z dźwiękowego filmu Bolváry’ego musiał być kimś całkiem innym, by uniknąć śmieszności. Może dlatego, że ten nowy, odpowiadający kinu dźwiękowemu gust dopiero się kształtował i trudno było przewidzieć, co spodoba się publiczności, dla opowiedzenia o jego życiu użyto aż kilku konwencji gatunkowych. Pierwsza, warszawska część ma sielankowy (mimo wszystko), pogodny, a chwilami wręcz komediowy charakter, głównie dzięki postaci Elsnera, jego ciągłym gafom i „profesorskiemu roztargnieniu”; w roli tej wystąpił Richard Romanowsky, komik bardzo lubiany w latach 30. Druga część, obejmująca przyjazd do Paryża i koncertowy debiut Chopina, operuje silnymi kontrastami, od chwytów z komedii pomyłek rodem, aż po rozdzierający patos sekwencji powstańczej. Rozbuchana ekspresyjność tej ostatniej to rezultat utrzymania jej w kontrastującej z resztą filmu, „niemej” poetyce: brak w niej dialogów, za to pławi się w muzyce i efektach dźwiękowych. Najnowocześniejsza jest trzecia część filmu, utrzymana w konwencji salonowego melodramatu nowego typu. Wyrazista intryga miłosna dominuje tu tak dalece, że nawet gorący patriotyzm Chopina staje się aspektem jego sex appealu, na który George Sand okazuje się niebywale podatna, ani na chwilę nie tracąc wszakże kontroli nad sytuacją.

Rzecz jasna, uwikłanie Chopina z kaprysu scenarzysty w miłosny trójkąt z Gładkowską i Sand nie miało żadnego uzasadnienia w biografii kompozytora. Gdy pisarka poznała Chopina w październiku lub listopadzie 1836 r., nie przypadli sobie do gustu. Ich romans zaczął się półtora roku później, dopiero w maju 1838 r., choć Sand błędnie sądziła, że Chopin jest nadal zaręczony z Marią Wodzińską⁸; jeśli zatem mogła uważać kogoś za rywalkę, to tylko ją. Dążenie do skondensowania akcji poskutkowało tymczasem całkowitym wyeliminowaniem Wodzińskiej. Zamiast niej do akcji wkracza Gładkowska, wyidealizowany jeszcze przez samego Chopina obiekt jego młodzieńczych westchnień⁹.

Filmowa Konstancja jest nieskazitelna. Czują, wierna i rozumiejąca, zdolna do największych poświęceń dla dobra kochanego mężczyzny. Tę postać zarysowano tak wyraziście zapewne po to, aby stworzyć pozory, że bohater staje przed dylematem naprawdę fundamentalnym. Wiadomo, jak ów dylemat rozstrzygnął filmowy Chopin – bo przecież Chopin rzeczywisty wybierać nie musiał. Mimo że Konstancja z *Piewcy wolności* jest udoskonaloną wersją Marii Wodzińskiej z wcześniejszego filmu *Miłość i łzy Chopina*, i tak w konfrontacji z George Sand ponosi dotkliwą klęskę. Chopin ulega kobiecie, która w ich związku aspiruje do roli uważanej za męską, sam zaś akceptuje rolę tradycyjnie przewidzianą dla płci przeciwnej. Pozostając całkowicie bierny, przyjmuje do wiadomości decyzje podejmowane przez kobiety; nie wybiera, a zostaje wybrany. Kategoryczna fraza, którą Sand powtarza wielokrotnie, brzmi: *Nie pytać!* – i za każdym razem bohater bez szemrania podporządkowuje się temu rozkazowi.

O ile filmowy Chopin nie odpowiada nowej definicji męskości z racji pewnych niedostatków, George Sand z podejrzanym i ostatecznie dyskwalifikującym ją nadatkiem ucieleśnia nowy ideał kobiecości – ironicznej i kontrolującej. Męski pseudonim artystyczny i męskie przebranie, choć zaczerpnięte z biografii realnej Aurory Dudevant, w filmie Bolváry’ego są „noszone” przez bohaterkę tak, że odsyłają do rozpowszechnionego w kulturze popularnej Republiki Weimarskiej (i nie całkiem wyegzorcyzmowanego po jej upadku) motywu maskarady jako znaku seksualnej

ambivalencji. W momencie premiery filmu o Chopinie, od kilku miesięcy (od grudnia 1933 r.) na ekranach niemieckich kin triumfował musical *Viktor und Viktoria* Reinholda Schünzla, którego atrakcją stanowiły męsko-damskie przebieranki i dwuznaczność tożsamości seksualnej bohaterki/bohatera. Dziś Berlin tych lat – za sprawą literatury i kina, a zwłaszcza filmu *Kabaret* Boba Fosse’a z 1972 r. – nadal kojarzy się z dekadencją i libertynizmem, a transwestytyzm jest postrzegany jako rdzeń obyczajowości właściwej berlińskiemu kabaretom, które – mogłyby się zdawać – stanowiły jeśli nie główną, to najbardziej symptomatyczną instytucję Republiki Weimarskiej. To tu znajdowały wyraz i ujście zasadnicze napięcia stwarzające *nerwową atmosferę innowacji socjokulturowych*, jak klimat tej wstrząsanej kryzysami epoki scharakteryzował Detlev Peikert¹⁰. Uruchamianie tego typu skojarzeń – które ówczesnej publiczności narzucały się zapewne bardziej nieodparcie niż nam dzisiaj – pozwala traktować film *Chopin, piewca wolności* jako śmiałą, pierwszą w kinie próbę zmierzenia się z niekonwencjonalnością związku Chopina i George Sand. Wszakże jego ocena nie nasuwa wątpliwości i wypada zdecydowanie negatywnie.

Czy na pewno pierwszą? Nie wiadomo, nie zachował się bowiem poprzedni niemiecki film o Chopinie, *Nokturn miłości* Carla Boesego z początku 1919 r. Z doniesień prasowych na jego temat, przytoczonych przez Jerzego Maśnickiego w książce *Niemy kraj*, nie wynika nic skandalizującego¹¹. Jedynym zastanawiającym tropem jest obsadzenie w roli kompozytora Conrada Veidta, aktora nietuzinkowego, którego androgyniczna powierzchowność predestynowała do szczególnych ról. *Swą zrównoważoną, ekspresyjną grą* – chwalił recenzent jego Chopina – *przydł temu wyjątkowemu, namiętne i hipochondrycznemu charakterowi wzruszającego człowieczeństwa*¹². Ale tuż po *Nokturnie miłości*, wiosną tego samego roku, Veidt zagrał szantażowanego homoseksualistę w najgłośniejszym filmie „edukującym seksualnie” – *Inaczej niż inni* (*Anders als die Andern*) Richarda Oswalda, reżysera specjalizującego się w tym specyficznie niemieckim gatunku (*Aufklärungsfilme*). Moda na filmy, których „edukacyjny” charakter schodził na drugi plan wobec *sensacyjności tematów*¹³, zapanowała w latach I wojny światowej, a zniesienie cenzury u progu Republiki Weimarskiej ją ugruntowało. Veidt, ulubiony aktor Oswalda, jeszcze zanim zagrał Chopina, już był identyfikowany z transgresyjnymi filmami „edukującymi”, poruszającymi się na obszarach wcześniej stawiących tabu. Wprawdzie dopiero jego udział w filmie *Inaczej niż inni* uczynił z niego ikonę subkultury homoseksualistów i sprawił, że każdy jego publiczny występ na ekranie czy poza nim odnotowywano w gejowskiej prasie¹⁴, lecz podobne role grywał już wcześniej, choć nie z tak spektakularnym sukcesem¹⁵. Aura transgresji towarzyszyła Veidтови od początków jego aktorskiej kariery i zabarwiła swoiście nawet jego późne, amerykańskie role. Czy miała ona jakiś wpływ na postać Chopina w jego interpretacji? Można tylko spekulować, lecz pojawienie się aktora na ekranie, kimkolwiek był, nigdy nie jest całkowicie niewinne; zwłaszcza wtedy, gdy jego *emploi* zdążyło już nabrać wyrazistych cech.

W 1934 r., gdy Bolváry realizował biografię Chopina, jawne prowokacje natury obyczajowej, jakie zdarzały się w kinie weimarskim, generalnie należały do przeszłości, lecz do wykorzystania pozostawały jeszcze aluzje i podteksty. Mówić „nie wprost” można było na wiele sposobów i niemieccy twórcy filmowi nie pozostawali wobec nich obojętni, dzięki czemu kino tej epoki, oglądane z dzisiejszej per-

spektywy, jest dalekie od jednowymiarowości. Sabine Hake, autorka książki o kinie popularnym Trzeciej Rzeszy, przekonując, że należy je rozpatrywać z uwzględnieniem jego wewnętrznych sprzeczności, wylicza te najważniejsze. Z jednej strony, cieszące się największym powodzeniem gatunki i najpopularniejsze gwiazdy wywodziły się wprost z wczesnodźwiękowego kina weimarskiego i wykazywały wręcz bliższe pokrewieństwo z klasycznym Hollywood lat 30. niż w poprzednim okresie. Z drugiej strony, *Gleichschaltung* (przymusowa unifikacja) przemysłu filmowego w 1933 r. przypieczętowała jego instytucjonalny sojusz z ideologią narodowego socjalizmu, przede wszystkim przez posunięcia antysemickie. Z jednej strony eskapizm i fantastyczność sprzyjały temu, by konflikty polityczne i psychologiczne właśnie w filmach znajdowały iluzoryczne rozstrzygnięcie – skoro w rzeczywistości społecznej było to trudne – toteż kino przyczyniało się do zachowania *status quo*. Z drugiej jednak obcowanie z nim mogło dawać efekty, które choć niewywrotowe jako takie, nierzadko podważały całościowy system zakazów i ograniczeń, dopuszczając pewien margines kontrolowanych transgresji¹⁶.

W Trzeciej Rzeszy realizowano zarówno filmy gloryfikujące wszystko, co niemieckie i niemieckojęzyczne, jak i filmy wolne od akcentów tego rodzaju; wolne nawet wtedy, gdy fabuła w pełni by je uzasadniała. Najoczywistszym przykładem takiego pominięcia w filmowej biografii Chopina jest epizod wiedeński. Mimo że z dialogów jasno wynikało, iż bohater wyjeżdża do Wiednia, akcja przenosiła się od razu do Paryża. Tymczasem artysta w młodości wiele podróżował i poznał nie tylko kilka austriackich, ale i niemieckich miast. W samym Wiedniu bawił dwukrotnie, przy czym za drugim razem, po definitywnym opuszczeniu Warszawy, spędził tam aż osiem miesięcy. Podczas powtórnego pobytu w stolicy austriackiej monarchii nie odniósł jednak sukcesów, na jakie liczył. We wrogo usposobionym do polskich buntowników mieście (trwało wtedy powstanie listopadowe) czuł się obco i źle; ponadto nie romansował, tęskniąc za Gładkowską. Wszystko to mogło zniechęcić scenarzystę do roztrząsania tego tematu. Wprawdzie Aleksandrowi Fordowi wystarczy w przyszłości tupetu, by w *Młodości Chopina* pokazać, jak polski artysta-patriota rzuca Wiedeń na kolana wykonaniem swej *Etiudy Rewolucyjnej* (którą naprawdę skomponował prawdopodobnie już w Niemczech właśnie, kierując się do Francji), lecz Ernst Marischka wybrał inne rozwiązanie i przemilczał nie tylko Wiedeń, ale i kolejne przystanki kompozytora w drodze do Paryża, w tym Stuttgart i Monachium.

Drugim wątkiem, którego drążenia można by się spodziewać po filmie wyprodukowanym w Trzeciej Rzeszy, była narodowość Józefa Elsnera (co ciekawe, kwestia ta została poruszona w następnej, tym razem amerykańskiej biografii Chopina – *Pamiętniej pieśni*). W filmie Bolváry'ego przypadła mu duża rola, niewspółmierna do tej, którą rzeczywisty Elsner – kompozytor i organizator polskiego życia muzycznego, kierujący działającą w ramach Uniwersytetu Warszawskiego Szkołą Główną Muzyki – odegrał w życiu swego najznakomitszego ucznia. Po wyjeździe z kraju Chopin korespondował ze swym profesorem, lecz nigdy więcej się nie spotkali. Natomiast w filmie razem opuszczają kraj, a Elsner – ujmując rzecz z perspektywy struktury opowiadania – pełni wobec protagonisty funkcję (komicznego) pomocnika.

Co do narodowości rzeczywistego Elsnera, zdania są podzielone¹⁷. Według współczesnego historyka pochodzący z Opolszczyzny i wykształcony we Wrocławiu

wiu Józef Ksawery Elsner w *młodości nie znalazł w ogóle języka polskiego, ponieważ wszelkie jego ślady były w tym czasie metodycznie tępiące przez władze pruskie*¹⁸. A przecież nie wiadomo, czy był Ślązakiem; jeśli nie, polityka pruskich władz nie miałyby nic do rzeczy. Może po prostu nie czuł się ofiarą prześladowań? Chociaż zasługi Elsnera dla naszej kultury trudno przecenić, obiektywnie jego życiorys miał pewien promocyjny potencjał nadający się do zdyskontowania w niemieckim filmie, a jednak nie został wykorzystany. W *Piewcy wolności* znalazł się tylko jeden wyraźnie niemiecki akcent, i to zapewne przez zwyczajne niedbalstwo. W scenie pierwszego spotkania Chopina i Liszta na fortepianie wystawionym w paryskim salonie sprzedaży firmy Pleyel wyraźnie widać markę Zierer (była to wytwórnia wiedeńska). Gdzie jak gdzie, ale tu akurat z pewnością eksponowano wyłącznie pleyele.

Można domniemywać, że powodem tej wstrzeźliwości była obawa przed niechęcią zagranicznego audytorium, po wydarzeniach 1933 r. czulego na przejawy germańskiego szowinizmu. Niemieccy producenci woleli go nie drażnić, by nie zmniejszać szans eksportowych swojej oferty. W unikaniu jawnej perswazji ideologicznej wyrażał się trzeźwy pragmatyzm nazistowskich mocodawców kinematografii, gdyż pod tym warunkiem jej produkty mogły trafiać na zagraniczne rynki i przynosić zyski. Jedyłą polityczną emocją, do której mogli się śmiało odwołać i liczyć na życzliwą aprobatę ze strony zagranicznych odbiorców, były rosyjskie resentymenty. Jednakże nienawistnego klimatu, który zapanował w nazistowskich Niemczech wokół (sowieckiej) Rosji, nie da się porównać z wrogością, która otaczała ją we Francji późnych lat dwudziestych. Rusofobia stanowiła jeden z filarów polityki zagranicznej narodowych socjalistów. Jawnie antyrosyjski film *Miłość i łzy Chopina* Henry Roussela wypada określić w tym kontekście jako stonowany. Siła oddziaływania dzieła Gęzy von Bolváry'ego była nieporównanie większa, głównie za sprawą natchnionej sekwencji powstańczej, a także dzięki „zmodernizowaniu” głównego bohatera, który stał się bliższy ówczesnej wrażliwości niż jego anachroniczny, omdlewający, tonący we łzach lub wstrząsany paroksyzmami kaszlu francuski poprzednik.

Być może argument „wizerunkowy” nie był jednak rozstrzygający. Jak przekonuje Marek Gerken w swym gruntownym studium o obrazie Polaków w kinie Trzeciej Rzeszy (opatrzonym zdradzającym puentę podtytułem *Od patriotycznych bohaterów do podludzi*), do zrozumienia poloników wystarczy uwzględnienie rusofobii narodowych socjalistów¹⁹. By potępienie rosyjskiego zaborcy w filmie o Chopinie mogło zabrzmieć wiarygodnie, Niemcy musieli przemilczeć nie tylko pruski (i austriacki) udział w rozbiorach Polski, ale – na wszelki wypadek – zatuszować samo istnienie zaborców innych niż Rosja. Historia naszego kraju, i dawna, i nowsza, dostarczała Niemcom wygodnych pretekstów do przedstawiania niegodziwości i bestialstwa Rosjan, co wyjaśnia relatywnie dużą popularność polskich wątków w kinie niemieckim tego okresu: we wszystkich polonikach, od *Piewcy wolności* do *Pruskiej historii miłosnej* (*Preußische Liebesgeschichte*, 1938) Paula Martina, pojawiają się okrutni (zezwierzęceni, kłamliwi, zapijaczeni itp.) Rosjanie. Dopiero po wrześniu 1939 r. – począwszy od *Podróży do Tylży* (*Die Reise nach Tilsit*) Veita Harlana, która weszła na ekrany w listopadzie 1939 – takie socjo- i psychopatologie zaczynają znamionować także filmowych Polaków.

Należy jednak rozważyć jeszcze inną możliwość: skrupulatne zacieranie niemieckich tropów w fabule mogło być oznaką niewyraźnej wprost, a nawet sta-



rannie maskowanej, ale zasadniczej ambiwalencji wobec bohatera. Chopin, jakiego poznajemy w filmie, jest wprawdzie wybitnym artystą, lecz przy tym osobnikiem dość odstręczającym: chimerycznym, niewiernym, zniewieściałym, o rozdętym ego. Mimo że film – jak się wydaje – całkowicie abstrahuje od instytucjonalnych i ideologicznych warunków, w jakich powstał, dają one o sobie znać poprzez wzajemnie sprzeczne akty to symbolicznego wykluczania, to znów zawłaszczania bohatera.

Pozbawianie go artystycznej tożsamości dokonuje się przede wszystkim przez manipulowanie muzyką, którą z twórczością realnego Chopina łączą melodie i niewiele ponadto. Zaaranżowana na orkiestrę, traci swój charakter. Mazurki przestają być mazurkami, nie lepiej wiedzie się polonezom, za to walce – a stanowią tu one najliczniej reprezentowany gatunek, pewnie z racji jego kosmopolityzmu – brzmią jak znad modrego Dunaju. Jedyne w dwóch scenach fragmenty utworów Chopina przytoczono w oryginalnej postaci na fortepian, ale co znamienne, tematem ich obu (sugerowanym w pierwszej, jawnym w drugiej) jest wiarołomstwo bohatera. Pierwszy z tych epizodów to wspomniane już spotkanie Chopina i Liszta w salonie Pleyela, z *Polonezem As-dur* granym na cztery ręce. Poprzedza go scena warszawska, w której Konstancja decyduje się na niebezpieczną podróż do Paryża, by zobaczyć się z mężczyzną, którego kocha ponad wszystko. Jemu tymczasem już nie Konstancja w głowie: duet z Lisztem Chopin przerywa natychmiast, gdy pada nazwisko George Sand; na tym scena się kończy. W drugim epizodzie, kiedy Elsner znad klawiatury komentuje tzw. *Sehnsucht Valse* jako wyraz wielkiej miłości i do broduśnie chwali swego ucznia za wybór jej obiektu (*Ona na taką miłość zasługuje*), Chopin udaje, że nie rozumie, o kim mowa, gdyż nie ma odwagi wyjawić prawdy. Elsner uściśla, kogo miał na myśli, grając kilka taktów *Etiudy E-dur* (funkcjonującej w filmie jako temat Konstancji), bo nie wie jeszcze, że jego uczeń sprzeniewierzył się opiewanemu przez utwór afektowi. Retoryka obu scen jest identyczna: muzyka zasługuje na najwyższy podziw (toteż dają mu wyraz i Liszt, i Elsner), lecz człowiek, który ją stworzył – wprost przeciwnie. Związek z taką kobietą, jak George Sand, to rozstrzygający dowód jego moralnej degrengolady. Po stanawiając wyjechać na Majorkę, bohater zdradza i wierną Konstancję, i oddanego mu nauczyciela. Nawet gorzej: w istocie zdradza ojczyznę, odcinając się od swych korzeni.

W tej grze przyciągania i odpychania, anektowania i alienowania Chopina – bo przecież trzeba pamiętać, że tę wewnętrznie sprzeczną rolę powierzono nie jakiemś specjalście od karykaturalnych szwarcharacterów, lecz wschodzącej gwiazdzie niemieckiego kina, lubianemu aktorowi obdarzonemu niezaprzeczanym czarem – jeszcze jeden aspekt miał szczególne znaczenie: język. Zwłaszcza wtedy, wkrótce po przełomie dźwiękowym. Obecność języka, stanowiącego najsilniejszą manifestację tożsamości narodowej, była jednym z głównych powodów niecierpliwości, z jaką wyczekiwano w różnych krajach rodzimych filmów „mówionych”, i entuzjazmu, jaki wywoływały. Duma narodowa, ocierająca się o nacjonalizm, stała się jednym z kluczowych kontekstów, w jakich interpretowano i wartościowano filmy, nawet te całkowicie indyferentne wobec tego typu kwestii. Działo się tak wszędzie, nie tylko w Niemczech. Wpływ, jaki na krystalizowanie się europejskich nacjonalizmów i umacnianie się ich pozycji wywarł dynamiczny rozwój radiofonii i rewolucja dźwiękowa w filmie, nie był bezpośredni ani oczywisty, mógł

jednak mieć swoją wagę zwłaszcza tam, gdzie audiosfera (muzyka, język) odgrywała uprzywilejowaną rolę w narodowym imaginarium. Jak przekonuje Lutz P. Koepnick, w Niemczech schyłku lat 20. – z trudem dźwigających się ze wszechogarniającego kryzysu, zdeintegrowanych, niestabilnych politycznie – przełom dźwiękowy stworzył jedyną w swoim rodzaju szansę na reartykulację dziewiętnastowiecznej koncepcji niemieckiej tożsamości, koncepcji, która definiowała istotę przynależności narodowej w kategoriach języka i rodzimej tradycji muzycznej. Mając to na uwadze, nie powinniśmy być zaskoczeni, że nadejście dźwięku naprawdę miało znaczenie dla ideologów nazistowskiego filmu. Pomimo problemów technicznych i walk patentowych, nazistowscy oficjele i filmowcy wspierali filmy mówione jako korzystną metodę rozwijania tego, co popularne, specyficznie narodowe, tutejsze²⁰.

Nasuwa się zrozumiałe pytanie, czy jest możliwe, aby Niemcy chcieli w ten sposób „rozwijać” muzykę Chopina, zarazem eksponując to, że był Polakiem? I naginając przy tym fakty, bo choć prawdą jest, że Chopin czuł się Polakiem, był przecież pół-Francuzem. Otóż tak; istniała wręcz taka tradycja.

Porównując francuski i niemiecki model recepcji twórczości kompozytora, Wojciech Bońkowski wykazuje ich zasadniczą zbieżność: *Sztuka Chopina stawiała się zatem we Francji przedmiotem wielopoziomowej afirmacji. Szukano w niej tego, co swojskie, bliskie, zrozumiałe, własne; element obcy („polskość”) odrzucono lub marginalizowano. (...) To zaś, co w Chopinie opierało się owej asymilacji, wymykało się jednoznacznemu odczytaniu – jego niezrozumiałość, zagadkowość, sfinksowość, gnomiczność, kapryśność – musiało zostać zracjonalizowane (...), wytłumaczone, uzasadnione, włączone do kanonu (...). Podobną tendencję obserwujemy w Niemczech, jednak zupełnie inny jest charakter tego kanonu. Ideologia jest jednak podobna, a patronuje jej zaimek dzierzawczy „nasz”²¹.*

W dziele tak reprezentatywnym dla popularnego kina Trzeciej Rzeszy, kina którego „zbiorowej inteligencji” daleko było do wyrafinowania niemieckich (i francuskich) badaczy muzyki, edytorów czy koneserów, te recepcyjne niuansy przekładają się na ambiwalentny, wewnętrznie skonfliktowany wizerunek bohatera filmu: to natchniony artysta, ale marny człowiek i mężczyzna. Nawet jego patriotyzm jest lichej próby.

To niby oczywiste, że w filmie zrealizowanym w Niemczech mówi się, śpiewa i pisze po niemiecku. Że wyjazdowi Chopina towarzyszy pożegnalna pieśń-modlitwa za szczęśliwy powrót²² – choć śpiewana jest nie wiadomo przez kogo (bo nie przez odprowadzających), docierając spoza kadru, jakby to ojczyzna „we własnej osobie” zegnała swego syna. Że Fryderyk staje się Friedrichem (a przecież utwory Chopina publikowano w Niemczech zachowując francuską wersję imienia, nie niemiecką), któremu co i rusz rozkazuje się: *nicht fragen!* Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, powtórzę, że w tych konkretnych okolicznościach owo narzucenie języka stanowiło akt symbolicznego podboju.

Skłonna byłam podejrzewać, że takie odczytanie filmu o Chopinie podsunęło mi „polskie przewrażliwienie”, wynikające z hołubionego w wyobraźni „fantazmatu chopinowskiego” i z naszych doświadczeń historycznych z zachodnim sąsiadem, zwłaszcza zaś ze świadomości tego, czym skończyła się dekada, której pierwsza połowa zaowocowała rzekomo przyjaznym wobec Polaków filmem o ich wielkim rodaku. U kilku niemieckich autorów znalazłam jednak potwierdzenie

swoich intuicji. Według Stephana K. Schindlera i Lutza Koepnicka, periodycznie nawiedzający kulturę niemiecką kosmopolityzm (na przykład po 1919 i 1945 r.), który w kinie wyrażał się w adaptowaniu literatury obcej, realizowaniu biografii nieniemieckich artystów czy umieszczaniu akcji filmów w odległych rejonach globu, należy interpretować jako sposób zastępczego zaspokajania imperialnych ambicji, których urzeczywistnienie zostało Niemcom przejściowo uniemożliwione. Tak jakby brak realnych kolonii (i szans na ich pozyskanie) pobudzał kolonialną wyobraźnię niemieckich artystów i intelektualistów, popychając ich do kompulsywnego anektowania tego, co obce i dalekie ²³. Marek Gerken, omawiając w cytowanym już studium film o Chopinie, posuwa się jeszcze dalej, twierdząc, że wyrastał on bezpośrednio z propagowanej przez nazistów ideologii krwi i ziemi (*Blut und Boden*), czego dowodzi obdarowanie wyjeżdżającego bohatera urną z ojczystą ziemią (nb. natrętna rustykalizacja otoczenia również przemawiałaby za tezą autorki). Tą drogą, pisze Gerken, nieprzystające do siebie patriotyzmy, o odmiennej genezie, sposobach uzewnętrzniania się i horyzontach aspiracji, zostały w pełni utożsamione ²⁴.

Rozszyfrowanie tego pożegnalnego gestu jako próby legitymizacji szowinistycznej ideologii i jej uniwersalizacja wydaje się zrazu przekonujące. Ale motyw obdarowania garścią polskiej ziemi powrócił w następnej chopinowskiej biografii – amerykańskiej *Pamiętnej pieśni*. Wprawdzie już nie urna, a woreczek staje się tu fetyszem o niezwykłej mocy. Na jego widok Chopin przypomina sobie o swoich patriotycznych powinnościach, które zaniedbał pod zgubnym wpływem George Sand i – dosłownie – składa życie na ołtarzu ojczyzny, wyruszając w samobójczą trasę koncertową, z której dochód ma zasilić walczących z caratem rodaków. Czy Amerykanów także należy podejrzewać o pochwalanie idei *Blut und Boden*? Takie czy inne obiekty, których funkcja polegała na przypominaniu emigrantowi o jego pochodzeniu i wynikających stąd zobowiązaniach, pojawiały się w większości filmów o Chopinie. W niemych filmie *Miłość i łzy Chopina* Henry’ego Roussela wybór padł akurat na fiołki (*legendarny emblemat narodu polskiego*, jak informowały napisy ku zaskoczeniu polskiego widza), lecz funkcjonalnie rzecz biorąc, „obiettami” tego typu były także polskie ukochane bohatera, które w stosownym momencie fabuły apelowały do jego patriotyzmu, *expressis verbis* lub przez sam fakt pozostania w kraju, podczas gdy on go opuścił: Maria Wodzińska w *Miłości i łzach...* i Konstancja Gładkowska w *Piewcy wolności, Pamiętnej pieśni* (choć tu przedstawiono ją tylko jako towarzyszkę z konspiracji), a także w polskiej *Młodości Chopina*.

Dlatego niemiecki film *Chopin, piewca wolności* byłoby bezpieczniejszym sytuować pośrodku trajektorii wiodącej od zdumiewającej opinii austriackiego muzykologa Heinricha Schenkera, który w 1925 r. miał powiedzieć: *Przez rozmiar talentu, jakim obdarzyła go natura, Chopin należy bardziej do Niemiec niż do Polski* ²⁵, aż do przemianowania kompozytora na Schoppinga i uznania go za syna Niemca z (niemieckiej) Lotaryngii, co podczas okupacji lansował generalny gubernator Hans Frank, pianista-amator, kolekcjoner pamiątek po Chopinie i fanatyczny wielbiciel jego muzyki ²⁶. Cóż, każdy naród ma własne mity i kompleksy.

- ¹ O odbiorze tego filmu w Polsce wspomina Eugeniusz C. Król, *Nierówne partnerstwo. Polsko-niemieckie kontakty filmowe w latach trzydziestych XX wieku*, w: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, red. A. Gwóźdź, Rabid, Kraków 2004, s. 77.
- ² Szerzej o kinie niemieckim tego okresu i konsekwencjach przełomu dźwiękowego zob. T. Kłys, *Niemiecki film fabularny u schyłku Republiki Weimarskiej i w Trzeciej Rzeszy (1929-1945)*; I. Sowińska, *Przełom dźwiękowy*, w: *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2011, odpowiednio s. 191-251 i 19-71.
- ³ Prawdziwą sławę przyniosły Marischce dopiero trzy wyreżyserowane przez niego filmy z lat 1955-1957 o cesarzowej Sissi, największy sukces kina austriackiego wszech czasów.
- ⁴ W pierwszej połowie lat 30. Liebeneiner był jedynie aktorem, specjalizującym się w rolach amantów, lecz z czasem stał się prominentną postacią faszystowskiej kinematografii. W 1939 r. został przewodniczącym Izby Filmowej Rzeszy, w latach 1942-1945 był szefem wytwórni UFA, ponadto wyreżyserował kilka sztandarowych filmów tego okresu, w tym dwa o kanclerzu Bismarcku oraz słynny *Oskarżam (Ich klage an, 1941)*, głoszący pochwałę eutanazji.
- ⁵ Z tekstu pieśni wynikało jednakże, że melodię dopisał nie Chopin, a nieutulona tęsknota: *Eine heiße, ungestillte Sehnsucht / schrieb die Melodie*.
- ⁶ Wydanie to miało wiele wznowień, a sama pieśń do dziś jest wykonywana na estradach (w witrynie YouTube można jej obecnie wysłuchać nawet w dwóch różnych interpretacjach). W 1994 r. trafiła na płytę *Romances from the Movies* fińskiego tenora Raimo Sirki. Najnowsza, popowa wersja tej etiudy, z angielskim tekstem, tym razem zatytułowana *Tristesse*, znalazła się w animowano-aktorskiej superprodukcji *Latająca maszyna (The Flying Machine)* Martina Clappa i in. z 2011 r.
- ⁷ A. Williams, *Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema*, w: *Sound Theory, Sound Practice*, red. R. Altman, Routledge, New York – London 1992, s. 135. Fragmenty tego artykułu ukazały się jako *Historyczne i teoretyczne problemy wprowadzenia do kina ścieżki dźwiękowej* (tłum. T. Rutkowska), „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 6-17.
- ⁸ M.-P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości George Sand*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 32-39.
- ⁹ *Po wyjeździe Chopina trwała między nim i Konstancją – urwana po roku – korespondencja. Wkrótce, 31 stycznia 1832 roku, Konstancja poślubiła w Warszawie (Aleksandra) Józefa Grabowskiego, urzędnika w Sekretariacie Stanu Królestwa Polskiego w Petersburgu i miała z nim pięcioro dzieci* (P. Myslakowski, A. Sikorski, *Fryderyk Chopin. Korzenie*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2009, s. 257-258).
- ¹⁰ D. J. K. Peukert, *Republika Weimarska. Lata kryzysu klasycznego modernizmu*, tłum. B. Ostrowska, Wiedza Powszechna, Warszawa 2005, s. 7.
- ¹¹ Oto streszczenie fabuły: *początkowe sekwencje rozgrywały się w Warszawie. „Adorowana przez polskiego kompozytora śpiewaczka Sonja Radkowska wydaje go szefowi rosyjskiej policji”. Z opresji ratuje Fryderyka jego młodzieńcza miłość – Mariolka (!). Dzięki jej pomocy artysta ucieka do Paryża, gdzie poznaje swą trzecią kobietę życia – George Sand. Ale i ona nie daje mu szczęścia (...). Niespełniony muzyk umiera w końcu w ramionach tej najwierniejszej, która nie bacząc na siebie, wciąż przy nim trwa* (J. Mańnicki, *Niemym kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896-1930)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 25).
- ¹² Cyt. za: tamże, s. 26.
- ¹³ T. Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej*, w: *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2012, s. 454.
- ¹⁴ A. A. Kuzniar, *The Queer German Cinema*, Stanford University Press, Stanford, California 2000, s. 28.
- ¹⁵ Np. w filmowej biografii Franza Schuberta *Domek Trzech Dziewcząt (Das Dreimäderlhaus, 1918)* Richarda Oswaldta Veidt wystąpił w roli homoseksualnego Franciszka von Schobera, którego zwykło się uważać za „złego ducha” artysty i obwiniać o różne nieszczęścia w jego życiu.
- ¹⁶ S. Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, University of Texas Press, Austin 2001, s. x-xi.
- ¹⁷ Ten żywy swego czasu spór zreferował Wojciech Nowik, „Przemiana obcych w swoich” – *procesy asymilacji w polskiej kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. tegoż, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 137-140.
- ¹⁸ Tamże, s. 140.
- ¹⁹ M. Gerken, *Stilisierung und Stigma: Vom patriotischen Helden zum Untermenschen. Po-*

lenbilder im deutschen Spielfilm der dreißiger und frühen vierziger Jahre, w: Hendrik Feindt (red.), *Studien zur Kulturgeschichte des deutschen Polenbildes 1848-1939*, Harrassowitz, Wiesbaden 1995, s. 215.

²⁰ L. P. Koepnick, *German Cinema Between Hitler and Hollywood*, Berkeley–Los Angeles 2002, s. 25.

²¹ W. Bońkowski, *Dziewiętnastowieczne edycje dzieł Fryderyka Chopina jako aspekt historii recepcji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 253.

²² Nie udało się jej zidentyfikować. W Niemczech bardzo rozpowszechnione były okolicznościowe pieśni zwane „ludowymi” (*Volkslieder*; w języku niemieckim termin ten nie ma tak etnograficznych konotacji, jak jego polskie tłumaczenie). Utwór użyty w filmie prawdopodobnie należy do tego gatunku lub go imituje.

²³ *Against the Wall? The Global Imaginary of German Cinema*, w: *The Cosmopolitan*

Screen. German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the Present, red. S. K. Schindler, L. Koepnick, University of Michigan Press, Ann Arbor 2007, s. 1-21.

²⁴ M. Gerken, *Stilisierung und Stigma...* dz. cyt., s. 216. Na temat historii i zasięgu ideologii *Blut und Boden*, a zwłaszcza fetyszowania ludu i wsi oraz trudności z pogodzeniem jej z niemieckim ekspansjonizmem terytorialnym zob. R. S. Rose, *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, tłum. Z. Jakubowska, A. Rurarz, Sic!, Warszawa 2006, s. 129-135.

²⁵ Cyt. za: Wojciech Bońkowski, *Dziewiętnastowieczne edycje...* dz. cyt., s. 24.

²⁶ Zob. A. Chwałba, *Dzieje Krakowa*, t. 5, *Kraków w latach 1939-1945*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 243. O kulcie Franka dla Chopina historyk opowiedział szerzej w rozmowie z Pawłem Wrońskim, *Fortepian Schoppinga*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Duży Format”) 13 maja 2010, s. 9-11.

