

MUZYKA

Aż do ostatniej nuty Opowieść o Fryderyku Chopinie w filmie Andrzeja Żuławskiego *Błękitna nuta*

BOŻENA KUDRYCKA

Na przekór tradycji

Może nie mogło być inaczej, skoro to Andrzej Żuławski zajął się sfilmowaniem biografii Fryderyka Chopina. Prowokacja, odbrązawianie legendy nie było jednak właściwym powodem podjęcia tematu przez reżysera. *Jeden z moich najpoważniejszych zarzutów wobec polskiej inteligencji jest taki, że nie istnieje w naszym języku ani jedna biografia, która mówiłaby wszystko. Ani jedna: ani Mickiewicza, ani Piłsudskiego, ani Żeromskiego, ani Gomułki – zwierza się Żuławski w rozmowie z Tadeuszem Lubelskim¹. Wszystko: złoto, dobro, wielkość, podłość, skomplikowane sprawy z kobietami. To nie jest po to, żeby doszywać anegdoty. To jest po to, żeby uzyskać pełen obraz prawdy.* Czy udało się Żuławskiemu zbliżenie do owej prawdy w *Błękitnej nucie*? Zamierzenie to w każdym razie niełatwe, tu wydaje się zadaniem wyjątkowo karkołomnym, wymaga bowiem naruszenia utrwalonego przez pokolenia wyobrażenia osoby Fryderyka Chopina, postrzeganego niemal wyłącznie w perspektywie polskiego patriotyzmu, związków z rodzimym folklorem, nostalgią za ojczystą ziemią. Stworzona już przez romantyków, a zmitologizowana przez następną generację legenda kompozytora pozwala myśleć o nim jako człowieku z białego marmuru (z popiersia Islera), *miłości profilu i Piaście przemienionych Kotodziejów*. Najsympatyczniejszy polski romantyk sportretowany przez Aleksandra Forda w filmie z 1952 roku *Młodość Chopina* to pełen czaru młodzieniec o demokratycznych poglądach. Twarz Czesława Wołłejki wyjątkowo dobrze oddaje doskonały profil kompozytora znany z posągów i portretów. Akcja filmu obejmuje okres pięciu lat spędzonych przez Fryderyka w Warszawie tuż przed wybuchem powstania listopadowego. Utalentowany muzyk budzi coraz większy rozgłos w stolicy, nieustannie zadziwia swoich nauczycieli, kolegów, bywalców salonów. Wszyscy wróżą mu zawrotną karierę. Podczas letniej kanikuly przemierza mazowieckie równiny, z zachwytem wsłuchuje się w pieśni ludu, by potem motywy melodii

granych na wiejskich weselach wykorzystać we własnych kompozycjach. Idylliczną opowieść o młodzieńczych latach Chopina dopełnia wątek miłości do Konstancji Gładkowskiej, która uwodzi go pięknym śpiewem podczas mszy. Wszyscy mamy w pamięci scenę, gdy Fryderyk powodowany impulsem zastępuje organistę. Akompaniując uroczej śpiewacze, daje przy okazji popis talentu improwizatorskiego. Film kończy *Etiuda rewolucyjna*, skomponowana na wieść o wybuchu powstania listopadowego. Jej wiedeńskie prawykonanie pozyskuje zgromadzonych dla sprawy polskiej. Niezależnie od oczywistych okoliczności mających wpływ na sposób opowiadania o życiu Chopina, film Forda doskonale operuje kliszami zadomowionymi w naszej wyobraźni, przyczyniając się do utrwalenia stereotypu. Źłe pojęty pietyzm dla wybitnego kompozytora prowadzi do zniekształcenia prawdziwego obrazu jego osobowości. *Prawdziwą ofiarą tej legendy padła metaliczna siła jego muzyki pod rękami mnóstwa sentymentalnych pianistów o wiotkich nadgarstkach*².

Zazwyczaj życie Fryderyka dzieli się na dwie części: *dzieciństwo sielskie, anielskie i wiek męski, wiek kłeski*, przy czym dramat dorosłego życia tłumaczy się nieodmiennie oderwaniem od rodzinnego kraju, rodziny, przyjaciół, no i oczywiście zmaganiem się z nieuleczalną chorobą. Polakom jest oczywiście „bliżej do Żelazowej Woli niż do Nohant”, ale to właśnie na obcej ziemi powstały najważniejsze utwory Chopina i rozegrał się prawdziwy dramat jego życia. Biografowie są często więźniami tych samych anegdot, fragmentów listów, nawet fraz muzycznych, a przecież nawet portrety Miroszewskiego, Vignerona, Kolberga, Scheffera czy Eugène'a Delacroix przedstawiają zupełnie innego człowieka. W polskiej tradycji znaczące przesunięcie akcentów w spojrzeniu na artystę dokonuje się m.in. dzięki Iwaszkiewiczowi, którego biografia Chopina, dramat *Lato w Nohant*, komentarze do opublikowanej po raz pierwszy korespondencji muzyka, wypowiedzi dotyczące domniemanych listów o pornograficznej treści pisanych do Delfiny Potockiej i nieświadomionego homoseksualizmu Fryderyka pozwalają dostrzec skomplikowany ścieg niejedną nitką tkanej materii życia artysty.

Żuławski wybiera jeden krótki moment z biografii Fryderyka, ten sam, który znamy z dramatu Iwaszkiewicza – wakacje spędzone w posiadłości Aurory Dudevant, czyli George Sand. Związek z francuską pisarką umożliwia najbardziej wnikliwe wejrzenie w duszę kompozytora. Opowiadając o życiu Chopina, o George Sand milczeć nie sposób, ponieważ, mówiąc przewrotnie, uczyniła ona dla niego *więcej złego niż inni dobrego*. Nie należy też zapominać, że to temu „demonowi zła” zawdzięczamy powstanie największych arcydzieł polskiego kompozytora. Według powszechnych wyobrażeń George Sand miała zrujnować emocjonalnie artystę, który był *kruchy jak szkło weneckie* i uczynić z niego kosmopolitycznego bywalca salonów, straciwszy go dla sprawy polskiej.

W filmie Żuławskiego w czasie jednego dnia wakacji pomieszczono wiele faktów z życia Fryderyka i osób z nim związanych. Sytuacje nierzadko oddalone w czasie spięte są tu kłamrą współczesności. Opowieść jest gęsta od zdarzeń, postaci, aluzyjnych odniesień zarówno do dzieł, jak i życia artystów oraz symbolicznych znaczeń. Film wywiedziony z ducha muzyki bardziej niż epicką opowieść (nie ma tu tradycyjnie rozumianej akcji) przypomina fantazmat, wizję silnie oddziałującą na emocje. Zaznacza się wyjątkowa dbałość o stronę muzyczną, dźwięk organizuje obraz, świat przedstawiony wyraża muzykę, zwłaszcza tę

sferę, która jest związana z tkwiącą w niej emocją, rytm obrazów jest zestrojony ze zmiennym tempem walców, preludiów, nokturnów i etiud. Obsadzenie w roli Fryderyka Janusza Olejniczaka, pianisty, a nie zawodowego aktora (który jednak poradził sobie z rolą jak profesjonalista) wydaje mi się szczęśliwym pomysłem, który wprowadza szczególnego rodzaju autentyzm do przedstawianej historii.

Nietrudno odczytać zamiar reżysera dążącego do oddania złożonej prawdy o artyście, która w tym filmie jest „niegotowa”, jak niedokończony utwór. Żuławski z pewnością nie próbuje epatować skandalicznymi faktami z biografii Chopina, poprzestaje na sugerowaniu różnych tematów, poświęcając więcej uwagi jedynie rywalizacji matki i córki o względy kompozytora.

Przywołuje natomiast mnóstwo obiegowych opinii współczesnych, anegdot nieznanych co prawda szerokiej publiczności, ale na pewno wszystkim jego biografom. Niemal wszystkie słowa, które padają w filmie, pochodzą z korespondencji Chopina – są tam opisane wszystkie postaci, sytuacje, zdarzenia. Marginalnie traktuje Żuławski całą sferę wpływów ideologii romantycznej, problematykę narodową, kontekst historyczny.

Błękitna nuta, która jest z pewnością holdem złożonym genialnemu kompozytorowi, przekonuje, że patos jest fałszywym tonem zniekształcającym prawdziwy obraz osobowości artysty. W biografii Chopina wpisana jest też refleksja ogólniejszej natury. Film ten jest przede wszystkim opowieścią artysty o artyście, o narodzinach sztuki i wiecznych wątpliwościach towarzyszących niedokończonemu dziełu, o nieprzystosowaniu, duchowej izolacji, kalekim życiu rekompensowanym doskonałością sztuki. *Błękitna nuta* jest więc biografią niejednego artysty, dlatego zapewne dziełem ważnym także dla samego Żuławskiego.

Świątynia sztuki i życie codzienne artystów

Nohant – miasteczko na południu Francji, sierpniowy poranek. Z pałacu otoczonego pięknym parkiem dobywają się dźwięki barkaroli. Nowo przybyli goście George Sand rozpoznają rękę Fryderyka. *Nikt na świecie tak nie gra, ta swoboda! Ten czar! Sam Bóg przemawia przez jego palce* – wykrzykuje z właściwą sobie egzaltacją hrabina Czosnowska. Tego dnia Château de Nohant opuszcza Iwan Turgieniew udający się do Rosji, chwilę później prosto z Hiszpanii przybędzie Aleksander Dumas syn przygnębiony śmiercią Damy Kameliowej. Skarbem w kolekcji sławnych artystów zgromadzonych przez panią domu w tym sezonie jest również Eugène Delacroix. *W tym domu są sami geniusze, tu się optaca być geniuszem*. Francuska pisarka lubi otaczać się wielkimi tego świata, związana była m.in. z Alfredem de Musset, Prosperem Mérimée, Franzem Lisztem, Heinrichem Heinem, Honoré Balzakiem, Gustawem Flaubertem. Tego lata do grona znamienitych gości przyłączają się również Paulina Viardot – niezwykle utalentowana śpiewaczka i Auguste Clesinger – rzeźbiarz, autor maski pośmiertnej Fryderyka i przyszły mąż Solange. Interesującym uzupełnieniem tej galerii są różnego autoramentu aktorzy, proletariacy poeci, z których można protektorka czyniła swoich wielbicieli, ponieważ prawdziwych poetów uczynić z nich nie mogła. A poza tym jest tam też Augustine Brault, była prostytutka adoptowana przez Aurorę z zamiarem uczynienia z niej metresy swego syna oraz goście jej gości. W Nohant niemal każdy z domowników mieni się artystą: am-

bicje matki udzielają się przede wszystkim jej dzieciom. Córka Aurory – Solange to niespełniona malarka naśladowująca styl Delacroix, niespełniona pisarka próbująca prześcignąć matkę i nieudolna rzeźbiarka ustępująca pola swemu mężowi. Solange, obdarzona wrażliwością i smakiem, jest całkowicie pozbawiona iskry geniuszu, co w tym domu i w tych czasach wydaje się niewybaczalne. Jej brat Maurycy wszystko potrafi, tylko do niczego nie ma talentu. Szuka potwierdzenia swojej wielkości jako malarz. W epilogu dowiadujemy się, że napisze ponad tuzin dzieł o starożytności, współczesności, minerałach, rolnictwie i wszystkie zostaną zapomniane. Najsłynniejszym dokonaniem Maurycego pozostanie teatr marionetek. Każdy gość w Nohant posiadał swoją kukiełkę, której reżyser – *nie mogące dorosnąć dziecko* – wyznaczał rolę w przedstawieniu i bawił się nią, tworząc „sztukę” z materii życia (podobnie zresztą jak matka!). Manewrowanie marionetkami było pasją Maurycego aż do starości.

Duchy sztuki nie opuszczają Nohant, George czuje się westalką strzegącą jej świętego płomienia. Opodal jest wymyślony przez nią „gaj Bachusa” z mitologicznymi postaciami, a w gęszczy lasów ukrywa ołtarz swego prywatnego bóstwa literatury Corambe, *który zrodził się ze snu, był dobry i miłosierny, trochę ironiczny, nie należał do żadnej płci i mógł przybierać najróżniejsze postaci*. W pracowni Delacroix przebywa jego własny bożek Demogorgon, który pomagał mu w dzieciństwie zaakceptować fakt, że jest bękartem i ma dwóch ojców (o prawdziwe ojcostwo podejrzewano Talleyranda). Okolice nawiedzają różne dziwne duchy, czerwone i białe postacie, może upiory udręczonej ojczyzny Chopina. W pracowni Delacroix wisi rozpięte na sztalugach płótno *Śmierć Sardanapala* (obraz ten powstał w rzeczywistości dużo wcześniej, w 1827 roku). Malarz bada smak koloru czerwieni i żółci. W jego obrazach kolor całkowicie dominuje nad kompozycją i rysunkiem. Cézanne nazwie go *najpiękniejszą paletą Francji*. Delacroix przy pracy raz kojarzy się z postacią Rembrandta, to znów przypomina siebie ze słynnego autoportretu w zielonej kamizelce (francuski malarz stworzył w owym czasie modę na kamizelki). Wyrafinowany plastycznie film jest wystylizowaną wizją malarską i zawiera wiele aluzji do istniejących obrazów (choćby „kapiąca się” Solange). Właściwym wymiarem światła artystów jest przecież świat sztuki.

Czas wypełniają im rozmowy o sztuce, spacer, flirty, wspólne przygotowywanie potraw na kolację (Aurora, uważająca się za socjalistkę, postanowiła zwolnić służbę). Powietrze Nohant jest wypełnione dźwiękami dobiegającymi z pokoju Chopina, które mieszają się z koloraturowymi ariami Pauliny i zapachem kwiatów. W filmie Żuławskiego mamy więc owo „wszystko”, wielowarstwowy obraz, zmieniający się zależnie od kierunku spojrzenia. To portret zbiorowy wielkich romantyków, a także tych, którzy doczekali się sławy w cieniu ich nazwisk. To hałaśliwe kłębówisko wyzwolonych artystów, oddających się na przemian rozpustę, lenistwu, melancholii i rozpacz. *Precz z manierami i hipokryzją! To rewolucja, wolność!* – wykrzykuje Clesinger. *Nie pomyłcie tylko, kto z kim sypia i całej reszty* – słyszymy w epilogu. W Nohant nikogo nie dziwi posiadanie wspólnych kochanków. Aurora ceni *wyperfumowanych moralistów*, ale woli *huzarów*. Udziela gościny Turgieniewowi, ale jego ukochaną Paulinę wypycha do łóżka swemu synowi, by zrobić z niego mężczyznę. W tym towarzystwie łatwo o historyczne zachowania, patetyczne gesty, wzniosłe słowa i haniebne czyny.

Pijany hrabia Grzymała, opowiadający wciąż o zrywie patriotycznym Polaków, przyznaje się do wydania swoich towarzyszy-spiskowców rosyjskiej policji, Clesinger nie może ukryć skandalicznej reputacji, a mimo to, pozując na zakochanego, zdobywa zaufanie pani domu. Wspomniany Grzymała, jeden z bohaterów filmu, przyjaciel Chopina i powiernik Aurory, napisze po śmierci Fryderyka: *Zazdrość, rywalizacja, nienawiść czy małostkowość: drobne podłości życia rozsiewają je koło każdej potęgi, nawet dokoła skromnych szczegółów życia codziennego artysty. Wie pan dobrze, że jego subtelna natura, przyzwyczajenia artystyczne, wrodzona elegancja – nad którymi nie panował w równym stopniu, jak nad siłami fizycznymi – sprawiły, że otoczyła go sieć szubrawców, ludzi należących do sztuki przez rzemiosło, a do rzemiosła przez życie w knajpie. Ale ta atmosfera długo nie przeżyje człowieka wielkiego, który raz niernotę swymi przymiotami, choć na jego drobne wady tak łatwo jest napadać niernocie*³.

*Chopin wydzieliał się na tle swojego czasu jak posąg z brązu na tle gipsowego Olimpu – powie Delacroix. Fryderyk, którego prawie wszyscy w Nohant nazywają geniuszem, choć niektórzy nie potrafią przy tym ukryć ironicznego tonu, jest przy okazji wyjątkowo wdzięcznym obiektem drwin całego towarzystwa. Chopin słynął z elegancji (miał w szafie dwieście par białych rękawiczek) i wykwinnych manier, które pomimo pochodzenia czyniły go arystokratą w każdym calu. Nigdy nie pokazywał się nieelegancko ubrany, przebierał się parę razy dziennie, nawet listy pisał we fraku. Możesz sobie mnie wystawić o nie ufrizowanych włosach, bez białych rękawiczek... Miał maniackalne podejście do różnych drobiazgów i obsesje, których nie wyzbył się przez całe życie. Chopin nie może się dość nadziwić, że się poci. Bardzo mu to przeszkadza, mówi, że cuchnie i żadne mycie mu nie pomaga. Śmiejemy się do łez, patrząc na tę eteryczną istotę, która nie może pogodzić się z faktem, że poci się jak inni. Ale proszę mu o tym nie wspominać, byłby wściekły. Gdyby ludzie wiedzieli, że się poci... nie mógłby z tym żyć*⁴. Suchotniczy pot, cała fizjologiczna strona życia były dla niego wieczną udręką. Ataki gruźlicy sprawiały, że pluł krwią, krztusił się i był tak osłabiony, że nie potrafił nawet sam zejść po schodach, służący nosił go na rękę jak dziecko.

Łatwo było okazywać niechęć emigrantowi kaleczącemu język francuski: *Przysięgam, że w Pana nie celowałem. – Gdyby Pan trafił, byłoby raptem o jednego pianistę mniej. – Raczej Mesjasza. – Co to za nazwisko Chopin? – Lotaryńskie – To lotaryński akcent? – Polski. Moja matka jest Polką. – A czym się zajmuje Pański ojciec? – Jest guwernerem (śmiech). – Mam nadzieję, że chociaż u poważanych ludzi... – U takich jak pan. (...) – Fryderyku, nie spróbowałeś moich pierniczków. – Są dla mnie za twarde. – To poproś Jana, żeby pogryzł. Jestem pewna, że ma szczęki z żelaza.*

Fryderyk przypomina (podobnie zresztą jak inni bohaterowie filmów Żuławskiego) księcia Myszkina, tytułowego idiotę z powieści Dostojewskiego, człowieka prostodusznego, naiwnego i potulnego. Tak samo nieprzystosowany, wzbudza te same uprzedzenia. Widzimy, jak w różnych sytuacjach sam Fryderyk nakłada błazeńską czapkę, ośmiesza się, manifestując różne dziwactwa, np. przypina klamerki do nosa, dowcipkuje na swój temat, zachowuje się, jakby nie rozumiał złośliwości i nie spostrzegał zawiści. Wobec nikogo nie okazuje agresji,

znieczierpliwienia, nikogo nie potępia. Nie ma żadnej potrzeby okazywania wyższości, wielkość nie potrzebuje innego dowodu poza obecnością. Delacroix w pierwszej chwili niechętny Chopinowi (nazywa jego muzykę *gwałtem na wytartym aksamicie*), staje się wkrótce wielkim admiratorem jego osoby i twórczości. Znał na pamięć wszystkie jego utwory, nie przeoczył żadnej ważnej myśli wypowiedzianej przez Fryderyka, m.in. i tej o poszukiwaniu błękitnej nuty. Nie licząc zakochanej Solange, tylko francuski malarz był całkowicie pewien, że dane mu było podczas wakacji w 1842 roku być świadkiem jednego z najważniejszych dokonań ludzkiego geniuszu. W tym czasie powstawały przecież tylko arcydzieła. Sam Chopin nieustannie zmagał się ze świadomością, że *Haydn jest lepszy, a Bach nie do pokonania*, szybko tracił wiarę we własną wyjątkowość i talent. To, co zwykliśmy nazywać skromnością wielkiego artysty, było udręką niepewności, walką z niemożnością. W jednej z pierwszych scen Chopin ćwiczący pasaże popada w zwątpienie: *Nigdy mi się to nie uda! Nigdy! Jestem zerem! Nie potrafię grać. Nie mam talentu ani słuchu! – To przecież proste – odpowiada mu Solange – gdyby Jan zabrał ręce z fortepianu, odzyskałbyś jedno i drugie.*

George Sand pisanie przychodziło z nadzwyczajną łatwością, trudno więc było jej zrozumieć zmagania twórcze Chopina: *Powiedz mu, żeby przestał, zaraz oszaleję! Co za okropna muzyka! Nie potrafię już tego znosić! Całymi dniami kaligrafuje nuty, dodaje, wykreśla, targany wątpliwościami próbuje zmienić cały zamysł. W końcu po dziesięciu godzinach gry dziennie przez miesiąc pan rodzi swój utwór takim, jakim go zagrał za pierwszym razem! (...) Cierpienie jest zbyteczne! Czy ja coś wykreślam z tekstu?! Ani słowa, ani linijki, nie czytam go nawet po raz drugi! Gdybym cię słuchała, nie napisałabym stu książek.* Słowa te znakomicie ilustrują rozterki twórcze i mistyfikacje towarzyszące każdej twórczości. George Sand była ulubioną autorką młodzieńczych lektur Fiodora Dostojewskiego i Marcela Prousta, ale jej ogromna spuścizna nie przetrwała do dzisiejszych czasów. Siedemdziesiąt pięć tomów dzieł zebranych francuskiej pisarki podarowanych Flaubertowi pogłębiło frustrację pisarza, który zadrezczał się każdym zdaniem, ale nie okazało się warte jednej linijki *Pani Bovary*. Zgromadzeni w Nohant artyści są często ofiarami własnych ambicji i kompleksów, egzaltacji branej za natchnienie twórcze, megalomanii. *To nietrwałe sztuczne ognie na nocnym niebie.* Uprzywilejowana pozycja współczesnego widza pozwala rozpoznać miejsce w pantheonie każdego z bohaterów.

Jest muzykiem i tylko muzykiem

*Myśl jego można przetłumaczyć tylko na muzykę. Jest muzykiem i tylko muzykiem*⁵ – skarżyła się w liście Aurora. George Sand, mimo że w istocie wysoko ceniła muzykę Chopina, niejednokrotnie musiała tracić cierpliwość, słuchając niekończących się improwizacji, które sam Chopin określał *piorunowaniem na fortepianie*. Jego natchniona gra przypominała trans, a nawet obłąd. Fryderyk czuł się wypełniony muzyką, odczuwał jej obecność w sobie jako potworny ból, który przyzywał na myśl śmierć. *Muszę uwolnić się od tej muzyki, jest taka przytłaczająca.* Żył w stanie ciągłego napięcia, czemu towarzyszyły ataki choroby. Tracił poczucie rzeczywistości. Duchowa izolacja i choroba sprawiły, że przestał

już należeć do tego świata. W filmie Żuławskiego, podobnie jak w dramacie Iwaszkiewicza, jest wielkim nieobecnym, ukrytym w swoim saloniku, nieomal zawsze przy klawiaturze fortepianu. Nie milknie w tle jego muzyka, ale on sam jest nieosiągalny dla nikogo. Jest niedostępny, skrywa myśli, uczucia, otacza się swoją muzyką. W towarzystwie zawsze nieskazitelnie opanowany, tym bardziej był grzeczny i taktowny, im mniej komuś ufał. Tajemnice, prawdziwe przeżycia wyrażał w jedynym języku, który *nie kłamał myślom*.

Okropna muzyka, jakby to była nasza wina! (...) Dręczysz prostotę (...) należy poskromić ból, uczynić go miłym dla innych! Muzyka nie pojawia się tu w postaci skończonego utworu w wersji koncertowej, więc słuchanie jej „nie jest miłe”, wywołuje stan jakiegoś napięcia, rozedrgania. Żuławski wydobywa z wnętrza muzyki Chopina wielką namiętność, a także, jak się zdaje, siłę niszczącą. Artur Rubinstein wspominał: *Mogę grać pirotechniczną sonatę Liszta wymagającą czterdziestu minut na jej wykonanie i wstać od fortepianu nie czując zmęczenia, podczas gdy nawet najkrótsza etiuda Chopina zmusza mnie do intensywnego wysiłku*⁶. Improwizacje w wykonaniu Janusza Olejniczaka pozwalają uzyskać wyjątkowy autentyzm sytuacji, a przede wszystkim „pokażać muzykę” i emocje, które wyzwala. Tutaj obraz jest podporządkowany dźwiękowi, muzyka scala i porządkuje opowieść, czyni z siebie samej przedmiot opowiadania. Film Żuławskiego ma przyśpieszony, nerwowy rytm, zadyszany oddech słynnego *tempo rubato* i *presto con fuoco*. Rytm ten wzmacnia się w burzliwym *crescendo*, po czym cichnie w *spokojnej beznadziei*. Cały film jest poszukiwaniem „błękitnej nuty”, tak doskonałej, że aż niesłyszalnej. Możemy poddać się nastrojowi tej muzyki i odkryć na nowo jej ducha, jednak cała gęstwina znaczeń zawartych w ścieżce dźwiękowej odłania się przed muzykologiem.

W jednej ze scen Chopin gra słynną *Etiudę rewolucyjną*. Reakcja słuchaczy jest tu bardzo intensywna. Delacroix czuje, jak Fryderyk zstępuje do piekła, w Grzymale przywołuje to bolesne wspomnienia z rodzinnego kraju, Paulina poruszona jest wstrząsającą siłą wyrazu, Aurora odczuwa nagłą obcość swego kochanka i przeraża ją szaleństwo, które go ogarnia. W innej scenie, pełnej szarpaniny i krzyku podczas kłótni pomiędzy matką a córką o uczucia Fryderyka, Chopin potrafi wyrazić swoje emocje jedynie za pomocą fortepianu. Nie potrafi już mówić językami ludzi. Jego niepokój zastężył w jakąś spokojną rozpacz wyraża się paraliżem woli, gwałtowność emocji znajduje ujście w języku muzyki. *Jest tylko muzykiem!* Stwierdzenie wydaje się absurdałne, mimo to można zrozumieć Aurorę, która mówi, że muzyka wykrada Fryderyka z tego świata w tym samym stopniu co choroba i sprawia, że staje się on istotą eteryczną, bezcielesną, nieziemską, nieuchwytną. Najbliższy kontakt z kompozytorem mają Paulina Viardot i Eugène Delacroix, którzy muzykę rozumieją i nie traktują jej jako rywalki.

Pełna młodzieńczego wdzięku Solange (Sophie Marceau), zakochana, obdarzona wrażliwością artystyczną godzinami może wsłuchiwać się w grę Fryderyka. Jej fascynacja kompozytorem jest tak silna, że nawet uczy się języka polskiego. Jedną z najbardziej wzruszających scen jest wspólne recytowanie inwokacji z *Pana Tadeusza*. Fryderyk jednak nie może do nikogo należeć ani nikogo posiadać. Obawia się nawet pocałunku, po którym może zacząć płuć krwią! Chopin jest oddzielony od innych poświętą zimnych błękitów spowijają-

cych jego postać i nienaturalną bledością. Żuławski wyprowadza sposób istnienia muzyka z ontologii muzyki. Dźwięków nie można dotknąć, uchwycić, zatrzymać. Chopin jest muzyką, którą tworzy. Solange, zmysłowa, spragniona miłości, gorączkowo poszukuje dotyku, kontaktu cielesnego. Kiedy Chopin odrzuci jej uczucie, wpadnie w silne i znające się na rzeczy dłonie rzeźbiarza Clesingera. Biografowie twierdzą, że Chopin chciał poślubić Solange, ale wiedział, że jest to niemożliwe. Między Solange a matką toczyła się otwarta wojna o uczucia Fryderyka. Ale jeżeli w ogóle obdarzył którąś z nich głębokim uczuciem, to jego obiektem była niewątpliwie Aurora Dudevant – George Sand.

Gorgona

Co to za antypatyczna postać, ta Sand! Czy to rzeczywiście kobieta? Pozwalam sobie o tym powątpiewać! – miał powiedzieć Chopin, ujrzawszy pisarkę po raz pierwszy, co przywodzi nam na pamięć filmową kwestię Fryderyka: Kiedy ją poznałem, wydała mi się przerażająco brzydka. Uśmiechała się jak bazyliżek, pożerała ciężkim i zimnym wzrokiem. Była ubrana jak mężczyzna i paliła cygaro, przez które kaszlałem. Była tak konkretna jak czarownica z bajki, niczym Gorgona... Określenie Aurory mianem odpychającej Gorgony, niebezpiecznego mitycznego potwora, musi zdradzać lęk Fryderyka przed tą kobietą, tym silniejszy, im bardziej czuł się do niej przywiązany. Wzajemne relacje kochanków są tak niejednoznaczne, że trudno w tym miejscu nawet podejmować próbę rozstrzygnięcia sporów narosłych wokół postaci. Iwaszkiewicz oddaje sprawiedliwość kochance i przez wiele lat opiekunce polskiego kompozytora: Zetknęły się tu natury bardzo różne i bardzo skomplikowane (...). Nie można być tutaj ani zwolennikiem George Sand, ani zwolennikiem Chopina. Oboje zaplątali się w sieci, które stawiała im ich własna natura, oboje należeli do tego typu ludzi, którzy raczej ze wszystkiego mogli zrezygnować, aniżeli wyrzec się własnej natury. Osobowość George Sand była bardzo skomplikowana (...) jej elokwencja porażająca, cierpliwość w pisaniu da się porównać z „sitzfleischem” Kraszewskiego⁷.

George Sand, którą w filmie Żuławskiego gra Marie-France Pisier, jest wciąż atrakcyjną kobietą o powoli przemijającej urodzie i młodości, co można spostrzec dopiero wtedy, gdy rywalizuje z własną córką. Twarz aktorki zdradza większą wrażliwość i budzi większą sympatię od portretów pisarki. W rysunku postaci, która drażni niekonsekwencją zachowań (choć nigdy nie jest antypatyczna), dominują rysy tragiczne. Aurora, bo tak ją nazywał Chopin (nigdy nie używał jej pseudonimu artystycznego), walczy o miłość niemożliwą. W tej walce często popada w huśtawkę uczuć i wtedy wymierza ciosy na oślep. Chopin nigdy nie potępiał jej zachowania, wiedział, że cierpi z powodu miłości, że niespełnienie i gorycz muszą znaleźć ujście. Doceniał wszystko, co dla niego robiła, zwłaszcza bezgraniczne poświęcenie w pielęgnowaniu go, znoszenie zmiennych nastrojów, kapryśków, dziwactw. *Tu mam kryjówkę, schronienie, kokon. Umrę, jeśli to stracę, niezależnie od tego, jak bardzo to wydaje się żałosne – wyznaje Fryderyk Grzymale, który doradza mu ucieczkę od potwora.*

George, pomimo całej inteligencji, nie mogła zrozumieć zahamowań seksualnych Fryderyka: ...zdawał się gardzić niczym jakiś bigot ludzką trywialnością, wstydić się pokus, jakie odczuwał, jakby się bał zbrukać naszą miłość przez

jedno więcej uniesienie. Jeśli to najwyższe zespolenie nie jest czymś równie świętym, równie czystym i zupełnym, to unikanie go nie wymaga cnoty (...) Czy bywa miłość bez jednego pocałunku, a pocałunek miłosny bez rozkoszy (...) Kimże jest ta nieszczęsna kobieta, która pozostawiła takie wspomnienie o miłości zmysłowej? Czyżby miał kochankę niegodną siebie? Biedny anioł!⁸ Ich związek jest oparty na bardzo skomplikowanej relacji, nie pozbawionej perwersji. Odkrycie prawdy wymagałoby dogłębnych badań, ponieważ Chopin konsekwentnie otaczał milczeniem intymną sferę życia, a Aurorze nie można wierzyć, bo zazwyczaj próbowała dopasować rzeczywistość do słów powieści, którą właśnie pisała. Z jednej strony jest to *kazirodztwo doskonałe*, Aurora traktowała Fryderyka jak swojego syna i kazała nazywać się matką, profanując uczucie głębokiego przywiązania, jakie żywił do Justyny Chopin. Dla Chopina tak jak dla Leonarda da Vinci czy Marcela Prousta matka była jedyną kobietą, którą kochał naprawdę. Aurora uważała, że to uczucie do matki sprawiło, że wzorem Musseta w kochance szukał i wyuzdania, i dziewiczej czystości.

Z drugiej strony Chopin pomagał George w wychowywaniu dzieci, stając się ich przybranym ojcem, opiekunem, o czym przypominają w filmie sceny, w których Fryderyk udziela Solange rodzicielskich rad, troszczy się o to, by była panienką z dobrego domu, uczy ją gry na fortepianie, dba o jej ubiór, uczesanie, maniery. Nie chce też dopuścić do małżeństwa z Clesingerem, ponieważ nie jest on dobrą partią. Pamiętamy, że Solange rywalizuje z matką o miłość Fryderyka, planując z nim małżeństwo. Relacje z Maurycym są wyjątkowo zagmatwane, wobec Aurory znajdują się oni w sytuacji niemal analogicznej, jako „synowie” i „kochankowie” zarazem, walczący o wyłączność uczuć. Zaś uczucie Maurycego do Fryderyka raz przybiera formę fascynacji, raz nienawiści. Obydwoje – Maurycy i Solange – płacą cenę za swobodę obyczajową matki. Miara tej swobody jest sytuacja Chopina jako przybranego ojca i adoptowanego brata jej dzieci, domniemanego kochanka każdego z nich. Do tego dochodzi ambiwalencja seksualna każdego z kochanków. Delikatna, dziewczęca sylwetka Chopina wywoływała czułość George Sand, on zaś stanowczo nie mógł zaakceptować jej męskich strojów, wulgarного zachowania, dlatego w jego obecności zawsze ubierała się w suknie, choć nie zrezygnowała z palenia cygar.

Pomocne jest myślenie o George Sand jako o mężczyźnie. Pozowanie na mężczyznę mogło mieć zarówno uzasadnienie społeczne, towarzyskie, jak i psychologiczne, ale dwupłciowość, a raczej jedнопłciowość człowieka nurtowała ją do późnej starości. *O zmierzchu życia, w godzinie najpiękniejszych tonów i odbłasków* – pisała w liście do Flauberta – *nabiera się przekonania, istnieje tylko jedna płeć. Mężczyzna i kobieta to do tego stopnia to samo, że wręcz niezrozumiałe są niezliczone rozróżnienia i subtelne argumenty, jakimi na ten temat żywiły się społeczeństwa. Przeglądałam się dzieciństwu i rozwojowi mego syna i mej córki. Mój syn był mną i w rezultacie bardziej kobietą niż moja córka, która jest nieudanym mężczyzną*⁹.

Na marginesie warto przypomnieć, że Maurycy ślepo zapatrzonej w swoją matkę doprowadził nie tylko do rozstania George i Chopina. Żądał od niej wyłączności emocjonalnej i nie tolerował rywali, z którymi zresztą nie mógł się zmierzyć „na ubitej ziemi”, opanował więc sztukę grania na emocjach matki. Oziębłość Fryderyka wobec Aurory, pomijając wszystkie inne przyczyny, miała powód, z którego mogła ona nie zdawać sobie sprawy, zwłaszcza że być może

nie był on do końca uświadomiony przez samego Chopina. Gorącego młodzieńczego uczucia „przyjaźni” do Tytusa Wojciechowskiego, atletycznie zbudowanego młodzieńca, nie ochłodziły oddalenie i upływający czas. W listach Chopina do Tytusa jest ton czułości, szczerości i intymności, o którym George mogła tylko marzyć. *Najdroższe życie moje! Jakąś ulgę czuję w nieznośnej tęsknocie, skoro list od Ciebie odbiorę... Rad bym odrzucał trujące myśli, ale rozkosz czuję się z nimi pieścić... Tylko Ty masz moc nade mną... Ty i nikt więcej... Pojedziemy, kochanku, do Włoch.... nie całuj mnie teraz, bo mi się jeszcze nie umyl. Ty, chociażbym się olejkami bizantyjskimi wysmarował, nie pocałowałbyś, gdybym ja ciebie magnetycznym sposobem do tego nie przymusił. Jest jakaś siła w naturze. Dziś Ci się śnić będzie, że mnie całujesz. Muszę ci oddać za szkaradny sen, jakiś mi dziś w nocy sprowadził... Ściskam Cię serdecznie, tak piszą pospolicie na końcu listów, ale nie wiedzą, co piszą – wierzą mi jednak, że wiem, co napisać, bo cię kocham jak...*¹⁰ Wyjątki z listów łatwo przekonują, że nawet przyjąwszy romantyczną konwencję swoich czasów, Chopin zdradza uczucie nieuzasadnione przyjaźnią.

W zabieganiu Aurory o względy Fryderyka widać ostrożność świadcząca o inteligencji. Nie chciała go spłoszyć, wiedząc, że jest mężczyzną staroświeckim i przywykłym do wykwinnych manier dobrze wychowanych panien. Chopin długo bronił się przed awansami francuskiej pisarki, znanej z rozlicznych skandali, romansów z kobietami i mężczyznami, potem zaś długo ukrywał w tajemnicy ich związek. Nawet dziś może budzić zgorszenie zuchwałość i brak skrupułów tej kobiety. *Kiedy poznałam Fryderyka, pierwsza się zdeklarowałam. Pragnęłam go, chodziłam za nim i w końcu go zdobyłam. Napisałam nawet do Grzymały list z prośbą o jego rękę.* Aurora osiągnęła cel, zarzucając na niego swoją słynną eolską sieć. Miała opinię osoby, która prowadziła grę w taki sposób, by w każdym przypadku była uwieńczona powodzeniem. Tym razem się nie udało. *Ludzi nie można zmienić, ani ty nie stałeś się kobietą, ani ja mężczyzną, pomimo ośmiu lat walki.*

Kulisy związku z Chopinem George Sand ujawniła, publikując głośną powieść *Lukrecja Floriani*, gdzie pod postacią księcia Karola opisała Fryderyka. Obraz Karola, który był tym grzeczniejszy, im bardziej się czuł urażony, a swym chłodem pokrywał przykre we współżyciu wady, jest zestawiony ze szlachetnym poświęceniem Lukrecji, opiekującej się nim, pomimo męczącej zazdrości syna. W końcowej sekwencji filmu Aurora czyta gościom swą powieść: *Był nieznośny, gdyż pragnął podporządkować życie, którego nie pojmował, zasadom, których nie potrafił określić. Był szydercą, sztywnym, zimnym i nadętym... Ponieważ był wyjątkowo grzeczny, nikt nie domyślał się, co przeżywa... Co za styl! – nie kryje zachwyty hrabina Czosnowska. Ile nienawiści, replikuje Delacroix. Chopin już tradycyjnie nie dał poznać po sobie, jak głęboko został dotknięty i upokorzony. Świetny opis sytuacji przedstawionej w filmie daje sam Delacroix: Doznawałem straszliwych męczarni w czasie czytania tej powieści. I kat, i ofiara zadziwiali mnie jednakowo. Pani Sand była całkowicie niezmieszana, a Chopin nie przestawał zachwycać się powieścią. O północy wyszliśmy do siebie, skorzystałem z okazji, aby wysondować jego prawdziwe zdanie. Czy udawał wobec mnie? Nie, naprawdę, nie rozumiał i w dalszym ciągu zachwycał się powieścią*¹¹. Po latach Fryderyk napisze: *Nie przeklinałem nigdy nikogo, ale tak mi jest już nieznośnie teraz, że zdaje mi się, że by mi lepiej było, żeby mi mógł przekląć Lukrecję...*¹²

Barka Dantego

Obraz Eugène'a Delacroix wyraża metaforycznie sytuację pokazaną przez Żuławskiego w *Błękitnej nucie*. Tropem umożliwiającym taką interpretację jest ciąg odsyłaczy do tego obrazu, a przede wszystkim rozmowa artystów, podczas której malarz pokazuje swój szkic ołówkowy przedstawiający Chopina jako Dantego, mówiąc: *Widzę cię jako Dantego przepływającego się przez Styks*. Chwilę wcześniej, podczas wykonywania *Etiudy rewolucyjnej*, Delacroix ma wizję zstępowania Chopina do piekieł. *Barka Dantego* pokazuje przeprawę Dantego i Wergilego przez odmęty wód otaczające mury szatańskiego grodu Dite. Malarza zainspirowała ósma pieśń *Boskiej komedii* Dantego, w której wędrowcy próbują dobrać się do szóstego kręgu piekła. W bagnie Styksu zanurzeni są ci, którzy grzeszyli niepohamowanym gniewem. Rzeka jest bagnista, brudna i krwawa, podobnie jak namiętności pogrążonych w niej gwałtowników. Piekło u Dantego jest teatrem ludzkich namiętności rozgrywanych w atmosferze grozy i wyjątkowego napięcia. W raju wszystko jest grą dźwięków i kolorów, w piekle węch i dotyk odgrywają ważną rolę. Po śmierci dusza oddziela się od ciała, ale nowa powłoka cielesna z powietrza, widoczna dla innych, jest zdolna odtwarzać zachowania, uczucia i myśli ziemskie. Jednym z aspektów poezji Dantego jest umiejętne połączenie realności z fantazją. Obrazy, które w całości robią wrażenie zjawisk fantastycznych, w zbliżeniu, szczegółach wyrażają istnienie elementów realistycznych. Części składowe obrazu: przestrzeń, ludzie, ich uczucia należą do świata realnego. W trakcie wędrówki przez zaświaty następuje stopniowa dematerializacja pierwiastka realnego, a fantastyczne wizje zostają zastąpione kompozycjami barw i dźwięków o różnym natężeniu. Wergili – przewodnik w podróży przez zaświaty – spełnia różne funkcje, ale jego najważniejszym zadaniem jest chronienie Dantego przed niebezpieczeństwami. Delacroix w filmie Żuławskiego nosi charakterystyczną czerwoną czapkę jak Wergili z *Barki Dantego*, co niedwuznacznie wskazuje rolę, jaką sobie wyznaczył u boku Chopina. Malarz jest jedynym prawdziwym towarzyszem kompozytora i w przeciwieństwie do niego nie przeraża go groza otaczającego świata. Potrafi zwalczyć demony i ma dar widzenia przyszłości. *Anielskie Słońce* – Solange ubrana w białą sukienkę, czysta, świeża, dobra mogłaby podobnie jak Beatrycze oczekiwać u kresu podróży, w innym lepszym świecie, ale pochłonęło ją piekło. Żuławski wyznacza więc Delacroix niezwykle ważną rolę w swoim filmie, taką rolę odegrał zresztą i w życiu Chopina. Wspomnienia, które francuski malarz opublikował po jego śmierci, są najciekawszym i najbardziej głębokim świadectwem współczesnych o kompozytorze i nie trzeba dodawać, jak bardzo różnią się od portretu przekazanego potomności przez George Sand. W filmie Żuławskiego Delacroix podobnie jak Norwid umieszcza Fryderyka w świecie pozaziemskim, pozahistorycznym. Świat przedstawiony w filmie jest odrealniony, wypełniony marami, duchami, postaciami mitycznymi, zaś bohaterowie mogą być traktowani jako alegorie ludzkich sytuacji.

W Château de Nohant rozgrywa się jakieś straszliwe pandemonium. Pierwsza sekwencja, spojrzenie z perspektywy ogrodu na piękny zamek, nie pozwala nawet przeczuć atmosfery wnętrza: zgiełku, ponurych mrocznych pomieszczeń, obdrapanych ścian, infernalnej czerwieni, chaosu form, ogromu zła w jego róż-

norodnych formach. Stopniowo odsłania się szaleństwo i groza świata, który zrazu wydawał się idylliczny. Pomieszczenia zamku w deformujących ujęciach kamery przypominają dantejskie przestrzenie kolejnych kręgów piekła, wielokrotnie pokazywane schody, drabiny, droga do góry i w dół, wąskie tunele korytarzy, labirynty i grobowe wnętrza pokojów, zasnuta gęstym dymem kuchnia, piwnica pełna szczurów. Cuchnący odór, krzyki, balet cieni. Krew, ogień i pożar w końcowej sekwencji – wariacje na temat czerwieni. Umierający Chopin przenoszący się do krainy światła i niebieskich dźwięków. Żuławski na wzór Dantego kreuje fantastyczną wizję zstąpienia artysty do piekieł.

*Więc ja wpatrzony w Morze wszechmądrości,
Pytam, co znaczą te ogniste gwary,
Kto nimi gada na tej wysokości. (...)
„Widne mi jego moszej szczyty,
Umalowane kolorem czerwieni,
Jak w hutnym piecu rozpalone płyty”. (...)
„Od wiecznych płomieni
Z wnętrza wykwiła pas barwy ognistej,
Którym się niższe to piekło rumieni”. (...)
Sternik nasz krążył, zanim dał swej łodzi
Wbiec do przystani; nareszcie przybija (...)
Spojrze, nad tysiąc czartów się uwija
U wrót i woła głosy zjadliwemi:
„Kto jest ten śmiałek – pytają – i czyja
Stopa za życia w martwych staje ziemi?”(...) ¹³*

BOŻENA KUDRYCKA

¹ *Jesteśmy mięsem dla tygrysa. Rozmowa z Andrzejem Żuławskim*, T. Lubelski, „Kino”, 1992, nr 7, s. 46.

² J. Barry, *George Sand*, Warszawa 1996, s. 296.

³ *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował B. E. Sydow, Warszawa 1955, t. I, s. 327.

⁴ J. Barry, dz. cyt., s. 335-6.

⁵ *Chopin*, opr. W. Dulęba, Kraków 1975, s. 211.

⁶ J. Barry, dz. cyt., s. 296.

⁷ J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Warszawa 1995, s. 213.

⁸ J. Barry, dz. cyt., s. 304-305.

⁹ Tamże, s. 431.

¹⁰ *Korespondencja...*, t. I, s. 121.

¹¹ J. Barry, dz. cyt., s. 336.

¹² J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 233.

¹³ D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Wrocław 1986, s. 44-49.