

Iwona Sowińska: *Chopin idzie do kina*. Kraków 2013 Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas (= Horyzonty Kina 6) ss. 351. ISBN 97883-242-2260-5

Kinematografia stanowi jeden z kluczowych obszarów tematycznych dla badań dwudziestowiecznej recepcji postaci i muzyki Fryderyka Chopina. Decyduje o tym głównie siła oddziaływania filmów na wizerunek kompozytora wśród masowego odbiorcy. Chopinowski wątek filmowy podejmowany do tej pory w pojedynczych artykułach autorstwa m.in. Ewy Mazierskiej¹, Tadeusza Lubelskiego² czy Bożeny Kudryckiej³ doczekał się kompletnego opracowania w monografii Iwony Sowińskiej *Chopin idzie do kina*⁴.

Autorka podzieliła swoją pracę na trzy części: pierwsza dotyczy filmowych biografii kompozytora, druga i trzecia – odpowiednio zagranicznych oraz polskich filmów, w których rozbrzmiewa jego muzyka. W częściach skrajnych materiał ułożony został chronologicznie, a w drugiej zgodnie z wyznacznikami wyrażającymi najczęściej spotykane znaczenia wykorzystanych utworów. Aż dziewięć stron wypełnia w książce indeks zawierający tytuły omówionych filmów o Chopinie i z jego muzyką, co zaświadcza zarówno o popularności kompozytora, jak i godnej pozazdrosczenia dociekliwości autorki.

¹ Ewa Mazierska: „Multifunctional Chopin: The Representation of Fryderyk Chopin in Polish Films”. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004) nr 2 s. 253–268.

² Tadeusz Lubelski: „Chopin w trzech biograficznych filmach fabularnych polskich reżyserów”. W: *Chopin w kulturze polskiej*. Red. Maciej Gołąb. Wrocław 2009 s. 265–284.

³ Bożena Kudrycka: „Aż do ostatniej nuty. Opowieść o Fryderyku Chopinie w filmie Andrzeja Żuławskiego «Błękitna nuta»”. *Kwartalnik Filmowy* 23 (2001) nr 33 s. 91–102.

⁴ Fragmenty trzeciego rozdziału znamy już z wcześniejszego artykułu, zob.: Iwona Sowińska: „Obecność muzyki Chopina w polskich filmach fabularnych”. W: *Chopin w kulturze polskiej*, op. cit., s. 285–328.

Jednocześnie lista dzieł niereprodukujących spe-tryfikowanych wyobrażeń, w których nie próbuje się zasznuować kompozytora w wąski gorset ideologicznych dyskursów czy przyciąć jego muzyki i biografii zgodnie z potrzebami filmowych wzorców gatunkowych, zajęłaby pewnie nie więcej niż pół stroniczki. Autorka wspomina zatem o „różnorakich operacjach (jeśli nie torturach)” (s. 14), jakim w kinie poddawano jego twórczość i biografię, a w innym miejscu wizerunki Chopina w najważniejszych biografiach filmowych określa ironicznie w następujący sposób jako „Chopin-*Desperado*”, „księżycowy ludoman”, „Chopin autystyczny”, „infantylny neurotyk”⁵ (s. 40).

Czy książka jest historią pewnej porażki? To zależy, na jakim gruncie będziemy szukać odpowiedzi. Jeśli w kontekście studiów filmoznawczych, to sądzę, że autorka nie do końca zgodziłaby się z takim stwierdzeniem. W końcu akcent położyła na uważną interpretację tych tytułów, a często pojedynczych scen, w których przedstawienie postaci kompozytora i jego twórczości wymyka się spod władzy obiegowych stereotypów. Cierpliwie objaśniając mechanizmy rządzące filmowymi biopikami oraz wykorzystaniem muzyki w filmach, tłumaczy czytelnikowi przyczyny stanu rzeczy. Usprawiedliwia twórców filmowych przed zarzutami ignorowania wiedzy historycznej na temat kompozytora i jego muzyki czy ingerencji w utwory, najczęściej polegającej na wyrywaniu muzycznej formie wybranych urywków. Tym samym za chybione można uznać pretensje zgłaszane przez muzykologów. Twierdząco na

⁵ Odpowiednio w filmach *Pamiętna pieśń* Charlesa Vidora, *Młodości Chopina* Aleksandra Forda, *Błękitnej nuty* Andrzeja Żuławskiego oraz *Pragnieniu miłości* Jerzego Antczaka.

postawione pytanie odpowiedziałbym z perspektywy krytyki kultury, ponieważ kwestia sposobu obecności Chopina w naszej współczesności jest zagadnieniem daleko wykraczającym poza ocenę sprawności warsztatu filmowego, a dotyczącym kulturowych fundamentów. Z książki Iwony Sowińskiej dowiadujemy się, że sława kompozytora i siła jego muzyki doskonale obsługiwały różnorodne cele – od dyplomatycznych, propagandowych, patriotycznych, bluźnierczych do melodramatycznych włącznie. Porażką kończy się przeważnie próba ukazania jego egzystencji, nawet jeśli udaje się w lepszy czy gorszy sposób przedstawić biografię⁶. Co najistotniejsze, na ogół umyka także prywatne doświadczenie słuchania czy wykonywania muzyki napisanej przez Chopina. Sowińska wymienia zaledwie kilka sugestywnych „chopinowskich «muśnięć»” (s. 306) w opisywanych przez siebie filmach.

W jednym z nich odnajdziemy ważną hipotezę tłumaczącą niepowodzenia związku Chopina z filmem. Myślę o niebanalnym dziele angielskiego reżysera Tony'ego Palmera *Dziwny przypadek Delfiny Potockiej. Tajemnica Chopina* (1999), który Sowińska rozpatruje w pierwszej części we wnikliwy sposób. Jest to obraz zasługujący na szczególną uwagę, chociaż, jak stwierdza badaczka w finalnym akapicie poświęconym temu dziełu, nie jest biografią Chopina. Omawia go jednak w jednym szeregu z *Młodością Chopina czy Błękitną nutą*, ponieważ autotematyczny charakter filmu Palmera pozwala spojrzeć z metaperspektywy na dotychczasowe przedstawienia filmowe. Dziwi więc fakt, że do tej pory niewiele o nim dyskutowano, a wydaje się, że dla chopinowskiej filmografii ma on znaczenie kluczowe. Interpretacja autorki jest bardzo cenna, ponieważ, jak sądzę, bez jej pomocy pozostać możemy bezradni wobec wyrafinowanej, fabularnej gry, którą

z odbiorcą, biografią i recepcją Chopina prowadzi reżyser. Jej komentarz pozwala zrozumieć autorską strategię i docenić wagę dzieła, pozornie tylko dyletanckiego i lekceważącego przekaz biograficzny. Sowińska przywraca więc naszej świadomości film, który o Chopinie mówi więcej niż inne przedstawienia, nawet te bardziej rzetelne faktograficznie. Reżyser nie odwołuje się wprost do wcześniejszych filmowych biografii kompozytora, ale jest świadomy, jak bardzo narracje o jego życiu wyrastają z szerszych dyskursów ideologicznych. Punktem wyjścia do postawienia pytań o charakterze metabiograficznym była historia sfabrykowanych listów Chopina do Delfiny Potockiej, upublicznionych po 1945 r. przez Paulinę Czernicką. Stała się ona obok kompozytora główną bohaterką dzieła. W filmie kwestia autentyczności korespondencji Chopina nie zostaje rozstrzygnięta, co więcej, jak podkreśla badaczka, reżyser „zmyślenia postaci pomnaża o własne mistyfikacje, niekonsekwencje i podejrzenie jaskrawe pomyłki” (s. 139) i konsekwentnie „odmawia zajęcia stanowiska wobec pleniących się i wzajemnie sprzecznych narracji o życiu Chopina, układanych zawsze przez kogoś i w czyimś interesie” (s. 143). Sowińska przypomniała, że jednym ze znaków rozpoznawczych twórczości Palmera jest właśnie akcentowanie nadużyć w reprezentacjach biografii wielkich artystów, zwłaszcza związanych z oficjalnymi ideologiami. W *Dziwnym przypadku Delfiny Potockiej* Palmer sprawę rozegrał bardzo przekornie. Posługując się fałszywymi źródłami, pokazał, że na dobrą sprawę wśród chopinowskich autorytetów nikogo nie interesuje kwestia ich autentyczności, a wszyscy obawiają się naruszenia obowiązującej, już oswojonej narracji o kompozytorze i to dlatego listy te zostają odrzucone. W konkluzji rozważań autorka deklaruje bardzo odważnie: „To metabiografia, dowodząca niemożliwości [podk. oryg.] biografii innej niż ta, którą Chopin nam zostawił. Pytajcie muzyki” (s. 143). Warto w kontekście tego filmu wspomnieć o ujawnionych przez Iwonę Sowińską zamierzeniach Andrzeja Wajdy z lat siedemdziesiątych XX w., który planował dziesięcioczęściowy serial telewizyjny poświęcony kompozytorowi. Każdy z odcinków przedstawiający wybrany epizod

⁶ A może nie powinniśmy być zbyt krytyczni wobec reżyserów filmowych, którzy podejmowali wyzwanie przedstawienia życia Chopina? W końcu zmagania z jego egzystencją – także w innych dziedzinach – rzadko przynoszą zadowalające rezultaty. Uwaga ta nie dotyczy oczywiście wybitnej książki Ryszarda Przybylskiego *Cień jaskółki*, zob. recenzję Michała Bristigera „Portret z wnętrzem – Chopin Przybylskiego” (w: tegoż: *Transkrypcje. Pisma i przekłady*. Gdańsk 2010 s. 241–248).

z jego życia miał zostać zrealizowany przez inną ekipę scenarzystów i reżysera. Pomysł spotkał się z dość ostrą krytyką recenzentów projektu ze względu na potencjalne niebezpieczeństwa wynikające z braku wyraźnie zarysowanej, spójnej wizji postaci i biografii Chopina. Z dzisiejszej perspektywy warto postawić pytanie, czy ten aspekt nie byłby największym atutem cyklu, pozwalającym wymknąć się jednoznacznym siłom krępującym filmowe biografie kompozytora, a także otworzyć tak potrzebną debatę o charakterze metabiograficznym. Nie wiemy, jakie czynniki ostatecznie zadecydowały, że serial nie został skierowany do produkcji, Sowińska wspomina w końcu również o kwestiach organizacyjnych, ale być może dopiero świadomość akcentowanego przez postmodernizm kryzysu reprezentacji pozwoliłaby na realizację tak naszkicowanego projektu.

Arcyważne (a zarazem niepokojące i inspirowane do podjęcia dyskusji) wnioski na temat recepcji Chopina przynosi analiza obecności jego muzyki w polskich filmach, zwłaszcza po roku 1956. Iwona Sowińska w pewnym momencie pisze nawet o „bezdradności” (s. 288) polskiego kina wobec doświadczenia jego muzyki. Jeszcze raz docenić wypada niezależność punktu widzenia badaczki, gdy omawia kolejne odsłony starcia pomiędzy nurtem odczytań kompozycji Chopina służącym pielęgnowaniu wartości patriotycznych, wspólnotowych oraz ironicznych zamachów wymierzonych w narodowe tradycje. Badaczka, doceniając znaczenie obu postaw, jednocześnie celnie punktuje, że w klinczu pomiędzy ojczyzną a syncyzną, wzniosłością a szderstwem, zatraciła się gdzieś wartość estetyczna tej muzyki, osobiste, a nawet intymne przeżycie jej piękna. W *Zakazanych piosenkach*, słuchając Chopina, obcuje się z wartościami narodowymi. W filmach Andrzeja Wajdy Chopin pojawia się w scenach pełnych ironii, choć jest to ironia „wymierzona nie w nią jako taką, lecz w jałowe rytuały, których stała się nieodzownym elementem, zwłaszcza patriotycznych (a też erotycznych, już później), kompromitowane przez ich celebretów” (s. 251). Filmoznawczynie ma rację, odnotowując: „gdy te filmy weszły w krwiobieg kultury, powrót do dobroduszej lektury Chopina

na długo stał się jeśli nie niemożliwy, to problematyczny” (s. 252). Co prawda, nurt bluźnierczy skompromitował dotychczasowe konteksty funkcjonowania jego muzyki i doprowadził do ich odrzucenia, ukazując nieprzystawalność, groteskowość Chopina salonowego i heroicznego (*Kanał*) czy ceremonialnego (*Popiół i diament*), ale nie zaproponował dla jego twórczości kontekstów nowych, godnych jej wielkości. Sowińska docenia więc próby Agnieszki Holland (w *Aktorach prowincjonalnych*) oraz Krzysztofa Kieślowskiego (w *Amatorze*) wymknięcia się opisywanemu impasowi. W obu filmach „przywrócenie muzyce wartości [...] odbyło się przez pokazanie jej w działaniu, polegającym na tym, że dzięki niej człowiek dostrzega ograniczenie swojej egzystencji i zyskuje motywację, by je przekroczyć” (s. 270). Zastanawiam się jednak, czy w przypadku *Amatora* Kieślowskiego *Walca e-moll* można byłoby zastąpić utworem innego kompozytora wykonywanym przez Krystiana Zimermana bez strat w przesłaniu całej sceny. Jeśli uznamy, że nie, to raczej z powodu popularnego wizerunku Konkursu Chopinowskiego jako areny zmagania młodych geniuszy, niż znaczenia samego utworu ich patrona.

Współcześnie Sowińska obserwuje natomiast „złudzenia postpamięci” (s. 295) – jej zdaniem muzyka kompozytora stopniowo zepchnięta zostaje na margines audiosfery, a za sprawą żywotności stereotypów powszechnie kojarzona jest z modelem represyjnego patriotyzmu albo pustką państwowych ceremonii. W kinie nowego wieku obserwuje powolny zmierzch opisywanego starcia między wykorzystaniem jego muzyki do „kwestionowania narodowych mitów lub do ich afirmacji” (s. 293), co daje jej zdaniem nadzieję na odzyskanie muzyki Chopina w przyszłości dla nowych, odmiennych niż dotychczasowe celów.

Wyjątkowo gruntownie Iwona Sowińska udokumentowała elementy polityczne w filmach biograficznych. Efemeryczna idea europejskiej integracji z lat dwudziestych XX w. odcisnęła jej zdaniem swój ślad na filmie *Miłość i lzy Chopina* z 1927 roku. Chopin potrzebny zjednoczonej Europie był artystą, który „w twórczości harmonijnie godził wartości narodowe z uniwersalnymi, którego dzieło zdolne było przemawiać do

wszystkich, nie odcinając się od narodowych korzeni” (s. 39). O „cieniu Trzeciej Rzeszy” (s. 40) pisze Iwona Sowińska w podrozdziale poświęconym *Chopinowi, piewcy wolności* (1934) przedstawiającym się w antyrosyjskiej wymowie filmu i jeszcze stosunkowo ostrożnej próbie zgermanizowania kompozytora. Z kolei Chopin w amerykańskiej *Pamiętnej pieśni* (1944) Charlesa Vidora występuje jako rzecznik zerwania z izolacjonizmem. W filmie wyswobodzenie się Chopina od negatywnego wpływu George Sand łączy się z coraz bardziej prężnym zaangażowaniem w działalność patriotyczną – występami w ramach wielkiego europejskiego tournée, z którego dochód przekazuje Józefowi Elsnerowi na potrzeby ofiar powstania... Chopin ewolucją swojej postawy miał umacniać Amerykanów w przekonaniu o słuszności militarnej aktywności w Europie. Nawet wizyta Chopina i Georgea Sand w Valldemossie (przedstawiona w filmie *Jutrzenka: Zima na Majorce* z roku 1969) stanie się we frankistowskiej Hiszpanii pretekstem do rozliczeń z „nietolerancyjnymi, brutalnymi ksenofobami” (s. 115). Za niemal wzorcowo propagandowy film o Chopinie uważa się powstałą w stalinowskiej Polsce *Młodość Chopina* (1951) Aleksandra Forda. Iwona Sowińska zaakcentowała, rzecz jasna, polityczny wymiar dzieła, wpisanie się fabuły Forda w socrealistyczne schematy fabularne, wyprofilowanie bohatera zgodnie z komunistycznym wzorcem osobowym artysty, skrzętnie też opisała sam proces powstania filmu. Zarazem jest krytyczną i niezawisłą interpretatorką filmu, ponieważ wypukliła zaskakujące pęknięcia na „czerwonym” portrecie Chopina. Jedną ze scen *Młodości Chopina* komentuje w oderwaniu od dotychczasowej tradycji. Mowa o fragmencie, w którym Chopin imituje na fortepianie trzy strzały zasłyszane na ulicy. Widz od razu przywołuje zakończenie *Preludium d-moll*, a w interpretacjach sceny pierwsi recenzenci (a po nich kolejni badacze) usłyszeli inspirację rewolucyjnym pejzażem dźwiękowym zapowiadającym wybuch powstania listopadowego. U Sowińskiej nie ma jeszcze mowy o rewolucji, a imitacja strzałów odaje wstrząs wrażliwego Chopina, gdy ujawniony na zabawie przez przyjaciół kompozytora szpicel zostaje zastrzelony na ulicy: „To wielki moment

muzyki filmowej. Krótka, jedna jedyna chwila, gdy film o młodym Chopinie oddycha jak dzieło sztuki, zanim udławi się morderczą jednoznacznością” (s. 102). Jeśli zgodzimy się z autorką w interpretacji opisanego sceny, to ten subwersywny gest Forda stanie się znaczącym świadectwem jego rezerwy wobec socrealistycznej poetyki. Nie jest też przejawem jedynym, skoro filmoznawcy zgodnie podkreślają, że Czesław Wołłejko został tak poprowadzony przez Forda, aby odgrywany przez niego Chopin nie miał nic wspólnego z typowym bohaterem produkcji z lat stalinowskich.

Autorka jest też bardzo wrażliwa na aspekty genderowe. Po raz kolejny zresztą, a myślę o klasycznych już studiach Jeffreya Kallberga, wykorzystanie tej perspektywy do badań nad Chopinem przyniosło znakomite rezultaty. Sowińska odnotowała szereg interesujących zjawisk. Na przykład w polskim kinie nie odnajdziemy ograniczenia w repertuarze utworów Chopina słuchanych i wykonywanych przez mężczyzn, pojawiają się zarówno utwory tradycyjnie uznawane za męskie (polonezy, etiudy), jak i kobiece nokturny. Podczas gdy w filmach zagranicznych Chopin stygmatyzuje – „aura kobiecości otacza jego muzykę tak ściśle, że zawsze gdy w filmie gra ją czy słucha jej mężczyzna, znak to nieomyślny, że narusza on normy moralne lub seksualne (albo jedno i drugie), ma zbrodnicze inklinacje, a przynajmniej złe intencje” (s. 192). Osobne studium można byłoby poświęcić sposobowi ukazania relacji Chopina z kobietami, co oczywiście zwłaszcza z George Sand. Ona też nie miała szczęścia do swoich filmowych przedstawień, jej osoba i ich związek stały się nawet przedmiotem interwencji amerykańskiej cenzury obyczajowej w latach czterdziestych. Interesująca jest ewolucja w sposobie jej pokazania. W pierwszych filmach biograficznych ukazywano ją zgodnie z mizoginicznymi uprzedzeniami jako kobietę fałszywą, upiorną i zaborczą, o zgubnym wpływie na kompozytora, który w toku rozwoju akcji musi się od niej uwolnić, aby dowieść swojej męskości i patriotyzmu. W *Pragnieniu miłości* Antczaka – ostatniej biografii kompozytora – George Sand została spolonizowana zgodnie ze wzorem „matki-Polki”.

„Filmów biograficznych, nie należy pytać o prawdę o czymś życiu, ani nawet o stopień jej

fikcjonalizacji [...] Warto je pytać przede wszystkim o determinanty poszczególnych przedstawień” (s. 17). Przypominam tę uwagę zamieszczoną we wprowadzeniu do omawianej pracy, aby poddać refleksji problem, który wydaje mi się istotny, a nie został w niej zasygnalizowany. Badaczka w toku swoich analiz wielokrotnie odsyła nas do bogatej literatury chopinowskiej, najczęściej cytując rozważania Mieczysława Tomaszewskiego, Ludwika Bronarskiego czy Adama Zamoyskiego, aby wypuklić nadużycia i fantazmaty twórców poszczególnych filmów dotyczących życia kompozytora. Jednak wspomniane przedstawienia biograficzne nie oddają tak po prostu prawdy o losach artysty oraz – podobnie jak filmy – także zostały zdeterminowane czasem i miejscem swojego powstania. W końcu, czytając książkę badaczki, natychmiast chcemy zapytać, dlaczego Adam Zamoyski w biografii Chopina⁷, jak zresztą trafnie sama podnosi, jest „skrajnie niezyczliwie usposobiony” wobec George Sand i „kąśliwie” (s. 114) komentuje jej zachowanie na Majorce? Ocena ta również łączy

się z pewnego rodzaju dyskursem politycznym i genderowym. Przy próbie wzajemnej konfrontacji różnych reprezentacji Chopina zabrakło mi pytania o „determinanty wszystkich przedstawień”. Niedawne badania Jolanty Pękacz stanowią mogą potrzebne tło⁸. Oczywiście jest spora różnica między skrajnie nieprawdopodobnymi wydarzeniami wykreowanymi przez filmowców i bardziej niejawnymi determinantami pracy biografów, lecz być może prowadzą one do tych samych nadrzędnych dyskursów. Rozumiem też, że autorka nie miała obowiązku krytycznej analizy i określenia ich funkcjonowania na różnych płaszczyznach źródłowych czy opisanie ich współzależności. Nie mam natomiast wątpliwości, że książka Iwony Sowińskiej stanowi jedno z kluczowych opracowań umożliwiających w przyszłości podjęcie badań tego rodzaju.

Sławomir Wieczorek
Uniwersytet Wrocławski

⁷ Zob.: Adam Zamoyski: *Chopin powściągliwy romantyk*. Przekł. Dominika Chylińska. Kraków 2005.

⁸ Zob.: Jolanta Pękacz: „The Nation's Property: Chopin's Biography as a Cultural Discourse”. W: *Musical Biography: Towards New Paradigms*. Red. Jolanta Pękacz. Aldershot 2006 s. 43–68.

Małgorzata Sieradz: „Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950) a początki muzykologii polskiej. Warszawa 2015 Instytut Sztuki PAN ss. 688. ISBN 978-83-63877-77-4

W polskim piśmiennictwie muzykologicznym brak jest monograficznych opracowań poświęconych czasopismom muzycznym, a przecież zwłaszcza te, w przeszłości nieliczne, o profilu naukowym stanowią znakomity materiał poglądowy dotyczący kondycji nauki o muzyce w Polsce (teorii, estetyki, historii) od pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Dogłębne poznanie ich treści oraz strategii koncepcyjno-organizacyjnych redaktorów naczelnych i grona powiązanych z nim osób pozwala opisać i objaśnić mapę aktualnych w danym czasie historyczno-muzycznych priorytetów badawczych polskich naukowców, preferowanych przez nich metodo-

logii oraz dokonywanych wyborów lektur muzykologicznych. Powstanie obszernego monograficznego ujęcia *Kwartalnika Muzycznego* w jego trzech etapach (1911–14, 1928–33, 1948–50), widzianych w kontekście innych polskich czasopism muzycznych oraz w perspektywie kształtowania się i rozwoju uniwersyteckiej muzykologii w Polsce od 1911 r., należy nie tylko zauważyć, ale już *a priori* docenić. Ponadto nawet pobieżne przekartkowanie książki Małgorzaty Sieradz pozwala spostrzec, że jej głównym bohaterem, silnym i poniekąd charyzmatycznym, jest Adolf Chybiński. A i on, posiadający przecież tak liczne grono muzykologicznych spadkobierców, nie