

Szymanowski i kino

IWONA SOWIŃSKA

Kraków · ✉ iwosowin@wp.pl

Przecież ja z kinem nie mam nic wspólnego...

Karol Szymanowski¹

Podczas swego pierwszego pobytu w Stanach Zjednoczonych Szymanowski często odwiedzał nowojorskie kina. 18 lutego 1921 roku zanotował w *Diariuszu*: „Wieczorem movies, nudny obraz w Capitolu”; 19 lutego — „Wieczorem nudny i nad wyraz smutny obraz w movies — a niechże ich diabli wezmą!”; 15 marca — „Wieczorem na nudnym filmie”. Tylko seans z 5 marca dostarczył mu odmiennych wrażeń: „Wieczorem w cinema na Charley-Chaplin (*The Kid*) śliczny obraz!!”². Nie znamy tytułów filmów, które — z wyjątkiem *Brzdąca* Chaplina — to go nudziły, to zasmucały. Nie wiemy, czy chodził do kina z własnej, czy z cudzej inicjatywy, i to nawet dzień po dniu, znajdując czas na rozczarowujące go seanse mimo obfitości innych atrakcji kulturalnych i zobowiązań towarzyskich. Karol Szymanowski rzadko wypowiadał się na temat kina, a jeśli już to czynił, to z dystansem, o ile nie z lekceważeniem i niechęcią.

Nie jest to obiecujący punkt wyjścia dla rozważań o stosunku kompozytora do kina oraz o jego filmowym wizerunku i rezonansie jego twórczości. Mimo to warto je podjąć z dwóch powodów.

1 *Niedokończony wywiad z Karolem Szymanowskim*. Rozmawiał Władysław Szlengel, „Kino” 1937 nr 15, s. 3.

2 Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 2: 1920–1926, Kraków 1994, s. 207–212.

Po pierwsze, opinie Szymanowskiego na temat przemysłu filmowego i jego produktów cechuje krytycyzm, z jakim traktował całą kulturę popularną, w tym muzykę rozrywkową. Dzięki temu oferują one wgląd w przesłanki jego myślenia o bieżących przemianach kultury jako całości, a także o kondycji sztuki uważanej przez niego za godną tego miana, którą należy izolować od seryjnych produktów kultury popularnej. Tym niemniej kompozytor, starając się sprawić wrażenie, że filmy mogłyby dla niego nie istnieć, do kina chadzał, przyjaźnił się z ludźmi filmu, a nawet zdarzało mu się interesować projektami filmowymi, choć w końcu w żaden się nie zaangażował. Tropom tym poświęcę pierwszą część niniejszego tekstu.

Po drugie, osoba, a zwłaszcza twórczość kompozytora uważanego u nas za „drugiego po Chopinie”, jeszcze za jego życia budziła pewne zainteresowanie filmowców i nadal je budzi. Dzięki temu kino — rozumiane szeroko, niedosłownie, z uwzględnieniem także tych przekazów audiowizualnych, które nie są przeznaczone do wyświetlania w kinie — stwarza dodatkowy obieg, utrzymujący pamięć o Szymanowskim. Dzieje się to na dwa sposoby, którym poświęcę drugą i trzecią część artykułu. Filmy, których tematem jest życie i twórczość kompozytora (oraz adaptacje dzieł literackich, dla których fikcyjnych bohaterów Szymanowski stanowił realny pierwowzór), przedstawię w części drugiej. Natomiast w trzeciej omówię filmy, w których obecność muzyki Szymanowskiego nie była umotywowana intencją biograficzną. Traktuję je jako świadectwo peryferyjnych wątków recepcji jego dzieła, pytając o jej dynamikę oraz konteksty, w jakich jego muzykę przywoływano.

Zakonspirowany kinofil?

Odpowiedź na pytanie o stosunek Szymanowskiego do kultury popularnej wydaje się tak oczywista, że się go nie stawia. Alistair Wightman, autor wyjątkowego studium *Szymanowski and Popular Music*³, znalazł

3 W: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Zbigniew Skowron, Kraków 2007, s. 189–202.

w twórczości polskiego kompozytora tylko jeden przykład tego rodzaju inspiracji: był nim *cake walk* z wczesnej, mało znanej operetki *Loteria na męźów*. Ani w swych późniejszych utworach, ani w utrwalonych na piśmie wypowiedziach, Szymanowski nie wykazywał sympatii dla muzyki popularnej. Ten „import zagraniczny najgorszego gatunku, deprawujący smak, wykoszlawiający zdrowy instynkt artystyczny”, niewymagający „indywidualnej kultury umysłu”⁴, uważał za przeciwieństwo zarówno autentycznej muzyki ludowej, jak i sztuki wysokiej.

W tej sytuacji może i dobrze, że na temat kina rzadziej zabierał głos. Jego jedyna obszerniejsza wypowiedź o kinie obejmuje jeden krótki akapit nieautoryzowanego wywiadu, opublikowanego tuż po śmierci kompozytora na łamach popularnego tygodnika „Kino” przez publicystkę, poetkę i tekściarza Władysława Szlengla na podstawie notatek z rozmowy telefonicznej sprzed trzech lat⁵. Nie wiadomo, na ile wiernie Szlengel zapisał słowa Szymanowskiego, a co gorsza, wcale nie ma pewności, że do tej rozmowy rzeczywiście doszło⁶.

W pryncypialnej krytyce popkultury Szymanowski nie był odosobniony. Wartość, jaką dziś mają dla nas filmy z lat 20. i 30. jako ślad nieistniejącej już rzeczywistości społecznej, ówcześni komentatorzy życia filmowego mogli tylko przeczuwać. Wtedy była to raczej kwestia wyobraźni niż empirii, przynajmniej w Polsce, gdzie rodzima kinematografia rzadko dostarczała powodów do satysfakcji. Wbrew temu nie brak było entuzjastów tego stosunkowo młodego medium — artystów, intelektualistów i przewidujących krytyków, którzy od razu dostrzegli jego kulturowy potencjał, licząc, że przyszłość pozwoli go w pełni wykorzystać. Kompozytor

4 Karol Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Warszawa 1931, s. 14; przedruk w: idem, *Pisma muzyczne (Pisma, t. 1)*. Zebrał i opracował Kornel Michałowski, Kraków 1984, s. 269.

5 *Niedokończony wywiad z Karolem Szymanowskim...*, op. cit.

6 Na wstępie Szlengel zaznaczył, że rozmowa z Szymanowskim miała zainaugurować cykl wywiadów z twórcami muzyki poważnej o ich stosunku do kina. Jednak między rokiem 1934 a 1937 „Kino” nie publikowało takiego cyklu. Jedynym polskim muzykiem, który w tych latach wypowiedział się na jego łamach, był Władysław Daniłowski, założyciel Chóru Dana, rozmówca bardziej odpowiedni dla tego popularnego tygodnika niż Szymanowski.

do nich nie należał. W rozproszonych tu i ówdzie wzmiankach deklarował niechęć wobec bieżącego repertuaru, a przyszłość filmu widział w sposób, który praktycznie wykluczał jego współpracę. We wspomnianym wywiadzie miał oświadczyć:

[s]ądzę, że dzisiejsza forma sztuki filmowej — ten gorączkowy, nerwowy, oparty wyłącznie na tempie i ogłuszeniu jazzem elaborat filmowy, jaki do spożycia dostaje publiczność — daje mało możliwości do wypowiedzenia się muzyce poważnej. Film oparty na takiej muzyce musiałby być zupełnie czymś innym, czymś nowym, zupełnie inaczej spreparowanym. Nie wyobrażam sobie w tej chwili tematyki, która by pozwoliła muzyce grać równorzędną rolę z akcją, a tylko w takim zestawieniu muzyka poważna ma rację bytu na ekranie...⁷

Otóż tą wypowiedzią Szymanowski zdekonspirował się jako konsument filmów czysto rozrywkowych. Zgodnie bowiem z konwencjami tzw. klasycznej muzyki filmowej, okrzepłymi w pierwszej połowie lat 30., jej dominującym idiomem był uproszczony romantyzm, a preferowanym aparatem wykonawczym — orkiestra przypominająca symfoniczną. Tanczny jazz i czerpiąca z niego amerykańska muzyka rozrywkowa znajdowały zastosowanie tylko w musicalach, czasem w komediach i w tych epizodach filmów gangsterskich, które rozgrywały się w nielegalnych lokalach z czasów prohibicji. Aby więc widz został „ogłuszony jazzem” i mógł nabrać przekonania, że tak właśnie brzmiały filmy, musiał się na to dobrowolnie narazić, wybierając określone gatunki.

To przypuszczenie znajduje potwierdzenie we wspomnieniach Leonii Gradstein, która utrzymywała, że Szymanowski chodził do kina często,

[z]arówno w Warszawie i Zakopanem, jak na Riwierze francuskiej. Szukał filmów raczej pogodnych, lubił zwłaszcza komedie francuskie. W Warszawie byłam z nim na jednym filmie poważniejszym — *Pasteur*, z Paulem Muni, który bardzo mu się podobał, oraz na *Bengali*. Lubił też film z Franciszką Gaal — *Piotruś*, a na obrazy, które lubił, chodził po kilka razy. W Zakopanem bywaliśmy w kinie co tydzień.

W Grasse dwa razy tygodniowo, to jest po każdej zmianie programu. Programy były niewybredne. [...] Różne farsy z Fernandem, czasami filmowane stare komedie Labiche’a, przeważnie świetnie grane. — Chory muzyk tak lubił

7 Ibidem.

swoje filmowe eskapady, że nie opuszczał żadnej zmiany programu. [...] To wszystko działa się zimą na początku 1936 roku, ostatniej zimy, kiedy Szymanowski mógł jeszcze się cieszyć skromnymi rozrywkami⁸.

Żaden z trzech wymienionych z tytułu filmów nie ogłaszał jazzem, z czego można wnioskować, że doświadczenia Szymanowskiego jako widza kinowego były znacznie bogatsze. Przyznać jednak trzeba, że nikt z otoczenia kompozytora — poza Gradstein, której wiarygodność bywa podawana w wątpliwość — nigdy nie wspomniał o jego kinofilii. Jego siostrzenica Krystyna Dąbrowska, którą ovlądnęła namiętność do „kowbojsko-histerycznej szmiry”, gdy „kino na Wilczniku nie było jeszcze wykończone”⁹, twierdziła, że na seanse chodziła sama, ponieważ „Wujcio specjalnie nie pasjonował się kinem”. Zapamiętała jednak, że zdarzały się filmy, które go zachwycały i wzruszały, jak arcydzieło Chaplina *Gorączka złota* (*The Gold Rush*, 1925) i *David Copperfield* George’a Cukora (1935)¹⁰. „Wujcio”, u którego ukochana siostrzenica spędzała wakacje od czwartego czy piątego roku życia, czuł się odpowiedzialny za kształtowanie jej gustu, zapewne więc ze swych filmowych upodobań zwierzał się jej selektywnie.

Doniesienia Leonii Gradstein kontrastują z milczeniem Szymanowskiego w tej kwestii. Konsekwencja, z jaką abstrahował od kultury popularnej i rodzimego show-biznesu jest tak uderzająca, że wydaje się albo efektem autocenzury, albo — co bardziej prawdopodobne — świadectwem lekceważenia: o błahostkach (lecz także sprawach intymnych) kompozytor wolał rozmawiać niż pisać. W jego listach i pismach próżno szukać nazwisk aktorów czy reżyserów filmowych, gwiazd scen kabaretowych, twórców i wykonawców muzyki rozrywkowej; jeśli się pojawiają, to tylko w korespondencji adresowanej do niego. A przecież, póki zdrowie

8 Leonia Gradstein, Jerzy Waldorff, *Gorzka sława*, Warszawa 1960, s. 130–131. Autorka wymieniła dwa filmy amerykańskie: „biopic” *Pasteur* w reżyserii Williama Dieterle (1936) i egzotyczną opowieść z kolonialnych Indii *Bengali* Henry’ego Hathaway (1935), oraz austriacką komedię muzyczną *Peter* Hermanna Kösterlitz (1934).

9 Krystyna Dąbrowska, *Karol z Atmy*, Warszawa 1982, s. 42–43. Autorka miała na myśli działające do dziś kino Sokół, oddane do użytku w 1929 roku. Mieści się ono na ulicy Orkana, blisko Kasprusiów i Atmy.

10 Ibidem, s. 43.

mu pozwalało, nie stronił od rozrywek i obracał się w tym środowisku, utrzymując kontakty zawodowe i towarzyskie z wieloma ludźmi filmu. Należeli do tego grona: reżyserzy Ryszard Ordyński, Ryszard Bolesławski i Juliusz Gardan, aktor Witold Conti, a także, choć ten akurat kontakt był prawdopodobnie jednorazowy, kompozytor muzyki filmowej Henryk Wars. Jednak najważniejszą, niestrudzoną łączniczką Szymanowskiego ze światem kina była jego sekretarka Leonia Gradstein.

Ryszard Ordyński, „który wszystko traktował po amatorsku prócz życia towarzyskiego”¹¹, był kosmopolitycznym reżyserem teatralnym i filmowym, nie wspominając o innych zakresach jego działalności w Berlinie, Nowym Jorku, Paryżu, Warszawie i Hollywood. Poznali się z Szymanowskim w Berlinie w 1912 roku i pozostawali w stałym, choć nie zawsze bezproblemowym, kontakcie przez ćwierć wieku, lecz znajomość ta nie przyniosła konkretnych efektów artystycznych — kończyło się na planach. Ordyński brany był pod uwagę jako reżyser wiedeńskiej premiery opery *Hagith*, przewidywanej na jesień 1920 roku, lecz do niej nie doszło. Natomiast latem 1933 roku w Zakopanem Ordyński miał namawiać Szymanowskiego do współpracy przy planowanym filmie o Janosiku¹². To jedyny projekt filmowy związany z kompozytorem, o którym wiadomo coś więcej, a to dzięki Rafałowi Malczewskiemu. Nie bez uszczypliwości opisał on zdarzenie, którego prawdopodobnie był świadkiem:

[p]ewnego razu pojawił się na werandzie „Morskiego Oka” (wtedy tam się chodziło) Ryś Ordyński. Był nabitą ważnością, pragnął, by Szymanowski napisał muzykę do filmu, jaki on miał zamiar nakręcić: o zbójniku Janosiku. Szlagier. Miłość oczywiście, intryga, koniec albo dobry, albo zły. Raczej jednak „happy end”. Kostiumy zbójnicze, tańce (Szmolcówna) itd. Na Janosika upatrzył sobie [Mieczysława — I.S.] Cybulskiego (blondyn!). Obiecywał, że dużo nakręci

11 Halina Arturowa Rodzińska, *Nasze wspólne życie*, przekł. Aldona Szpakowska, Warszawa 1980, s. 118.

12 Wspomnieniowy szkic Ordyńskiego pt. *Moment troski*, opublikowany niedługo po śmierci kompozytora („Wiadomości Literackie” 1938 nr 1, s. 4), następnie włączony do tomu *Z mojej włóczgi* (Kraków 1956, s. 183–190), został przedrukowany w książce pod red. Jerzego M. Smotera pt. *Karol Szymanowski we wspomnieniach* (Kraków 1974, s. 323–327). Niestety, z błędem: reżyser spotkał się z Szymanowskim w Zakopanem w 1933, nie w 1932 roku, jak czytamy na s. 326.

w prawdziwym plenerze podhalańskim. Może Marią Teresą będzie Ćwiklińska, z którą Janosik wytnie czardasza. Twórca *Pana Tadeusza* (na ekranie), najstraszniejszego filmu, jaki ludzkość, złożona z Polaków, widziała [...], nie mógł się porozumieć z Szymanowskim. Karol znał Podhale na wskroś. [...] Nie czuł się stworzony, by komponować melodie do romansów janosikowych, do salonowych wygibasów. Miał „dudki” wówczas, to znaczy spokój na pewien czas i niemożną [sic!] chęć stworzenia muzyki pod wizerunek tego, co uważał za istotną prawdę o Podhalu¹³.

Ludzkość, również ta „złożona z Polaków”, niewątpliwie widziała gorsze filmy niż niemy *Pan Tadeusz* (1928); uwaga o „dudkach”, których jakoby Szymanowski miał wtedy pod dostatkiem, też nie wygląda na obiektywną. Ale Ordyński istotnie mógł wpaść na pomysł filmu o Janosiku, ponieważ na góralszczyznę zapanowała wtedy moda. Na ogłoszony w 1934 roku konkurs scenariuszy wpłynęło aż kilka projektów filmów „górskich, góralskich i w ogóle ludowych”, których autorzy „kierowali się chęcią wzmocnienia swego filmu efektywnym a swojskim krajobrazem oraz możliwością wplecenia pieśni ludowych”, pisał drwiąco konkursowy juror Karol Irzykowski¹⁴. Nie wydaje się, by któryś z tych scenariuszy zapowiadał wymarzony przez Juliusza Zborowskiego „zanim jeszcze ktokolwiek inny powziął te same zamiary”¹⁵ wielki film góralski. Czy taki film był również marzeniem Szymanowskiego? Niektórzy świadkowie, wśród nich Malczewski, dawali do zrozumienia, że tak. Jednak sam kompozytor nigdy nie zwierzył się z tego marzenia na piśmie.

Ryszard Bolesławski, który podobnie jak Ordyński uprawiał reżyserię teatralną i filmową, razem z Leonem Schillerem namówił Szymanowskiego do skomponowania muzyki do pantomimy *Mandragora*. Początki kariery Bolesławskiego wiązały się z rosyjskim teatrem i kinematografią przedrewolucyjną. Potem trafił do Moskiewskiego Teatru Artystycznego, gdzie występował pod kierunkiem Stanisławskiego. Po krótkim,

13 Rafał Malczewski, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Warszawa 2003, s. 98–99. Wspomniana przez Malczewskiego Halina Szmolcówna była wybitną tancerką (i żoną Grzegorza Fitelberga).

14 Karol Irzykowski, *Z warsztatu jurora*, „Światowid” 1934 nr 32, s. 16; przedruk w: idem, *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982, s. 478.

15 Adolf Chybiński, ***, w: *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, op. cit., s. 136.

lecz filmowo i teatralnie owocnym pobycie w odrodzonej Polsce, obejmującym również wystawienie *Mandragory*, wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Pod koniec lat 20. znalazł się w Hollywood, gdzie zrealizował aż kilkanaście filmów. Drogi Szymanowskiego i Bolesławskiego już nigdy się nie skrzyżowały; filmowiec zmarł nagle, dwa miesiące przed kompozytorem.

Niezawodowy charakter miał natomiast związek Szymanowskiego z Witoldem Contim, wówczas początkującym aktorem filmowym, który w połowie lat 30. stał się śpiewającą gwiazdą kabaretów i czołowym amantem kina polskiego. Zdaniem Chylińskiej, to do niego odnosiła się fraza, której użył kompozytor w liście do Zofii Kochańskiej z czerwca 1931 roku — „żona, która i tak już wyjechała, bo to wschodząca gwiazdka filmowa, która musiała pojechać na parę miesięcy na zdjęcia”¹⁶. Conti zadebiutował w 1930 roku w filmie *Janko muzykant* w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego, opartym na noweli Henryka Sienkiewicza, uwspółcześionym, optymistycznym i niepozbawionym komizmu, zapewnionego przez udział Adolfa Dymyzy i Kazimierza Krukowskiego (Lopka). Był to jedyny film, do którego muzykę skomponował Grzegorz Fitelberg (przy współpracy Leona Schillera, który zapewne był autorem piosenek). Niestety, nagrany na płytach dźwięk nie zachował się do naszych czasów¹⁷. Jarosław Iwaszkiewicz zapamiętał Contiego jako częstego gościa Szymanowskiego w hotelu Bristol, warszawskiej kwaterze kompozytora¹⁸. Ale już latem tego samego 1931 roku, gdy Conti jako „wschodząca gwiazdka” wyjechał na wspomniane zdjęcia, Szymanowski donosił Fitelbergowi o przyjeździe nowej „żony”, czyli młodziutkiego Aleksandra Szymielewicza.

Juliusz Gardan, stryjeczny brat Leonii Gradstein (i rodzony brat kompozytora Alfreda Gradsteina) był jednym z czołowych reżyserów przedwojennych. Autor m.in. takich arcymelodramatów, jak *Trędowata* (1936) i *Wrzos* (1938) oraz filmowej wersji Moniuszkowskiej *Halki* (1937), był pragmatykiem, więc i eklektykiem, dobrze rozumiejącym zasady gry na

16 Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 3: 1927–1931, Kraków 1997, s. 579.

17 W 2020 roku nieoczekiwanie odnalezione zostały we Włoszech płyty z muzyką do filmu, wkrótce więc zostanie udostępniona jego oryginalna, dźwiękowa wersja.

18 Jarosław Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1976.

rodzimy rynek filmowy, a przy tym człowiekiem o dużej kulturze osobistej, gruntownie wykształconym, co w środowisku przedwojennych filmowców nie było regułą. Mimo że nie skończył swego doktoratu o Marcelu Prouście, a być może nawet go nie zaczął, wzmiankę o tej ambitnej porażce znajdziemy w każdej poświęconej mu notce biograficznej. Z Szymanowskim połączyła go wieloletnia znajomość, podtrzymywana głównie w Zakopanem, gdzie często przyjeżdżał, by się kurować i bawić w dobrym towarzystwie. Z korespondencji kompozytora z Leonią Gradstein wiadomo, że obaj pisywali do siebie, lecz niestety żaden z tych listów nie został odnaleziony¹⁹.

Osobą, która w ostatnich latach życia kompozytora z zapałem pielęgnowała jego filmowe zainteresowania i dotrzymywała mu towarzystwa w kinie, była Leonia Gradstein. Kochała kino. W listach polecała kompozytorowi filmy, które warto obejrzeć, na przykład niezwykle melodramat z 1935 roku *Peter Ibbetson* Henry'ego Hathawaya („Jeżeli Pan będzie miał okazję, niech Pan ten film obejrzy, smutny, ale bardzo piękny. Naturalnie trzeba się trochę popłakać”, zachęcała²⁰). Czasem przekazywała plotki, do których miała ułatwiony dostęp ze względu na koneksje rodzinne. Kompozytor jednak nie reagował (przynajmniej na piśmie) ani na plotki, ani na jej rekomendacje. Raz tylko zainteresował się, raczej kurtuazyjnie, losami najnowszego filmu Gardana, komedii muzycznej *Pani minister tańczy* (1936). Nie było to dzieło udane, więc może lepiej się stało, że go nie zobaczył. Czy Gradstein pisałaby o tym, wiedząc, że jej pryncypała to nie interesuje? Ten argument przemawia za tym, by wierzyć jej doniesieniom o sekretnym zamiłowaniu Szymanowskiego do filmów, mimo że sam nigdy nie zdobył się na „coming out kinofila”.

W marcu 1936 Leonia Gradstein przedsięwzięła energiczne kroki, aby kompozytor otrzymał jakies filmowe zlecenie dla podreperowania finansów.

-
- 19 Jak wielu artystów żydowskiego pochodzenia, po kapitulacji Warszawy Gardan uciekł na Wschód. Znalazł zatrudnienie w Kijowskiej Wytwórni Filmowej, a po jej ewakuacji latem 1941 roku trafił do Aszchabadu, gdzie w 1944 roku zmarł na gruźlicę.
- 20 List z 1936 roku. Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 4: 1932–1937. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, Kraków 2002, s. 152.

W tym celu udała się do naczelnika Wydziału Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego:

[w] rozmowie z p. Zawistowskim wspomniałam o ewentualnym zrobieniu przez Pana muzyki do filmu, zaznaczając właśnie, że w żadnym razie pieniądze z Min. nie starczą. Zawistowskiemu myśl ta się bardzo spodobała i powiedział mi, żebym się z [Ferdynandem] Goetlem zobaczyła wobec tego, że tenże właśnie robi filmy finansowane przez Rząd i w ogóle „artystyczne”. Z Goetlem miałam rozmowę „wyczerpującą”. W każdym razie mówił o Panu w samych superlatywach jako „przyjaciel”. No i naturalnie był zachwycony i powiedział, że wcale Pan nie powinien robić wszystkiego sam, po prostu parę motywów czy coś takiego, a resztę może za Pana zrobić jakiś młody muzyk — tak jak to za granicą się robi. — W ciągu 3 tygodni rozstrzygnie się, co będą robili, i wtedy mam się z nim porozumieć co do warunków i przesłać Panu pomysł filmu do przejrzienia. — Trzeba się zastanowić, ile powinni zapłacić w razie czego²¹.

W chwili otrzymania tego listu kompozytor miał przed sobą ostatni rok życia, z czego w kraju spędził tylko cztery miesiące. Plan Leonii Gradstein się nie powiódł, tematu nikt już nie podjął, Szymanowski nie podtrzymał pracy przy żadnym filmie firmowanym przez Ferdynanda Goetla jako scenarzystę. Zresztą wytwórnia Panta-Film, założona rok wcześniej przez Goetla wraz z innym prominentnym literatem, Wacławem Sieroszewskim, właśnie znalazła się na skraju bankructwa. Kolejny film — w ogóle drugi i zarazem ostatni — wypuściła już po śmierci Szymanowskiego. Był to „melodramat przygodowy” *Dziewczyna szuka miłości* w reżyserii Romualda Gantkowskiego (1938), którego niepowodzenie ostatecznie pogrzyżyło firmę. Z pewnością nie było to dzieło, które chciano zaproponować Szymanowskiemu. Natomiast mógł to być inny projekt, jeden z dwóch, na które wytwórni nie udało się zebrać funduszy: znów o Janosiku. Tę wersję reżyserować miał Józef Lejtes, uważany za najambitniejszego polskiego filmowca dwudziestolecia międzywojennego. Nie wiemy, kiedy dokładnie Lejtes z Goetlem przystąpili do pracy nad scenariuszem, lecz informacje pochodzące od reżysera wskazywałyby na rok 1936. Niewykluczone więc, że impulsu dostarczyła im perspektywa ewentualnego pozyskania Szymanowskiego do współpracy. Jak po latach wspominał Lejtes:

21 Ibidem, s. 175–176. Pominęłam przypisy Teresy Chylińskiej.

[m]ieliśmy spore apetyty na solidną produkcję. Jednakże, w miarę pisania pierwszego wydania scenariusza, zorientowaliśmy się, że musielibyśmy spędzić z dość dużą załogą kilka miesięcy w Tatrach, gdyż staraliśmy się unikać zdjęć w Studio i nasz budżet wypadłby ponad nasze możliwości. Zamiłowanie Goetla jak i moje do tego tematu było tego rodzaju, że woleliśmy lepiej zrezygnować z projektu, aniżeli go spaczyć²².

W przytoczonym liście nazwisko Szymanowskiego nie pada, więc poruszamy się w sferze domysłów, dość jednak prawdopodobnych. Józef Lejtes przywołał za to nazwisko kompozytora w liście późniejszym, napisanym we wrześniu 1977 roku pod wrażeniem niedawnej śmierci Henryka Warsa. Reżyser współpracował z Warsem przed wojną, a kilka lat po jej zakończeniu obaj osiedli w Los Angeles.

Z perspektywy kultury popularnej, ostatnia przedwojenna dekada zawdzięczała swe brzmienie nie Szymanowskiemu, lecz przede wszystkim Warsowi, twórcy niezliczonych szlagierów i muzyki do mniej więcej jednej trzeciej polskich filmów dźwiękowych, by wymienić tylko jedną z wielu dziedzin jego wszechstronnej aktywności. Trudno orzec, ile jest prawdy w anegdocie przytoczonej przez biografę Warsa, którą usłyszał od jego rodziny:

[s]potkanie z nim [Szymanowskim — I.S.] odbyło się podobno w jednym z apartamentów warszawskiego hotelu Bristol. Szymanowski przyjmował tam zapowiedzianych wcześniej gości. Któregoś dnia przyszedł Wars i oznajmił: Maestro — chciałbym uczyć się u pana. Po krótkiej wymianie uprzejmości Szymanowski odpowiedział ponoć: Drogi panie Wars, to ja chciałbym uczyć się u pana, jak zdobywać publiczność dla swojej twórczości²³.

Podobno, ponoć... Gdy zestawić tę relację z autoironiczną uwagą kompozytora, zanotowaną przez Choromańskiego: „wprost z pasją — robiłem wszystko, co należy, aby zagrozić sobie drogę do jakiej takiej

22 *Listy Józefa Lejtesa do Barbary i Leszka Armatysów*, „Kino” 1984 nr 1, s. 18–19; cytowany list został wysłany z Los Angeles 18 X 1964 roku. Z filmem o Janosiku ubiegli nas w końcu południowi sąsiedzi. Czeski reżyser Martin Frič przedstawił go jako bohatera słowackiego (*Jánošík*, 1936). W 1937 roku film wszedł na polskie ekrany.

23 Ryszard Wolański, *Już nie zapomnisz mnie. Opowieść o Henryku Warsie*, Warszawa 2010, s. 79.

«popularności» — i to ze znacznym rezultatem, zwłaszcza w kraju!»²⁴, trudno nie podziwiać zręczności, jaką wykazał się w rozmowie z Warssem.

W cytowanym liście Lejtes stwierdził też, że Henryk Wars był studentem Karola Szymanowskiego w Konserwatorium Warszawskim, co należy między bajki włożyć²⁵. Wiarygodnie za to brzmi informacja, którą reżyser zostawił na koniec:

[k]ilka tygodni przed swoją śmiercią Wars otrzymał z kraju płyty 4-tej Symfonii Szymanowskiego. Leżąc na oddziale „Intensive Care” w Wojskowym Szpitalu Weteranów Wojennych, ze słuchawkami na uszach słuchał 4-tej Symfonii Szymanowskiego²⁶.

Karol Irzykowski postawił w 1913 roku, „kiedy w Polsce było jeszcze modą pogardzać kinem”, związłą diagnozę: „Współczesny Europejczyk używa kina, ale się go wstydzi”²⁷. Szymanowski hołdował tej modzie jeszcze dwadzieścia lat później, choć kina przecież „używał”.

Filmowe portrety, szkice i karykatury

Zdjęć kompozytora, samego lub w otoczeniu rodziny czy sławnych przyjaciół, zachowało się dużo i są dobrze znane. Gorzej z zapisami audiowizualnymi. Znamy tylko dwie wypowiedzi kompozytora dla praskiego radia oraz dwa krótkie materiały filmowe (i trzeci, pochodzący z uroczystości pogrzebowych w Krakowie). Trwające w sumie trzy minuty dwa nagrania

24 Michał Choromański, *Karol Szymanowski*, w: *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, op. cit., s. 211.

25 Ta nieprawdziwa informacja bywa powtarzana w dobrej wierze. Tymczasem Wars studiował w Konserwatorium w latach 1919–1925 i jeszcze podczas studiów zainteresował się muzyką rozrywkową, której następnie całkowicie się poświęcił, szybko osiągając sukces w show-biznesie. Szymanowski podjął pracę na tej uczelni dopiero wiosną 1927 roku, a wcześniej stronił od dydaktyki.

26 *Listy Józefa Lejtesa...*, op. cit., s. 22.

27 K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, op. cit., s. 12, 15. Książka ukazała się w 1924 roku, lecz Irzykowski przytoczył na wstępie swój felieton *Śmierć kinematografu*, opublikowany w roku 1913. Cytat pochodzi z tego felietonu.

radiowe i dwa mniej więcej minutowe filmy amatorskie to niestety wszystko, na podstawie czego możemy wyobrazić sobie, jak Szymanowski mówił, jak się poruszał i gestykulował.

Pierwszy materiał filmowy to amatorskie, oczywiście nieme, ujęcia, wykonane przez Mariana Wimmera prawdopodobnie między 1930 a 1932 rokiem²⁸, odpowiadające opisowi z tomiku *Karol z Atmy* Krystyny Dąbrowskiej:

[p]an Marian [Wimmer — I.S.] pasjonował się wówczas filmem, i to nie tylko jako widz. Miał mały aparat, którym nakręcił w Zakopanem wiele metrów taśmy. Pokazywał mi film zachowany z tamtych czasów. Wujcio i Atma, i nasze koty...²⁹.

Ustalenie daty realizacji drugiego, też amatorskiego, filmu nie nastęcza trudności, ponieważ przedstawia on Szymanowskiego, siedzącego (w szlafroku, co prawda eleganckim) pomiędzy Arturem Rodzińskim a Olinem Downesem, nowojorskim krytykiem muzycznym. Downes zatrzymał się w Polsce w drodze do ZSRR i odwiedził kompozytora w Atmie latem 1932 roku. Spotkanie zaaranżował Rodziński. Być może to on był inicjatorem utrwalenia go na taśmie. Czy za kamerą stanął ktoś inny, czy też własną kamerę Rodziński umieścił na statywie, na co by wyglądało — nie wiadomo³⁰.

Te bezcenne materiały spoczywały w archiwach, a przed epoką cyfryzacji jedynym sposobem pokazania ich światu było zacytowanie w filmie dokumentalnym.

28 Film Wimmera i reportaż z pogrzebu dostępne są on-line pod adresem <http://www.karolszymanowski.pl/filmy-i-muzyka> [dostęp: 10.06.2019]. Pierwszy materiał opatrzony jest datą 1930, lecz nie udało mi się dotrzeć do dokumentów, które potwierdzałyby tę informację. Inżynier Marian Wimmer był wziętym architektem o zainteresowaniach artystycznych; wraz z żoną należeli do towarzyskiej elity przedwojennego Zakopanego. O późniejszych zasługach Wimmera dla powojennego szkolnictwa filmowego pisze szczegółowo Waldemar Ludwisiak, *Marian Bernard Wimmer (1897-1970). Zapomniany twórca szkoły filmowej*, „Kronika miasta Łodzi” 2016 nr 4 (76), s. 144-152.

29 K. Dąbrowska, op. cit., s. 44.

30 O tych odwiedzinach pisała Halina Arturowa Rodzińska, op. cit., s. 128. Ten amatorski film wykorzystana w swoim dokumencie *Siostry Lilpop i ich miłości* Bożena Garus-Hockuba (2005), z niego pochodzi też informacja, że w 1932 roku Rodziński kupił sobie kamerę. Mógł ją wziąć ze sobą, jadąc do Polski.

Prawie wszystkim filmom dokumentalnym poświęconym Karolowi Szymanowskiemu patronowała Telewizja Polska. Pierwszy był niespełna półgodzinny *Ślad człowieka* (1971) Huberta Drapelli, z komentarzem Jarosława Iwaszkiewicza, w którym to komentarzu należy domyślać się kompilacji opublikowanych wcześniej wypowiedzi pisarza o kompozytorze.

Po dziesięciu latach powstały jednocześnie dwa kolejne filmy — *Harnasiowa nuta* Tadeusza Kopla i *Karol Szymanowski w Pradze* Piotra Szalszy. *Harnasiowa nuta* opowiada o zakopiańskim etapie życia Szymanowskiego. To tu po raz pierwszy został zacytowany film Wimmera³¹. Drugi film, *Karol Szymanowski w Pradze*, znalazł dopełnienie w książce Szalszy pod tym samym tytułem i zorganizowanej przez niego w Warszawie wystawie dokumentów związanych z praskimi epizodami w karierze kompozytora³². Film wraz z książką i wystawą były efektem gruntownych badań archiwalnych, podjętych przez filmowca pod koniec lat 70. XX wieku. Rzeczywiście poszerzyły one wiedzę o kompozytorze, a nie tylko popularyzowały tę już istniejącą. Szalsza dotarł do dwóch archiwalnych wypowiedzi Szymanowskiego dla czechosłowackiego radia, zarejestrowanych w 1932 i 1935 roku, a także namówił Kaję Danczowską do wykonania nieznanej kadencji, skomponowanej w 1929 roku do *I Koncertu skrzypcowego* przez czeskiego wirtuoza Dalíboru Vačkářa; kompozycję tę Szymanowski skomplementował w kurtuazyjnym liście z następnego roku. Film Szalszy dostarczył więc pierwszej okazji do posłuchania głosu kompozytora, a przy tym — prawdopodobnie jedynej, by poznać alternatywną kadencję z *I Koncertu*.

Poza krajem, choć przy wsparciu strony polskiej, wyprodukowany został tylko jeden film dokumentalny: *Pieśń o nocy. Portret Karola Szymanowskiego* (*Song of the Night. The Music of Karol Szymanowski 1882-1937*), firmowany przez BBC. Ten godzinny dokument zrealizował w 1992 roku Peter

31 Informację tę zawdzięczam korespondencji z Piotrem Szalszą, który wspomniał, że na użytek filmu Kopla „zdjęcia były kopiowane jeszcze taką chałupniczą metodą, ale się udało!”.

32 Piotr Szalsza, *Karol Szymanowski w Pradze*, Katowice 1985. Wystawę otwarto w 1982 roku w Ośrodku Kultury Czechosłowackiej w Warszawie. Szalsza poświęcił kilka lat propagowaniu twórczości kompozytora. W 1980 roku wyreżyserował dla telewizji widowisko baletowe *Mandragora, czyli miłosny napój*.

Maniura, brytyjski reżyser i producent telewizyjny, specjalizujący się wówczas w programach muzycznych. W tej samej stacji telewizyjnej w latach 50. zaczynał karierę skandalista Ken Russell, a pod koniec następnej dekady — Tony Palmer, okrzyknięty „poetą telewizji”. Obaj realizowali tu kreacyjne eseje o kompozytorach i muzyce, kontestując konwencje gatunku w sposób prowokacyjny, lecz pobudzający wyobraźnię. Peter Maniura nie był jednak ekscentrykiem.

Pieśń o nocy to film solidny, poprawny, zrobiony tak, jak zwykle robi się tzw. dokumenty fabularyzowane o znanych postaciach ze świata sztuki. Epizody inscenizowane przeplatają się z wypowiedziami kompetentnych gości (Teresa Chylińska, Witold Lutosławski i inni, wśród nich potomek rodu Obrochtów), fotografiami, cytatami z pism i korespondencji kompozytora, a zwłaszcza obszernymi (jak na film) fragmentami utworów Szymanowskiego, w dobrym wykonaniu polskich solistów i zespołów. Całość stanowi zachętę do podtrzymywania kontaktu z tą twórczością już na własną rękę, dzisiejszy widz pozostaje jednak z wrażeniem, że nie jest to perspektywa ekscytująca.

W nowszym, choć już nie nowym, dokumencie telewizyjnym poświęconym kompozytorowi — *Karol Szymanowski. Linia życia 3 X 1882–29 III 1937* Dariusza Pawelca i Barbary Goli (2002), znalazły się dwa z trzech istniejących materiałów filmowych: obraz Wimmera i reportaż z krakowskich uroczystości pogrzebowych Szymanowskiego. Ich zderzenie, zaaranżowane przez twórców, którzy odseparowali je tylko ostatnim zdjęciem kompozytora, wydobywa dramatyczny kontrast pomiędzy niewystarczającym wsparciem instytucjonalnym dla artysty za jego życia a celebrowaniem go po śmierci. Obdarzony zmysłem ironii Szymanowski przewidział, jak pompatyczny będzie jego pogrzeb. Póki żył, jedynymi osobami, które z troszczyły się o zapisanie jego wizerunku na taśmie filmowej, byli znajomi hobbyści, zaś jedynym miejscem, w którym utrwalono jego głos — Praga, nie Warszawa.

W obu dokumentach, brytyjskim i polskim, zacytowany został niemal identyczny zestaw fragmentów muzycznych, zgodnie ze sprawdzoną formułą *the best of...*; powtarzają się też niektóre wyimki z korespondencji. Dwukrotnie krótszy (co ma swoje wady, ale i zalety) od filmu brytyjskiego

dokument Pawelca i Goli jest jednak atrakcyjniejszy, bardziej angażujący. Przede wszystkim za sprawą pomysłowej warstwy wizualnej: dobrze znana, a wręcz opatrzona ikonografia, nabiera życia dzięki obróbce komputerowej, fragmentowaniu i powiększaniu, umożliwiającym dostrzeżenie szczegółów, które umykały uwadze. Również na warstwę akustyczną realizatorzy mieli pomysł nietuzinkowy, zagęszczając ją efektami, takimi jak trzask migawki, symulującymi terażniejszość tego, co oglądamy. Właściwą narrację otwiera *Preludium e-moll* op. 28 nr 4 Chopina, a zamyka *Prolog z Muzyki żałobnej Lutosławskiego*, co wpisuje drogę twórczą Szymanowskiego w szerszy kontekst. Z tym, że tu jest on czysto polski, tymczasem rzeczywistość była bardziej złożona i zmienna w czasie. Bohater tego filmu to artysta, mający też swoją skomplikowaną prywatność, a także obywatel kraju, za którego kulturę czuł się odpowiedzialny pomimo bycia nie dość docenianym. Przenikanie się wątku prywatnego i publicznego jest siłą polskiego dokumentu, przejmująco spuentowanego konfrontacją dwóch wspomnianych archiwalnych materiałów filmowych, dodatkowo wzmocnioną materiałem audio — ostatnią wypowiedzią kompozytora dla radia.

Listę zrealizowanych dotychczas polskich dokumentów zamyka okolicznościowy reportaż *Karol Szymanowski i jego mała ojczyzna* Barbary Szumowskiej z 2012 roku. Powstał pod auspicjami Muzeum Narodowego w Krakowie, w ramach projektu „Muzyka pod Tatrami”, lecz nie dotyczy zakopiańskiej, jak można by oczekiwać, ale tej fazy życia kompozytora, która związana była z Kresami. Jej materialnych śladów już właściwie nie ma: na miejscu dworku w Tymoszwówce stoi szkoła, dom w Elizawetgradzie (dzisiejszy Kropywnycki) został rozebrany na początku lat 90. ubiegłego wieku, a wznoszenie repliki przerwano pod koniec tej samej dekady wskutek kryzysu gospodarczego, w jakim pogrążyła się Ukraina, i już go nie podjęto. Pozostały krajobrazy, grono entuzjastów kultuwujących pamięć Szymanowskiego i muzyka, stanowiące temat reportażu.

W tym samym kręgu narodził się pomysł ostatniego jak dotąd filmu, tym razem ukraińskiego. Telewizyjny dokument fabularyzowany *Karol Szymanowski. Ukraińskie ścieżki polskiego geniusza* (*Кароль Шумановський. Українські стежки польського генія*, 2015) Zoi Bohdaszowej to szczerze

ilustrowana ikonograficznie i muzycznie opowieść o gnieździe rodzinnym Szymanowskich; miejscu ukształtowanym przez historię jako tygiel narodowościowy, mocno jednak zhierarchizowany społecznie. Artysta zamieszkiwał raczej archipelag polskich i rosyjskich majątków niż rdzenną Ukrainę. O ewentualnych konfliktach, do jakich za jego życia mogło na tym tle dochodzić, w filmie się nie wspomina. Domyślna teza filmu o wpływie ukraińskiego otoczenia na twórczość kompozytora wymagałaby udowodnienia, skoro on sam ją odrzucał: „ludowość ukraińska nie wzruszała mnie, wzruszał mnie tylko klimat [...]. Przepląnąłem ponad piękną Ukrainą, a dobiłem do portu w Tatrach...”³³. Dla twórców filmu pamięć o Szymanowskim to nasze wspólne dziedzictwo, które powinno łączyć Ukraińców i Polaków. To cenna perspektywa, jako że tego, co nas dzieli, mamy pod dostatkiem.

Jak na rangę kompozytora, filmów dokumentalnych nie jest więc dużo, a wzięwszy pod uwagę daty ich produkcji (poza ukraińską — finalizowanych zawsze na początku dekad), można domniemywać, że zwykle stał za nimi impuls jubileuszowy: od lat 70. XX wieku kolejne filmy pojawiały się w rytm okrągłych rocznic urodzin kompozytora. Dokumenty te kreślą oficjalny portret osobistości bez skazy. Świadectwa — korespondencję, pisma o tematyce muzycznej — filmowcy traktują z pietyzmem i pełnym zaufaniem, podobnie jak wypowiedzi osób z otoczenia artysty. Imperatyw syntezy, który każe twórcom filmowym myśleć, że co dziesięć lat należy przypominać widzom od podstaw, kim był Szymanowski, skłania ich do korzystania z ograniczonego korpusu cytatów muzycznych i z ikonografii, która z czasem się opatrzyła. W żadnym z wymienionych filmów nie zaryzykowano podjęcia kwestii delikatnych, które dla czytającej publiczności od dawna nie są tajemnicą. Zarówno w życiu osobistym artysty — niekoniernie intymnym, lecz także rodzinnym i towarzyskim — jak i w jego działalności publicznej nie brakowało spraw kontrowersyjnych. Ale z filmów dokumentalnych niczego się o nich nie dowiemy.

Fabularna biografia Szymanowskiego nie powstała do dziś. Zresztą nie doczekał się takiej nikt z naszych XX-wiecznych kompozytorów (z wyjątkiem

33 Wypowiedź z 1933 roku. Cyt. za: Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2: *We własnym kraju*, Kraków 2008, s. 571.

Władysława Szpilmana, którego przypadek był szczególnie³⁴). Źródłem obiegowej wiedzy o Szymanowskim pozostają więc filmy dokumentalne. A przecież i one nieuchronnie dokonują fikcjonalizacji swego bohatera. Granica między dokumentem a fabułą jest zawsze płynna, co uwidacznia się wyraziście w dziedzinie filmowej biografistyki.

Z tej perspektywy da się dostrzec ciągłość między filmem dokumentalnym o realnej osobie, jej filmową biografią fabularną, wreszcie fabułą „z kluczem”, której bohater (zwykle nie pierwszoplanowy) jest wyposażony tylko w pewne cechy realnej i dającej się zidentyfikować osoby, służącej mu jako pierwowzór. Z tym ostatnim wariantem mamy do czynienia tylko w serialowej wersji *Sławy i chwały* Jarosława Iwaszkiewicza w reżyserii Kazimierza Kutza (1997). Natomiast z adaptacji dwu powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza — *Pożegnania jesieni* w reżyserii Mariusza Trelińskiego (1990) i *Nienasycenia* Wiktora Grodeckiego (2003) — Szymanowski został wyeliminowany.

Dzieje burzliwej znajomości Witkacego z kompozytorem są dobrze znane³⁵. Łączyła ich również postawa wobec kina, o którym obaj wypowiedzieli się z niechęcią (choć przyznać trzeba, że inwektywy Witkacego odznaczały się większym polotem). Jednak kino, „groźne dla wszystkich możliwych wyższych dziedzin”³⁶, Witkacy czasem odwiedzał, a nawet podziwiał niektóre filmy. Na przykład komedie Chaplina — zupełnie jak Szymanowski.

Witkacy napisał trzy powieści, a czwartej nie ukończył. O Szymanowskim i jego utworach mowa jest w każdej, lecz zawsze funkcjonuje on poza fabułą, nie stając się postacią działającą w świecie przedstawionym. To

34 Wprawdzie fabuła *Pianisty* (2002) Romana Polańskiego ograniczała się do wojennych losów Szpilmana, jest jednak oczywiste, że Romanowi Polańskiemu pozwoliły one opowiedzieć o tragicznych doświadczeniach całej społeczności żydowskiej, w tym o własnych.

35 Postać Szymanowskiego jest nieobecna nawet w filmie, w którym można by się jej spodziewać — w fabularnej biografii *Tumor Witkacego* Grzegorza Dubowskiego (1985).

36 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nienasycenie*, Kraków 2007, s. 90. I dalej: „Jeszcze w jakichś budach na przedmieściach ostatnie zagwazdrane kretyny podziwiała zaćmione gwiazdy filmowe i 200% piguły męskiej ohydy i pospolitości w stanie kompletnego rozkładu”.

wyjaśnia, dlaczego w adaptacjach filmowych nie występuje jako autonomiczny bohater, pod własnym nazwiskiem. Natomiast pewne atrybuty postaci fikcyjnych — jak uprawianie muzyki, homoseksualizm i/lub klectwo — sugerują jego rozproszoną obecność.

Muzyka Szymanowskiego odgrywała pewną rolę już w pierwszej powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza, *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*, opublikowanej w 1972 roku, przeszło sześćdziesiąt lat po jej napisaniu. Tu, tak jak w innych powieściach tego autora — zauważa Józef Opalski — „ilekroć mowa jest o muzyce, zaraz pojawia się (choćby jako napomknienie) postać i muzyka twórcy *Stabat Mater*”³⁷. Powieść ta ostatecznie nie doczekała się filmowej wersji, choć gdy tylko wyszła drukiem, przymierzał się do niej Jan Lenica wraz z Tadeuszem Konwickim jako scenarzystą. Jednak projekt nie wszedł w fazę realizacji, a ze scenariusza nie da się wywnioskować, jaka byłaby muzyczna koncepcja filmu³⁸.

Aluzje do osoby i muzyki Szymanowskiego, rozpisane w powieści *Pożegnanie jesieni* pomiędzy różne postaci i sytuacje, z jej filmowej wersji zniknęły całkowicie. Książę Azalin Prepudrech jest wprawdzie kompozytorem, lecz niepochlebna uwaga rzucona przez Atanazego Bazakbala („Gdyby Beethoven słyszał twoją muzykę, to by się wyrzygał”) to wszystko, czego widz dowiadyuje się o jego utworach, ponieważ ich nie słycać. Muzykę do filmu napisał Michał Urbaniak i nie wydaje się, by w jakikolwiek sposób chciał nawiązać dialog z dziedzictwem Szymanowskiego. Ekscentryczny pomysł Witkacego, by ceremonii przyjęcia chrztu przez Żydówkę Helę Bertz towarzyszyło „Andante z 58 *Symfonii* Szymanowskiego” i przepiękna pieśń „o młodym pasterzu, przyjacielu samotnego króla”³⁹, w filmie uległ modyfikacji. Chrzt płynnie przechodzi w ślub, zakłócony następnie przez zrewoltowany tłum, a oprawę tych wydarzeń stanowi *Ave Maria* Charles’a Gounoda w parodystycznym, celowo przesłodzonym

37 Józef Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 156.

38 Dzieje tego pomysłu rekonstruuje Tadeusz Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012, s. 179–195.

39 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 2001, s. 164, 167.

wykonaniu samego Urbaniaka (to prawdopodobnie jedyna okazja, by tego jazzmana zobaczyć we fraku i białej muszce).

Jak wydedukował Jan Błoński, akcja *Pożegnania jesieni*, wydanego w 1927 roku, toczy się w latach 70. XX wieku: „Rola «datownika» — pisze — przypada niespodziewanie Karolowi Szymanowskiemu, i tylko jemu”⁴⁰. Dla twórców filmu była to więc przeszłość, choć nieodległa. Postawili na muzyczny banał i kicz, głównie o popowym rodowodzie, a elektroniczne brzmienia i dudniący w basie, agresywny rytm, pastiszują muzykę typową dla kina sensacyjnego lat 70. i 80. Dla Szymanowskiego nie ma tu miejsca. Trzeba jednak uwzględnić, że w swych dystopijnych powieściach Witkacy nie odwoływał się do realnego kompozytora, lecz fantazjował o jego artystycznej przyszłości. Za złośliwością jego prognoz stał ambiwalentny stosunek do Szymanowskiego jako muzyka i człowieka, jego wewnętrznie sprzeczna postawa wobec muzyki jako sztuki, wreszcie katastroficzna wizja kierunku, w jakim zmierza kultura. Z powieści na powieść Witkacy wytrwale pracował nad korpusem wyimaginowanych dzieł Szymanowskiego, dopisując do ich listy dość nieoczekiwane pozycje, by kreślić hipotetyczną — lecz zawsze żenującą — twórczą drogę kompozytora.

Pytanie, jak z tą programową prowokacyjnością Witkacowskiego fantazmatu mierzyło się kino. Otóż obie adaptacje, *Pożegnanie jesieni* i *Nienasylenie*, omijają problem, wymazując Szymanowskiego jako pole odniesienia. Jego nazwisko pada tylko raz⁴¹, a w warstwie muzycznej brak choćby aluzji do jego twórczości. Powierzenie skomponowania muzyki dwóm jazzmanom — Michałowi Urbaniakowi do *Pożegnania jesieni*, Leszkowi Możdżerowi do *Nienasylenia* — teoretycznie nie wykluczało innej możliwości, lecz czyniło ją mało prawdopodobną.

W porównaniu z produktami skandalicznej fantazji Witkacego i już mniej skandalizującymi filmami „witkacowskimi”, Edgar Szyller ze *Sławy i chwały* Iwaszkiewicza jest dość bliski pierwowzoru, czyli Karola Szymanowskiego. Śmierć powieściowego Szyllera odgrywa w dziele

40 Jan Błoński, *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków 2000, s. 261–262.

41 W filmie *Nienasylenie* wódz Kocmołuchowicz syczy rekrutowi do ucha: „Czy słyszałeś kiedyś *Stabat Mater* Szymanowskiego?”.

istotną rolę kompozycyjną, znacząc zamknięcie pewnej epoki, i to nie tylko w dziejach polskiej kultury. Była to też cała epoka w biografii samego powieściopisarza.

Reżyser filmu wybrał podobne rozwiązanie kompozycyjne, lecz śmierci Szyllera nie celebrował. Ostatnim epizodem, w jakim pojawia się Edgar Szyller (w tej roli Olgierd Łukaszewicz) — potrzebnym po to, by zebrać w jednym miejscu pierwszoplanowe postaci i domknąć wątek artystycznego rodzeństwa, tzn. kompozytora i jego siostry śpiewaczki — jest koncert latem 1939 roku. Po nim Szyller znika z serialu na tyle definitywnie, że nie ma nawet wzmianki w dialogach o jego dalszych losach lub śmierci.

Swojego bohatera Iwaszkiewicz scharakteryzował tak:

[m]ój Edgar w *Stawie i chwale* — no, niby Karol, ale jaka masa szczegółów zaczerpniętych gdzie indziej, niby amalgamat Karola i mnie, coś w rodzaju naszego syna, bardziej niż Pasterz w *Królu Rogerze*. A gdyby tak sportretować samego Karola? Prawie niemożliwe, za trudne⁴².

Rzecz jasna, siedmioodcinkowy serial (nieco ponad sześć godzin projekcji) wymagał selekcji wątków prozy o tak epickim rozmachu, co wymuszała również dalece niewystarczający budżet. Ofiarą oszczędności padła między innymi postać Edgara Szyllera, która w filmie została ledwo nasykicowana. Wyjątkiem jest pierwsza scena filmu, będąca aluzją do filmu *Śmierć w Wenecji* Luchino Viscontiego (1971): Szyller, cały w bieli, delectuje się ze swego leżaka widokiem dwóch półnagich młodzieńców, siłujących się dla zabawy nad brzegiem morza. U Viscontiego von Aschenbach był kimś więcej niż bohater noweli Tomasza Manna pod tym samym tytułem: to po trosze Gustav Mahler, po trosze Adrian Leverkühn z *Doktora Faustusa*, uogólniony artysta „w czasach zarazy”, kryzysu, przesilenia. Przywołanie tego obrazu przez Kutza niosło obietnicę, która niestety nie została dotrzymana. Edgarowi Szyllerowi nie dano szansy, by stał się polskim odpowiednikiem von Aschenbacha z filmu Viscontiego.

42 Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, oprac. Agnieszka i Robert Papiescy, Warszawa 2010, s. 126.

Droga powieści Iwaszkiewicza na ekran telewizyjny była długa. Już w 1971 roku pisarz donosił Andrzejowi Wajdzie:

[n]iech Pan sobie wyobrazi, podpisałem umowę na *Sławę i chwałę*, serial TV, a teraz sobie w brodę pluję, bo oni nic nie wiedzą jeszcze co i kto, i najważniejsze — nie mają reżysera. Nawet sobie tego nie wyobrażam. Boję się, że ich *Saga For-syte'ów* zachęciła⁴³.

Tym niby-serialem okazał się czteroczęściowy spektakl Teatru Telewizji w reżyserii Lidii Zamkow z 1974 roku⁴⁴; w roli Szyllera wystąpił Edmund Fetting. „Jestem przygnębiony [...]. To było dla mnie ciężkie przeżycie”, komentował na gorąco Iwaszkiewicz⁴⁵. Co powiedziałby, gdyby zobaczył, że serial Kazimierza Kutza zaczyna się od aluzji do *Śmierci w Wenecji* Viscontiego? Gdy pisarz zobaczył film włoskiego mistrza, całkowicie go odrzucił, co szczegółowo uzasadnił w wyjątkowo długim liście do Andrzeja Wajdy⁴⁶. Prawdopodobnie ani reżyser serialu, ani autor scenariusza Krzysztof Teodor Toeplitz nie wiedzieli o jego awersji, lecz ten zbieg okoliczności ujawnia rozbieżność postaw autora i adaptatorów. Właściwe Iwaszkiewiczowi połączenie afirmacji i ostrożnego krytycyzmu wobec formacji społecznej i intelektualnej, do której sam należał, u Kutza — odpornego na dworkową mitologię — zostało zastąpione przez pozbawioną empatii obserwację z zewnątrz. Dlatego pięknoduchostwo Szyllera, skoncentrowanego wyłącznie na sztuce, i to tylko własnej, w filmie czyni zeń figurę narcystyczną i odpychającą. Tym bardziej, że z jego (lub Karola Szymanowskiego) sztuki nie przedostało się na ekran niemal nic, co przekonałoby o jej wartości — urywek pieśni *Jestem i płaczę* oraz pomysł na *Źródło Aretuzy* w stadium embrionalnym. Natomiast motywem przewodnim początkowych odcinków jest późnoromantyczna

43 *Jarosław Iwaszkiewicz-Andrzej Wajda. Korespondencja*, oprac. Jan Strzałka, Warszawa 2013, s. 9.

44 Było to już druga telewizyjna adaptacja *Sławy i chwały*, po skromniejszym widowisku, przygotowanym przez katowicki oddział telewizji w 1963 roku.

45 *Jarosław Iwaszkiewicz-Andrzej Wajda. Korespondencja*, op. cit., s. 28.

46 *Ibidem*, s. 13–14.

pieśń Hugona Wolfa *Verborgtheit*⁴⁷, będąca apologią eskapizmu: z jej tekstem i klimatem identyfikują się i siostra Szyllera, śpiewaczka, i on sam jako akompaniator, i zgromadzeni w salonie ich domu rodzinnego słuchacze. Filmowego Szyllera mało łączy z Szymanowskim jako artystą. Jest anachroniczny, tak jak jego klasa społeczna i razem z nią skazany na przegraną, co — nie całkiem po myśli Iwaszkiewicza — konstatuje się tu bez sentymentów.

Za współczesną wersję Iwaszkiewiczowskiej sagi można chyba uznać trzynastoodcinkowy serial *Stulecie Winnych* w reżyserii Piotra Trzaskalskiego (2019), będący adaptacją „bestsellerowej trylogii”, jak pisano, Albeny Grabowskiej. Tłem losów fikcyjnej rodziny Winnych są ważne dla Polski wydarzenia historyczne oraz kilka postaci mających rzeczywiste pierwowzory — jak rodzina Lilpopów i sam Jarosław Iwaszkiewicz. W odcinku szóstym, w scenie ślubu Iwaszkiewicza z Anną Lilpopówną pojawia się w krótkim epizodzie Karol Szymanowski (w tej roli Michał Kasprzak-Komarczewski). Aktor zbudował swą rolę na parodii podstarzałego homoseksualisty, który łakomie taksuje wzrokiem wiejskie chłopię. Chłopiec, gdy podrośnie, okaże się homoseksualistą; widać orientacja seksualna bywa zaraźliwa. Szkoda, że najświeższej daty filmowy wizerunek kompozytora jest tak żenujący.

O ile więc filmów dokumentalnych o Szymanowskim jest mało, o tyle filmów fabularnych właściwie nie ma wcale. Nawet jeśli frazę „film o Szymanowskim” rozumieć bardzo elastycznie.

Kompozytor filmowy mimo woli

Jedyny kompozytorski kontakt Szymanowskiego z filmem musiał być dla niego frustrującym doświadczeniem. O wykorzystaniu *Źródła Aretuzy* w kilkuminutowym klipie według pomysłu Émile’a Vuillermozza podobno dowiedział się przypadkiem. W piśmie ze stycznia 1936 Leonia Gradstein zadała wydawnictwu Universal Edition dwa pytania: o honorarium

47 W powieści Iwaszkiewicz błędnie przypisał tę pieśń Brahmsowi. Zob. *Sława i chwala*, t. 2, Warszawa 1978, s. 348.

należne artyście z tego tytułu i o powód, dla którego nie poinformowano go o realizacji filmu (w tej właśnie kolejności)⁴⁸. W odpowiedzi przedstawiciel wydawnictwa zapewnił: „Wyraźnie zażądaliśmy, aby przy filmowaniu zadbano o poziom artystyczny”⁴⁹. Poziom ten usatysfakcjonował publicystkę „Kina”, która w stylu typowym dla tego tygodnika informowała czytelników noworocznego numeru:

[p]odczas gdy Thibeaud [sic!] odtwarza tę pieśń natchnioną naszego znakomitego rodaka, przed oczami widza przesuwają się dzieje legendy, dzięki której ten utwór został napisany. „Dzieła muzyczne dotrą do najszerszych mas, dzięki filmowi staną się zrozumiałe i popularne”, powiedział Jacques Thibeaud, uśmiechając się radośnie w czasie pogawędki w Institut Français w Warszawie⁵⁰.

W bardziej wymagającej Helenie Kahn-Caselli ów poziom wzbudził chyba uczucia mieszane, skoro chcąc pocieszyć kompozytora, sięgnęła po argumenty z gatunku „widziało się gorsze rzeczy”:

[n]ic zresztą nie wskazuje na to, co on [skrzypek Jacques Thibaud — I.S.] właściwie gra. To nie tak, jak w przypadku filmu *Barkarola* Faurégo, gdzie Vallin jest w kostiumie, a kiedy Cortot gra *Children’s Corner*, można zobaczyć dziewczynkę, która szyje (?). To w gruncie rzeczy szkaradna maniera. Ale *Źródło Aretuzy* stwarza przynajmniej piękny obraz. W sumie to jednak wulgaryzacja! — i gdyby to chociaż pozwoliło zarobić Panu trochę pieniędzy...⁵¹.

Pominięcie Szymanowskiego było o tyle niezrozumiałe, że założycielem lyońskiej wytwórni La Compagnie des Grands Artistes Internationaux, która w latach 1935–1940 wyprodukowała kilka krótkich metaży ilustrujących dawne i nowe utwory muzyczne, był wirtuoz Jacques Thibaud, dobry znajomy kompozytora jeszcze sprzed I wojny. Klipy te, zwane kinefoniami (*cinéphopies*), obmyślał Émile Vuillermoz według

48 K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. 4: 1932–1937, op. cit., s. 63.

49 Ibidem, s. 76.

50 An. Wal. [Aniela Waldenbergowa], *Utwór K. Szymanowskiego na ekranie*, „Kino” 1936 nr 1, s. 10.

51 List z 1936 roku. Karol Szymanowski, *Korespondencja*, t. 4: 1932–1937, op. cit., s. 114. Pominęłam odsyłacze T. Chylińskiej. Casella pomyliła się w tytule pierwszego filmu: Ninon Vallin śpiewała nie *Barkarolę*, lecz *Les Berceaux* op. 23 nr 1 Gabriela Faurégo. Ale kostium się zgadza, jest nawet kołyska.

prostej recepty: ujęcia sławnych wykonawców przenikały się ze scenami fabularnymi i malowniczymi pejzażami. Kinefonie z lat 30. świadczyły o komercjalizacji jednego z nurtów kina eksperymentalnego. Awangarda, poczęta w latach 20. w proteście wobec uzależnienia ruchomych obrazów od teatru i literatury, zatoczyła koło, teraz bezwzględnie podporządkowując fabule już nie tylko obraz, lecz również muzykę. W filmowej *Aretuzie* nieoswojone harmonie utworu Szymanowskiego łagodziła słodycz prześwietlonych kadrów, ukazujących nimfę, która zamienia się w źródło, by umknąć rzecznemu bóstwu Alfejosowi. Trywialnie dosłowny obraz oferował też widzom owoc zakazany w postaci dziewczęcej nagości, ujmowanej przez wytrawnego operatora tak, by nie kłuła w oczy, lecz niewątpliwiej.

Ponownie muzyka Szymanowskiego zabrzmiała w filmie już po śmierci kompozytora. Idea muzyczności filmu bliska była Franciszce i Stefanowi Themersonom, parze polskich artystów awangardowych, pracujących od 1938 roku na Zachodzie. W latach 1930–1945 stworzyli siedem filmów eksperymentalnych, z których do dzisiaj przetrwały tylko trzy ostatnie. W dwóch z tych ocalonych wykorzystali utwory Szymanowskiego, najbardziej przez nich podziwianego nowatora.

Antywojenna agitka *Wzywamy pana Smitha* (*Calling Mr. Smith*, 1943) powstała w Wielkiej Brytanii na zlecenie Biura Filmowego Ministerstwa Dokumentacji i Informacji Rządu Polskiego w Londynie. Ukazanie zagrożenia, jakie nazistowscy barbarzyńcy stanowią dla artystycznego dziedzictwa torturowanej Europy, a zwłaszcza Polski — reprezentowanego m.in. przez utwory Chopina i Szymanowskiego — miało poruszyć sumienie przeciętnego pana Smitha, wywołać jego sprzeciw i pobudzić do działania. To słuszne przesłanie Themersonowie wyrazili awangardowym językiem, traktując swoje doraźnie użyteczne dzieło jako pretekst do eksperymentów. Wizualizacja *Pieśni Roksany z Króla Rogera* (w wersji na skrzypce i fortepian) okazała się silną pokusą. Wzywanie pana Smitha powierzono kobiecemu głosowi zza kadru, natomiast obraz był bezinteresownym delectowaniem się grą form — z kształtnym pudłem skrzypiec i smyczkiem w roli głównej.

Rok później Themersonowie zrealizowali *Oko i Ucho* (*The Eye & The Ear*), utwór będący zwieńczeniem ich filmowych poszukiwań sprzed

emigracji i wybuchu wojny. Składają się nań wizualizacje czterech pieśni, wybranych z „najbardziej interesującego dzieła współczesnego polskiego kompozytora, Karola Szymanowskiego”, jak głosi jedna z plansz poprzedzających właściwy film, to znaczy z cyklu *Słopiewnie*. Z zamiarem dostarczenia oku wrażeń porównywalnych ze słuchowymi, filmowcy pozabawili partii wokalne dwie skrajne pieśni (*Zielone słowa* i *Wanda*), zastępując ją linią skrzypiec, a w miejsce Tuwimowskich tekstów wprowadzili obrazy. Każda pieśń została zobrazowana przy użyciu innej techniki i poprzedzona słownym komentarzem, mającym objaśnić daną metodę przekładu muzyki na taki obraz, który nie byłby ilustracją zawartą w niej „anegdoty”. Po tym doświadczeniu Themersonowie definitywnie zrezygnowali z robienia filmów. Skądinąd zainteresowanie możliwością przekładu muzyki na obraz, tak żywe w latach 30. i 40., w następnej dekadzie wszędzie zaczęło wygasać.

Najbardziej niezwykle dzieło, w jakim zaistniała muzyka Szymanowskiego, powstało pod koniec XX wieku. Wizualna osobliwość (nie)filmu *Blue* (1993) brytyjskiego twórcy Dereka Jarmana była protestem przeciw galopującej inflacji obrazów, potęgowanej przez kino, nie tylko mainstreamowe; była odmową reprezentacji. Pusty od początku do końca projekcji ekran w kolorze ciemnoniebieskim pozwolił Jarmanowi rozwiązać zasadniczy dylemat: jak zrobić autobiograficzny film o życiu i umieraniu na AIDS bez filmowania siebie samego⁵². Dlatego wielowątkowa opowieść o chorobie i powodującej cierpienie kuracji, o umieraniu i granicach przedstawialności skrajnych doświadczeń, o nieobecności, wreszcie o fantastycznych przygodach chłopca imieniem Blue, wyłania się wyłącznie z gęstej ścieżki dźwiękowej. Wypełniają ją cudze głosy, którym autor powierzył własny tekst, a także anonimowe rozmowy, wokalizy, spontaniczne śpiewy, odgłosy i muzyka.

Stworzona z tych komponentów akustycznych muzyka została potraktowana w sposób najbardziej „filmowy”, tzn. tradycyjny, pełniąc w (nie)filmie Jarmana funkcje zwykle powierzane jej także w dziełach,

52 Tim Lawrence, *AIDS, the Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman's „Blue”*, „Social Text” 1997 nr 52-53, s. 249.

których filmowość nie budzi wątpliwości. Tradycyjne jest jej podporządkowanie głosowi, z którym nie powinna rywalizować o uwagę widza. Nieco bezkształtna ścieżka dźwiękowa Simona Fisher-Turnera, stałego kompozytora Jarmana, a także cytaty (wśród nich — *Triennale* Briana Eno, w którego prywatnym studiu nagrywano muzykę), są na ogół „schowane” pod głosami narratorów, koegzystując z organizowanymi na sposób muzyczny dźwiękami otoczenia. Wyjątkiem jest krótki fragment *Szeherazady* z cyklu *Maski* Szymanowskiego. W magicznym początku tego utworu, obramowanym w filmie ciszą, splatają się różne wątki, które mogły być znaczące dla reżysera. Wątek samej *Szeherazady*, która opowiada, by ocalić, a przynajmniej przedłużyć swoje życie — tak jak Jarman, który gorączkowym tworzeniem chciał oddalić od siebie widmo śmierci. Motyw maski, pozwalającej być, a jednocześnie nie być obecnym: maskami autora są w tym filmie narratorzy, mówiący jego słowami o jego doświadczeniach. „Śródziemnomorska wrażliwość”, poświadczona wcześniejszymi filmami (która łączyła Jarmana z Szymanowskim): tęsknota za tym, co nie tu i nie teraz. W tzw. orientalnych kompozycjach Szymanowskiego Bartosz Dąbrowski dostrzegł ponawiany gest ucieczki⁵³. W latach 90. XX wieku homoseksualizm już nie stygmatyzował tak, jak w czasach Szymanowskiego. Piętnem stało się AIDS. Ta choroba wykluczała, popychając do szukania utopijnego „gdzie indziej”. Scena z *Szeherazadą*, w której pozostaje tylko muzyka i głos, zmusza do zamknięcia scenę ją poprzedzającą, wypełnioną zgiełkiem szpitalnej poczekalni, gdzie pacjentów wywołuje się po numerach. Muzyka z *Szeherazady* nie podlega głosowi; przeciwnie — to ona stwarza oczyszczoną z chaosu codzienności przestrzeń, w której pragnienie „zobaczenia wszystkiego, jakim jest”, może zostać wypowiedziane.

Ów eskapistyczny, baśniowy rys łączy *Szeherazadę* z *I Koncertem skrzypcowym* i jedynym niezaprzeczalnym arcydziełem, w jakim zabrzmiała muzyka Szymanowskiego — z *Pannami z Wilka* Andrzeja Wajdy (1979), filmową adaptacją opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Wydawałoby się, że skojarzenie Iwaszkiewicza z Szymanowskim — więc także filmowych adaptacji prozy pierwszego z muzyką drugiego — samo się narzuca, a jednak

53 Bartosz Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010.

nikt z licznych adaptatorów, oprócz Wajdy i Kutza w *Ślawie i chwale*, wcześniej ich nie skojarzył. Co więcej, Wajda użył muzyki Szymanowskiego tylko ten jeden raz; nie zrobił tego ani w *Brzezynie* (1970)⁵⁴, ani w *Tataraku* (2009). Dlaczego *Panny z Wilka* są wyjątkiem?

Odpowiedź, która nasuwa się od razu, czerpie argumenty z konstrukcji filmu, trzykrotnie bowiem pojawia się w nim sędziwy Iwaszkiewicz we własnej osobie. Obecność Iwaszkiewicza nakłada na dwoistą perspektywę czasową opowiadania (bohater wraca po piętnastu latach do spraw z przeszłości) kolejną warstwę, jaką jest perspektywa starego człowieka, i zarazem jednoznacznie sugeruje autobiograficzne podłoże opowieści, każąc domyślać się w jej bohaterze — autora sprzed lat. Osadzenie adaptacji w życiu pisarza czyniło muzykę Szymanowskiego wyborem naturalnym. *I Koncert skrzypcowy* był im obu szczególnie bliski: „Całość wraz z najbar dziej dla mnie ukochanym z muzyki Karola [...] motywem widać istnieje we mnie — zresztą z daleka tylko przypominając moje *Panny*. Nie umiem Ci po prostu wyrazić mojej wdzięczności i mojego podziwu”, pisał Iwaszkiewicz w liście do Wajdy⁵⁵. W filmie, zamierzonym jako hołd dla podziwianego artysty (o czym informują napisy końcowe), ten koncert znaleźć się musiał. Zwłaszcza że klimat jego starannie dobranych fragmentów

54 A był powód, by w adaptacji *Brzeziny* wykorzystać muzykę Szymanowskiego. Iwaszkiewicz kończył pisać swoje opowiadanie w Zakopanem w 1932 roku. W szkicu poświęconym *Brzezynie* pisarz wspominał, że kompozytor „tworzył wtedy pieśni kurpiowskie; właśnie końcowa pieśń, którą śpiewa Malina, oparta jest na jednej z ponad czterdziestu pieśni kurpiowskich, które skomponował wtedy Szymanowski. Mieszkałem w Atmie w pokoju na górze, a na dole mieszkał Karol, dochodziła mnie jego muzyka...” (*Jarosław Iwaszkiewicz-Andrzej Wajda. Korespondencja*, op. cit., s. 58). „Oparcie” pieśni Maliny na kompozycji Szymanowskiego polegało na daleko idącym przetworzeniu przez Iwaszkiewicza tekstu oryginalnego. Radosław Romaniuk (za Teresą Chylińską) zidentyfikował ją jako parafrazę drugiego ogniwa cyklu *6 pieśni kurpiowskich na chór a cappella*, czyli *A ktoś tam puka*, ukończonego w 1928, a nie 1932 roku (Radosław Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012, s. 419–420). Ostatecznie w filmie sły chać pieśń Maliny, lecz tekst jest Iwaszkiewiczowski, a melodia nie ma nic wspólnego z utworem Szymanowskiego; zapewne skomponował ją Andrzej Korzyński, autor muzyki do tego filmu.

55 *Jarosław Iwaszkiewicz-Andrzej Wajda. Korespondencja*, op. cit., s. 53.

współbrzmie z nastrojem opowieści, zaś z jej sensem — ich na nowo zorganizowana struktura.

Trop autobiograficzny każe jednak zmodyfikować zarysowaną powyżej odpowiedź na pytanie: Dlaczego *I Koncert*? Iwaszkiewicz nazwał *Panien z Wilka* utworem „całkowicie byszewskim”⁵⁶, jako że pierwowzorem Wilka był dwór w położonych niedaleko Łodzi Byszewach, gdzie przed I wojną pracował jako korepetytor młodszych braci swego szkolnego kolegi. Braci Świerczyńskich było sześciu, tylu, ile panien w fikcyjnym Wilku. Byszewy okazały się dla młodego człowieka nie tylko kolebką jego własnej polskości⁵⁷, lecz także miejscem wtajemniczenia w „rozmaite poetyczne rzeczy”, jak wyznał przed kamerą w krótkim dokumencie *Pogoda domu niechaj będzie z Tobą... Jarosław Iwaszkiewicz* (1979) Andrzeja Wajdy, zrealizowanym przy okazji *Panien z Wilka*; wiele szczegółów erotycznego zaurzeczywania czterema z sześciu braci rozsianych jest w *Dziennikach* pisarza.

Jak przekonuje Sebastian Jagielski, wilkowskie panie nie są jednak maskami zapamiętanych przez pisarza chłopców, lecz maską samego autora, który projektuje na nie własne, niemożliwe do zaspokojenia i niewypowiadalne pożądanie⁵⁸. Kobięcie pragnienie rozbija się o indyferentyzm mężczyzny: tak przetworzona na użytek opowiadania sytuacja prototypowa staje się cenzuralna, podobnie jak domniemana przyczyna obojętności bohatera, którą sam definiuje jako życiową defensywność.

Inaczej to wygląda, gdy w tej historii widzieć zakodowany zapis doświadczenia homoseksualnego. W filmie najważniejsze są trzy znaki tego kodu: wymyślony dworek w Wilku, substytut dworu w Byszewach, która to nazwa nie pada⁵⁹; Daniel Olbrychski w głównej roli — późna i niespełniona

56 Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, oprac. Agnieszka i Robert Papiescy, Warszawa 2007, s. 136.

57 Ibidem.

58 Sebastian Jagielski, *Gra w ciuciubabkę. Andrzej Wajda adaptacja „Panien z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. Tadeusz Lubelski, Kraków 2014, s. 162–163.

59 Ponieważ dwór w Byszewach był wtedy w ruinie (obecnie został odrestaurowany), zdjęcia do filmu realizowano w drewnianym dworku w Radachówce na Mazowszu. Tym samym, który później „zagrał” w innym Iwaszkiewiczowskim filmie — *Sławie i chwale* Kazimierza Kutza.

miłość pisarza; wreszcie *I Koncert skrzypcowy*, gdyż geneza opowiadania wielorako wiązała się z osobą i doświadczeniami Szymanowskiego, więc także Iwaszkiewicz⁶⁰.

Trudno rozstrzygnąć, którą z tych interpretacji muzyka wspiera bardziej, gdyż uzasadnia je obie. Muzyka, na którą składają się tylko wybrane fragmenty koncertu, operuje mocno zawężoną skalą ekspresji. Z integralnego utworu, który jako całość mieni się wieloma odcieniami — od intensywnego liryzmu, przez baśniowość i różne odmiany groteski aż po diaboliczność — do filmu trafiły tylko trzy tematy. Dwa są liryczne: wielokrotnie powracający temat zaczerpnięty z czwartego „epizodu” koncertu (zgodnie z segmentacją zaproponowaną przez Teresę Chylińską⁶¹) oraz początek utworu (od wejścia solowych skrzypiec). Trzeci natomiast jest „deliryczny”: to żartobliwie groteskowy walc, pochodzący z trzeciego epizodu. Tego co w koncercie mroczne i drapieżne — w filmie nie ma.

Głównym tematem użytym w filmie stał się ten wymieniony jako pierwszy. W koncercie epizod, z którego ów temat pochodzi, jest dość krótki, niespełna trzyminutowy, i ma swoją dramaturgię, osiągając ekstatyczną kulminację. W filmie natomiast kulminacji nie osiąga nigdy, gdyż albo użyty fragment jest zbyt krótki, by do niej dotrzeć, albo — co zdarza się tylko raz — kulminacja zostaje wytłumiona przez dialog. We wszystkich pozostałych scenach tematowi temu — ze względu na jego emocjonalność nazwijmy go „miłosnym” — nie jest dane się rozwinąć. To ponawiane hamowanie go, gdy właśnie nabiera siły, odwzorowuje dynamikę podstawowej sytuacji fabularnej, wyznaczanej przez oczekiwanie — i rozczarowanie, gdy obiekt miłości rejteruje. Ten schemat powtarza się w tylu wariantach, ile jest kobiet, a dodatkowo przeszłość sprzed piętnastu lat odzwierciedla się w terażniejszości opowiadania.

Oprócz tematu „miłosnego” w filmie zostały wykorzystane także dwa inne fragmenty koncertu. Jego początek (od wejścia solowych skrzypiec) pojawia się w tle napisów czołowych i końcowych, a także podczas dwóch rozmów bohatera z dwiema siostrami: w jednej dowiaduje się o uczuciu,

60 S. Jagielski, op. cit., s. 159.

61 T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, op. cit., s. 416–423.

którego nie podejrzewał, a w trakcie drugiej ulega chwilowemu złudzeniu, że nowa miłość mogłaby mu się udać (wątek Tuni, najmłodszej z siostr). Ale połączony z początkiem utworu deliryczny walc (pochodzący z trzeciego epizodu) za każdym razem ostrzega, że te rewelacje niczego nie zmieniają. Kunsztowny montaż fragmentów pochodzących z różnych miejsc utworu muzycznego pozwalał niuansować charakter aktualnych relacji bohatera z poszczególnymi kobietami i włączał starego artystę w świat wydobyty z jego pamięci.

W odróżnieniu od pozostałych, zresztą niezbyt licznych, filmów fabularnych z muzyką Szymanowskiego, w *Pannach z Wilka* jest ona czymś więcej niż konwencjonalnym „znakiem interpunkcyjnym” lub sygnałem, który w gruncie rzeczy mógłby być zastąpiony innym utworem, nawet cudzym. A jest to przypadek czterech z pięciu późniejszych filmów, w których znalazły się kompozycje Szymanowskiego.

W 1980 roku Hubert Drapella, twórca wspomnianego już dokumentu o Szymanowskim *Ślad człowieka*, zrealizował skromny dramat obyczajowy *Nic nie stoi na przeszkodzie*. Na początku i na końcu filmu użył fragmentów otwierających *II Kwartet smyczkowy*, a w środku pojawił się dodatkowo elegijny początek ostatniej części utworu. Muzyka ta niewątpliwie wyróżnia film Drapelli spośród wielu filmów o podobnym charakterze, produkowanych w latach 70. głównie na zamówienie telewizji i „obsługiwanych” taśmowo przez twórców muzyki rozrywkowej. Niełatwo jednak powiedzieć, do czego był tu potrzebny akurat Szymanowski.

Inna rzecz, że z muzyką użytą w filmach często tak bywa, co nie musi być wadą. Celem sięgnięcia po cytaty z klasyki muzycznej (również dwudziestowiecznej) może być zasygnalizowanie artystycznych ambicji danego przedsięwzięcia. Taki cel przyświecał zapewne młodym twórcom szwajcarskiej fabuły *Człowiek znikąd* (*Un autre homme*, 2008) Lionela Baiera, okraszonej mocnymi scenami erotycznymi i *Pieśnią Roksany*, a także czeskiej adaptacji noweli Antoniego Czechowa *Agata* (1999) w reżyserii Dana Krameša. Wariant tej strategii wdrożył w swej studenckiej etiudzie dokumentalnej *Rybaczymy* (2014) Maciej Głowiński. Rezultaty obserwacji świata mężczyzn szorstkich i nieelokwentnych, rybaków, którzy tylko na morzu czują, że żyją, miały zyskać głębszy wymiar dzięki nieoczekiwanej

warstwie muzycznej, złożonej z fragmentów opery *Carmen* Georges'a Bizeta, *Pavany* Gabriela Faurégo i *Etiudy b-moll* op. 4 nr 3 Szymanowskiego (wszystkie utwory w transkrypcji orkiestrowej).

Odosobnionym przypadkiem był natomiast holenderski film *Polska narzeczona* (*De Poolse Bruid*, 1998) Karima Traïdii, ponieważ muzyka Szymanowskiego miała tu związek z narodowością tytułowej bohaterki i dlatego zacytowany został utwór o wyraźnie narodowych parametrach. To historia młodej Polki, imigrantki, która znajduje schronienie przed przemocą seksualną w domu samotnego farmera. Gospodarz, chcąc jej sprawić przyjemność, wyszperał na pchlim targu płytę z polską muzyką. Dźwięki *Stabat Mater* przynoszą skutek odwrotny od zamierzonego, wywołując u obdarowanej przyływ nostalgii. Po kilku latach film doczekał się australijskiego remake'u *Niedokończone niebo* (*Unfinished Sky*, 2007) w reżyserii Petera Duncana, gdzie ta sama aktorka o egzotycznej urodzie wcieliła się tym razem w... uciekinierkę z Afganistanu. W innych realiach etnicznych muzyka Szymanowskiego nie znalazła już zastosowania.

Nawet gdyby uwzględnić jeszcze kilka dalszych przykładów, już quasi-filmowych — rejestracje spektakli operowych, programy baletowe, koncerty i inscenizacje utworów koncertowych czy inne widowiska telewizyjne (głównie poetyckie; obecnie to wymarły gatunek)⁶² — lista nie będzie imponująca. Filmografia obejmująca tytuły, w których wykorzystano muzykę Szymanowskiego, jest nieporównywalna ani z tak samo rozumianą filmografią chopinowską, co oczywiste, ani z obecnością muzyki Strawińskiego, Szostakowicza, a nawet Pendereckiego czy wreszcie Góreckiego, by poprzestać na kompozytorach mniej więcej współczesnych Szymanowskiemu lub późniejszych, pochodzących jednak z naszej strony świata, a przy tym niewpisujących się w żaden z dwóch paradygmatów, którymi muzyka filmowa żywi się przede wszystkim — romantyczny lub popowy. W przeciwieństwie do nich, Szymanowski właściwie nie istnieje dla kina. Chciałoby się móc dodać: jeszcze nie, lecz do takiego optymizmu raczej nie ma podstaw.

⁶² Zdecydowałam się pominąć takie formy, ponieważ ich istotą jest dzieło muzyczne — jego wykonanie lub inscenizacja; medium wizualne pozostaje relatywnie obojętne, a na pewno drugorzędne.

BIBLIOGRAFIA

- Jan Błoński, *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków 2000.
- Michał Choromański, *Karol Szymanowski*, w: *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, oprac. Jerzy Maria Smoter, Kraków 1974, s. 191–216.
- Adolf Chybiński, ***, w: *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, oprac. Jerzy Maria Smoter, Kraków 1974, s. 126–133.
- Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Kraków 2008.
- Krystyna Dąbrowska, *Karol z Atmy*, Warszawa 1982.
- Bartosz Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010.
- Leonia Gradstein, Jerzy Waldorff, *Gorzka sława*, Warszawa 1960.
- Karol Irzykowski, *Z warsztatu jurora*, „Światowid” 1934 nr 31, s. 17; nr 32, s. 16; nr 33, s. 15; nr 34, s. 15.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, oprac. Agnieszka i Robert Papiescy, Warszawa 2007.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, oprac. Agnieszka i Robert Papiescy, Warszawa 2010.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*, t. 1–2, Warszawa 1978.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1976.
- Sebastian Jagielski, *Gra w ciuciubabkę. Andrzeja Wajdy adaptacja „Panien z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. Tadeusz Lubelski, Kraków 2014, s. 154–175.
- Jarosław Iwaszkiewicz–Andrzej Wajda. Korespondencja*, oprac. Jan Strzałka, Warszawa 2013.
- Tim Lawrence, *AIDS, the Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman’s „Blue”*, „Social Text” 1997 nr 52–53, s. 241–264.
- Listy Józefa Lejtesa do Barbary i Leszka Armatysów*, „Kino” 1984 nr 1, s. 17–22.
- Tadeusz Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.
- Waldemar Ludwisiak, *Marian Bernard Wimmer (1897–1970). Zapomniany twórca szkoły filmowej*, „Kronika miasta Łodzi” 2016 nr 4 (76), s. 144–152.
- Rafał Malczewski, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Warszawa 2003.
- Niedokończony wywiad z Karolem Szymanowskim*. Rozmawiał Władysław Szlengel, „Kino” 1937 nr 15, s. 3.
- Józef Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980.

- Ryszard Ordyński, *Moment troski*, „Wiadomości Literackie” 1938 nr 1 (740), s. 4.
- Halina Arturowa Rodzińska, *Nasze wspólne życie*, przekł. Aldona Szpakowska, Warszawa 1980.
- Radosław Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012.
- Piotr Szalsza, *Karol Szymanowski w Pradze*, Katowice 1985.
- Karol Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Warszawa 1931.
- Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 2: 1920–1926, Kraków 1994, t. 3: 1927–1931, Kraków 1997, t. 4: 1932–1937, Kraków 2002.
- Szymanowski. Filmy i muzyka*, <http://www.karolszymanowski.pl/filmy-i-muzyka> [dostęp: 10.06.2019].
- An. Wal. [Aniela Waldenbergowa], *Utwór K. Szymanowskiego na ekranie*, „Kino” 1936 nr 1, s. 10.
- Alistair Wightman, *Szymanowski and Popular Music*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Zbigniew Skowron, Kraków 2007, s. 189–202.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nienasylenie*, Kraków 2007.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 2001.
- Ryszard Wolański, *Już nie zapomnisz mnie. Opowieść o Henryku Warsie*, Warszawa 2010.

STRESZCZENIE*Szymanowski i kino*

Związki Szymanowskiego z kinem omawiam, biorąc pod uwagę trzy aspekty. Pierwszy obejmuje (nieliczne) wypowiedzi kompozytora na temat kina i własnych doświadczeń jako widza, a także jego bliskie kontakty prywatne i zawodowe z kilkoma filmowcami. Przyjaźnie te nie przyniosły jednak rezultatów w postaci współpracy kompozytora z rodzimą kinematografią, choć istniały takie projekty. Drugi aspekt dotyczy osoby i twórczości

ABSTRACT*Szymanowski and the Cinema*

Connections between Szymanowski and the cinema are discussed in three aspects. The first one encompasses the composer's (few) comments on the cinema and his own experiences as a viewer. It also refers to Szymanowski's close private and professional contacts with several filmmakers. However, those friendships did not result in the composer's collaboration with Polish cinematographers, though there were such

kompozytora jako bohatera filmów dokumentalnych (w tym oświatowych) i fabularnych. Wprawdzie Szymanowski nie doczekał się dotąd filmowej biografii, lecz jego rysy nadali postaciom ze swoich powieści m.in. Witkacy i Iwaszkiewicz. W filmowych adaptacjach ich dzieł ożywa więc „legenda biograficzna” tego artysty. Aspekt trzeci to obecność muzyki Szymanowskiego w kilkunastu filmach niemających bezpośredniego związku z jego biografią (ani niebędących „widowiskami” opartymi na jego utworach — te celowo pomijam), traktowana jako świadectwo dzisiejszej recepcji tej twórczości.

SŁOWA KLUCZOWE Karol Szymanowski i kino, muzyka Szymanowskiego w filmie, filmy dokumentalne, filmy fabularne

projects. The second aspect concerns the composer as a protagonist of documentaries (including educational documentaries) and feature films. There has been no Szymanowski’s film biography so far, but the composer’s features can be noticed in some characters created by Witkacy and Iwaszkiewicz in their novels. Thus, the composer’s “biographic legend” is revived in film adaptations of these works. The third aspect is the presence of Szymanowski’s music in a dozen or so films (neither directly relating to his biography nor being “shows” based on his compositions — such cases are deliberately left out), treated as evidence of the reception of his oeuvre today.

KEYWORDS Karol Szymanowski and the cinema, Szymanowski’s music in film, documentaries, feature films