

Jan Topolski

Moniuszko w filmie. Epizody w czterech aktach z uwerturą

Uwertura

Czy to nudny żywot człowiek poczciwego, czy ambiwalentny stosunek publiczności sprawiły, że Stanisław Moniuszko nie zrobił w kinie kariery. Nie dorobił się ponad kilkunastu filmów biograficznych (jak Chopin) ani dziesiątek cytowań utworów w horrorach (jak Penderecki). Jako postać pojawia się tylko w paru okolicznościowych dokumentach i dwóch fabułach, jakkolwiek jedna z nich jest co najmniej wątpliwa pod względem biograficznym. Dwie najbardziej znane opery Moniuszki trafiły na ekran tylko w międzywojniu, a jedna z *Halek* parę lat temu została poddana cyfrowej rekonstrukcji i właśnie ukazuje się na DVD. A poza tym tyle, co kot napłakał: krótkometrażowe dokumenty, wideoklipy do paru piosenek, kroniki filmowe... Większość dotyczy utworów z kanonu, a sama forma pozostaje służebna wobec treści, a jednak Moniuszko pojawia się (nawet jeśli jeden jedyny raz) w bardzo różnych konwencjach¹. Od animacji i pieśni, przez wczesne kino dźwiękowe i socrealistyczny biopik, po film w jidysz (jeden z ostatnich nakręconych w tym języku). Oto krótki przegląd wybranych filmowych manifestacji kompozytora, i tych wyrazistych, i tych zamglonych.

Skoro zaczynamy od uwertury, nie może zabraknąć filmu pt. *Poemat symfoniczny „Bajka” Stanisława Moniuszki. Koncert w Klubie Fabrycznym Zakładów „Ursus”*. Dzieła niepozornego i osobliwego w dorobku jego twórcy, uznanego reżysera szkoły polskiej. Andrzej Munk początkowo chciał po prostu nagrać Filharmonię Warszawską wykonującą uwerturę fantastyczną *Bajka (Opowieść zimowa)*. Na początku lat 50. reżyser był już cenionym dokumentalistą, podążającym za linią partii (*Nauka bliżej życia*, *Kierunek Nowa Huta*), więc i tym razem

¹ Nie wspominam w tym zestawieniu o utworach Moniuszki pojawiających się jako składowa ilustracji muzycznych do filmów, bo ich znaczenie nie wykracza poza znaczenie anegdotyczne lub konwencjonalne. Wśród tych tytułów można wymienić: *Cale szczęście* (2019) w reżyserii Tomasza Koneckiego (*Przqśniczka*), *Zgoda* (2017) Macieja Sobieszcańskiego (*Pieśń wieczorna*), *Ubu Król* (2003) Piotra Szulkina (*Mazur ze Straszego dworu*), *Przedwiośnie* (2001) Filipa Bajona (*Panie, co losy ludzkości*), *Cwał* (1995) Krzysztofa Zanussiego (fragment ze *Straszego dworu*), *Zamach stanu* (1980) Ryszarda Filipskiego (*Mazur z Halki*) oraz może najciekawszy z nich wszystkich – telewizyjny *O zwierzętach to i owo* (1997) Barbary Borys-Damięckiej na podstawie bajek Benedykta Hertza. Ponadto kompozytor był bohaterem dwóch dokumentów oświatowych pod tym samym tytułem *Stanisław Moniuszko*: Jerzego Salapskiego z 1972 i Kazimierza Oracza z 1984 roku. Fragmenty i arie z *Halki* pojawiały się także w serialach: *Awantura o Basię*, *Siedlisko* i *Klan*.

„doradzono” mu, by związał cokolwiek abstrakcyjny temat z klasą pracującą. Munk wybrnął z tego w sposób prosty i przekorny: ekipa produkcyjna wynajęła klub fabryczny koło Zakładów Mechanicznych „Ursus”, dokąd dojechała orkiestra z Warszawy. Reżyser skupił się na przygotowaniach do koncertu oraz reakcjach robotników na muzykę klasyczną – choć anegdota głosi, że na scenie dodatkowo występowali także komicy². Powstały 10-minutowy film, dowcipny i poetycki zarazem, przetaił drogę późniejszym zabiegom tego rodzaju (uwertura do *Czarodziejskiego fletu* Ingmara Bergmana), zarazem jednak pozostając blisko socjalistycznej rzeczywistości.

Zaświadcza o tym choćby Polska Kronika Filmowa 52/51³, w której entuzjastyczny jak zwykle narrator wprowadza w temat: „Bezpłatne przedstawienie dla zakładów pracy – takie zobowiązanie podjęli artyści i pracownicy techniczni Opery Warszawskiej”. Ów zakład to ten sam ZM „Ursus”, choć tutaj w repertuarze przeboje ze *Strasznego dworu*, a „piękna, nowa sala świetlicy zapełniła się szczelnie”, co robi wrażenie tym bardziej, że na oko liczy parę tysięcy miejsc. Egalitarnym hasłem przeczy trochę posadzenie czołowych robotników na miejscach honorowych, ale to w końcu przodownicy pracy. Narrator wymienia ich z imion i nazwisk, a kamera pokazuje wraz z małżonkami, by potem zatrzymać się na napisie nad kurtyną podkreślającym wagę działania pracowników jednej branży na rzecz drugiej. Nic więc dziwnego, że na końcu „burzą oklasków nagrodzili robotnicy artystów, którzy nie tylko obdarowali ich pięknym przedstawieniem, ale zobowiązali się również pomagać miejscowemu zespołowi świetlicowemu”.

Akt pierwszy. Opery sfilmowane

Halka była wymarzona tytułem dla kina międzywojennego na progu dźwiękowego przełomu: mocny, kameralny melodramat, a w tle walka klas i malownicze pejzaże górskie. Scenariusz na podstawie libretta Włodzimierza Wolskiego napisał Jerzy Braun, doświadczony przy pracy nad m.in. *Mocnym człowiekiem* Henryka Szaro, a obraz wyreżyserował Konstanty Meglicki. W 1929 roku, ledwo dwa lata po słynnym amerykańskim *Śpiewaku z jazzbandu*, nowa praktyka zakładała wciąż kręcenie bez dźwięku. Dopiero w kinie dołączano zsynchronizowane płyty gramofonowe, w tym

² Por. Kamil Staszowski, *Stanisław Moniuszko w kinematografii i zbiorach FINA*, <<http://www.fn.org.pl/pl/news/info/479/stanislaw-moniuszko-1819-1872-w-kinematografii-i-zbiorach-fina.html>> [data dostępu tu i dalej: 31.10.2019].

³ *Jedziemy do Ursusa. PKF 52/51*, <www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/9047>.

wypadku znalazły się na nich nagrania śpiewaków operowych: Matyldy Polińskiej-Lewickiej i Ignacego Dygasa (chwilę później prezesa ZASP). Na ekranie tymczasem w roli tytułowej widać było tymczasem Zorikę Szymańską – uczennicę Meglickiego, a potem jego żonę – która grała niemal we wszystkich filmach reżysera. Był ważną postacią w latach 20. XX wieku: aktorem i właścicielem własnego studia filmowego, później w czasie wojny bohatersko pomagał Żydom.

Próbując sprostać wymaganiom nowego formatu, gdzie dźwięk zapisywano na perforacji optycznej taśmy filmowej oraz zdyskontować sukces pierwszej wersji *Halki*, Konstanty Meglicki zdecydował się na swoisty remake. W tym wypadku głos pod partię Halki podłożyła młoda śpiewaczka Zuzanna Karin, a Jontka – Władysław „Ladis” Kiepus, młodszy brat bardziej znanego Jana. Żmudny proces odtworzenia dzieła zachowanego tylko w fragmentach został rozpoczęty w 2015 roku w ramach unijnego programu Nitrofilm. Nową muzykę, wykorzystującą motywy Moniuszki oraz nieliczne ocalone oryginalne nagrania, napisał Jerzy Rogiewicz, a premiera filmu miała miejsce w 2017 roku na Świątce Niemego Kina. Film Meglickiego zwraca uwagę wykorzystaniem naturalnych plenerów górskich (można rozpoznać przełom Dunajca i doliny tatrzańskie), o czym więcej w poniższej recenzji z epoki. Fabuła w zarysie nie odstaje od oryginału, choć Halka zostaje tu matką nieślubnego dziecka Janusza, które umiera z powodu choroby, podczas gdy ona jedzie błagać byłego kochanka spełnienie obietnic małżeństwa. Prasa ówczesna nie była w swoich werdyktach jednomyślna, jak pisał recenzent „Na Srebrnym Ekranie” w 1932 roku:

Piękno gór wydobył po mistrzowsku reżyser Konstanty Meglicki i operator Andruschin w filmie *Halka*. Plenery zachwyty budzące, prześliczne. Postać starego górala, stworzona przez Meglickiego na miarę nieprzeciętną. Zorika Szymańska bardzo dobra w roli Halki; w ogóle jest to artystka bardzo obiecująca, nawskroś fotogeniczna, typ urody uduchowiony. Harry Cort [jako Jontek] słaby. To „książętko” nie umie jeździć konno. Po cóż było narażać go na despekt, każąc mu w dodatku jeździć wierzchem na kiepskiej szkapie w kostjumie? To już wina reżysera. Harry Cort bowiem zapowiadał się niezłe i z powodzeniem może grać niektóre role. Film na ogół raczej dodatnie wywiera wrażenie, choć obciążony jest balastem teatralności. Na usprawiedliwienie p. Meglickiego można zaznaczyć, że jednak *Halka* przetransportowana na ekran z opery nie była tak łatwym tematem, jakby się to wydawać mogło. Trzeba było nadbudować akcję, to i owo zmienić. W każdym razie utrzymuję w mocy zdanie, wyrażone w jednej z poprzednich recenzji (o *Magdalenie*), że p. Meglicki ma niewątpliwy talent aktorski i

reżyserski i że wolno się po nim spodziewać coraz lepszych obrazów, tembardziej, że jest to jeden z pracowitszych naszych reżyserów⁴.

Ciekawszy od narracyjnych meandrów zdaje się sam proces rekonstrukcji, bo z niemej wersji filmu z 1929 roku zachowały się jedynie cztery minuty – więcej przetrwało z roboczych materiałów do udźwiękowionej wersji z 1932 roku. Najpierw taśmy trzeba było przygotować do skanowania: wzmocnić stare sklejki, uzupełnić ubytki perforacji, a przede wszystkim ręcznie oczyścić. Równocześnie filmografowie podczas swoich badań ustalili, że wśród zachowanych taśm są fragmenty ściętego negatywu kamerowego, oryginalnego negatywu dźwięku i kopii roboczej, udało się także odkryć niektóre nagrania prób dźwiękowych. Po zeskanowaniu materiałów wszystkie fragmenty zestawiono ze sobą, co było tym trudniejsze, że zachowane materiały są różnorodne, niekompletne oraz dotyczą dwóch różnych wersji filmu. Z braku dokumentacji do filmu specjaliści Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego zmontowali zachowane fragmenty w duchu epoki.

Halka Meglickiego nie była jednak ani pierwsza ani ostatnia. Nie zachowała się wprawdzie krótkometrażowa adaptacja wytwórni Kosmofilm z 1913 roku, jednak więcej szczęścia miała w pełni dźwiękowa wersja z roku 1937 w reżyserii Juliusza Gardana. Mimo prawdziwie gwiazdorskiej ekipy – muzycznie rzecz opracował Roman Palester, dramaturgicznie Leon Schiller, dialogi Jarosław Iwaszkiewicz, a jako jeden z górali pojawia się Aleksander Bardini – inscenizacja ta miała mniej szczęścia do krytyki i publiczności. Choć za kamerą stanął ceniony spec od komedii (*Czy Lucyna to dziewczyna?*) i dramatów (*Doktor Mórek*), doświadczony także w ekranizacjach (*Trędowata*), całość razila teatralnością w postaci malowanych teł czy statycznego aktorstwa (w roli Jontka ponownie pojawił się Kiepusza). Historię filmowych Halek dopełnia telewizyjna rejestracja *Halki* w reżyserii Marii Fołtyn z Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (1997) oraz jednoaktówki: *Nowy Don Kiszot* w reżyserii Bohdana Trukana (1960) oraz *Nocleg w Apeninach* w inscenizacji Czesława Szpakowicza (1966).

Straszny dwór także funkcjonuje obecnie w wersji filmowej jako pochodna adaptacji Davida Pountneya z tej samej opery (2015), choć wcześniej powstała przecież autonomiczna wersja kinowa w reżyserii Leonarda Buczkowskiego (1936). Zarówno ten film, jak i *Halka* Gardana, to właściwie musicale, a nie stuprocentowe

⁴ <www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/13/halka.html>.

opery filmowe, jak je kojarzymy z licznymi adaptacjami z lat 60. i 70. (Franco Zeffirelli, Joseph Losey, Hans-Jürgen Syberberg), bowiem pomiędzy ariami mamy normalne sceny mówione. Buczkowski, autor późniejszych powojennych hitów takich jak *Zakazane piosenki* czy *Skarb*, pokazuje swój komediowy pazur w scenach inscenizowanych we wnętrzach. W jego interpretacji, podobnie zresztą jak u Poutneya, opera *Moniuszki* jest bardziej satyrą na zaściankową szlachtę i jej obyczaje niż apoteozą ducha patriotycznego (nawet prolog na polu bitwy wygląda parodystycznie przez kostiumy bohaterów). Reżyser nie waha się też przed kolażową strukturą, wplatając w strukturę opery inne utwory kompozytora, jak choćby pieśń *Prząśniczka* w wykonaniu chóru tkających kobiet.

Akt drugi: wariacje na temat pieśni

Wspomniany wyżej szlagier *Moniuszki* doczekał się także swojej interpretacji filmowej, a konkretnie na gruncie artystycznej animacji Aleksandry Korejwo, zrealizowanej za pomocą materii sypkiej bezpośrednio przed kamerą. Jej *Prząśniczka* (1989)⁵ w instrumentalnej wersji w wykonaniu Grzegorza Olkiewicza (flet) i Waldemara Malickiego (fortepian) to baśniowa impresja. Główną bohaterką jest tu dziewczynka, która po upadku na ulicy, zostaje na pocieszenie doposażona w kolorową sukienkę z nici wypływającej z kosmicznego kołowrotka... Nagrodzona w dorocznym konkursie Stowarzyszenia Filmowców Polskich autorka mistrzowsko bawi się formą, każąc kształtom i kolorom zmieniać się jeden w drugi. Choć tekst pozostaje w domyśle, wywarł decydujący wpływ na kształt filmu, zaś jego rytm wyznaczają pasażer obu instrumentów. O ile w przypadku krótkiego metrażu Korejwo sprawa jest oczywista, o tyle przy kolejnym filmie – zaginionej przedwojennej fabule – wszystko ginie w domysłach.

Chodzi o niemy film *Dzwony wieczorne (Róże i kolce zakazanej miłości)* z roku 1927, wedle scenariusza i w reżyserii Józefa Maszyckiego. Wedle zachowanej broszury programowej⁶ ten „potężny dramat erotyczny w 10-ciu aktach z prologiem” to pierwsza i jedyna produkcja łódzkiego studia Emes-Film. Choć konwencjonalna intryga z nieszczęśliwym trójkątem miłosnym przechodzącym w czworokąt, małżeństwem z rozsądku i namiętności do wojskowego, nie odbiega od standardów

⁵ Więcej informacji o filmie na stronie producenta: <<http://tvsfa.com/1357-przasniczka-the-spinner-2>>.

⁶ Jeden z nielicznych zachowanych dokumentów o tym filmie: <<http://kat.kinomuzeum.eu/?product=dzwony-wieczorne>>.

epoki, wiele wskazuje, że film był inspirowany pieśnią... Moniuszki. Chodzi konkretnie o *Wieczorny dzwon* z piątego tomu *Śpiewnika domowego* na podstawie rosyjskiego wiersza Iwana Kozłowa w tłumaczeniu Stanisława Lachowicza. We wspomnianej broszurze rekomendowane są fragmenty pieśni do wykonania podczas II i VIII aktu filmu, a niejaki M. Chwat – pierwszy koncertmistrz Orkiestry Łódzkiej Filharmonii – w swoim „projekcie ilustracji muzycznej” zakłada wielokrotne jej wykonanie w trakcie filmu. *Wieczorny dzwon* miałby się pojawiać zarówno w wersji śpiewanej, jak i instrumentalnej, uzupełniony polonezem z *Hrabiny*, uwerturą *Bajka*, arią Jontka i uwerturą z *Halki* oraz pieśnią *Dwa słowa*. Kto wie, może ktoś kiedyś odnajdzie zaginione rolki z filmem Maszyckiego? Przekonalibyśmy się wtedy, jak w rzeczywistości brzmi pieśń cytowana w broszurze, skoro sam Moniuszko nie umuzyczył wszystkich strof⁷:

Słowa pieśni *Dzwony wieczorne* dostosowane do treści obrazu

Do 2-iego Aktu.

Wieczorny dzwon, wieczorny dzwon...

Już wschodzi w sercu wspomnień plon.

O miejscach tych człek marzy, śni,

Gdzie przeżył baśń młodości dni...

Przydrożny krzyż zwołuje nas

Słyszałam dzwon ostatni raz.

Nie wrócą już te szczęścia dni

Do których myśl, jak ptak, się rwie.

Ach, w iluż z was nie żyje już

Czar wspomnień, niby wonnych róż

Ich żaden już nie zbudzi ton,

Nie zbudzi ich wieczorny dzwon

Do 7-ego Aktu.

Wszystkich nas czeka taki los:

Ginie w odmętach przeszłości głos

W dolinach i wśród stromych wzgórz

Szaleje orkan nowych burz.

Aż przyjdzie dzień, w którym nasz zgon

Rozdzwaniać będzie wieczorny dzwon.

⁷ Por. <<https://polona.pl/item/wieczorny-dzwon>>.

Akt trzeci: biografia czy mit?

Jak wspomniałem na początku, Moniuszko nie miał takiego szczęścia do filmów biograficznych jak Chopin, jednak występuje jako postać dwóch dziełach, każdym frapującym na swój sposób. Zanim się nim przyjrzymy, warto jednak podkreślić specyfikę gatunku, jakim jest tzw. biopik (od angielskiego *biographic picture*). Rick Altman, autor kanonicznej w filmoznawstwie pracy *Gatunki filmowe*, zwraca uwagę na powtarzalne schematy występujące na tym gruncie. Wymienia m.in. kompresję czasową, skoki montażowe (retrospekcje i elipsy), narratora z offu objaśniającego kontekst historyczny i emocje bohatera. Zwraca także uwagę na pociągającą dla amerykańskiej widowni obcość bohatera wynikającą z jego historycznego i kulturowego oddalenia albo figury ekscentrycznego geniusza⁸. Jakkolwiek gatunek ten rozkwitał w latach 60. XX wieku, ostatnio pojawiają się wciąż ciekawe i popularne jego realizacje (*I Am Not There* z 2007 z siedmiorgiem aktorów w roli Boba Dylana czy największy sukces kasowy w tym obszarze, czyli *Bohemian Rhapsody* z 2018). Guido Heldt przyjrzał się konkretnie biopikowi muzycznemu:

Historycy muzycy z racji swojej profesji skłonni są uważać filmowe biografie kompozytorów przede wszystkim za wypowiedzi o kompozytorach, zniekształcone przez popularne mity i wymogi rozrywki. To uprawniona perspektywa – biopiki mogą głęboko wpływać na obiegowe postrzeganie (jak dowiódł *Amadeusz*). Wiąże się to ze znaczeniem biopików w ogólniejszej historii recepcji kompozytora, lecz nie pomaga w zrozumieniu biopików jako filmów. Dla własnych celów będę je więc ujmował przede wszystkim jako opowieści bliższe fikcji niż biografii – jako udekorowane pewną ilością faktów historii, wykorzystujące słynne postaci. Z tymi faktami nie można obchodzić się dowolnie, lecz pewna swoboda jest i powinna być dozwolona; interesującym aspektem gatunku jest to, jak udaje mu się (lub nie) wyważyć historyczne dane z wymaganiami przekonującej funkcji⁹.

Warto zwrócić uwagę, że od lat 20. powstawało coraz więcej biopików właśnie z kompozytorami lub muzykami jako bohaterami, w czym niewątpliwie udział miał przełom dźwiękowy. Iwona Sowińska w swojej pionierskiej książce *Chopin idzie do kina*, wymienia kilka z nich: *Walce wiedeńskie* (1933) i *Wielki walc* (1938) o Straussach, *Kiedy zakwitną bzy* (1936) i *Mistrz melodii* (1941) o Schubercie, *Miłość Beethovena* (1937) i *Romanse Czajkowskiego* (1939). W kolejnych latach bohaterami

⁸ Por. Rick Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. Maria Zawadzka, Warszawa 2012, s. 119.

⁹ Za: Iwona Sowińska, *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013, s. 17–18.

muzycznych biopików zostawali Richard Wagner, Georg Friedrich Haendel i Fryderyk Chopin właśnie; z poloników warto wspomnieć także *Sonatę księżycową* (1937) z Ignacym Janem Paderewskim w głównej roli jako samym sobą. Funkcje kompozytorskich biopików były rozmaite: od wzbogacenia gatunku melodramatu znanymi utworami wplecionymi w akcję, przez pokazanie wybitnych jednostek na tle epoki, po doraźne cele polityczne i nacjonalistyczne.

W tym kontekście warto przyrzeć się *Warszawskiej premierze* (1950) w reżyserii Jana Rybkowskiego, do którego pomysł rzucili kilka lat wcześniej współzałożyciele Mazowska, Mira Zimińska i Tadeusz Sygietyński. Produkcja tego pełnego rozmachu „pierwszego polskiego filmu muzycznego” (jak głosił afisz)¹⁰ przypadła świeżo po proklamowaniu przez polskich filmowców dogmatu socrealizmu na zjeździe w Wiśle w 1949 roku. Wojciech Tomasiak w swoim opisie literatury tych czasów zwracał uwagę na egzemplaryczny charakter narracji: zarówno bohaterowie, jak i zdarzenia służyły tylko jako przykład większych zjawisk i przemian, same nazwiska i sytuacje mogły być łatwo wymienione. Chopin z *Młodości Chopina* (1952) Aleksandra Forda czy właśnie Moniuszko z *Warszawskiej premiery* pojawiali się jako znaki swojej epoki i wyraziciele szerszych tendencji – jak zwrot w stronę ludu czy opór wobec caratu – których późniejszym i domniemanym zwieńczeniem będzie czyn rewolucyjny. Takie ujęcie szczególnie irytowało Jerzego Waldorffa, który po latach wspominał swoją pracę jako (wedle dzisiejszej nomenklatury) konsultanta scenariuszowego przy tekście Rybkowskiego i Stanisława Różewicza:

Halka była biedna, urodziła niezaplanowane dziecko, więc się utopiła. Temat łasy, aliści ujęcie go w formę scenariusza trafiało na liczne przeszkody. Sygietyńscy zabrali się tymczasem do organizowania Mazowska, więc z Moniuszki się wycofali i tylko pani Mira zastrzegła sobie

¹⁰ Produkcja filmu była skrupulatnie relacjonowana na łamach „Ekranu” i „Filmu”; ten drugi donosił np. że „projekt architektoniczny makiety teatralnej opracował inż. R. Mann. Według jego rysunków w atelier zbudowano pół fasady budynku Teatru Wielkiego w naturalnej wielkości (...) (Kolasy wypożyczono z muzeów, a konie... z ogrodu zoologicznego). Początkowo zaplanowano 100 dni zdjęciowych, a ich ukończenie w dniu 1 stycznia 1951 r. Dzięki zobowiązaniom lipcowym i współzawodnictwu (...) skończono pracę prawie o trzy miesiące wcześniej, zaoszczędzając 17 dni zdjęciowych” – EP, 1858. *Przed 1950*, „Film” 1951, nr 12, s. 8. Wspominano 600 statystów (cała łódzka Filmówka) i 100 muzyków (Chór i Orkiestra Opery Poznańskiej), ponad 400 kostiumów szytych w atelier Wytwórni Filmów Fabularnych oraz przez uczniów ze szkół krawieckich we Wrocławiu i Radomiu, 79 solistów pochodzących z 15 teatrów polskich, blisko 1000 rekwizytów wypożyczonych z 16 muzeów. Autor innego artykułu podsumowuje, że „odrodzony film polski odciał się całkowicie od tandety dawnej branży, liczącej na doraźne korzyści. Zrywając z kapitalistyczną metodą inwestowania tylko w przypadku pewności osiągnięcia wielokrotnego zysku – kinematografia nasza rezygnuje z tanich zewnętrznych efektów na rzecz sumiennych studiów nad prawdą historyczną” – Tadeusz Kowalski, *Dylichans wjeżdża na plan*, „Film” 1950, nr 19, s. 8.

autorstwo pomysłu. Rybkowski zaś i Różewicz nie mogli jakoś dać scenariuszowi rady. Kiedy akcja w nim stawała się należycie żywa, okazywał się za mało upolityczniony, a skoro upolitycznienie dochodziło do normy, zaraz martwiała akcja i tak aż do chwili, gdy dwaj autorzy wpadli na pomysł, żeby może oprzeć się na historii muzyki i w tym celu przyszli do mnie. Wzięliśmy się zatem szparko do roboty, scenariusz został opracowany, dialogi napisane z właściwym memu pióru zacięciem (...) Po pewnym czasie wezwano mnie do Warszawy, nie pomnę już do jakiej wysokiej instancji, gdzie przyjęła mnie jedna z tych dam, które wtedy czuwały nad czystością ideologii (...). Kiedy scenariusz znalazł się już w dostojnych rękach, poinformowano mnie, że wprawdzie nie brak mi pewnego talentu, jednak moje rozeznanie polityczne pozostawia wiele do życzenia. Tak dużo, iż kompletnym złudzeniem byłaby nadzieja, że sam potrafię przerobić scenariusz, a zwłaszcza dialogi, które w obecnej formie nie mogą kazić uszu społeczeństwa. Dlatego przeróbki dokonają doświadczonejsze pióra. Oczywiście, nikt nie sobie nie będzie rościł żadnych praw do współautorstwa. Pióra zostaną w cieniu – życzliwe, anonimowe i będę mógł tylko żywić dla nich równie anonimową, cichą wdzięczność¹¹.

Film Rybkowskiego koncentruje się (zgodnie zresztą z Altmanowskim wyróżnikiem gatunku) na wąskim zakresie chronologicznym: roku 1857 i zabiegach a potem przygotowaniach do premiery *Halki* w Operze Warszawskiej. Otwierające sceny dają punkt odniesienia w postaci sztampowego wystawienia kolejnej już włoskiej opery¹², na co postępową „cyganeria warszawska” reaguje ostentacyjnym znudzeniem. Dalej następuje cała seria zabiegów dyplomatycznych Józefa Sikorskiego i Włodzimierza Wolskiego (w tej roli ironiczny i swobodny Jerzy Duszyński), najpierw u niechętnego dyrektora teatru i sceptycznego dyrygenta Jana Quattriniego, a potem w kręgu arystokratów. W obsadzie tego ostatniego wyróżniają się Danuta Szaflarska jako hrabina Krystyna oraz Nina Andrycz jako hrabina Kalergis; tej ostatniej decyzji pikanterii dodawał fakt, że była to ówczesna żona premiera PRL, Józefa Cyrankiewicza. Pierwszym punktem zwrotnym w konstrukcji dramaturgicznym jest przyjazd do Warszawy samego Moniuszki, odtwarzanego przez Jana Koechera, przedwojennego aktora teatralnego debiutującego na wielkim ekranie. Zgodnie z wymaganiami biopików, jego fizjonomia nie odbiega od oryginału, choć

¹¹ Jerzy Waldorff, *Obywatel Stasiek*, „Ekran” 1964, nr 34, s. 5. W osobie „jednej z tych dam” można domyślać się osoby Zofii Lissy, jednej z depozytariuszek socrealizmu w Polsce. Tekst został przez Waldorffa przerobiony na postać „opowieści filmowej” (z literacką narracją oraz uzupełniającymi informacjami o postaciach i faktach) oraz wydany w serii Biblioteka Scenariuszy Polskich w roku 1951 nakładem Filmowej Agencji Wydawniczej.

¹² W tym celu autor opracowania muzycznego do filmu, Kazimierz Sikorski, specjalnie skomponował fragment *Greczynki*; w innych momentach słychać arie Meyerbeera.

Waldorff wspominał po wizycie na planie, że aktor „męczył się potwornie, bo miał na głowie naklejoną drugą, większą czaszkę z dykty”¹³.

Warto przyrzeć się bliżej – także w celach porównawczych z kolejnym omawianym dalej tytułem – jak charakteryzowana jest postać kompozytora, której pojawienie się w filmie w dopiero dwudziestej minucie poprzedza wielokrotne wymienianie jego nazwiska. Buduje to odpowiednie napięcie, podobnie jak w scenie w wileńskim domu, gdy przychodzi list z Warszawy: wpierw widzimy tylko dziatwę, żonę i nianię, które nie śmieją przeszkadzać twórcy. Dopiero po takim przygotowaniu gruntu zostają otwarte drzwi pracowni i widzimy samego Stanisława Moniuszkę przy fortepianie, zaabsorbowanego zapelnianiem pięciolinii. Na odczytane zaproszenie do opery żona przytomnie zauważa niedobór środków, na co mistrz odpowiada: „Pieniądze? Muszą się znaleźć! Choćbym miał buty sprzedać, do Warszawy pojedę!”. Dalej widać jednak, że na luksusy nie starczyło, jako że część drogi kompozytor przemierza pieszo, a powóz raz po raz grzęźnie w piachu, gdy tymczasem Wolski codziennie dopytuje o niego w hotelu (kolejny sprawdzony chwyt dramaturgiczny). Gdy Moniuszko w końcu staje, nieco onieśmielony, na scenie Teatru Wielkiego, muzycy biją mu brawo – co nie zgadza się z faktami historycznymi, które świadczą, że był on wówczas twórcą niemal w ogóle w Warszawie nieznanym, a o planach opery dowiedział się z... gazety.

Jak już jednak wiemy z niepisanych założeń gatunku filmu biograficznego, jak i socrealistycznych wymogów wobec sztuki, to nie autentyczność jest tu wartością. Warto zwrócić uwagę na parę innych scen charakteryzujących Moniuszkę: gdy dyrekcja teatru żąda od niego rozbudowania *Halki* o nowe akty i arie, w tym koloraturową dla warszawskiej primadonny, ten początkowo z oburzeniem odmawia. Potem jednak akceptuje konieczność dokończenia nowych kawałków, a z pomocą w inspiracji przychodzi hotelowa sprzątaczką podśpiewująca pod nosem oraz kapela uliczna grająca w dziedzińcu. Takie przedstawienie genezy najpopularniejszych numerów w operze wpisuje się w tradycję pokazywania w kinie związków muzyki z rzeczywistością, od *Miłości Beethovena* z lat 30. po *Kopię mistrza* z wieku XXI. Tutaj okazuje się ona dodatkowo powiązana z melodiami ludowymi i ulicznymi, a choć muzykolodzy są dość wstrzemięźliwi w potwierdzaniu

¹³ J. Waldorff, *Obywatel...*, dz. cyt.

takich związków¹⁴, to te sceny z *Warszawskiej premiery* motywowane są przede wszystkim chęcią wpisania Moniuszki w nurt narodowy i folklorystyczny. Na ich sztuczność i brak tła społecznego narzekał nestor polskich krytyków, Jerzy Płażewski w swojej wnikliwej analizie na łamach „Kwartalnika Filmowego”. Wytykał także realizatorom nadmiar bohaterów pierwszoplanowych, prostą lecz niewykorzystaną kompozycję dramaturgiczną¹⁵, niezgodność z historycznymi faktami, przesadne trzymanie się chronologii kosztem płynności akcji i zbyt statyczne zdjęcia, doceniając natomiast obsadę i aktorstwo, scenografię i dźwięk. Finał wypadł jednak zgodnie z obowiązującą linią ideologiczną:

Warszawska premiera jest filmem dobrym. Jest filmem potrzebnym. Jest filmem patriotycznym. Realizm socjalistyczny polskiej kinematografii nie wyskoczy jak Atena z głowy Zeusa. Realizm ten, to kierunek, w którym posuwać się będziemy, poprzez porażki i sukcesy, poprzez *Ostatni etap*, jak i *Dom na pustkowiu*. *Warszawska premiera*, choć nie jest filmem jakości najwyższej, wzbogaciła nasze doświadczenie realizatorskie w tak wielu dziedzinach, jak bodaj żaden dotąd z powojennych filmów polskich. Jest to jeszcze jeden plus filmu – jego znaczenie dla naszej krytyki i nauki o filmie. Wydaje mi się, że w syntetycznych omówieniach problemów polskiej kinematografii rzadko będziemy mogli pomijać doświadczenia z *Warszawskiej premiery*, niezależnie od tego, czy będą to doświadczenia dobre, czy złe.¹⁶

Podobnie w samym filmie. Wzajemne niesnaski między stronnictwem kosmopolitycznym i narodowym w polskich elitach rozgrywa patriotycznie i rewolucyjnie nastawiony Wolski, znajdując nieoczekiwane sprzymierzeńca w rosyjskim generale Abramowiczu (postać i decyzja zgodna akurat z historycznymi faktami). Równocześnie toczą się starania, by rolę Halki zaśpiewała kapryśna Paulina Rivoli, która zgadza się zachęcona adoratorami ze strony „cyganerii warszawskiej” (tu również analogia z prawdziwym biegiem wydarzeń). Moniuszko pracuje jak nawiedzony, nie dojadając posiłków i łupiąc nocami w pianino w swoim hotelowym pokoju, co wywołuje protesty innych gości. Takich humorystycznych scenek jest w filmie całkiem sporo, przez co zbliża się on do ludowej opowieści; zwolennicy opery włoskiej są w początku wyśmiani jako snobi i nieudacznicy, jak odkryty na scenie

¹⁴ Por. Agnieszka Topolska, *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie 1858–1989*, Poznań 2014.

¹⁵ Braki w rysunku i ewolucji postaci (zwłaszcza hrabiny Kalergis i dyrygenta Quattriniego) oraz niedostatki reżyserii oraz fotografii wobec znakomitego aktorstwa i muzyki wypunktowywał natomiast Zdzisław Piłera w swojej recenzji w „Filmie” (nr 12 z 1950 roku).

¹⁶ Jerzy Płażewski, *Zwycięstwo muzyki narodowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1951, nr 1, s. 78–79.

podczas spektaklu podstarzały radca-amant. W końcu, zgodnie ze starym dobrym schematem filmów biograficznych, po licznych przeszkodach następuje długo oczekiwany sukces: *Halka* spotyka się z natychmiastowym uznaniem publiczności, a ludzie szaleją z radości na dźwięk polskiej mowy i widok polskich kostiumów.

Akt czwarty: symbol i zawłaszczenie

Jak można przedstawić to samo wydarzenie ze zgoła innej perspektywy, udowadnia film *Overture to Glory* (1940) w reżyserii Maxa Nossecka, aktora urodzonego w Nakel w Prusach Wschodnich, dzisiejszym Nakle nad Notecią. Ta hollywoodzka produkcja uchodzi za jeden z ostatnich dzieł filmowych nakręconych w języku jidysz, a bazuje na starej legendzie *Der Vilner sztot chazm* (*Wileński kantor*) o Joelu Dawidzie Lewensztajnie-Straszuńskim. Została ona po drodze przetworzona do postaci sztuki teatralnej *Der Vilner Balebesl* (*Wileński kamienicznik*) przez Marka Arnsztejna, którą wystawiono w Polsce pod tytułem *Pieśniarze* w 1902 roku w Łodzi. Na końcu tej krętej drogi stanął film, do którego scenariusz napisali razem reżyser Nosseck wraz z Osipem Dymowem i Jacobem Gladstone'm, a muzykę – Aleksander Olszaniecki (znany m.in. z melodii *Miasteczka Belz*). Pełni ona kluczową rolę w spotkaniu dwóch bohaterów: jeden z nich to skromny kantor, a drugi uznany kompozytor, który zachwycony śpiewem w synagodze oferuje mu naukę muzyki klasycznej i pisma nutowego, a wreszcie – główną rolę we własnie pisanej operze. Tak, tak, chodzi o Stanisława Maniuskę [sic] i *Halkę*.

W tej roli wystąpił John Mylong (znany także jako Adolf Münz), zupełnie nie przypominający polskiego twórcy fizjonomią i pojawiający się w różnych hollywoodzkich produkcjach raczej jako doktor, profesor lub niemiecki oficer. Moniuszko jest bowiem w filmie figurą Obcego. Zwodzi i kusi głównego bohatera, by zaczął śpiewać dla ludzi zamiast dla Boga, dla poklasku tłumów zamiast w pokornej modlitwie. Nie tylko twarz i postura nie ma w sobie nic z pierwowzoru; także jego wileński dom uderza przepychem (fortepian, służący, popiersie Beethovena), podczas gdy twórca żył w biedzie. Co innego dom rodziny Straszuńskich, gdzie znajdują się tylko podstawowe meble, bielone ściany nie mają zdobień, a na podłodze nie pyszną się dywany. *Overture to Glory* ufundowana została na przeciwieństwach: dwie kultury i systemy wartości, dwa odmienne style śpiewania, jeden z „serca”, drugi z „rozumu”. Rabin i teść kantora odradzają, wręcz zabraniają mu kontaktów z kompozytorem, żeby nie zatracił spontaniczności i

niewinności wynikającej z odwiecznej tradycji. Ten konflikt można widzieć także jako zderzenie śpiewu a cappella, starego stroju i melizmatów z fortepianem, tonalnością dur-moll i równomierną temperacją; nieprzypadkowo podczas lekcji wybrzmiewa mazurek Chopina i sonata Beethovena.

Rolę olśnionego tym innym światem Joela Straszuńskiego uwiarygodnia Moişe Oysher o wspaniałej sile głosu – śpiewak występujący wcześniej w teatrze żydowskim oraz filmach, jako Jankiel w *Śpiewającym kowalu* (1938) oraz Saul w adekwatnie zatytułowanym *Synu kantora* (1937). W znaczącej scenie, kiedy Żyd wymyka się obserwowanym go pobratymcom, by wspierany przez wierną żonę udać się na tajne komplety do Polaka, po raz pierwszy ujawnia się ze znajomością pisma nutowego, co wzbudza zachwyt nauczyciela. Gdy po raz pierwszy śpiewa a vista arię Jontka, słyhać jeszcze synagogałną intonację, ale jego los jest przesądzony: Straszuński jedzie do Warszawy, pozostawiając za sobą żonę i synka.

Na miejscu nie ujawnia się szczególnie ze swoim pochodzeniem ani rodziną; wręcz przeciwnie, zaczyna flirtować z polską hrabiną, przyjmuje zewsząd wyrazy uwielbienia i staje się egzotyczną atrakcją salonów i sceny. Dopiero w drugiej połowie filmu ujawnia się w nim nostalgia za porzuconą kulturą i Wilnem, zagląda do synagogi i nawiązuje kontakt z żydowską społecznością Warszawy. W jednej ze scen tłumaczy Wandzie, że w głębi serca nosi smutek i że to on odpowiada za moc jego śpiewu; to znacząca deklaracja, która powróci echem w finale filmu. Podczas gdy trwają tryumfalne spektakle *Halki*, w rodzinnym mieście synek kantora zapada na ciężką chorobę – wiadomość o jego śmierci dosięga Joela tuż przed popisową arią *Szumią jodły...* Staje na scenie jak rażony piorunem, nie mogąc wydobyć z siebie głosu, lekarze nie dają dziecku szans na wyzdrowienie. W końcówce filmu Straszuński powraca do Wilna niczym obłąkany i trafia do ojczyznej synagogi w święto Jom Kippur. Odzyskuje głos, tylko po to by po wstrząsającym wykonaniu modlitwy Kol nidre paść martwym.

W *Overture to Glory* Moniuszkę uczyniono uosobieniem negatywnych ech. Odgrywa on z jednej strony rolę przyjaciela kantora, z drugiej – mentora, przewodnika po nieznanym świecie wielkiej muzyki zachodniej. W jego postawie względem Straszuńskiego dają się jednak zauważyć przejawy protekcjonalizmu, poczucie wyższości wobec niewykształconego (w sensie zachodnim) żydowskiego śpiewaka. Jest w filmowym przedstawieniu kompozytora jakiś rys szatański. Widziany z perspektywy żydowskiej Moniuszko może być postrzegany jako intruz (...). Jego nakłanianie Straszuńskiego do wyjazdu z Wilna do Warszawy, aby

zaśpiewać partię Jontka w premierowym przedstawieniu *Halki* ma w sobie coś z niecnego postępuku. Wielkoduszny Moniuszko wprowadza żydowskiego kantora na warszawskie salony, stając się z jednej strony ojcem jego sławy, ale i, poniekąd, przyczyną jego późniejszej tragedii. Patrzy na rodzący się romans Straszuńskiego z hrabiną Wandą Mirową, nie ingeruje jednak w przebieg wydarzeń. A przecież zna sytuację rodzinną śpiewaka, doskonale pamięta, że ten pozostawił w Wilnie żonę i małego synka, Pereca. Jest jednak przede wszystkim zainteresowany wykonaniem *Halki*, a spełniający jego oczekiwania bajecznie śpiewający Straszuński gwarantuje mu same splendory.¹⁷

Pakt między Straszuńskim i Moniuszką stanowi reinterpretację mitu o Pigmalionie i Galatei, która ożywa i wymyka się z kontroli swojego stwórcy; ma jednak także ślad zderzenia kultur, może nawet wymiar kolonialny. Żydowska tradycja gości zostaje poddana ze strony polskich gospodarzy silnej presji asymilacyjnej, która powoduje wyrzeczenie się jej ze strony najsłabszych jednostek. Straszuński nie jedzie jednak do Warszawy dla samej sławy; jedzie autentycznie zachwycony kulturą europejską, muzyką Beethovena, Chopina i Moniuszki, którą poznał w wileńskim domu kompozytora. Tej fascynacji ulega nawet mały Perek, który kłóci się ze swoim kolegą, ile linii jest w zapisie nutowym: „ojciec pokazywał mi, pięć, nie sześć!”. Na warszawskich salonach Straszuński jest jednak pokazywany jako osobliwość, jako oswojony dziki, niczym Afrykanie w Paryżu i Wiedniu¹⁸. Żydowska starszyzna w osobach rabina i teścia próbuje apelować do religijności i poczucia obowiązku kantora, który pełni w końcu w synagodze kluczową rolę – po obejrzeniu filmu zostajemy z pytaniem, czy może się z nią równać jakikolwiek, choćby najbardziej uznany śpiewak w operze. Tych ról nie da się pogodzić, a śmierć dziecka jawi się tu jako kara boska za grzech pychy i bluźnierstwa.

Moniuszko jako szatan lub Pigmalion; jako nieśmiały geniusz i patriota; jako pomost między robotnikami a artystami – czy kino powiedziało już ostatnie słowo na jego temat?

¹⁷ Agnieszka Topolska, *Inny Moniuszko. Żydowska wizja muzyki zachodniej w filmie „Overture to Glory”*, „Midrasz” 2011, nr 9–10, s. 53.

¹⁸ W niedawnym filmie *Angelo* (2019) Markusa Schleinzera bazującym na autentycznej historii Afrykanina porwanego w XVII wieku jako dziecko i przysposobionemu przez francuską rodzinę arystokratyczną, jedną z pierwszych jego umiejętności (przez opanowaniem języka) jest gra na flecie prostym, którą wzbudza aplauz na dworze.

Moniuszko
2019 ROKIEM 200.
STANISŁAWA MONIUSZKI

Realizacja działań w ramach obchodów
200. rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki
Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



200. rocznica urodzin
Stanisława Moniuszki
Obchodzona pod auspicjami UNESCO