

# Wioleta Muras

---

UNIWERSYTET WROCLAWSKI

## Kadry muzyką opatrzone

### O krótkiej współpracy Witolda Lutosławskiego z filmowcami

Wydawać się może, iż nietaktem jest wydobywanie na światło dzienne twórczości artysty, o której on sam nie miał najlepszego zdania i której nie traktował poważnie. Mając jednak na względzie tak wybitną postać jak Witold Lutosławski, trudno oprzeć się pokusie, aby te niewiele znaczące – w mniemaniu kompozytora – dzieła uchronić od zapomnienia. Powstając we wczesnym okresie twórczym, stały się świadectwem kształtowania się kompozytorskiego warsztatu i postaw estetycznych. Tak zwana użytkowa część twórczości Lutosławskiego może ukazać nam mniej znane aspekty działalności kompozytora, a zarazem dopełnić obraz jego życia i muzyki. Artysta w swoim dorobku ma dzieła reprezentujące różne gatunki muzyczne; wśród nich znalazła się również muzyka filmowa. Próżno szukać jego nazwiska w leksykonach omawiających ten rodzaj utworów, co wynika prawdopodobnie z faktu krótkiej współpracy z reżyserami. Skomponował muzykę do zaledwie pięciu filmów, z czego do dziś zachowały się jedynie dwa. Niewiele informacji na ten temat znajduje się w publikacjach poświęconych twórczości Lutosławskiego. Ograniczają się one głównie do podania tytułów filmów, zazwyczaj nieprecyzyjnego bądź błędnego datowania, czasem krótkiego omówienia tematyki produkcji i raczej zdawkowego opisu samej muzyki<sup>1</sup>. Podobnie oszczędnie

---

<sup>1</sup> Wyjątkiem jest tutaj I tom biografii Lutosławskiego autorstwa Danuty Gwizdalanki i Krzysztofa Meyera, w którym autorzy wymieniają wszystkie filmy i dość pobieżnie je opisują. Por. D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do doj-*

problematykę tę podejmują autorzy literatury filmowej<sup>2</sup>. Biorąc pod uwagę okres, w którym współpraca kompozytora z filmowcami miała miejsce, warto przyjrzeć się nieco bliżej temu zagadnieniu.

Czas komponowania muzyki do filmów podzielić można na dwa etapy. Pierwszy przypada na lata studiów Lutosławskiego w Konserwatorium Warszawskim. Równoległe z tworzeniem muzyki do pierwszego filmu uczył się kompozycji, choć miał już za sobą pewne próby kompozytorskie<sup>3</sup>. Powstała w tym czasie muzyka do trzech filmów krótkometrażowych o tytułach *Uwaga*, *Zwarcie* i *Gore!* (lata 1934–1936). Kolejny etap to wczesne lata powojenne, w których napisane zostały partytury do dwóch filmów o średnim metrażu: *Odrą do Bałtyku* oraz *Suity warszawskiej*.

### **Konteksty współpracy Lutosławskiego z reżyserami – filmy krótkometrażowe**

W latach 30. i 40. XX wieku, kiedy kompozytor podjął się zadania wzbogacenia obrazów muzyką, typ filmów krótko- i średniometrażowych był najbardziej popularny. Wiązało się to przede wszystkim z realiami tamtych czasów. Jak pisał Zbigniew Pitera:

---

*rzałości*, Kraków 2003, s. 66–68, 142–143. Krótkie omówienia, lecz jedynie dwóch filmów można znaleźć w artykule: Z. Lissa, *Z zagadnień muzyki w filmach dwudzięciolecia*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 2–3, s. 26–44, a także w książkach: Ch.B. Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, Warszawa 1996, s. 34–35; I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006, s. 45–46.

- 2 W literaturze pozamuzycznej informacje na temat poszczególnych filmów znaleźć można w książkach poświęconych reżyserom, zob. J. Lemann, *Eugeniusz Cękański*, Łódź 1996, s. 79–81, 83; A. Prodeus, *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Warszawa 2009, s. 66–68; *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne* (Muzeum Sztuki w Łodzi, katalog wystawy), Łódź 1981, s. 30; W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego. 1930–1939*, Wrocław 1967, 70–71, 146–147; I. Nowak-Zaorska, *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*, Wrocław 1969, s. 155, 166. Pewne wzmianki zawierają także dwa tomy *Historii filmu polskiego* (*Historia filmu polskiego*, t. 2, 1930–1939, red. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, Warszawa 1988, s. 165–166, 174–175; *Historia filmu polskiego*, t. 3, 1939–1956, red. J. Toeplitz, Warszawa 1974, s. 126, 136–137), jak również czasopisma (np. „Kwartalnik Filmowy”, „Film”).
- 3 Skomponowanie muzyki do sztuki teatralnej Janusza Makarczyńskiego pt. *Harun al Raszyd* oraz drobne utwory fortepianowe.

Polscy filmowcy, którzy w latach wojny zmuszeni byli do bezczynności, dzięki krótkiemu metrażowi mogli odbyć swego rodzaju trening realizatorski i wdroić się w tryb swej pracy jeszcze przed uruchomieniem produkcji pełnometrażowej<sup>4</sup>.

Film krótkometrażowy dawał pole do eksperymentowania, sprawdzania swoich umiejętności reżyserskich, ale przede wszystkim był mniej wymagający od strony zaplecza technicznego w porównaniu do produkcji pełnometrażowych. Dodać należy, że możliwości finansowe i aparaturowe w latach międzywojennych i pierwszych powojennych ograniczały realizację zamówień reżyserów. Niełatwa sytuacja wynikała także z faktu, iż film krótkometrażowy był rodzajem dodatku do pełnometrażowego, a kwota, jaką przeznaczano na jego produkcję, wynosiła raptem 3% kosztów realizacji pełnometrażowej<sup>5</sup>. Mimo tych trudności powstawało dość dużo filmów, a wraz z nimi rozwijała się nowa gałąź twórczości – muzyka filmowa.

Omawiając pokrótce sytuację polskiego filmu okresu międzywojennego, należy przypomnieć działalność „Startu” (Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego). Jego członkami byli głównie młodzi ludzie, niemający wprawdzie żadnego filmowego wykształcenia, ale traktujący film niemal jak swój zawód. W grupie tej znajdowali się m.in. Eugeniusz Cękalski, Aleksander Ford, Jerzy Zarzycki, Karol Szołowski, Antoni Bohdziewicz i inni. „Startu” nie uznawano za spółdzielnię produkcyjną dla filmów, lecz raczej za stowarzyszenie amatorów, w ramach którego młodzi ludzie mogli wymieniać się doświadczeniami, wiedzą, pomysłami, a także pomagać sobie w kwestii materialnej (dla przykładu, pierwsze kamery kupowane były zazwyczaj za pieniądze ze wspólnych składek)<sup>6</sup>. Samodzielną edukację młodego pokolenia filmowców charakteryzowała więc wspólna pasja i chęć rozwoju nowej sztuki filmowej. W czasie działalności „Startu” powstał także Instytut Spraw Społecznych, który częściowo wspomagał młodych reżyserów. Organizacja ta rozpoczęła swoją, trwającą aż do wybuchu II wojny

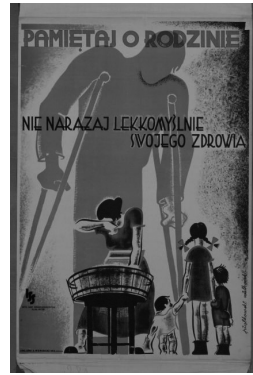
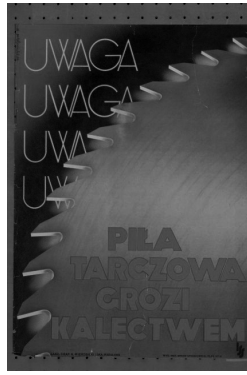
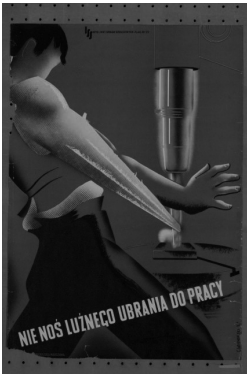
4 Z. Pitera, *Polski film krótkometrażowy*, „Film” 1946, nr 5, s. 2.

5 Por. L. Armatys, *Mysł filmowa i działalność artystyczna „Startu” (1930–1935)*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 1, s. 39.

6 Szczegółowe informacje na ten temat w specjalnym numerze „Kwartalnika Filmowego”, poświęconym w całości Stowarzyszeniu. Zob. „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 1.

światowej, działalność w 1931 roku. Jak podaje komunikat prasowy z dnia 4 marca 1931 roku:

Wskutek wzajemnego porozumienia się wszystkie niemal instytucje ubezpieczeń społecznych postanowiły powołać fundację, poświęconą naukowemu badaniu i propagowaniu zagadnień, z dziedziny ochrony, bezpieczeństwa i higieny pracy, ubezpieczeń społecznych, rynku pracy, bezrobocia, emigracji i opieki społecznej<sup>7</sup>.



Ilustracje 1–3. Plakaty propagandowe Instytutu Spraw Społecznych<sup>8</sup>

W ramach wizualnej działalności Instytutu powstawały plakaty propagujące bezpieczeństwo pracy (zob. il. 1–3<sup>9</sup>), jak również krótkometrażowe filmy instruktażowe, które dla młodych reżyserów były doskonałą okazją do tworzenia produkcji filmowych.

W tamtym czasie w Instytucie jako zastępca dyrektora pracował Jerzy Michałowski, który – o czym wspomina Lutosławski – „interesował się muzyką i miał kontakty ze studentami Konserwatorium. [...] Zaanżażował mnie, żebym napisał do pierwszego z tych filmów muzykę”<sup>10</sup>.

7 Instytut Spraw Społecznych, „Gazeta Lwowska” 1931, nr 51, s. 4.

8 C. Wielhorski, *Nie noś luźnego ubrania do pracy* (1937); A. Jabłoński, *Uwaga. Piła tarczowa grozi kałeciwem* (1936); L. Piątkowski, C. Wielhorski, *Pamiętaj o rodzinie. Nie narażaj lekkomyślnie swojego zdrowia* (1935). Plakaty pochodzą z archiwum Centralnego Instytutu Ochrony Pracy – Państwowego Instytutu Badawczego.

9 Ilustracje pochodzą ze zbiorów archiwum Centralnego Instytutu Ochrony Pracy.

10 W. Lutosławski, D. Lutosławska, S. Będkowski, *By nie zatarł czas... Witold Lutosławski o sobie*, „Res Facta Nova” 1997, nr 2, s. 34.

Tak oto Lutosławski został włączony do środowiska „startowców”, a pierwszym filmem, do którego napisał muzykę, była propagandowa krótkometrażówka pt. *Uwaga – komunikat filmowy z frontu pracy* w reżyserii Eugeniusza Cękalskiego przy współpracy Stanisława Wohla.

Przyglądając się dorobkowi Cękalskiego w zakresie krótkometrażówek można stwierdzić, że jest on, na tle ówczesnej aktywności w tym gatunku, dość imponujący, bowiem w okresie dziesięciu lat (do 1939 roku) powstało 27 filmów jego autorstwa. I o ile pierwsze jego produkcje miały wyraźnie propagandowy charakter, o tyle późniejsze, powstałe w latach 1934–1939, cechował już większy artyzm. Z dorobku reżysera ocalało zaledwie kilka dzieł, zdecydowana większość uległa zniszczeniu. Wiadomo, że Wohl i Cękalski, przeczuwając wybuch wojny, podjęli próbę zabezpieczenia filmów. W tym celu – jak pisze Jolanta Lemann:

negatywy i kopie wyjęli z laboratorium i wszystko umieścili w ówczesnym mieszkaniu Stanisława Wohla na v piętrze kamienicy na rogu Polnej i 6 Sierpnia (dziś ulica Nowomiejska). Jeden z pierwszych pocisków artyleryjskich, spadających we wrześniu na Warszawę, wysadził ten dom w powietrze i wszystko poszło z dymem. Pudełka z łatwopalną taśmą wybuchły jak granaty<sup>11</sup>.

Los taki najpewniej spotkał film *Uwaga*, stąd informacje o nim opierając się mogą jedynie na skąpych wzmiankach prasowych. Tego rodzaju filmy zazwyczaj komentowano bowiem zdawkowymi opiniami. Z założenia miały nieść konkretne przesłanie społeczne, stąd ich wartości artystyczne czy muzyka rzadko bywały przedmiotem szczegółowej oceny. Film *Uwaga*, wbrew różnym informacjom pojawiającym się w literaturze przedmiotu, powstał w 1934 roku na zamówienie wspomnianego wcześniej iss-u<sup>12</sup>. Jego tematyka dotyczyła zagadnienia bezpieczeństwa pracy. Jak wynika ze skrótovej recenzji Stefani Zahorskiej, składał się niejako z dwóch części. Pierwszą tworzyły urywki scen pokazujące drastyczne wypadki, jakim ulegał człowiek w miejscu pracy w konfrontacji z narzędziami i maszynami, przy których pracował. Stąd – jak podaje autorka recenzji – kulminacyjnym fragmentem filmu były obrazy, „kiedy dłoń dostaje

11 J. Lemann, dz. cyt., s. 74.

12 Pomyłki w datowaniu filmu zdarzają się dlatego, że autorzy często powołują się na recenzję Zahorskiej z 19 stycznia 1936 roku, zamieszczoną w „Wiadomościach Literackich”, natomiast pierwsza informacja o powstaniu *Uwagi* pochodzi z 18 listopada 1934 roku i również została zawarta w tym czasopiśmie.

się pod ostre zęby piły, a rozpędowe koło porywa połowę ubrania”<sup>13</sup>. Jedyny wizualny ślad tej części produkcji stanowi kadr opublikowany w książce Władysława Jewsiewickiego<sup>14</sup>. Druga część filmu miała charakter instruktażowy, dotyczyła zasad prawidłowego obchodzenia się z narzędziami i środkami ochronnymi. Trudno natomiast poddać ocenie stworzoną przez Lutosławskiego stronę dźwiękową filmu, co uniemożliwia brak partytury oraz taśmy filmowej. Można jedynie zdać się na słowa kilku recenzji prasowych. Anonimowy autor tekstu rubryki filmowej w „Wiadomościach Literackich” relacjonował, że strona dźwiękowa filmu łączyła się w harmonijną całość z wizją. Podkreślał zarazem, że „dobrze skomponowana muzyka wiąże się w rytmie i natężeniu z obrazami”<sup>15</sup>. Kolejny recenzent również pisał o dobrej ilustracji muzycznej oraz zwrócił uwagę na techniczną jakość dźwiękową filmu. „Zaletą filmu, po raz pierwszy bodaj spotykaną w polskiej krótkometrażówce, jest znakomite udźwiękowanie [...] nowym bezszmerowym systemem «British Accoustic»”<sup>16</sup>. Te zdania świadczą o tym, iż nie tylko staranny montaż<sup>17</sup> i odpowiednia muzyka, ale też ogólna jakość dźwiękowa filmu wpływały na pozytywne noty recenzentów. Dla Lutosławskiego był to zarówno udany debiut w zakresie muzyki filmowej, jak i szansa na finansowe wynagrodzenie, co w okresie studiów oraz niełatwej sytuacji materialnej stanowiło zapewne dodatkową motywację do pracy. Warty odnotowania jest fakt, że film prezentowano w kolejnych latach w Paryżu i Londynie, gdzie także uzyskiwał pochlebne opinie.

Drugą propozycję współpracy nad filmem Lutosławski otrzymał od Franciszki i Stefana Themersonów. Można przypuszczać, że komunikacja artystyczna z obu stron przebiegała bardzo sprawnie dzięki temu, że Franciszka miała wykształcenie muzyczne, a Stefan grał na fortepianie i sam podejmował próby kompozytorskie. Oboje zresztą w tym czasie interesowali się możliwościami łączenia dźwięku z obrazem, czego wyrazem był nakręcony wcześniej, w 1933 roku, *Drobiazg melodyjny*. Ten zaledwie trzyminutowy film miał stworzyć rodzaj „muzyki optycznej”, gdzie wizja i fonia stanowiłyby jedność nie na zasadzie uzupełniania się,

13 S. Zahorska, *Dwie polskie krótkometrażówki*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 3, s. 7.

14 Zob. W. Jewsiewicki, dz. cyt., il. 32.

15 [b.a.], *Kronika filmowa*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 47, s. 6.

16 A. R[uszkowski], *Film o bezpieczeństwie pracy*, „ABC” 1934, nr 305, s. 6.

17 Co zauważono z kolei w anonimowej recenzji *Parę słów o dodatkach*, zamieszczonej w: „Powieść i Nowela” 1935, nr 14, s. 6.

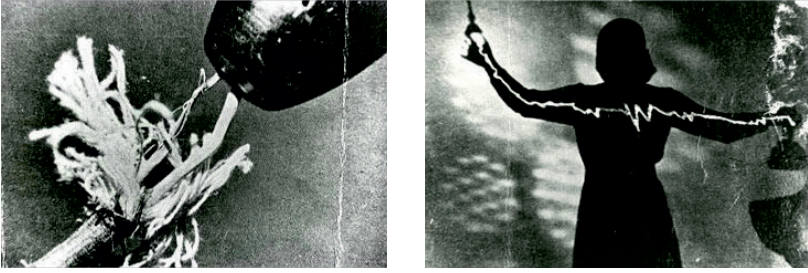
lecz koegzystencji. Efekt ten autorzy chcieli także osiągnąć w kolejnej produkcji, jaką był film *Zwarcie* (1935). I o ile w *Drobiazgu melodyjnym* twórcy posłużyli się gotowym nagraniem utworu (według wspomnień Themersona było to jedno z dzieł Maurice’a Ravela), o tyle w *Zwarciu* skorzystali z możliwości, jakie dawała bezpośrednia współpraca z kompozytorem, w tym przypadku z Lutosławskim. Założenie autorów było takie, że film stanowił abstrakcyjną „symfonię ruchu i światła”. Ze wspomnień Lutosławskiego wynika, iż Themersonom zależało na idealnej synchronizacji muzyki oraz obrazu<sup>18</sup>. Jak podaje z kolei autor katalogu jednej z wystaw prac reżyserów: „każda nuta zyskała swój ekwiwalent w ilości klatek, stając się elementem konstrukcyjnym warstwy wizualnej”<sup>19</sup>. Proces współpracy wyglądał następująco: Lutosławski komponował kilkuminutowe fragmenty przeznaczone na orkiestrę, następnie robił z nich wyciąg fortepianowy, Themersonowie zaś po zapoznaniu się z materiałem dźwiękowym projektowali abstrakcyjną kompozycję ruchową z zastosowaniem efektów świetlnych, po czym następowało montowanie dźwięku i obrazu w jedną całość. Pomimo że film był kręcony na zamówienie i miał spełniać określone funkcje – ostrzegać przed niebezpieczeństwem wiążącym się z elektrycznością – dyrektor iss-u nie ograniczał reżyserów w doborze środków artystycznych. Dla Themersonów była to doskonała okazja, by poeksperymentować z materią i stworzyć coś oryginalnego. Film ten, podobnie jak poprzedni, nie przetrwał okresu wojennego; zachowały się jedynie kadry filmowe, które dają pewne wyobrażenie wizji jego twórców<sup>20</sup>.

Treść filmu, o czym wspomniane było wcześniej, poruszała zagadnienia bezpiecznego posługiwania się prądem, np. podczas podłączania urządzenia do gniazdka bądź wkręcania żarówki. Na ocalałych kadrach widać źle zawieszony przewód elektryczny oraz przewody pozbawione izolacji, które zdają się za chwilę przerwać i wybuchnąć kaskadą iskier (zob. il. 4). Inne obrazy to m.in. dotykanie zapalanej świecy obcęgami czy bardziej abstrakcyjny obraz trupiej czaszki, którą przeszywa błyskawica, symbolizująca napięcie elektryczne.

18 Zob. W. Lutosławski, D. Lutosławska, S. Będkowski, dz. cyt., s. 34.

19 J. Zagrodzki, *Outsiderzy awangardy*, [w:] *Stefani i Franciszka Themerson...*, dz. cyt., [nlb.].

20 Oryginały przechowywane są obecnie w Archiwum Themersonów w Londynie, kilka z nich zobaczyć można także na stronie internetowej LUXONLINE, gromadzącej brytyjskie filmy oraz różnego rodzaju instalacje artystyczne. Znajdują się tam dzieła od 1900 roku do dziś. Zob. [online] [http://www.luxonline.org.uk/gallery\\_viewer/view\\_gv/themersons/zwarcie/index.html](http://www.luxonline.org.uk/gallery_viewer/view_gv/themersons/zwarcie/index.html) [dostęp: 30.05.2015].



Ilustracje 4, 5. Kadry z filmu *Zwarcie* (1935), reż. F. i S. Themersonowie<sup>21</sup>

Oprócz tego typu kadrów wykorzystywano w filmie także realne postaci, które prezentowały nieprawidłowe posługiwanie się urządzeniami elektrycznymi.

Ponownie nasuwa się pytanie: jak w filmie prezentowała się muzyka Lutosławskiego? Na ten temat można jedynie spekulować. Zapewne wrażliwość dźwiękowa zarówno samych reżyserów, jak i kompozytora spowodowała, że powstała dziesięciominutowa, pełna dramatyzmu „symfonia” nie tylko ruchu, światła, ale i muzyki. Mając na uwadze opisany wcześniej proces współpracy trójki artystów, można z dużą dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, że był to jeden z pierwszych filmów, w którym muzyka pełniła znaczącą rolę na równi z wizją. Świadectwo spójności elementów w realizacji mogą stanowić następujące słowa recenzji:

Ze względu na jej [krótkometrażówki *Zwarcie* – przyp. W.M.] przejrzystość, jasność i lakoniczność, przy pierwszorzędnej kompozycji formalnej, plastycznej i dźwiękowej – należy uznać ten film za jedno z czołowych osiągnięć polskiej kinematografiki<sup>22</sup>.

Z kolei Stanisław Furmaniak o muzyce Lutosławskiego pisał, iż jej „płynna struktura synchronizuje ze strukturą obrazu, całość w wielu swych momentach czarowała swą niematerialną wizyjnością”<sup>23</sup>.

Śledząc dalej twórczość artystyczną Themersonów, należy zaznaczyć, że rozwijała się ona nieco odrębnymi drogami niż w przypadku innych filmowców. Themersonowie niechętnie angażowali się w działalność

21 Fot. ze zbiorów Themerson Archive w Londynie.

22 L. Jabłonkówna, *Kronika Filmowa*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 24, s. 5.

23 S. Furmaniak, *Muzyka w filmie*, „Muzyka Polska” 1936, nr 5, s. 336.



stowarzyszeń, nie chcieli być bowiem ograniczani odgórnie narzucającymi programami. Jako jedni z nielicznych wówczas młodych reżyserów nie włączyli się nawet w działalność „Startu”. Ich indywidualna aktywność twórcza zaowocowała natomiast założeniem na początku 1935 roku własnej Spółdzielni Autorów Filmowych (SAF), której członkiem był, oprócz filmowców takich jak Bohdziewicz, Cękański, Wohl, Ford, także Lutosławski. Podobnie jak w przypadku „Startowców”, SAF-owcy nie stworzyli określonego programu artystycznego, a praca kolektywna miała raczej ułatwiać produkcję filmową i wszelkie sprawy biurokratyczne. Dodatkowo założyciele SAF-u postanowili zająć się propagowaniem dokonań ówczesnej awangardy filmowej, zarówno polskiej, jak i zagranicznej. W tym celu stworzyli pismo pt. „f.a.: film artystyczny, film artistique, the artistic film”, w którym publikowane były teksty krytyków oraz samych artystów. Redaktorem pisma został jego pomysłodawca, Stefan Themerson.

W trakcie wspólnej działalności reżyserów pod szyldem SAF-u powstał kolejny film, do którego zaangażowano Lutosławskiego. Reżyserem ponownie został Cękański, z którym kompozytor miał wszakże przyjemność współpracować już wcześniej. Okoliczności przejścia pracy nad filmem przez Cękańskiego były dość nietypowe. Otóż Państwowy Zakład Ubezpieczeń zamówił u jednego z członków SAF-u, Kazimierza Haltrechta, film mający ostrzegać przed niebezpieczeństwem wybuchu pożarów. Okazało się jednak, że realizacja produkcji przysparzała mu sporo kłopotów, toteż nie był w stanie wywiązać się z zamówienia. W tym celu zaangażowano Cękańskiego, który ponownie do współpracy wybrał znanego już sobie z wcześniejszej realizacji Wolha, a także – o czym wspomniano – Lutosławskiego. Praca nad zdjęciami do filmu trwała kilka dni i polegała na wspólnym dyżurowaniu przy telefonie straży pożarnej, a później uczestniczeniu w wyjazdach do większych pożarów na terenie Warszawy i okolic<sup>24</sup>. Z materiałów tych powstał film pt. *Gore!* (1936), który przedstawiał nie tylko bezmyślność ludzi nieumiejętnie posługujących się ogniem i jego niebezpieczeństwo, lecz również ofiarność strażaków podczas gaszenia pożarów. Wizualny ślad po filmie zachował się w postaci czterech przedruków kadrów znajdujących się w zbiorach Filmoteki Narodowej<sup>25</sup> (zob. il. 7, 8).

24 Zob. J. Lemann, dz. cyt., s. 83.

25 Sygn. 1-F-3496-1-4. [online] <http://fototeka.fn.org.pl> [dostęp: 3.01.2016].



Ilustracje 6, 7. Kadry z filmu *Gore!* (1936), reż. E. Cękalski

Film został pozytywnie przyjęty przez krytykę; doceniono nie tylko jego wartość społeczną, ale dostrzeżono w nim także walory artystyczne, które coraz częściej w tego typu krótkich produkcjach wychodziły na plan pierwszy. Sam współautor, Wohl, podkreślał też duże znaczenie dramaturgiczne, jakie pełniła w nim skomponowana przez Lutosławskiego muzyka<sup>26</sup>. Podobnie jak w przypadku wcześniejszych realizacji, niemożliwym jest omówienie jej przebiegu, bowiem film nie przetrwał próby czasu.

Propagandowy charakter krótkometrażówek na szczęście nie przyczynił się do obniżenia ich poziomu. Wręcz przeciwnie, częściej to właśnie te krótkie etiudy cieszyły się przychylniejszymi recenzjami niż filmy długometrażowe. Tak też się stało w przypadku filmów *Uwaga* i *Zwarcie*, które zostały docenione przez Stefanię Hejmanową na łamach pisma „Bluszc”. Pisała wówczas:

Muszę wspomnieć jeszcze o pokazie krótkometrażówek polskich, gdzie przekonaliśmy się, że na tym odcinku nie tylko nie mamy się czego wstydić, ale jest się nawet czym pochwalić. Zarówno krótkometrażówki propagandowe [...], jak filmy czysto artystyczne wykazują wysoki poziom realizatorów i operatorów [...]. Tem smutniej na tem tle wygląda nasz film długometrażowy<sup>27</sup>.

Po napisaniu muzyki do filmu *Gore!* Lutosławski przerwał na kilka lat swoją aktywność w tej dziedzinie twórczości. Zapewne powodem była ówczesna sytuacja historyczna, wybuch II wojny światowej, który zahamował działalność na wszystkich polach sztuki. Artysta w tym czasie ukończył naukę w Konserwatorium, zdobywając dyplom nie

26 J. Lemann, dz. cyt., s. 83.

27 S. Hejmanowa, *Z życia ekranu*, „Bluszc” 1936, nr 5, s. 17.

tylko kompozytora, lecz także pianisty, i właśnie te umiejętności pianistyczne okazały się niezwykle cenne w okresie okupacji hitlerowskiej.

## Muzyka Lutosławskiego w powojennych filmach

Odrodzenie polskiej kinematografii następowało stopniowo tuż po wojnie. Dominowały wówczas dwa gatunki filmowe: filmy dokumentalne i fabularne. Zaczęły się prace związane z odbudową miast zniszczonych podczas wojny. Wraz z nimi rozpoczęto dokumentację filmową mającą ukazać skalę dewastacji. Jak zaznaczał Jerzy Toeplitz:

obrazy dokumentalne były swoistego rodzaju symfoniami zniszczeń i odbudowy, uświadamiały widzom, jakim gigantycznym rumowiskiem i cementarzem jest wyzwolona ojczyzna<sup>28</sup>.

Nie uniknięto przy tym przesady, przez co realizacje te ponownie nabrały propagandowego wydźwięku. Powoli natomiast zaczął się zmieniać sposób myślenia o muzyce w filmie jako elemencie równie istotnym, jak sam obraz i słowo. Nadal jednak w tamtym czasie, w żadnych ośrodkach nie prowadzono kursu komponowania muzyki filmowej, bowiem nie było artystów specjalizujących się w tym gatunku muzycznym. Twórcy musieli sami, na drodze pewnych doświadczeń i własnej intuicji, projektować ścieżkę dźwiękową. Późno też pojawiły się rozważania teoretyczne na ten temat. Pierwsza w środowisku polskim dyskusja nad zagadnieniami muzyki w filmie miała miejsce dopiero w 1956 roku w Państwowym Instytucie Sztuki<sup>29</sup>. W tym samym roku swoje uwagi opublikował Jerzy Bossak, pisząc:

warstwa dźwiękowa (w tym również muzyka i słowo) to nie zespół środków kosmetycznych, służących do upiększania gotowego filmu, ale niezbędny element całości, o którym myśleć trzeba przed przystąpieniem do zdjęć<sup>30</sup>.

28 J. Toeplitz, *Tradycja i perspektywy. Sztuka filmowa dwudziestolecia Polski Ludowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 1–2, s. 5.

29 Inicjatorką dyskusji była Zofia Lissa, która wprowadziła już w latach 30. XX wieku poruszyła zagadnienia związane z muzyką w filmie (odczyt w Polskim Towarzystwie Muzyki Współczesnej w 1937 roku, wydanie książki *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwów 1937), lecz dopiero w latach 50. temat ten doczekał się szerszego omówienia. Zob. Z. Lissa, *Z zagadnień...*, dz. cyt., s. 26.

30 J. Bossak, *Sprawy filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 1, s. 29.

Wszystko co wówczas powstawało, stanowiło efekt mniej lub bardziej udanych eksperymentów muzycznych. Ponieważ fabuła filmu była elementem pierwszoplanowym, w pewnym sensie ograniczało to swobodę kompozytorów i, jak zauważyła Sowińska, profesjonalizm twórcy muzyki filmowej objawiał się poprzez jego elastyczność, nie zaś oryginalność<sup>31</sup>. O tym jak w rzeczywistości wyglądała współpraca reżysera z kompozytorem daje pewne wyobrażenie artykuł Stanisława Golachowskiego, który w 1946 roku objął stanowisko kierownika muzycznego w naczelnej dyrekcji Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski w Łodzi. Pisał wówczas:

Filmowcy – mam tu na myśli głównie reżyserów filmowych – nie zawsze rozporządzają na tyle wysoką kulturą muzyczną, aby byli w stanie postawić odpowiednie wymagania artystyczne kompozytorowi [...], raczej składają go do tworzenia muzyki jak najbardziej łatwostrawnej dla przeciętnego widza kinowego. Aby sobie nie utrudniać zadania, rezygnują z współpracy z wybitnymi kompozytorami, którym nie łatwo (sic!) narzucić własną koncepcję muzyki w danym dziele filmowym, chętnie poszukują natomiast zręcznych i rutynowanych rzemieślników muzycznych, którzy bez ambicji zaznaczania swej indywidualności twórczej spełniają posłusznie wszelkie życzenia reżysera w zakresie ilustracji muzycznej<sup>32</sup>.

Ten stan rzeczy, mimo swoich wad, był dobrym poligonem dla młodych twórców rozpoczynających działalność kompozytorską. Z takiej formy aktywności skorzystał właśnie Lutosławski, choć wydaje się, że dla niego areną eksperymentów muzycznych była nie tyle muzyka filmowa, ile teatralna i radiowa, której poświęcił kolejne lata swojej twórczości. Muzyka filmowa dla młodych kompozytorów stanowiła atrakcję także dlatego, że dawała możliwość komponowania – choć na mniejszą skalę – muzyki dramatycznej, co z kolei mogło stanowić formę ćwiczeń przed podjęciem większych gatunków muzycznych – symfonii, oper czy baletów<sup>33</sup>. Jak dodaje Alicja Helman:

zapotrzebowanie filmu na krótkie formy muzyczne, wyraziste tematy, „mikropomyśły”, nie wystarczające na użytek estradowy, musiało wówczas szcze-

31 I. Sowińska, dz. cyt., s. 47.

32 S. Golachowski, *Film i kompozytorzy*, „Film” 1946, nr 2, s. 6.

33 W liście Lutosławskiego do Golachowskiego kompozytor muzykę do filmów traktuje właśnie jako muzykę o charakterze symfonicznym. Zob. fragment korespondencji na s. 26.

gólnie odpowiadać kompozytorom, którzy nastawieni na to, że powinni pisać inaczej, potrzebowali takich właśnie okazji jak muzyka filmowa czy teatralna, by w formach jeszcze „nie obowiązujących” sprawdzić swoje koncepcje<sup>34</sup>.

Stąd też kompozytorzy godzili się na ten rodzaj współpracy, szczególnie, że tworzenie muzyki do filmu nie było zajęciem zbyt wymagającym, a niewątpliwą korzyść stanowiło także otrzymywanie wynagrodzenia finansowego.

Pierwszą powojenną partyturą filmową Lutosławskiego była muzyka do filmu pt. *Odrą do Bałtyku* (1946) w reżyserii Stanisława Urbanowicza<sup>35</sup>. Trwająca 38 minut produkcja porusza tematykę Ziem Odzyskanych. Film opisuje przejmowanie i stopniowe zagospodarowywanie terenów położonych wzdłuż Odry, a towarzyszący temu komentarz nadaje mu wspomniany przy tego typu produkcjach ton propagandowy. Uzupełniające całość liczne sceny pejzażowe sytuują go również w kategorii filmów krajoznawczych. Jak wynika z korespondencji Lutosławskiego z Golachowskim, muzyka do filmu powstała pod koniec 1945 roku, zaś na początku stycznia roku następnego kompozytor zadeklarował, iż prześle pozostałą część partytury i wyznaczy termin nagrania na najbliższe dni<sup>36</sup>.

Akcja omawianego filmu składa się z trzech części. Pierwsza stanowi ogólną charakterystykę Ziem Odzyskanych, której muzycznie towarzyszą osadzone w tonalności dur-moll melodie orkiestry oraz wariacyjnie opracowywana pieśń *Zasiłali górale*<sup>37</sup>. Posłużenie się nią miało zapewne na celu wzmocnienie komentarza narratorskiego. Ma ona charakter trojaka, ludowego tańca pochodzenia śląskiego, przywołującego polską tradycję. Melodia pieśni została nieco zmodyfikowana interwałowo i wzbogacona o dźwięki przejściowe. Kontrapunktuje ją uporczywie powtarzany, czterotaktowy motyw melodyczny (zob. przykład 1).

34 A. Helman, *Związki kultury muzycznej i filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 1–2, s. 74.

35 Sprostowania wymaga w tym miejscu błędna informacja w książce Gwizdalanki i Meyera, którzy podają, iż reżyserem filmu był Stanisław Możdżeński. Por. D. Gwizdalanka, K. Meyer, dz. cyt., s. 142.

36 List Lutosławskiego do Golachowskiego z dnia 7.01.1946 roku. Brak sygn. Gabinet Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (dalej jako GZM BUW).

37 Zastosowana tutaj analiza audytywna obu filmów skorelowana została z zachowanymi szkicami partyturowymi, z których pochodzą poniższe przykłady nutowe.



Przykład 1. W. Lutosławski, *Odrą do Bałtyku*, cz. I / 4, t. 12–29, melodia *Zasiali górale*

Druga część filmu, wypełniająca prawie jego połowę, odnosi się do Śląska. Poszczególne sceny prezentują pracę w kopalniach oraz hutach. Działalność tych ośrodków była potwierdzeniem przemysłowego rozwoju wolnej Polski. Muzyczne opracowanie omawianej części charakteryzuje zastosowana motoryka przebiegu, która ilustruje pracę ludzi i maszyn, a także użycie atonalnych oraz politonalnych melodii, często wykorzystujących drobnointerwałowe pochody. Jednym z najbardziej wyrazistych odcinków muzycznych w tej części jest melodia utrzymana w *toccatowym* charakterze, towarzysząca kadrom ilustrującym transport kolejowy (zob. przykład 2). We fragmencie filmu, w którym ukazywane są odlewy hutnicze, bardzo wyraźnie słychać realizowane w partii fortepianu pochody dźwięków wskazujące na próby wprowadzania odrębnej skali<sup>38</sup>. Można zaobserwować też pewnego rodzaju dźwiękonaśladownictwo.

Przykładem tego mogą być pojedyncze dźwięki realizowane przez kotły, talerze lub trąbki podczas sceny w kopalni, imitujące uderzenia kilofami górniczymi w ścianę węgla. Inny przykład to zastosowanie tremola w sekcji instrumentów smyczkowych, które odpowiada odgłosom wiertarek pneumatycznych używanych przez górników. Trzeba zaznaczyć, że w obu przypadkach dźwięki nie zawsze są precyzyjnie zsynchronizowane z obrazem.

<sup>38</sup> Pochód dźwięków w górę – prezentacja skali (dwa tetrachordy złożone z sekundy małej oraz dwóch sekund wielkich).

Przykład 2. W. Lutosławski, *Odrą do Bałtyku*, cz. II / 8, t. 6–16

Trzecią część filmu stanowi krótki przegląd miast polskich znajdujących się na szlaku Odry, a wśród nich: Kędzierzyn, Opole, Brzeg, Wrocław, Lignica [ob. Legnica – przyp. W.M.] i Głogów. Ich zdjęcia miały m.in. pokazać skalę dokonanych zniszczeń (stąd zgłiszcza zamków, kamienic czy zdewastowanych cmentarzy), ale również zaprezentować typowo polskie (piastowskie) zabytki, które przetrwały wojenne egzekucje. Muzyka w tej części filmu ma zgoła odmienny charakter. Melodie w przeważającej mierze korzystają z materiału tonalnego, choć chwilami zdają się od niego odchodzić. Tym, co zmieniło się w stosunku do części poprzedniej, jest zdecydowane uspokojenie tempa i rytmiki przebiegu muzycznego. Przelamuje je jedynie scena, w której narrator opowiada historię walk wojsk Bolesława Krzywoustego na Psim Polu. Lutosławski skomponował do niej imitującą tętent koni melodię, realizowaną przez klarnet i trąbkę, oraz fanfarrowe sygnały trąbki przypominające odgłosy instrumentów używanych przez walczące oddziały<sup>39</sup>. Kadry z odzyskanych miast przeplatają się z widokami wsi, pól, łąk i terenów nadrzecznych. W warstwie dźwiękowej ponownie towarzyszą temu cytaty z *Zasiali górale*, a w końcowej części melodia pieśni *Przybyli ulani pod okienko* oraz, nieco dalej, podczas przywołania obrazu orki, nałożona na nią

39 Kolejny przykład ilustracyjności muzyki oraz (jak zauważyła Lissa) swoiste uzupełnianie melodią treści przedstawianych przez narratora. Zob. Z. Lissa, *Muzyka filmowa*. dz. cyt., s. 256.

melodia *O mój rozmarynie*, co tworzy rodzaj dwutematycznej fugi. Niestety film *Odrą do Bałtyku* zawiera mówiony komentarz, a to przesunęło muzykę na dalszy plan. W przeważającej części realizacji głos narratora jest na tyle donośny, że melodia zdaje się być zaledwie tłem, a wyróżnia się jedynie we fragmentach, w których podmiot narracyjny się nie wypowiada. Dodać można, że poza projekcjami polskimi film ten wzbudził zainteresowanie również zagranicą, prezentowany był bowiem w ramach Międzynarodowego Tygodnia Filmowego w Bazylei, gdzie otrzymał pochlebne recenzje<sup>40</sup>. Docierały one także do Lutosławskiego, co potwierdzają jego słowa w liście do Golachowskiego: „Bardzo się cieszę, że muzyka do *Odrą* uzyskała tak przyjemne reakcje”<sup>41</sup>.

Ciekawostką może być fakt, że w niezidentyfikowanych materiałach nutowych, jakie znajdują się w Paul Sacher Foundation w Bazylei, udało się odnaleźć znaczny fragment ołówkowych szkiców partyturowych muzyki do filmu<sup>42</sup>. De facto są one rodzajem wyciągu fortepianowego z adnotacjami dotyczącymi głosów instrumentalnych. Całość składa się z trzech odcinków, z których finałowy jest niekompletny (brak ostatnich stron). W partyturze tej zawarte są wszystkie pomysły melodyczne i harmoniczne, zaznaczony również został czas trwania mniejszych segmentów w obrębie poszczególnych części.

W tym samym roku co *Odrą do Bałtyku* powstał jeszcze jeden i zarazem ostatni film, do którego Lutosławski napisał muzykę. Tym razem współpracował z Tadeuszem Makarczyńskim, a owoc ich działań stanowiła produkcja pt. *Suita warszawska* (1946). Inspiracją dla reżysera były najprawdopodobniej dwa inne, wcześniej powstałe filmy. Jeden z nich to dzieło Stanisława Urbanowicza z 1945 roku pt. *Budujemy Warszawę*, drugi zaś – na co zwracają uwagę autorzy *Historii filmu polskiego – Ballada f-moll* Andrzeja Panufnika pochodząca z tego samego roku<sup>43</sup>. Film Urbanowicza składał się z dwóch części. Pierwsza ukazywała w skrótowej formie wydarzenia wojenne z lat 1939–1945: walki, niszczone domy, tragiczny los ludzi próbujących ocalić swoje życie. Druga zaś relacjonowała odbudowę stolicy, w której brali udział

40 Zob. Z. Pitera, dz. cyt., s. 2.

41 List Lutosławskiego do Golachowskiego z dnia 30.03.1946 roku. Brak sygn. GZM BUW.

42 Badania własne autorki tekstu.

43 *Historia filmu polskiego*, t. 3, dz. cyt., s. 136.



ocaleni mieszkańcy Warszawy. Podobny podział, choć zmodyfikowany do własnej wizji, zastosował Makarczyński. Jego *Suita warszawska* złożona jest z trzech części opatrzonych tytułami: *Klęska* (adagio), *Powrót do życia* (andante) i *Warszawska wiosna* (allegro). Doszukując się pewnych analogii można zauważyć, że pierwsze dwie nawiązują do podziału Urbanowicza, z tą różnicą, iż *Klęska* nie jest już reportażem działań wojennych, lecz czystą dokumentacją zniszczeń, jakie dotknęły miasto w latach wojny. Część ta nawiązuje także do filmu z muzyką Panufnika, wykorzystano w niej zdjęcia z *Ballady f-moll* ukazujące ruiny, zgliszcza i gruzowiska.

Na podstawie korespondencji Lutosławskiego ustalić można, że muzyka do filmu powstawała mniej więcej od połowy 1946 roku. Kompozytor pisał wówczas do Golachowskiego: „Z Makarczyńskim jestem w kontakcie. Naszkicowałem z nim szkic muzyki do *Suity*”<sup>44</sup>. Ostatecznie film został ukończony trzy miesiące później, na co wskazuje z kolei korespondencja z Witoldem Rudzińskim: „Kochany Witku! – nie mogłem dotychczas energicznie zabrać się do korekty, ponieważ kończyłem pisać i nagrywałem muzykę do filmu, co pociągnęło za sobą konieczność pracy dniami i nocami”<sup>45</sup>. Film ten stanowił dla Lutosławskiego spore wyzwanie. Nie zaangażowano aktorów, którzy swoimi dialogami wypełnialiby przestrzeń dźwiękową, nie było też, jak w *Odrę do Bałtyku*, narratora. Cała, trwająca osiemnaście minut taśma filmowa była przeznaczona do zagospodarowania dźwiękowego przez kompozytora<sup>46</sup>. Poszczególne części zostały ze sobą skontrastowane pod względem charakteru, podobnie jak w suitowej formie muzycznej, lecz w tym przypadku zróżnicowanie poszczególnych części spowodowało mniejszą spistość cyklu jako takiego.

Film rozpoczyna się krótką, utrzymaną w szybkim tempie uwerturą, pod koniec której milknąca partia wiolonczeli (w postaci opadającej linii melodycznej) wprowadza widza w pierwszą część suity – *Klęskę*. Wizualnie dominują tu obrazy ruin kamienic, budynków użyteczności publicznej, kościoła, ocalałych pomników (m.in. pomnik Mikołaja Kopernika). Wszystko to ukazane z tzw. „żabiej perspektywy”, na

44 List Lutosławskiego do Golachowskiego z dnia 4.06.1946 roku. Brak sygn. GZM BUW.

45 List Lutosławskiego do Rudzińskiego z dnia 10.09.1946 roku. Brak sygn. GZM BUW.

46 Podobnie jak w poprzednim filmie szkic partyturowy (tym razem kompletny) znajduje się w PSF w Bazylei.

tle przemykających obłoków na niebie, co dodatkowo wzmacnia efekt przytłaczającego dramatu, jaki się w mieście rozegrał. Obrazy te udźwiękowione zostały nieco sentymentalną melodią klarnetu na tle akordowych uderzeń sekcji smyczkowej. Ponurą atmosferę grozy podkreślają niskie dźwięki kontrabas i wiolonczeli oraz progresje melodyczne zakończone pojedynczymi akordami całej sekcji smyczkowej. Zniekształcone w dalszej części obrazy ruin zdają się wprowadzać w stan halucynacji, jakby mary sennej. Towarzyszy temu tutti orkiestrowe. Stanowi ono jednocześnie jeden z punktów kulminacyjnych tej części, w którym ponownie progresyjna melodia (poprzez motywy melodyczne wykorzystujące interwały sekund) i uderzenia talerzy podkreślają niewyraźne obrazy ruin. Pod względem techniki w całej części pierwszej dominuje stosowanie progresji i imitacji, zaś linie melodyczne często budowane są w oparciu o małe odległości interwałowe – głównie sekundy.

Część druga, *Powrót do życia*, rozpoczyna się ponownym widokiem na ruiny kamienic, lecz ukazany obraz ożywiają pojawiający się ludzie. Na początku widać idącego między gruzowiskami mężczyznę bez nogi, za nim ukazuje się kolejny, odziany w pasiaste obozowe ubranie. We fragmencie tym rozbrzmiewają pojedyncze uderzenia *pizzicato* w niskim rejestrze smyczków – być może Lutosławski chciał w ten sposób podkreślić kroki przemieszczających się między gruzami i ruinami kamienic pojedynczych ludzi. Z czasem na ekranie pojawia się coraz więcej osób, wydobywających z gruzów ocalałe fragmenty przedmiotów, które miały służyć im za wyposażenie miejsc zamieszkania. Kadry te opatrzone zostały progresywnymi melodiami klarnetu, a dołączająca do niego melodia fletu odpowiada obrazom latających między ruinami ptaków oraz scenie karmienia gołębi. Wraz z rozwojem akcji Lutosławski eksponuje też inne instrumenty dęte drewniane, realizujące własne sekwencyjne melodie, wywołując jednocześnie wrażenie imitacji. Pojawia się również bezpośrednia ilustracyjność – ma to miejsce wówczas, gdy w jednej ze scen występuje skrzypek grający przed ocalałą kamienicą. Kompozytor zaaranżował do owego obrazu własną melodię (solo skrzypiec) przy bardzo oszczędnym akompaniamencie w postaci długich dźwięków granych przez instrumenty dęte (zob. przykład 3).

Dalsze kadry prezentują mężczyzn odbudowujących zdewastowaną architekturę (dominują wówczas regularnie uderzane akordy sekcji



Przykład 3. W. Lutosławski, *Suita warszawska*, cz. II, t. 12–19, melodia skrzypka

smyczkowej). Muzyka nabiera nieco tempa i ożywienia w scenach budowy osiedli mieszkaniowych z terenami zielonymi. Wyraźnie zmienia się charakter melodii na bardziej marszowy, a kulminacją są fanfary orkiestrowe podczas scen ukazujących nowo wzniesione bloki mieszkalne. Z każdą kolejną minutą filmu Warszawa staje się miastem coraz bardziej zaludnionym, zmotoryzowanym. Tempo zmian filmowych obrazów zwiększa się, pojawiają się zatłoczone ulice, a wraz z nimi ożywia się dalej muzyka, która niejako podkreśla poprzez swoją motorykę ukazwany na filmie ruch pieszy i samochodowy.

Ostatnia część – *Warszawska wiosna* – w pierwszych kadrach nawiązuje do *Kłęski*. Młode, kwitnące drzewa zostały skontrastowane ze starym, obdartym z kory i z poodrywanymi gałęziami, tuż obok którego wyłania się zapomniany cmentarz z krzyżami ginącymi w gąszczu wysokich traw. Na ruinach widać wyrosłą roślinność. Odrodziło się także życie kulturalne. Po chwili sceneria przenosi się na teren Łazienek Królewskich, widać malarza ze sztalugą, pochłoniętego swą pracą. Dalej park jako miejsce przechadzek zakochanej pary czy bawiących się dzieci. Atmosfera zabawy na dobre uwidacznia się w dalszym fragmencie filmu, gdzie widać młodych ludzi wirujących w tańcu przy dźwiękach skocznej muzyki. Uśmiechnięte twarze dzieci i dorosłych są najlepszym świadectwem tego, że życie wróciło już do normalności.

Pod względem muzycznym trzecia część jest najbardziej zróżnicowana wewnętrznie, nastawiona na eksponowanie głównie instrumentów z sekcji dętej drewnianej oraz czelesty – instrumenty

te dialogują ze sobą za pomocą krótkich motywów melodycznych. Oprawa muzyczna zmienia się natomiast zupełnie w scenie zabawy w wesołym miasteczku. Pojawia się skoczna pieśń w rytmie polki grana przez akordeonistę solo, później także przez całą kapelę miejską<sup>47</sup>. Fragment ten odpowiada sfilmowanej zabawie tanecznej na Bielanach. Za chwilę w wykonaniu tej samej kapeli słychać walczyka, będącego tłem dla zabaw dziecięcych na różnego rodzaju karuzelach. Nieoczekiwaną zmianę przynosi ostatnia minuta filmu, w której migotliwe tryle, frullata, rozłożone pasaże instrumentów dętych wydają się być dalekim zwiastunem przyszłej techniki aleatoryzmu kontrolowanego (zbiorowe *ad libitum*). Ostatecznie jednak muzyka swój finał ma w triumfalnym, lecz banalnym durowym akordzie, podczas brzmienia którego wyłania się sylwetka warszawskiej Syrenki – symbolu obrony miasta<sup>48</sup>. *Suita warszawska*, choć zrealizowana głównie na potrzeby polskiego widza, zyskała międzynarodową sławę i znalazła się m.in. w paryskich programach telewizyjnych oraz na ekranach kin amerykańskich, o czym wspomina autor artykułu opublikowanego w 1948 roku w czasopiśmie „Film”<sup>49</sup>.

### **Ocena muzyki do filmów oraz historia dalszych zamówień kompozytorskich**

Na podstawie zachowanej muzyki do dwóch omówionych filmów można zaobserwować pewne preferencje kompozytora w zakresie stosowania środków wypowiedzi oraz ich podobieństwo w obu realizacjach. Dominuje tendencja do ilustracyjności, oparcie się na systemie dur-moll (choć harmonika ozdabiana jest licznymi dysonansami, dźwiękami obcymi, niekiedy stosowaniem politonalności). W melodii charakterystyczne jest operowanie małymi odległościami interwałowymi, ponadto pojawiają się liczne progresje. Typowe jest także eksponowanie instrumentów dętych; co ciekawe, w obu filmach kompozytor posłużył się analogiczną symboliką w wykorzystaniu

47 Skład kapeli to skrzypce, akordeon i bębny.

48 Jest to ponowne nawiązanie do filmu *Budujemy Warszawę*, w którym rzeźba Syrenki również w charakterze symbolicznym pojawiała się kilkakrotnie na kadrach filmowych.

49 N. Ł. [autor nieznan], *Od tego się zaczęło*, „Film” 1948, nr 18, s. 14.

niektórych instrumentów. Przykładem tego może być użycie celesty: w *Suicie warszawskiej* imitowała ona dźwięki fal w stawie łażenkowskim, zaś w *Odrą do Bałtyku* wybrzmiewała podczas scen ukazujących płynące statki po rzece (ruch wody) lub morskie fale. W obu filmach pojawiła się też ilustracja muzyczna do scen z instrumentami. W *Suicie warszawskiej* była to podłożona melodia skrzypiec w obronie z muzykiem ulicznym, dalej melodia akordeonu i całej kapeli w odśłonach zabawy na Bielanach, w przypadku zaś filmu *Odrą do Bałtyku* kilkuktaktowa kadencja fortepianu, która wybrzmiewała podczas ukazania zniszczonego instrumentu wśród ruin Głogowa. Porównując opracowanie muzyczne obu filmów, przyznać należy, że indywidualizm i autonomiczność muzyki przejawia się tu w niedużym stopniu. Sięganie zaś po cytaty z pieśni czy tańców wydaje się być raczej kompromisem na rzecz zamysłu reżysera. W obu przypadkach muzyka spełniła swoją rolę, podkreślając nastrój poszczególnych scen i nadając im odpowiednią rytmikę.

W artykule podejmującym zagadnienie polskiej muzyki filmowej dziesięciolecia powojennego Zofia Lissa ocenia muzykę Lutosławskiego do *Suity warszawskiej* jako „osiągnięcie wysokiej klasy”<sup>50</sup>. Znamienne jest także to, że w innej pracy (również dotyczącej muzyki filmowej), nazwisko Lutosławskiego wliczone jest w poczet „wybitnych kompozytorów”, co zważywszy na rok, w jakim artykuł się ukazał (1946), świadczy, że jego muzyka już wówczas była ceniona za oryginalność i walory artystyczne<sup>51</sup>. Być może widziano u niego pewien potencjał w zakresie tworzenia tego rodzaju kompozycji, lecz on sam wkrótce zaprzestał dalszej aktywności w tej dziedzinie. Lutosławski nigdy publicznie nie wypowiadał się na ten temat, ale zachowana korespondencja pozwala odpowiedzieć na pytanie, co było tego powodem. Wiadomo, że w czasie współpracy z reżyserami kompozytor korzystał także z innych możliwości zarobkowania, np. komponowania dla Polskiego Radia. Zasadniczym jednak powodem rezygnacji z pisania muzyki filmowej były względy finansowe, o czym pisał w liście do Golachowskiego:

50 Z. Lissa, *Muzyka filmowa*, [w:] *Kultura muzyczna Polski Ludowej 1944–1955*, red. J.M. Chomiński, Z. Lissa, Kraków 1957, s. 261.

51 Zob. S. Golachowski, *Film i kompozytorzy*, „Film” 1946, nr 2, s. 6. Obok Lutosławskiego wymieniane są także nazwiska: Palestra, Panufnika, Sikorskiego i Malawskiego.

Warunki, które proponujecie jeszcze nie zupełnie mnie zadowalają. Dla ilustracji muz., które są arrangement obecnych tematów, wzgl. dla muzyki lekkiej (piosenki) za którą kompozytor może jeszcze zarobić jeszcze gdzie indziej (wydawnictwo, płyty) stawka jest do przyjęcia. Dla utworów oryginalnych, mających charakter symfoniczny proponowałbym – mimo wszystkie względy – stawkę 15000 [...] za 300 m<sup>52</sup>.

Możliwości finansowe filmowców prawdopodobnie też nie były zbyt duże, toteż nie mogli tworzyć konkurencji wobec pozostałych instytucji pozwalających kompozytorom na większe profity. Mimo to do Lutosławskiego nadal napływały zamówienia na muzykę filmową, lecz spotykały się z odmową, którą kompozytor najczęściej usprawiedliwiał brakiem czasu. Ów powód w istocie miał swoje uzasadnienie. Lutosławski pracował wtedy w Polskim Radiu, gdzie pisał już regularnie muzykę do słuchowisk (w roku 1947 powstało około dziesięciu partytur), ponadto rozpoczął współpracę z Teatrem Polskim w Warszawie (partytura do *Cyda*) i finalizował partyturę do swojego dużego dzieła, jakim była długo oczekiwana *I Symfonia*. Nie dziwi więc fakt, że w maju 1947 roku zasugerował Golachowskiemu, by w jego miejsce zaangażował do współpracy Zbigniewa Turskiego, o czym pisał w liście („nie mogę przyjąć propozycji napisania muzyki do filmu, natomiast gorąco polecam Zbyszka Turskiego, który chętnie jakąś robotę by wziął”)<sup>53</sup>. W tym samym roku zaproponowano Lutosławskiemu skomponowanie muzyki do filmu pt. *Jasne łany* w realizacji dobrze znanego kompozytorowi „tandemu” Cękalski-Wohl. Nawet wcześniejsza i zapewne owocna współpraca z dwoma filmowcami nie przekonała go do zaangażowania się w produkcję. W liście pisał: „Co do «Jasných Łanów» (czy tak to się nazywa?) to nie mam zdrowia. Wyjeżdżam na miesiąc nad morze, bo mam już dosyć orania”<sup>54</sup>. Film ostatecznie powstał z muzyką Tadeusza Szeligowskiego, a premierę miał 25 grudnia 1947 roku. Dalsze zamówienia kierowane do kompozytora nadal były przez niego odrzucane<sup>55</sup>. Jego niechęć do angażowania się w filmowe

52 List Lutosławskiego do Golachowskiego z dnia 30.03.1946 roku. Brak sygn. GZM BUW.

53 List Lutosławskiego do Golachowskiego z dnia 19.05.1947 roku. Brak sygn. GZM BUW.

54 Lutosławski informuje Golachowskiego o odmowie w liście z dnia 27.06.1947. Brak sygn. GZM BUW.

55 Wspomnieć tu można o filmie *Żołnierz zwycięstwa* (1953) w reżyserii W. Jakubowskiej i przy współpracy Wohla. Była to propagandowa produkcja

produkcje opisywał także znający go od wielu lat Krzysztof Zanussi. W jednej z audycji radiowych mówił, że dla Lutosławskiego muzyka filmowa nie jest warta tego wysiłku, jaki się w nią wkłada. Poszczególne takty muzyczne – o czym wspominał mu kompozytor – z reguły zdają się być nieuchwytnie i stanowić jedynie tło dla wiodącego obrazu<sup>56</sup>.

Pozostając jeszcze w latach 40., za ciekawy można uznać fakt, iż Lutosławski mało entuzjastycznie zareagował na produkcję filmu, w którym udział miałby wziąć on sam. Plany stworzenia dzieła o współczesnych kompozytorach pojawiły się zapewne pod koniec 1947 roku. O jego reakcji dowiadujemy się z listu do Golachowskiego, w którym pisał:

Wybacz, że odpisuję nie od razu, ale przyznaję się, że spoczątku (sic!) nie wiedziałem jak się ustosunkować do sprawy, którą mi proponujesz. Szczerze mówiąc bałem się trochę, aby taki film o kompozytorach nie zalatywał wygłupą reklamą w amerykańskim stylu. No ale ostatecznie to zależy od realizatora, który przecież jest – zdaje się – dość kulturalnym artystą<sup>57</sup>.

Część filmu poświęcona Lutosławskiemu według założeń realizatorów miała odbywać się w jego mieszkaniu, a sam kompozytor – zaprezentować się także jako pianista. Lutosławski nie zgodził się na takie rozwiązanie, tłumacząc, że od lat nie gra<sup>58</sup>, poza tym nie ma wśród swoich utworów niczego odpowiedniego na fortepian, co można byłoby wykorzystać. Produkcja ostatecznie nie powstała, a Lutosławski w roli bohatera wystąpił dopiero w roku 1975 w filmie dokumentalnym pt. *Witold Lutosławski*, zrealizowanym przez Aleksandrę Padlewską.

Wracając na koniec do dwóch ostatnich filmów z muzyką Lutosławskiego, warto wspomnieć, że na projekcjach polskich i zagranicznych w latach 40. nie zakończył się ich żywot. Minęło ponad pół wieku, zanim filmy te ponownie ukazały się widzom. Pierwsza odsłona miała

---

o generale Karolu Świerczewskim, do której muzykę napisał P. Perkowski. Drugi film – *Lotna* (1959) w reżyserii A. Wajdy, będący adaptacją opowiadania W. Żukowskiego pod tym samym tytułem, zrealizowano z muzyką T. Bairda.

56 G. Michalski, „Zapis” na Lutosławskiego obowiązywał jeszcze 1990 roku – Krzysztof Zanussi wspomina Witolda Lutosławskiego (audycja radiowa), [online] <http://www.polskieradio.pl/148/2605/Artykul/762769,Zanussi-zapis-na-Lutoslawskiego-obowiazyl-jeszcze-w-1990-roku> [dostęp: 30.05.2015].

57 List Lutosławskiego do Golachowskiego z dnia 25.01.1948 roku. Brak sygn. GZM BUW.

58 Co mijają się z prawdą, bowiem po wojnie występował w Polskim Radiu jako akompaniator solistów (np. skrzypaczki Lidii Kmitowej).

miejsce we Wrocławiu. W 2007 roku zorganizowano edukacyjny przegląd filmowy pod hasłem „Kadry z PRL-u”. Program przeznaczony był dla uczniów, studentów i nauczycieli ze szkół i uczelni dolnośląskich. W ramach niego zaprezentowano dwie produkcje filmowe: *Prawo i pięć* (1964) Jerzego Hoffmana oraz *Odrą do Bałtyku* (1946) Urbanowicza. Dwa lata później, w 2009 roku, pod patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Rady Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa odbyły się w Warszawie pokazy niepublikowanych wcześniej filmów dokumentalnych z lat 1938–1946. Okazję do zorganizowania owego przedsięwzięcia stanowiła 70. rocznica wybuchu II wojny światowej. Narodowe Centrum Kultury przy udziale Filмотeki Narodowej oprócz prezentacji filmowej wydało specjalnie na tę okazję płytę DVD pt. *Zaczęło się w Polsce 1939*. Znalazły się na niej odrestaurowane filmy, a wśród nich także *Suita warszawska* Makarczyńskiego. Dalsze pokazy wiązały się przede wszystkim z obchodami stulecia urodzin kompozytora w 2013 roku. Obecnie oba filmy można oglądać na wydanej w 2014 roku kolekcji płytowej *Lutosławski/świat*.

Cieszyć może fakt, że w przeciwieństwie do filmów z lat 30. te dwie taśmy filmowe zachowały się w zbiorach Filмотeki Narodowej i stanowią do dziś cenne źródło informacji, poszerzając naszą wiedzę o życiu i działalności Lutosławskiego. Oczywiście, patrząc na cały jego dorobek artystyczny, muzyka filmowa wydaje się być marginalną, niewystarczającą dla prób analitycznych częścią, ale z historycznego punktu widzenia filmy te zasługują na omówienie, gdyż dają pewien pogląd na wczesny i mało znany, użytkowy obszar twórczości kompozytorskiej jednego z największych twórców polskiej muzyki XX wieku.

## Bibliografia

- Armatys L., *Mysł filmowa i działalność artystyczna „Startu” (1930–1935)*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 1.
- [b.a.], *Kronika filmowa*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 47.
- Bossak J., *Sprawy filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 1.
- Furmaniak S., *Muzyka w filmie*, „Muzyka Polska” 1936, nr 5.
- Golachowski S., *Film i kompozytorzy*, „Film” 1946, nr 2.
- Gwizdalanka D., Meyer K., *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków 2003.



- Hejmanowa S., *Z życia ekranu*, „Bluszcz” 1936, nr 5.
- Helman A., *Związki kultury muzycznej i filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 1–2.
- Historia filmu polskiego*, t. 2, 1930–1939, red. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, Warszawa 1988; t. 3, 1939–1956, red. J. Toeplitz, Warszawa 1974.
- [online] [http://www.luxonline.org.uk/gallery\\_viewer/iview\\_gv/themersons/zwarcie/index.html](http://www.luxonline.org.uk/gallery_viewer/iview_gv/themersons/zwarcie/index.html) [dostęp: 8.12.2015].
- Instytut spraw społecznych*, „Gazeta Lwowska” 1931, nr 51.
- Jabłonkówna L., *Kronika Filmowa*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 24.
- Jewsiewicki W., *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego. 1930–1939*, Wrocław 1967.
- Lemann J., *Eugeniusz Cękałski*, Łódź 1996.
- Lissa Z., *Muzyka filmowa*, [w:] *Kultura muzyczna Polski Ludowej 1944–1955*, red. J.M. Chomiński, Z. Lissa, Kraków 1957.
- Lissa Z., *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwów 1937.
- Lissa Z., *Z zagadnień muzyki w filmach dziesięciolecia*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 2–3.
- Listy Lutosławskiego do Golachowskiego z dni: 7.01.1946, 30.03.1946, 4.06.1946, 19.05.1947, 27.06.1947, 25.01.1948 roku. Brak sygn. Gabinet Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.
- List Lutosławskiego do Rudzińskiego z dnia 10.09.1946 roku. Brak sygn. GZM BUW.
- Lutosławski W., Lutosławska D., Będkowski S., *By nie zatartł czas... Witold Lutosławski o sobie*, „Res Facta Nova” 1997, nr 2.
- Michalski G., „Zapis” na Lutosławskiego obowiązywał jeszcze 1990 roku – Krzysztof Zanussi wspomina Witolda Lutosławskiego (audycja radiowa), [online] <http://www.polskieradio.pl/148/2605/Artykul/7-62769,Zanussi-zapis-na-Lutoslawskiego-obowiazywawal-jeszcze-w-1990-roku> [dostęp: 8.12.2015].
- Nowak-Zaorska I., *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*, Wrocław 1969.
- [b.a.], *Od tego się zaczęło*, „Film” 1948, nr 18.
- [b.a.], *Parę słów o dodatkach*, „Powieść i Nowela” 1935, nr 14.
- Pitera Z., *Polski film krótkometrażowy*, „Film” 1946, nr 5.
- Prodeus A., *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Warszawa 2009.
- Rae Ch.B., *Muzyka Lutosławskiego*, Warszawa 1996.

- R[uszkowski] A., *Film o bezpieczeństwie pracy*, „ABC” 1934, nr 305.  
Sowińska I., *Polska muzyka filmowa 1945–68*, Katowice 2006.  
Stefan i Franciszka Themerson. *Poszukiwania wizualne* (Muzeum Sztuki w Łodzi, katalog wystawy), Łódź 1981.  
Toeplitz J., *Tradycja i perspektywy. Sztuka filmowa dwudziestolecia Polski Ludowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 1–2.  
Zahorska S., *Dwie polskie krótkometrażówki*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 3.

## **Abstract**

### **Film stills with the accompaniment of music. On the short cooperation of Witold Lutosławski and filmmakers**

Creation of film music is only an episode in all of Witold Lutosławski's way of oeuvre. He composed music to five films – three of which were not preserved (short films from the 1930s), two others that have been preserved were middle-feature films from the 1940s. This article is an attempt to reconstruct the character of the cooperation between Lutosławski and the directors, outlining the historical context and the circumstances of the works' creation, and in case of the preserved films, to discuss their musical aspect. *Uwaga – komunikat filmowy z frontu pracy* (*Beware! A Film Communiqué from the Front Lines of Work*, 1934) and *Gore! (Fire!)*, 1936) were directed by Eugeniusz Cękałski in cooperation with Stanisław Wohl. *Zwarcie* (*Short Circuit*, 1935) was created by Franciszka and Stefan Themerson. We know very little about Lutosławski's music in these films, but it was always appreciated in press reviews.

After the Second World War documentary films became popular, but they contained propaganda features, which aimed to inform about the scale of devastation of Polish territory. One of them was *Odrą do Bałtyku* (*Via the Oder to the Baltic*, 1946) directed by Stanisław Urbanowicz. The sound element of the film has largely an illustrative character (in neoclassical style), it is a background for the narrative's comment. Various arrangements of songs (*Zasiali górale* [*The mountain people have sown*], *Przybyli ułani pod okienko* [*The lancers have come to the window*]) which are incorporated in

the soundtrack, underline the propaganda message of the film. The last film with Lutosławski's music was *Suita warszawska* (*Warsaw Suite*, 1946) directed by Tadeusz Makarczyński. Again we can hear illustrative music, even real music (urban folk – polka and waltz), but sometimes music is more independent and abstract. After that the composer got several proposal to write film music, but he did not undertake this anymore (mainly for financial and time reasons).

**Keywords:** Witold Lutosławski, film, film music