

IWONA LINDSTEDT
UNIwersytet Warszawski

CHOPIN, TANIEC I PIOSENKA, CZYLI O MUZYCE FILMOWEJ ANDRZEJA PANUFNIKA Z LAT MIĘDZYWOJENNYCH

Doświadczenia Andrzeja Panufnika jako kompozytora muzyki filmowej nie były może zbyt bogate, lecz w pewnym okresie dość intensywne. O ile na temat jego powojennej aktywności w tym zakresie istnieje już opracowanie¹, o tyle dorobek filmowy Panufnika z lat międzywojennych nie był dotąd przedmiotem badawczego zainteresowania². Niniejszy artykuł ma za zadanie zapełnić tę lukę, a jednocześnie stanowić pewien krok w stronę uzupełnienia wiedzy na temat filmowych biografii tych polskich kompozytorów, którzy, nie rezygnując z pierwszorzędnej specjalności w zakresie muzyki „poważnej”, podejmowali pracę na rzecz polskiego kina w pierwszej dekadzie jego dźwiękowego rozwoju³.

Panufnik zetknął się z tym światem stosunkowo wcześniej, jeszcze przed ukończeniem studiów w Konserwatorium Warszawskim. Jak sam wspominał, w 1935 r. skomponował ilustrację do krótkometrażowego filmu ze zdjęciami Stanisława Wohla, swego przyjaciela z czasów szkolnych, pt. *Warszawska jesień*. Stworzył wówczas – jak sam pisał – liryczną muzykę oddającą „kolory i nastroje jesieni”⁴. Ponieważ tytuł taki nie

1 Iwona Lindstedt, „Między kompozycją a realizacją. O muzyce Andrzeja Panufnika w powojennych filmach dokumentalnych”, w: *Cum debita reverentia. Księga pamiątkowa dedykowana Profesor Danucie Jasińskiej*, red. Justyna Humięcka-Jakubowska, Hanna Winiszewska, Poznań 2019, s. 175–187.

2 Andrzeja Panufnika praca dla kina jest jednak wzmiankowana w pierwszej i jedynej dotąd źródłowej monografii jego życia i twórczości pióra Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej, zob.: Beata Bolesławska, *Panufnik*, Kraków 2001, s. 57 i 63. Praca ta wydana została także w wersji angielskiej (pt. *The Life and Works of Andrzej Panufnik (1914–1991)*, przekł. Richard J. Reisner, Farnham 2015), w której informacje o filmach znaleźć można na s. 37–38 oraz 52.

3 Pośród nich uwagę zwracają takie nazwiska, jak: Jan Adam Maklakiewicz, Szymon Laks, Marian Neuteich, Roman Palester, Feliks Rybicki, Piotr Perkowski, Michał Kondracki, Witold Lutosławski czy Stefan Kisielewski.

4 Andrzej Panufnik, *Autobiografia*, przekł. Marta Glińska, Warszawa 2014, s. 76.

pojawia się w zestawieniach filmografii polskiej z lat trzydziestych XX w.⁵, należy przypuszczać, że chodzi o dokument znany pod tytułami *Warszawa w dniu jesiennym*, *Jesienna Warszawa* lub *Warszawa jesienią (w jesieni)* w reżyserii Leona Jeannota⁶, który w styczniu 1936 r. prezentowano podczas pokazu najlepszych filmów krótkometrażowych roku 1935 zorganizowanego w stołecznym kinie Europa⁷. Pokazano go wówczas obok m.in. *Walczymy z powodzią* Ryszarda Biskego i Leona Jeannota z muzyką Romana Palestra, *Zwarcia* Franciszki i Stefana Themersonów, do którego muzykę napisał Witold Lutosławski⁸, czy *Na start!* Aleksandra Forda⁹. *Jesienna Warszawa* została zauważona także podczas pokazu filmowego w Berlinie, we wrześniu 1937 roku. Recenzent berlińskiego *Film-Kurier* pisał jednak o niej nieco krytycznie:

Przedstawia obrazy z polskiego miasta, nieco w stylu malarstwa nastrojowego, ale nie do końca pokazując tę warszawską metropolię. Miastem, które tu na obrazie jest ujawnione, mogło być równie dobrze inne miasto w Polsce. Aby dać obcemu niecodzienny wgląd w Warszawę, należało tu rozbić na poszczególne sceny życie własne i osobliwości miasta¹⁰.

O samej muzyce do *Warszawy jesienią* nie wiadomo nic więcej ponad to, co zdradził sam kompozytor – miała określony, dostosowany do tematu nastrój i przeznaczona była na dziesięć instrumentów, na których zagrali najlepsi muzycy Orkiestry Filharmonii Warszawskiej¹¹. Jednak jego dorobek filmowy miał się wkrótce powiększyć.

TRZY ETIUDY CHOPINA

Okazja pojawiła się przy *Trzech etiudach Chopina* (znanych też jako *Trzy etiudy filmowe*), filmie krótkometrażowym, będącym jednym z pierwszych poczynań artystycznych Spółdzielni Autorów Filmowych – organizacji powstałej po upadku

- 5 Np. na liście zawartej w II tomie *Historii filmu polskiego (1930–1939)* autorstwa Barbary Armatys, Leszka Armatysa i Wiesława Stradomskiego (Warszawa 1988, s. 318–360).
- 6 Właśc. Lejbele Katz (1908–97), w okresie międzywojennym aktywny jako asystent reżysera Henryka Szaro, montażysta Ryszarda Biskego (1895–1938), reżysera bardzo zasłużonego w dziedzinie polskiego filmu krótkometrażowego, oraz realizator własnych filmów dokumentalnych.
- 7 Zob.: Małgorzata Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015, s. 573.
- 8 Więcej o tym filmie pisze Wioleta Muras, „Kadry muzyką opatrzone. O krótkiej współpracy Witolda Lutosławskiego z filmowcami”, *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 1 (2016) nr 28, s. 11–12.
- 9 M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu*, s. 191–192.
- 10 Zob.: Joachim Rutenberg, „Polen zeigt Kulturfilme in der Lessing-Hochschule”, *Film-Kurier* 19 (1937), s. 2: „Er zeigt Bilder aus einer polnischen Stadt, ein wenig in Stimmungsmalerei, aber doch nicht gerade diese Metropole Warschau zeigend. Es könnte auch eine andere Stadt Polens gewesen sein, die sich hier im Bilde offenbart. Hier hätte man das Eigenleben und die Besonderheiten der Großstadt in Einzelszenen auflösen sollen, um dem Fremden einen Einblick in Warschau zu geben, der nicht alltäglich ist” (przekł. I.L.).
- 11 A. Panufnik, *Autobiografia*, s. 76.

„Startu”, realizującej zarówno ambicje artystyczne i eksperymentalne, jak i stawiającej przed sobą zadania społeczne, w tym wychowanie „nowego typu widza”¹². *Trzy etiudy* odniosły niekwestionowany sukces – najbardziej spektakularnym jego dowodem było wyróżnienie na Międzynarodowej Wystawie Filmowej w Wenecji (Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia) w 1937 r., podczas której na analogiczną wzmiankę jury zasłużył też polski film pełnometrażowy *Barbara Radziwiłłówna* w reżyserii Józefa Lejtesa z Jadwigą Smosarską w roli głównej i muzyką Jana Adama Maklakiewicza¹³.

Jednak zakres pracy Panufnika i jego rzeczywisty wkład w powstanie *Trzech etiud Chopina* pozostaje kwestią trudną do jednoznacznego rozstrzygnięcia, bowiem film ten jest zwykle identyfikowany przede wszystkim jako dzieło Stanisława Wohla oraz Eugeniusza Cękalskiego, którzy byli współzałożycielami obydwu wspomnianych wyżej filmowych stowarzyszeń, wielce aktywnymi zarówno w działalności informacyjno-propagandowej, jak i twórczej. Sam kompozytor twierdził natomiast, że został „współautorem scenariusza” *Trzech etiud*, „pomagał w ostatecznym montażu filmu, jak również pełnił funkcję doradcy muzycznego”¹⁴. Było to dla niego doświadczenie bardzo ważne i dające mu poczucie wielkiej satysfakcji. „Fascynowała mnie praca nad tym filmem, zwłaszcza synchronizacja obrazu z muzyką, i starałem się znaleźć najbardziej niezwykle powiązania” – pisał w autobiografii. I dodawał: „Na prapremierze wymieniono wszystkie trzy nazwiska twórców: Cękalski, Wohl, Panufnik, i miałem poczucie, że rzeczywiście coś osiągnąłem”¹⁵. W komunikatach prasowych i środowiskowych także wyliczano te trzy nazwiska skrupulatnie¹⁶, jakże zatem wielkie musiało być zaskoczenie Panufnika, gdy dowiedział się, że w czołówce filmu i dokumentach związanych z przyznaną w Wenecji nagrodą jego nazwisko pominięto.

Wśród przyczyn takiego biegu spraw widzieć można kwestie finansowe. Wedle relacji Stanisława Wohla, *Trzy etiudy Chopina* powstały bowiem za jego i Eugeniusza Cękalskiego prywatne pieniądze, tylko oni dwaj byli więc producentami tego filmu. „[...] Kosztowały nas około dwóch tysięcy złotych, a przyniosły nam 10 tysięcy. W tamtych czasach można za to było kupić dobry samochód” – wspominał Wohl¹⁷.

12 O dziejach „Startu” wnikliwie pisze Łukasz Biskupski w książce *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.*, Łódź 2017.

13 Zob.: Julian Sawicki, „Wyróżnienie filmów polskich”, *Wiadomości Filmowe* 5 (1937) nr 18, s. 1.

14 A. Panufnik, *Autobiografia*, s. 76.

15 Ibid.

16 Na łamach *Filmu Artystycznego* pisano: „E. Cękalski, St. Wohl i Andrzej Panufnik wykonali film, który jest próbą wizualnego odtworzenia trzech etiud Szopena” (*Film Artystyczny* 1 (1937) nr 2, s. 90). Z kolei w sprawozdaniu z Berlińskiego Seminarium Filmowego Jerzy Bossak pisał: „Obok *Polesia* największej zainteresowania obudził w Berlinie film Cękalskiego, Panufnika i Wohla *3 etiudy Szopena*”, por.: Jerzy Bossak, „Sukces polskich krótkometrażówek w Berlinie”, *Srebrny Ekran* 2 (1937) nr 10–11, s. 30.

17 „Powikłane drogi. Rozmowa ze Stanisławem Wohlem. Rozmawia Alicja Mucha-Świeżyńska”, *Kino* 19 (1984) nr 11, s. 3.

Możliwe zatem, że o „wyłączeniu” Panufnika zdecydował brak wkładu finansowego z jego strony, a co za tym idzie, brak podstaw do wzięcia go pod uwagę przy podziale zysków. Niewykluczone jednak, że Cękański po prostu nie doceniał współdziałania kompozytora w opracowaniu etiud Chopina – głosił wszak pogląd, że „właściwym twórcą i autorem filmu jest reżyser”¹⁸. Ponadto można wziąć pod uwagę także inne przyczyny, o których jeszcze będzie mowa.

Najpierw jednak podkreślić trzeba, że to, jak wyglądał film i które etiudy Chopina zostały jego kanwą, także jest kwestią dyskusyjną. Nie tylko dlatego, że kopia tej krótkometrażówki nie zachowała się¹⁹, ale też ze względu na niespójność informacji podanych przez samego Panufnika z danymi zawartymi w pierwszych jej recenzjach, które przedstawiły m.in. Stefania Zahorska i Maria Dolińska. Kompozytor pisał w autobiografii, że „elementem wizualnym miały być trzy rodzaje tańca”, co przełożyło się na wykorzystanie *Etiudy Ges-dur* „na czarnych klawiszach”, czyli z op. 10, zilustrowanej przez zmieniające się dynamicznie figury geometryczne, *Etiudy c-moll* „rewolucyjnej” z tańczącymi gałęziami drzew, i wreszcie – „prawdziwego” klasycznego tańca baletowego wykonanego do *Etiudy F-dur*²⁰. Z którego jednak zbioru pochodzącej – Panufnik nie uściślił. Z kolei Zahorska²¹ zasugerowała, że abstrakcyjnej transpozycji uległy, prócz „rewolucyjnej”, zupełnie inne dwie etiudy, co zwykło się rozumieć jako odniesienie do op. 25 – *Etiudy Des-dur* nr 8 („seksutowej”) i *Etiudy c-moll* nr 12 (zwanej „falami oceanu”)²². Recenzentka pisała, nie ukrywając zachwytu:

Cękański zrobił trzy etiudy, trzy krótkie prześliczne filmy. Pierwszy jest abstrakcyjną grą linii i plam, ornamentalną interpretacją etiudy des-dur [zapis oryginalny] Chopina – subtelną i ślicznie wycieniowaną. Drugi, oparty na etiudzie c-moll, jest interpretacją muzyki przez taniec (tańczy p. Sławska²³). Ale jest to taniec zamieniony na wizję filmową, jakby zdematerializowany przez aparat, zamieniony na świetliste wirujące smugi, na wykwitanie form, na śpieszny rytm opadających fałd.

18 Jolanta Lemann, *Eugeniusz Cękański*, Łódź 1996, s. 69.

19 Taśmy z filmami Cękańskiego i Wohla spłonęły w pierwszych dniach września 1939 r. w warszawskim mieszkaniu operatora. Ocalało tylko kilka ich wspólnych filmów, których kopie pozostawały za granicą, zob.: *ibid.*, s. 74.

20 A. Panufnik, *Autobiografia*, s. 76.

21 Stefania Zahorska, „Nowe filmy. Polskie krótkometrażówki”, *Wiadomości Literackie* 14 (1937) nr 42 (728), s. 9.

22 Takie oznaczenia opusowe i tonacyjne znajdziemy np. w opracowaniach, które podążają za informacjami zawartymi w II tomie *Historii filmu polskiego* (Warszawa 1988, s. 170). Przykładowo, w książce Jolanty Lemann (*Eugeniusz Cękański*, s. 84) oraz Beaty Bolesławskiej (*Panufnik*, s. 57), a także w najważniejszych filmowych bazach danych – np. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4212637>, dostęp 19 I 2023.

23 Mowa o Oldze Sławskiej-Lipczyńskiej, laureatce I Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego, który odbył się w czerwcu 1933 r. w Warszawie, a od 1935 r. primabalerinie Teatru Wielkiego. Sławska była niewątpliwie zainteresowana choreograficznymi interpretacjami utworów Chopina – stworzyła np. własny układ do cyklu tanecznego *Chopiniana* (1933).

Najbardziej jednak chwaliła trzecią z wymienionych etiud (zidentyfikowaną jako „rewolucyjną”), w której ma miejsce „umuzyczenie pejzażu”:

Dźwięki zmieniają się na ekranie w drobny migotliwy ruch liści, w powłóczyście falowanie gałęzi, wyskakują nagle fontanną i zamykają obraz ciężkimi akordami opadających mas wody. Film nie roztopia się w nastroju [...] nie jest scenerią do muzyki, jest muzyką, która rzutuje swój bieg i swój koloryt na drzewa, chmury, wodę²⁴.

Można zatem wnioskować, że utracone *Trzy etiudy Chopina* były filmem o charakterze eksperymentalnym i abstrakcyjnym, takim, który – jak pisała Lissa w pionierskiej swej pracy o muzyce filmowej – „strukturami dźwiękowymi podkreśla jałkość postaciową ruchów sfery wzrokowej”²⁵. Realizatorzy spreparowali obraz tak, by stanowił on pewien zbiór ekwiwalentów wizualnych dla budujących muzykę Chopina elementów rytmicznych i harmonicznyc. Nie jest jednak opis Zahorskiej wiarygodny w odniesieniu do wyboru kompozycji, którego dokonali, zwłaszcza jeżeli przypomnieć, że ta wielce zasłużona dla rodzimej krytyki filmowej recenzentka *Wiadomości Literackich* nie miała muzycznego wykształcenia²⁶. Podobnie sytuacja wygląda, gdy weźmiemy pod uwagę recenzję Marii Dolińskiej, publicystki związanej z częstochowską grupą artystyczną Lit-Ars. Jej tekst, napisany po udziale autorki w prezentacji filmu podczas Wakacyjnego Instytutu Sztuki w Gdyni, wprowadza bowiem kolejne informacje wywołujące konfuzję. Finał filmowego tryptyku Dolińska zidentyfikowała wprawdzie, jak Zahorska, jako etiudę „rewolucyjną”²⁷, jednak jednocześnie opisując obraz drugi, ukazujący taniec „klasyczny i wysoce artystyczny”, zidentyfikowała jego warstwę muzyczną jako „Étude op. 10. Nr. 1”, natomiast pierwszą z etiud tryptyku, w której Cękalski „«dorabia» czarno-biało-szare ornamenty do gotowej już muzyki”, jako „étude oktaowy”, czyli – jak możemy się domyślać – *Etiudę b-moll* op. 25 nr 10²⁸.

24 S. Zahorska, „Nowe filmy”.

25 Zofia Lissa, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwów 1937, s. 102.

26 Zahorska była z wykształcenia historykiem sztuki, studiowała też przez trzy lata medycynę, zob.: Stefania Zahorska, *Pisma filmowe*, wybór, wstęp, opracowanie naukowe Małgorzata Hendrykowska, Poznań 2021, s. 11–12.

27 Dolińska pisała z uznaniem: „[...] zwłaszcza obraz trzeci (étude rewolucyjny) odtwarzając w szeregu świetnych zdjęć plenerowych potęgę i żywioł natury, wstrząsa chwilami niemal metafizycznym dreszczem (walące się drzewa-olbrzymy, w doskonałym uchwycie fotograficznym), jakim przejmuje zwykle dzieło wielkiej sztuki i który rodzi się, kto wie, czy nie właśnie przy słuchaniu étude op. 10. Nr. 12”, zob.: Maria Dolińska, „Trzy étudey Chopina w realizacji filmowej E. Cękalskiego”, *Czasopismo Literackie* 3 (1938) nr 1–2, s. 4.

28 Wskazanie, że ostatnim utworem z filmowego cyklu była etiuda „rewolucyjna”, znajdujemy też w opublikowanej na łamach poznańskiego tygodnika *Kultura* recenzji Anny Zahorskiej. Pozostałych obrazów autorka nie skojarzyła jednak z konkretnymi utworami, zaznaczając zarazem, że drugi z kolei był taniec Olgi Sławskiej, a w obrazie pierwszym miał miejsce „ruch w przestrzeni kulek czy baniek mydlanych”, zob.: Anna Zahorska, „Recenzje filmowe”, *Kultura* 2 (1937) nr 47 (85), s. 7.

Ponieważ tekst Dolińskiej kwestii doboru etiud nie klaruje, sięgnijmy jeszcze do prac muzykologicznych, które wspomniane dzieło filmowe wzmiankują. I tak, na kartach *Estetyki muzyki filmowej* Zofii Lissy, która mogła wszak być bezpośrednim świadkiem projekcji krótkometrażówki w okresie międzywojennym, pojawia się zapis następujący: „*Etiuda C-dur* op. 25 oddana jest tańcem kilku postaci kobiecych i falowaniem ich lekkich szat, *c-moll* op. 10 – burzliwymi obrazami przyrody i wybuchami ziemi, a *Ges-dur* op. 10 – interesująco oddana unoszeniem się pęcherzyków w wodzie”²⁹. Zauważmy, nie licząc jawnej pomyłki w numerze opusowym pierwszego z wymienionych utworów, że ich kolejności nie podaje Lissa explicite, niekoniecznie więc miała być rosnąca. Odwrócenie tego porządku znajdujemy natomiast w książce Alicji Helman pt. *Dźwięczący ekran*, której autorka pisze: „Pierwszej etiudzie *Ges-dur* towarzyszyła fotograficzna rekonstrukcja pęcherzyków powietrza i baniek wodnych, drugiej *c-moll* obrazy przyrody w czasie burzy, trzeciej *C-dur* taniec postaci kobiecych”³⁰.

Tab. 1. Identyfikacja i kolejność utworów Chopina w *Trzech etiudach filmowych* wg źródeł

Panufnik	muzyka	<i>Etiuda Ges-dur</i> [op. 10 nr 5]	<i>Etiuda c-moll</i> [op. 10 nr 12]	<i>Etiuda F-dur</i>
	obraz	<u>figury geometryczne</u>	<u>tańczące gałęzie drzew</u>	<u>taniec klasyczny</u>
Zahorska	muzyka	<i>Etiuda Des-dur</i> [op. 25 nr 8]	<i>Etiuda c-moll</i> [op. 25 nr 12]	<i>Etiuda c-moll</i> [op. 10 nr 12]
	obraz	abstrakcyjne linie i plamy	taniec	pejzaż, ruch liści i gałęzi
Rutenberg	muzyka	<i>Etiuda Ges-dur</i> [op. 10 nr 5]	<i>Etiuda C-dur</i> [op. 10 nr 1]	<i>Etiuda c-moll</i> [op. 10 nr 12]
	obraz	linie, smugi i plamy	taniec	szalejące żywioły
Dolińska	muzyka	<i>Etiuda h-moll</i> [op. 25 nr 10]	<i>Etiuda C-dur</i> [op. 10 nr 1]	<i>Etiuda c-moll</i> [op. 10 nr 12]
	obraz	ornamenty	taniec klasyczny	potęga i żywioł natury
Lissa	muzyka	<i>Etiuda C-dur</i> op. 25 (sic!)	<i>Etiuda c-moll</i> op. 10	<i>Etiuda Ges-dur</i> op. 10
	obraz	taniec postaci kobiecych	burzliwe obrazy przyrody	pęcherzyki w wodzie
Helman	muzyka	<i>Etiuda Ges-dur</i>	<i>Etiuda c-moll</i>	<i>Etiuda C-dur</i>
	obraz	<u>pęcherzyki i bańki</u>	<u>przyroda w czasie burzy</u>	<u>taniec postaci kobiecych</u>

29 Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 388.

30 Alicja Helman, *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968, s. 64.

Podane następstwo zgadzałyby się zasadniczo z opisem Panufnika, z wyjątkiem wskazania innej tonacji dla ostatniej z filmowych etiud, lecz i ta obserwacja nie może być potraktowana jako rozstrzygająca, gdyż stoi w sprzeczności z głosami polskiej krytyki filmowej. Te zaś zgodnym chórem przyznają, iż finałem filmu była *Etiuda c-moll* op. 10 nr 12 zilustrowana obrazami przyrody, poprzedzona przez obraz kobiecego tańca oraz najbardziej abstrakcyjne wizualnie pierwsze ogniwo³¹. Można zatem przypuszczać, że *Trzy etiudy* były przemontowywane i to, co widziały recenzentki jesienią 1937 r., nie było tożsame z tym, co konsultował wcześniej Panufnik. Z tego też względu mogło dojść do pominięcia jego nazwiska w „pokazowych” wersjach czołówki tej krótkometrażówki. O tym, w jakiej formie została ona zaprezentowana w Berlinie, informował na łamach pisma *Film-Kurier* Joachim Rutenberg:

Pierwszym filmem [...] było wizualne ujęcie *Etiudy Ges-dur* Chopina, rozbite na optyczne linie, smugi i plamy, przypominające nieco styl Fischingera, ale pozbawiona koloru. Następnie *Etiuda C-dur*, lekka i żywa, zademonstrowana przez dwie tancerki. Radosna natura tonacji *C-dur* została tu potraktowana w sposób pogodny i afirmujący życie. Pewnym kontrapunktem dla niej była *Etiuda c-moll*, która znajduje swój wizualny wyraz w szalejących żywiołach. Burza i gonitwa. Chmury, wzbierająca woda i poruszające się drzewa stanowią malownicze tło dla tej ważkiej i dramatycznej kompozycji³².

I tę właśnie kolejność utworów oraz ich identyfikację tonalną można przyjąć za właściwą. Nie zmienia to faktu, że o technicznej stronie powstawania *Trzech etiud* wiadomo stosunkowo niewiele, a relacje, które dotyczą tego procesu, o współpracy Panufnika z reguły milczą. Po wizycie na planie filmowym o etiudzie z udziałem Olgi Sławskiej tak np. pisał sprawozdawca *Kina*:

Praca jest bardzo drobiazgową. Rozczłonkowanie muzyczne i taneczne, osobne nakręcanie każdego niemal taktu, rozmaitość ujęć reżyserskich i operatorskich sprawiły, że praca nad stu metrami gotowego filmu trwała od południa do północy. Sławska miała swój kostium z tylo-krotnie międzynarodowo premiowanej *Szopeniany*, którym umiejętnie manewrowała, stwarzając moc niezmiernie interesujących efektów. Został w całej pełni utrzymany mgławicowy charakter etiudy, światło da srebrzysty blask księżycowej poświaty, a perliste tony szopenowskie znajdują wyraz w jubilerskich „pas de bourrée” na palcach³³.

31 Taki porządek znajdziemy również w recenzji podpisanej inicjałami J.K., opublikowanej na łamach *Pionu* („Eksperymenty kinofonii”, *Pion* 5 (1937) nr 50, s. 6).

32 Zob.: J. Rutenberg, „Polen zeigt Kulturfilme”: „Der erste Film [...] war visuelle Gestaltung de «Ges-Dur» Etüde von Chopin, aufgelöst in optische Linien, Striche und Punkte, etwas an Fischingers Art erinnernd, aber nicht farbig. Sondern die Etüde «C-Dur», leicht und beschwingt durch zwei Tänzerinnen demonstriert. Die frohe Art der C-Dur-Tonart ist hier beschwingt und lebensbejahend aufgelöst. Ein gewisses Gegenstück dazu bildete die «C-Moll» Etüde, die ihren visuellen Ausdruck in dem Toben der Elemente findet. Sturm und jagende. Wolken, aufsteigende Wasser und bewegte Bäume sind die landschaftliche Untermalung dieser wichtigen und dramatisch verlaufenden Komposition” (przekł. I.L.).

33 Liń [Henryk Liński], „Olga Sławska na filmie”, *Kino* 8 (1937) nr 16, s. 5.

Wrażenie niektórych publicystów, iż w etiudzie „tanecznej” występuje więcej niż jedna postać kobieca, wynikało więc z reżysersko-operatorского opracowania. Z relacji Stanisława Wohla dowiadujemy się natomiast, że nowatorskie ujęcie wizualne pierwszej z etiud zainspirowała zabawa tramwajarskim dziurkaczem, a konkretnie eksperymenty takie, jak naklejanie małych, papierowych kółek na filmową taśmę, filmowanie wirujących na gramofonowej płycie ryg, umiejętne operowanie światłem, zbliżeniami i odbiciami³⁴. W tym przypadku, gdy – jeśli wierzyć sprawozdawcy *Pionu* – migające na ekranie „pasy, kresy, kule, kropki” stworzyły „doskonałą konstrukcję filmową, podyktowaną utworem Chopina”³⁵, trudno mieć wątpliwości, że chodziło o lekką i dowcipną etiudę „na czarnych klawiszach”.

Wydaje się oczywiste, że artystyczne ambicje twórców wyrażone w tak wyrafinowanym dziele multimedialnym jak *Trzy etiudy Chopina* nie mogły zyskać ostatecznego kształtu bez udziału Panufnika jako eksperta w dziedzinie muzyki. Istnieje jednak wzmianka pozwalająca przypuszczać, że potencjał kompozytora nie został optymalnie wykorzystany. Cytowany już recenzent *Pionu* tymi słowami komentował bowiem końcowy efekt ufilmowania „słynnej etiudy rewolucyjnej”:

Pomysł tej etiudy jest chyba najlepszy z trzech zademonstrowanych, jednak nie zawsze posłuszne były reżyserowi fragmenty przyrody. Krople spadały za późno w stosunku do przebrzmiewającego akordu, chmury pędziły w nieco za szybkim rytmie³⁶.

Nie wiadomo, czy Panufnik był świadom owych potknięć, wiadomo natomiast, że gdy tylko nadarzyła się okazja, ponownie sięgnął do muzyki Chopina z ambicją całkowitej samodzielności realizatorskiej. Przypomnijmy, że już w 1945 r. z pomocą Adolfa Forberta jako operatora, dla Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego przygotował impresję pt. *Ballada f-moll*, którą uznaje się za eksperyment pokrewny doświadczeniom polskiej awangardy filmowej z lat trzydziestych³⁷. Dodać też trzeba, że w roku 1944 powstał samodzielny film Cękalskiego zatytułowany *Utwory Chopina w kolorze (Color Studies of Chopin)*. Nie był on jednak remakiem pierwszego, co mógłby sugerować ten sam tytuł, pod którym po wojnie rozpowszechniano go w Polsce, lecz koncepcją nową. Z chopinowskich etiud Cękalski użył tu jedynie „rewolucyjnej”, dołączając nokturn i mazurka, a i cel nowej produkcji był zupełnie inny, nade wszystko propagandowy, o czym przypomina Iwona Sowińska³⁸. Najprawdopodobniej swój nowy pomysł, w którym *Nokturn Fis-dur* został skojarzony z obrazami wody, *Mazurek f-moll* z tańcem pary ludowych tancerzy, a *Etiuda c-moll* przebiega

34 Stanisław Janicki, *Eugeniusz Cękalski*, Warszawa 1958, s. 36.

35 J.K., „Eksperymenty kinofonii”.

36 Ibid.

37 Por.: Stanisław Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974, s. 207.

38 Iwona Sowińska, *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013, s. 164.

z włączeniem abstrakcyjnych obrazów przypominających rozbłyski i wybuchy, ogień i iskry, a jednocześnie akcentuje wojenną traumę, przeprowadził Cękański polemicznie w stosunku do koncepcji, która siedem lat wcześniej wynikała ze współpracy z Wohlem i Panufnikiem³⁹.

STRACHY

Wprawdzie Panufnik nie planował kontynuacji współpracy z Cękańskim i Wohlem, ale niespodzianie nadarzyła się ku temu okazja, kiedy to tandem filmowców zwrócił się do niego z zamówieniem ilustracji muzycznej do powstającego filmu *Strachy*, który realizowany był latem 1938 roku. Kompozytor, planując dłuższy wyjazd za granicę, akurat bardzo potrzebował pieniędzy, więc zapomniał o urazach i przyjął propozycję, negocjując przy okazji bardzo wysokie honorarium. To była dla niego – wedle wspomnienia – zasadnicza i jedyna motywacja do działania⁴⁰. Nie zdawał sobie raczej sprawy, że oto bierze udział w przedsięwzięciu dla polskiego kina lat trzydziestych bezprecedensowego, którego premierę Stefania Zahorska uznała za „wielki dzień polskiej kinematografii”⁴¹. Tymczasem, jak pisze Barbara Gierszewska:

nie ma, poza *Strachami*, drugiego filmu fabularnego powstałego do 1939 roku, który zadowoliłby najbardziej wymagającą publiczność, zaskakując wyborem tematu, doskonałym warsztatem, a przy tym wzruszał niebanalną, choć jakże zwyczajną historią, istotnie z życia początkujących artystek kabaretowych, ale – jak protestował Marian Hemar – nie tylko!⁴²

Bohaterkami *Strachów*, według głośnej debiutanckiej powieści Marii Ukniewskiej, są rzeczywiście dwie marzące o karierze „artystki kabaretowe” – Teresa Sikorzanka (w tej roli siedemnastoletnia debiutantka – Hanka Karwowska) i Linka (Paulina) Kłóskówna (Jadwiga Andrzejewska). Akcja dzieje się więc w dużej mierze w teatrzykach rewiowych, w których występują – w ich ciasnych garderobach, na korytarzach, na scenach. Obecność adekwatnej muzyki była zatem na ścieżce dźwiękowej filmu nieunikniona⁴³. Łącznie z tytułową piosenką, która w wykonaniu Eugeniusza Bodo

39 Jolanta Lemann (*Eugeniusz Cękański*, s. 130), postulując rezygnację z badania „wpływu” *Trzech etiud* na powojenny koncept Panufnika, sugeruje, że źródłem inspiracji mogło być dla niego (a także dla Cękańskiego) symboliczne znaczenie muzyki Chopina po latach wojny i niemieckiej okupacji Polski.

40 A. Panufnik, *Autobiografia*, s. 100.

41 Stefania Zahorska, „Nareszcie polski film. *Strachy*”, *Wiadomości Literackie* 15 (1938) nr 47, s. 11.

42 Barbara Gierszewska, „Artystyczne (awangardowe?) ambicje ekipy Eugeniusza Cękańskiego zrealizowane w filmie *Strachy* (1938)”, w: *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura–Sztuka–Film*, red. Krzysztof Jaworski, Piotr Rosiński, Kielce 2010, s. 49–64.

43 Film polski lat trzydziestych często zresztą absorbował wykonawców i style wykonawcze z popularnych gatunków sceniczno-rozrywkowych, a wiele najwybitniejszych gwiazd filmowych, a także współpracujących z filmem reżyserów czy kompozytorów (Henryk Wars, Konrad Tom) pracowało też w popularnych teatrach muzycznych i kabaretach.

okazała się przebojowa, choć nie została później – jak to ze szlagierami bywało – nagrana na płytach. Jednak w swej pracy nad filmem Cękałskiego i Szołowskiego Panufnik musiał uwzględnić nie tylko „lekkie” melodie. Miał bowiem do przygotowania „muzykę na różne zespoły wokalne i instrumentalne, jak również na orkiestrę”⁴⁴. Co najważniejsze, muzyka ta odnosić się miała do wielu niekonwencjonalnych rozwiązań filmowych, gdyż *Strachy* realizowały pewne koncepcje teoretyczne Cękałskiego powstałe „na bazie poetyki kina niemego i pierwszych doświadczeń dźwiękowego”, będąc jednocześnie kompromisem między ideą społecznej misji kinematografii a założeniami „filmu absolutnego”⁴⁵. Krytyka doceniła zwłaszcza aktorstwo (wielkie role Józefa Węgrzyna jako baletmistrza Dubenki czy Jacka Woszczerowicza jako magika Eryka Śroboszcza), warstwę wizualno-operatorską, a także idiomatyczne dla sztuki filmowej asocjacje (np. przeskoki akcji), które – jak pisała Zahorska – „tworzą wiązania czysto filmowe, niekiedy poetycko-filmowe [...] niepodobne do niczego, co dzieje się w teatrze i w książkach, powstaje specyficznie filmowy bieg akcji”⁴⁶.

Nim zajmiemy się bliżej analizą muzyki do *Strachów*, konieczne są dwa komentarze metodologiczne związane z różnorodnością gatunkowo-formalną i brzmieniowo-obsadową stworzonej przez Panufnika muzycznej ilustracji. Pierwszy dotyczy obecności w filmie popularnej piosenki i różnic, które towarzyszą jej wykorzystaniu w stosunku do użycia muzyki „klasycznej” (rozumianej jako powszechny styl komponowania muzyki do wczesnego kina dźwiękowego, który wywodzi się z wielowiekowej tradycji muzycznej). Rick Altman⁴⁷ zauważa m.in., że 1) piosenka w filmie rzadko funkcjonuje w oderwaniu od swej treści językowej, zatem może służyć bardziej szczegółowym celom narracyjnym, podczas gdy muzyka „klasyczna” wywołuje emotywne konotacje na poziomie ogólniejszym, 2) piosenka jest też lepiej niż muzyka „klasyczna” śpiewalna i zapamiętywalna, 3) piosenka, bazując na powtórzeniach melodycznych i schematach harmonicznym, tworzy i zaspokaja oczekiwania odbiorców dotyczące powrotu do tego, co znane, natomiast wielowarstwowa muzyka „klasyczna” operuje bardziej rozbudowanymi technikami rozwoju i zmiany. Ponieważ nierzadką praktyką jest wykorzystywanie w filmach obydwu tych rodzajów muzyki, powstaje pytanie o sposób ich interakcji.

Druga zasadnicza kwestia dotyczy pojęcia filmowego lejtmotywu. Jak wiadomo, „motywy przewodnie”, wywodząc się z epoki kina niemego, były jedną z najczęściej wykorzystywanych technik kompozytorskich we wczesnym kinie dźwiękowym. Służyły jednoczeniu struktury filmu oraz wspomaganie zapamiętywania i rozpo-

44 A. Panufnik, *Autobiografia*, s. 100.

45 Leszek Armatys, „*Strachy*”, *Kino* (1972) nr 4, s. 58–59; także na <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/strachy/46>, dostęp 28 I 2023.

46 S. Zahorska, „Nareszcie polski film”.

47 Rick Altman, „Cinema and Popular Song: The Lost Traditions”, w: *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*, red. Arthur Knight, Pamela Robertson Wojcik, New York 2001, s. 23–25.

znawania postaci czy rzeczy. Tym niemniej, we współczesnym świecie uznaje się, że filozoficzne i muzyczno-historyczne pretensje tej techniki do Wagnera są nieco przesadzone. Dowodzi się natomiast, że praktyka ta miała de facto więcej wspólnego z tradycjami muzyki teatralnej niż dramatu Wagnerowskiego, a odwołanie do tej tradycji było sposobem na ustanowienie kulturowej legitymacji muzyki filmowej⁴⁸. Wobec tego interesująca wydaje się propozycja, by leitmotyw odróżnić od jego formy pokrewnej i w pewnym sensie poprzedniczki, nazywanej, za przykładem Berlioz, *idée fixe*. I przyjąć, że o ile leitmotyw wiąże się zawsze „z kimś lub czymś”, o tyle *idée fixe* nie jest wyraźnie powiązana z osobą, przedmiotem lub sytuacją, jej zadaniem jest raczej ujawnianie niewidocznych związków między pozornie niezwiązanymi ze sobą elementami⁴⁹.

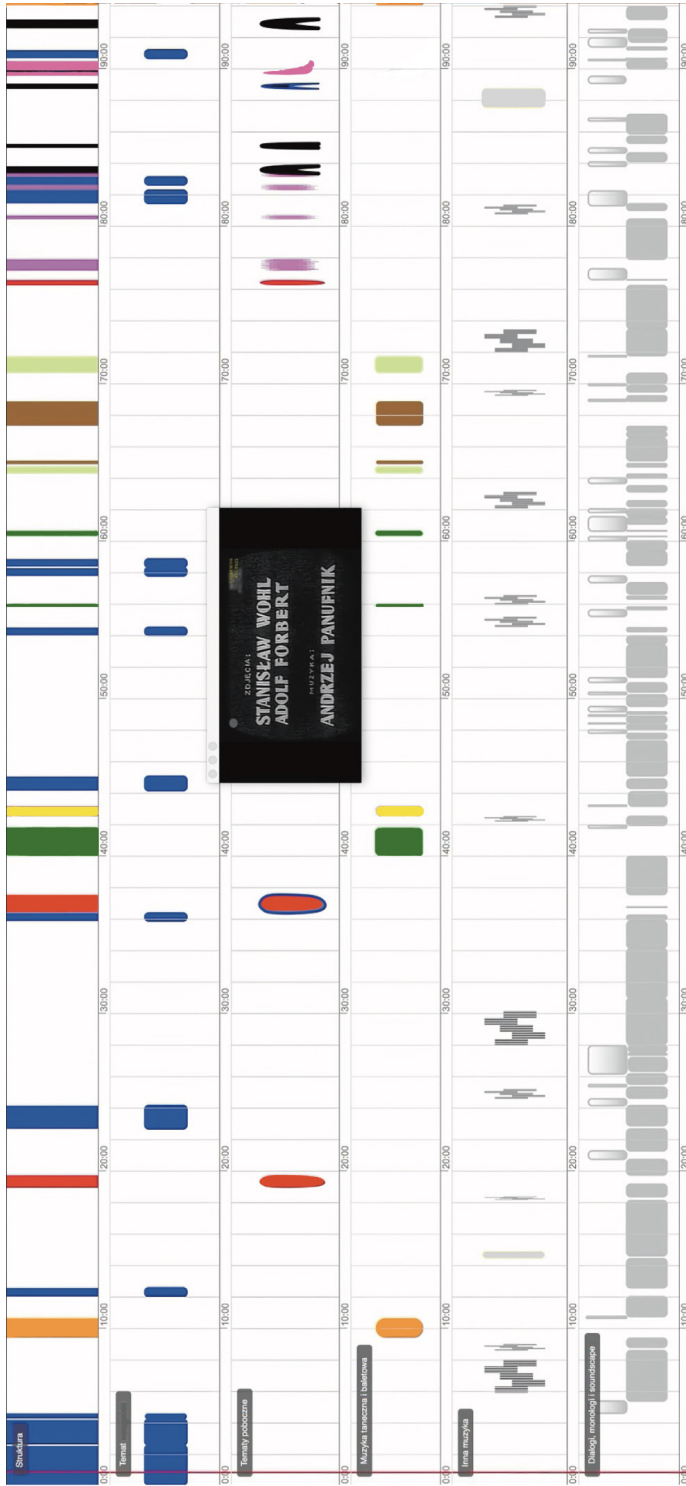
Zwróćmy ponadto uwagę, że ścieżka dźwiękowa *Strachów* powstała w czasie, kiedy innowacje techniczne umożliwiły lepszą niż dotychczas kontrolę nad równowagą dialogów, efektów dźwiękowych i muzyki, oddaliły nieco obawy, że muzyka może zaciemnić dialog, a nowa wielościeżkowa/wielokanałowa technologia nagrywania, która pojawiła się właśnie w 1938 r.⁵⁰, stworzyła możliwość istnienia muzyki „pod” dialogiem. W *Strachach* często wykorzystywany jest też kontrapunkt obrazu i dźwięku/muzyki (np. monologi wewnętrzne, komentarze słowne wystukiwane rytmicznie przez koła pędzącego pociągu, słyszalne teksty czytanych listów). Innymi słowy, możliwości techniczne filmu dźwiękowego końca lat trzydziestych ubiegłego stulecia okazały się sprzymierzeńcem Panufnika – nie tylko pozwoliły uczynić muzykę budulcem kluczowych dla fabuły i całego stylu tej produkcji popularnych „numerów” wokalnych i tanecznych, lecz także niezbywalnym elementem filmu, współgrającym z innymi w syntetycznym montażu. Złożoność i wielowarstwowość ścieżki dźwiękowej do *Strachów* obrazuje sporządzony na potrzeby niniejszego artykułu diagram analityczny⁵¹ (zob. il. 1), na którym ukazano – prócz zasadniczej struktury muzycznej filmu – jej podstawowe komponenty muzyczne oraz pozostałe elementy dźwiękowe (szarości w dwóch dolnych wierszach).

48 Zob. np.: Stephen C. Meyer, „Leitmotif»: On the Application of a Word to Film Music”, *Journal of Film Music* 5 (2012) nr 1–2, s. 99–106.

49 Gustavo Costantini, „Leitmotif Revisited”, <http://www.filmsound.org/gustavo/leitmotif-revisited.htm>, dostęp 19 I 2023.

50 *Historia kina*, t. 2, *Kino klasyczne*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2011, s. 48.

51 Wykonano za pomocą oprogramowania eanalysis autorstwa Pierre’a Couprie, http://logiciels.pierrecouprie.fr/?page_id=402, dostęp 12 I 2023.



II. 1. Diagram analityczny do filmu *Strachy*

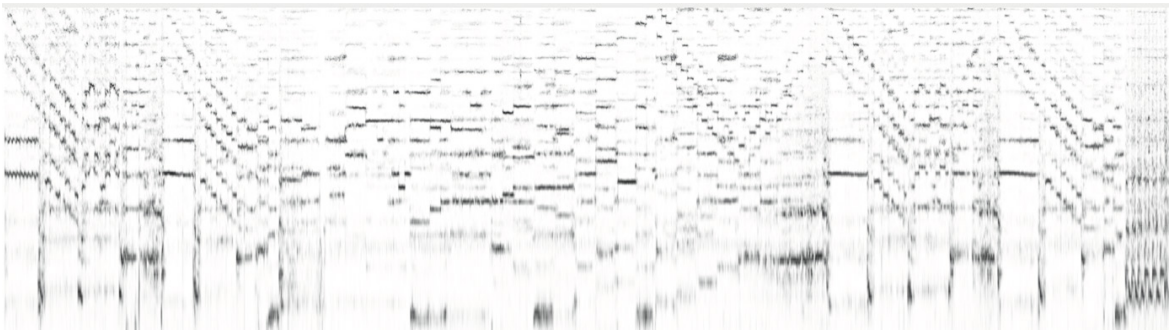
Trzech było, wedle czołówki i metryczek, autorów tekstów piosenek do *Strachów*: obok Emanuela Schlechtera (autora choćby takiego „hиту” do muzyki Henryka Warsa, jak *Umówiłem się z nią na dziewiątą*) i Wincentego Rapackiego był wśród nich Władysław Broniewski. I najprawdopodobniej on właśnie napisał słowa: „Nocą milknie ostatni dźwięk / wszystko zmarło / w ciszy, na oślepkra da się lęk / chwytają za gardło”⁵², od których rozpoczyna się najważniejsza dla całościowej struktury filmu piosenka Panufnika.

a)

Two staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is written in treble clef. The lyrics are written below the notes.

No - cą milk - nie o - stat - tni dźwięk, wszy - stko za - mar - ło.
 W ci - szy, na o - ślep, skra - da się lęk, chwy - ta za ga - rdło.

b)



Il. 2. a) Początkowy fragment melodii piosenki „Nocą milknie ostatni dźwięk...” z filmu *Strachy*;

b) Spektrogram czołówki do filmu *Strachy*

52 Dowodzi tego Zbigniew Siatkowski w tekście „Wokół *Strachów* Cękałskiego. Mechanizm literackości filmu”, w: *Polskie kino lat 1918–1939. Zagadnienia wybrane*, red. Zbigniew Wyszynski, Kraków 1980 (= *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie* 551), s. 35–43. Pozostałe dwie strofy tekstu brzmią następująco:

Czołem zimnym o szybę, trach
 Czy mnie ktoś woła?
 W oczach czai się zimny strach
 Krąży dokoła

Szelest liści czy serca krzyk
 Słychać za oknem
 Uśnij, serce, to nic, to nic
 To szumy nocne.

Śpiewa ją w pierwszej scenie filmu ekranowa gwiazda teatru rewiowego, czyli Zygmunt Modecki grany przez Eugeniusza Bodo, po czym następuje krótka scena taneczna, dla której akompaniament muzyczny stanowi przekształcenie pierwszego czterotaktu tejże piosenki. Główną melodię usłyszeć można już w czołówce, gdzie pojawia się w aranżacji orkiestrowej, czysto instrumentalnej. W skrajnych sekcjach tego opracowania występują charakterystyczne, opadające i wznoszące chromatyczne pochody dźwiękowe (doskonale widoczne na spektrogramie, zob. il. 2b), które w dalszym toku filmu służą jako podstawa do skonstruowania oddzielnego motywu przypominającego. Nazwać go można „motywem śmierci” – bowiem pojawia się pod koniec filmu co najmniej trzykrotnie (zaznaczony na diagramie kolorem czarnym, zob. il. 1), każdorazowo towarzysząc wątkowi targnięcia się na własne życie, co czyni Linka, a przed czym w ostatniej chwili ratuje Teresę Modecki.

Tytułowe „strachy” to lęki, które ogarniają główne bohaterki filmu – materiał tematyczny piosenki nie jest więc kojarzony z konkretną postacią czy rzeczą, lecz ze stanami emocjonalnymi. Blżej mu zatem do *idée fixe*, pewnej „natrętnej myśli” niż do motywu przewodniego w zdefiniowanym wcześniej sensie. Zatem temat przypominający powraca w filmie wielokrotnie i w charakterystycznych kontekstach wizualno-narracyjnych (wszystkie jego wystąpienia zaznaczone są na diagramie analitycznym kolorem niebieskim). Na przykład towarzyszy nastrojowym pejzażom ulicznym, stanowiącym tło dla melancholijnych wędrówek Teresy czy Linki, wszystkim takim sytuacjom, w których szczególnie silnie bohaterki zdają sobie sprawę ze swych problemów bytowych, uczuciowych i moralnych. Często nakładane są nań dialogi, głosy zza kadru informujące o myślach bohaterów. Z reguły przybiera kształt czysto instrumentalny, lecz bez znanych z czołówki chromatyzmów.

Dwukrotnie mamy jednak do czynienia z ciekawą modyfikacją tej reguły. Po pierwsze w scenie z kularów teatru (ok. 44. minuty filmu), gdzie z bukietem kwiatów na Teresę oczekuje adorator – Mietek Radziszewski (gra go Olgierd Skirgiłło-Jacewicz). Temat główny odzywa się wówczas w fortepianowej aranżacji, dostosowując się niejako do specyfiki audiosfery teatralnego zaplecza. Drugi raz, towarzysząc spacerowi pogrążonej w smutku Teresy (tuż przed 58. minutą), zmienia się w „przygrywkę” do piosenki płynącej z radiowego głośnika, stanowiąc tło dla konwersacji baletmistrza Dubenki i restauratora (w tej roli Saturnin Butkiewicz), a jednocześnie przypomnienie zagrożeń czyhających na bohaterkę – wszak pod restauracją Teresa rozmawia ze swym potencjalnym klientem (prowincjonalny teatr nie płaci, niektóre tancerki zaczynają się prostytuować), na szczęście Dubenko uniemożliwia kontynuację tej znajomości. W tym miejscu piosenkowa melodia formalnie jednoczy fragmenty sfery wzrokowej.

Jeden z kulminacyjnych momentów *Strachów* wykorzystuje motywy z przewodniej piosenki w funkcji kontrastującej wówczas – w dynamicznym montażu – z fragmentami widocznych na ekranie występów wokально-tanecznych Teresy i Modeckiego (po 80.

minucie filmu). Gdy Linka pisze pożegnalny list do Teresy, po raz ostatni przymierza ślubny welon i podejmuje decyzję o samobójstwie, a następnie przy akompaniamencie „motywu śmierci” dokonuje tego autodestrukcyjnego kroku – dwoje pozostałych głównych bohaterów odnosi sukces na scenie teatru „Złota kurtyna”.

Ten fragment filmu przypomina ponadto, że są w *Strachach* także inne piosenki⁵³ (oznaczone na diagramie kolorem różowym) oraz kilka ciekawych scen tanecznych. W tych ostatnich występuje słynny balet Tacjanny Wysockiej, działający w l. 1921–39 i związany zarówno ze scenami rozrywkowymi stolicy, jak też sprawdzający się w repertuarze poważnym⁵⁴.

Pierwszy z zaprezentowanych w *Strachach* tańców związany jest z charakterystycznym dla całego filmu narracyjnym „motywem kolejowym” (mieści się w nim scena pasażerska w pociągu, przejazd parowozu oraz scena rozgrywająca się na stacji kolejowej), który wpisuje się w ogólniejszą, typową dla awangardowego kina tendencję do wykorzystywania wątków industrialnych. Rzeczony taniec pojawia się w całości ok. 10. minuty filmu (oznaczony jest na diagramie kolorem pomarańczowym), kiedy to girlsy swoimi ruchami i strojem imitują charakterystyczny stukot kół pociągu. Obraz tego układu choreograficznego łączony jest w dynamicznym montażu z obrazami torów kolejowych, a melodia tańca powraca także na napisie „koniec”.

Inne dwa tańce, zanim rozegrają się w ekranowej przestrzeni scenicznej, są antycypowane poprzez wersje fortepianowe dobiegające z kuluarów teatru, brzmiące jako akompaniament do prób. Jeden z tych tańców można nazwać „afrykańskim” (oznaczony na diagramie kolorem jasnozielonym, ok. 71. minuty, jego pojawienie się w całości uprzedza fragmencik z próby) ze względu na charakterystyczny, pulsujący rytm, a zwłaszcza kostiumy i charakteryzację girls oraz choreografię układu. Inny to liryczny boston, który girlsy najpierw ćwiczą za kulisami, a następnie wykonują na scenie pośród landszafkowej scenografii (oznaczony na diagramie kolorem brązowym). Jest też bezpretensjonalny „taniec marynarski” (na diagramie oznaczony kolorem żółtym, ok. 43. minuty), zaprezentowany przez girlsy na deskach prowincjonalnego teatru.

Do układów choreograficznych z muzyką Panufnika przygrywa w *Strachach* orkiestra taneczna, najprawdopodobniej pod wodzą Franciszka Witkowskiego, który został zidentyfikowany jako dyrygent na podstawie montażowej przebitki⁵⁵. Istnieje

53 Pierwsza z incipitem: „Sam już nie wiem, co się dziś ze mną dzieje”, podzielona pomiędzy dwie sceny, oraz druga – „Buja cię Antek psiajucha” – której tekst jest pewną wersją frazy znanej z repertuaru teatrów ogródkowych początku XX wieku.

54 Zob. artykuł Tatiany Asmolkowej na stronie: <https://kulturaenter.pl/article/tacjanna-wysocka-i-jej-dzialalnosc-w-dwudziestoleciu-miedzywojennym/>, dostęp 19 I 2023.

55 Zob.: Bartłomiej Krysiak, „Jazz i swing w polskiej kinematografii lat 30.”, na <https://stare-kino.pl/jazz-i-swing-w-polskiej-kinematografii-lat-30/>, dostęp 19 I 2023. Franciszek Witkowski (1907–75) własną orkiestrę jazzową, która zadebiutowała w warszawskim Café Clubie, utworzył w 1935 roku. Grywał z nią na transatlantyku „Piłsudski”, a także w krynickiej „Patrii”, gdzie wzięła udział w realizacji filmu Konrada Toma i Stanisława Szebeego pt. *Książatko*.

ponadto pewna prasowa wzmianka, która ośmiela spekulację, czy aby przy komponowaniu czy też nagrywaniu owej muzyki stricte tanecznej Panufnikowi ktoś nie „pomagał”. Mianowicie reporter *Nowej Rzeczpospolitej* w sierpniu 1938 r. donosił, że w halach filmowych wytwórni Falanga przy nagrywaniu „gromadki girls, zrobionych [...] na murzynki”, „uwagę zwraca melodyjna muzyczka ułożona do wszelkich ewolucji tanecznych przez A. Ellsteina”⁵⁶. Chodzi o Abrahama „Abe” Ellsteina, autora muzyki do filmów w języku jidysz realizowanych w polsko-amerykańskiej koprodukcji (*Jidl mitn fidl*, *Mamele*, *A briwele der mamen*). Nie byłoby niczym osobliwym jego współautorstwo, gdyż w polskim kinie lat trzydziestych znana była praktyka, powierzania realizacji piosenek i „ilustracji” dwóm różnym kompozytorom. Ponieważ jednak w napisach do filmu nie ma śladu po ewentualnym udziale Ellsteina w produkcji *Strachów*, a sam Panufnik wyraźnie podkreślał samodzielność swojej pracy, skojarzenie sprawozdawcy trzeba uznać za pomyłkę.

Spośród powracających w *Strachach* pobocznych tematów muzycznych wyróżnić trzeba instrumentalny temat taneczny (w rytmie walca) charakteryzujący relację uczuciową między dwojgiem protagonistów. Na ścieżce muzycznej pióra Panufnika odwzorowanie „stanu zakochania” Teresy ma wymiar szaleńczo-upajający, wzmocniony odrealnionym poprzez wizualne efekty obrazem lunaparkowej karuzeli (na diagramie moment ten oznaczony jest kolorem czerwonym, tuż przed 20. minutą). Ok. 36. minuty filmu temat ten, w kunsztownym muzycznym przekształceniu, powraca jako akompaniament dla wizualnej impresji ukazującej motywy wody i zachmurzonego nieba korespondujące z dobiegającą spoza ekranu refleksją – „Boże, cośmy zrobili”, przy tym, jak uwiedzona przez kierownika teatru (w tej roli debiutujący na ekranie Jan Kreczmar), oszukana i pozbawiona wsparcia, dokonuje aborcji. I tu melodia jednoczy dwie sceny, bowiem brzmi nie tylko wtedy, gdy dziewczęta wracają dorożką do wynajmowanego na prowincji pokoju, lecz także wówczas, gdy oko kamery przenosi widza do Warszawy, obserwując Modeckiego podążającego ulicą Świętojańską do mieszkania rodziców Teresy. Raz jeszcze daje o sobie znać tuż po chwili niespodziewanej konfrontacji Modeckiego z Radziszewskim (ok. 76. minuty), sygnalizując chwilową turbulencję w relacji uczuciowej teatralnej gwiazdy i Teresy Sikorzanki.

Na najbaczniejszą uwagę zasługuje też temat, a w zasadzie cała mini-forma muzyczna związana z tragicomiczną postacią baletmistrza Dubenki. Jego wizytówką w prowincjonalnym teatrze jest popisowy, artystyczny „taniec diabła” (oznaczony na diagramie kolorem ciemnozielonym, od 40. minuty). W tej scenie Józefa Węgrzyna zastępował niemiecki tancerz Georg Groke (1904–99), uczeń tancerki i choreografki Mary Wigman i mistrz w zakresie „tańca wyrazistego” (*Ausdruckstanz*)⁵⁷.

56 „W «Falandze» straszny...”, *Nowa Rzeczpospolita* 1 (1938) nr 138, s. 6.

57 Alicja Iwańska, „Polski taniec modern 1918–1939 (na tle reformatorskich prądów w europejskiej sztuce tanecznej)”, *Kultura Enter* 2014 nr 60, <http://kulturaenter.pl/article/polski-taniec-modern-1918-39-na-tle-reformatorskich-pradow-w-europejskiej-sztuce-tanecznej/>, dostęp 19 I 2023.



Il. 3. Georg Groke w scenie baletowej z filmu *Strachy*. Źródło: *Kino* 5 (1938) nr 50, s. 7

„Taniec diabła” jest bodaj jedynym w polskim kinie lat międzywojennych przykładem funkcjonowania muzyki prawdziwie modernistycznej, ostro dysonansowej, przywodzącej na myśl balety Igora Strawińskiego⁵⁸. Wedle teorii Lissy takie zabiegi w filmie miały być swoistym sposobem jej popularyzacji, uczynienia jej „bardziej zrozumiałą” w połączeniu z ogólnie zrozumiałymi treściami obrazowymi⁵⁹. W ekranowej rzeczywistości sztuki tanecznej nie spotyka się jednak z aplauzem – jeden z widzów ostentacyjnie ziewa, para innych zaczyna zajadać kanapki. I nie chodzi tu bynajmniej jedynie o choreografię wyraźnie wzorowaną na układach Wacława Niżyńskiego, lecz także o muzykę, która doskonale oddaje aspiracje byłej baletowej sławy – zupełnie niespójne z oczekiwaniami prowincjonalnej publiczności. Próba powtórzenia tańca Dubenki (po 60. minucie) jest z kolei miejscem jednej spośród dramatycznych kulminacji filmu Cękałskiego i Karola Szołowskiego⁶⁰, kiedy to upojony alkoholem, chwiejący się na nogach baletmistrz wychodzi na scenę przy akompaniamencie zdezorientowanej orkiestry i gwizdów publiczności, a chwilę później, w kuluarach,

58 Znane jest wspomnienie Panufnika o tym, jak wielkie wrażenie zrobiło na nim wykonanie suity z *Pietruszki* Strawińskiego pod batutą Otto Klemperera, które miało miejsce w maju 1934 r., por.: *Autobiografia*, s. 55.

59 Z. Lissa, *Muzyka i film*, s. 130, 132.

60 Szołowski (1908–42), podobnie jak Wohl i Cękałski, zaangażowany był zarówno w działalność „Startu”, jak i SAF-u. Zrealizował siedem krótkometrażówek, a jako współreżyser wystąpił też u boku Wandy Jakubowskiej przy realizacji *Nad Niemnem* (1939).

umiera na rękach Teresy. Znaczenie dramaturgiczne „tańca diabła” ma przy tym wymiar nie tylko lokalny, gdyż – jak wyjaśniał publicysta *Kina* – „programowy» taniec «Strachów», który film rozpoczął, uległ kaźni cenzuralnej”⁶¹.

KONKLUZJE

Jakkolwiek nie ma wątpliwości, że Andrzej Panufnik zaangażował się w opisane wyżej projekty filmowe przede wszystkim ze względów merkantylnych, to jego wkład w dzieje polskiego kina, choć ilościowo bardzo skromny, jest niebagatelny. Miał bowiem szczęście współpracować z najlepszymi filmowcami swego czasu i współuczestniczyć, choć – jak wydawać się może po lekturze *Autobiografii* – raczej mimochodem, w produkcjach, które uznawane są za kamienie milowe w procesie „uzdrowiania” rodzimej kinematografii lat trzydziestych. Nie zgłosił, jak Witold Lutosławski, akcesu do grona członków Spółdzielni Autorów Filmowych, a przynajmniej nie ma na to pewnego dowodu⁶², nie znajdujemy też w źródłach jakiegokolwiek wzmianki na temat jego stanowiska wobec celów i postulatów stawianych przez przedstawicieli środowiska artystycznego zrzeszonych w tej, zorganizowanej na gruzach „Startu”, grupie. Wejście w świat filmu zawdzięczał Panufnik Stanisławowi Wohlowi, można rzec zatem, że zdecydowały o nim względy prywatne. W tym kontekście odpowiedź na pytanie, dlaczego po wielce udanych krótkometrażówkach *Uwaga* i *Gore!* Wohl z Cękalskim nie zaprosili do realizacji *Trzech etiud filmowych* sprawdzonego już przecież Lutosławskiego, prowadzi do kwestii związanych raczej z dyspozycyjnością kompozytorów niż z ich twórczymi umiejętnościami. Wiadomo wszak, że w 1937 r., po ukończeniu studiów, Lutosławski przez rok odbywał obowiązkową służbę wojskową⁶³, więc nie był dostępny dla filmowców. Nie było też dane Panufnikowi kontynuować współpracy z reprezentantami SAF-u przy ich kolejnych, po *Strachach*, długometrażowych przedsięwzięciach: filmach *Nad Niemnem* i *Żołnierz królowej Madagaskaru*, do których muzykę napisał Roman Palester – twórca zaangażowany w intelektualny ferment wokół problematyki „przyszłości kina”⁶⁴. Panufnik natomiast zaraz po umuzycznieniu filmu Cękalskiego i Szołowskiego wyjechał do Paryża i Londynu, stawiając sobie zgoła inne priorytety niż zarobkowanie poprzez film⁶⁵.

Wkładu Panufnika w artystyczny kształt krótkometrażówek *Warszawa jesienią* i *Trzy etiudy Chopina* nie sposób dziś w pełni ocenić, przede wszystkim ze względu na brak

61 Liń [Henryk Liński], „Dwa wcielenia Dubenki”, *Kino* 9 (1938) nr 50, s. 7.

62 O Panufniku jako członku SAF-u wspomina Jolanta Lemann (*Eugeniusz Cękalski*, s. 53).

63 Zob.: Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków 2003, s. 105.

64 Zob.: Jerzy Toeplitz, „Przyszłość kina». Ankieta filmowa «Kuriera Polskiego», *Kurier Polski* 35 (1933) nr 257, s. 5, tu wypowiedź Palestra. Natomiast o udziale Palestra w organizowanych przez „startowców” nieformalnych spotkaniach, zwanych „mykami”, wspomina Łukasz Biskupski (*Kinofilia zaangażowana*, s. 21).

65 Panufnik pragnął poznać najnowszą muzykę francuską, a także odwiedzić kraj, z którego mieli pochodzić przodkowie jego matki, zob.: B. Bolesławska, *Panufnik*, s. 63–66.

materiału filmowego i konieczność polegania wyłącznie na relacjach pośrednich. Nieco więcej światła na te kwestie rzuca jednak film *Strachy*. Wprawdzie, jak wspomniano, krytyka zasadniczo doceniła wysiłki jego twórców, lecz nie brakło też głosów rozczarowania, zwłaszcza w odniesieniu do zawartych w nim „koncesji na rzecz pożeraczy *Tředowatej, Wrzosu i Gehenny*”, które uniemożliwiły postulowane programowo zmiany w nastawieniu widza filmowego⁶⁶. Muzykę Panufnika można by do tych ustępstw zaliczyć – wszak *Strachy* zilustrował twórca klasycznie wykształcony, ale mający już pewne doświadczenia z ówczesną muzyką lekką, doskonale znający jej reguły i obdarzony talentem do jej tworzenia. Już jako nastolatek skomponował dla Adolfa Dymyzy (do tekstów Mariana Hemara) dwa fokstroty, z których jeden, pt. *Ach, pardon*⁶⁷, okazał się przebojowy – nagrany na płytę⁶⁸ sprzedał się w tysiącach egzemplarzy i przyniósł autorowi muzyki spory zarobek. Część muzyki do *Strachów* była więc odpowiednio „chwytliwa” i wychodząca naprzeciw gustom zwykłej publiczności. Zwłaszcza, że śpiewał Bodo. Jednak jednocześnie przewodnia piosenka wraz ze swymi motywicznymi przekształceniami i opracowaniami została w tak organiczny sposób wpleciona w materiał muzyczny filmu, że jej funkcja wykroczyła zdecydowanie poza standardową rolę mnożnika popularności *Strachów*. Podobnie jak inne powracające w filmie tematy posłużyła uruchamianiu pamięci widza poprzez skojarzenia muzyczno-obrazowe i doskonale sprawdziła się w roli nośnika nastroju. Można też powiedzieć, że piosenka Panufnika z tekstem Władysława Broniewskiego sprawiła, że muzyczna warstwa filmu stała się lepiej słyszalna dla widza. To, co przynależy do realiów świata przedstawionego filmu (zarówno w światłach rampy, jak i ciasnych pomieszczeniach teatralnego zaplecza), zostało także dzięki niej, a nie tylko w wyniku mistrzowskiego operowania kamerą i montażu, odpowiednio uwypuklone. Innymi słowy, skomponowana przez Panufnika muzyka miała swój istotny udział w artystycznym i jednocześnie komercyjnym sukcesie *Strachów*, a w związku z tym odcisnęła nie dający się zignorować ślad na dziejach polskiego kina.

BIBLIOGRAFIA

- Altman, Rick. „Cinema and Popular Song: The Lost Traditions”. W: *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*, red. Arthur Knight, Pamela Robertson Wojcik, 19–30. New York: Duke University Press, 2001.
- Asmolkowa, Tatiana. „Tacjańska Wysocka i jej działalność w dwudziestoleciu międzywojennym”, <https://kulturaenter.pl>, dostęp 19 I 2023.
- Armatus, Leszek. „*Strachy*”. *Kino* 7, nr 4 (1972): 58–59.

66 Jerzy Bossak, „Manowce awangardy filmowej”, *Nowa Republika* 16 (1938) nr 333, s. 18.

67 Piosenkę tę śpiewał Dymyza w 1933 r. na scenie warszawskiego teatru „Rex” w rewii zatytułowanej *Frontem do morza*, zob.: T. Mic., „*Frontem do morza*. Nowa rewia w teatrze «Rex»”, *Wieczór Warszawski* 6 (1933) nr 200, s. 4.

68 Syrena-Electro, M^x 24159, K^c 9166, 1934.

- Biskupski, Łukasz. *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.*, Łódź: Wydawnictwo Przypis, 2017.
- Bolesławska, Beata. *Panufnik*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2001.
- Bolesławska, Beata. *The Life and Works of Andrzej Panufnik (1914–1991)*, przekł. Richard J. Reisner. Farnham: Ashgate 2015.
- Costantini, Gustavo. „Leitmotif revisited”. <http://www.filmsound.org/gustavo/leitmotif-revisited.htm>, dostęp 19 I 2023.
- Gierszewska, Barbara. „Artystyczne (awangardowe?) ambicje ekipy Eugeniusza Cękalskiego zrealizowane w filmie *Strachy* (1938)”. W: *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura–Sztuka–Film*, red. Krzysztof Jaworski, Piotr Rosiński, 49–64. Kielce: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2010.
- Gwizdalanka, Danuta, Krzysztof Meyer. *Lutosławski. Droga do dojrzałości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2003.
- Helman, Alicja. *Dźwięczący ekran*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1968.
- Hendrykowska, Małgorzata. *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2015.
- Historia filmu polskiego*. T. 2, 1930–1939, red. Jerzy Toeplitz. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988.
- Historia kina*. T. 2, *Kino klasyczne*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska. Kraków: Universitas, 2011 (= Historia Kina).
- Iwańska, Alicja. „Polski taniec modern 1918–1939 (na tle reformatorskich prądów w europejskiej sztuce tanecznej)”. *Kultura Enter* 7, nr 60 (2014), <http://kulturaenter.pl/article/polski-taniec-modern-1918-39-na-tle-reformatorskich-pradow-w-europejskiej-sztuce-tanecznej/>, dostęp 19 I 2023.
- Janicki, Stanisław. *Eugeniusz Cękalski*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza. 1958.
- Krysiak, Bartłomiej. „Jazz i swing w polskiej kinematografii lat 30.”. <https://stare-kino.pl/jazz-i-swing-w-polskiej-kinematografii-lat-30/>, dostęp 19 I 2023.
- Lemann, Jolanta. *Eugeniusz Cękalski*. Łódź: Muzeum Kinematografii, 1996.
- Lindstedt, Iwona. „Między kompozycją a realizacją. O muzyce Andrzeja Panufnika w powojennych filmach dokumentalnych”. W: *Cum debita reverentia. Księga pamiątkowa dedykowana Profesor Danucie Jasińskiej*, red. Justyna Humięcka-Jakubowska, Hanna Winiszewska, 175–187. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2019.
- Lissa, Zofia. *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*. Lwów: Księgarnia Lwowska, 1937.
- Lissa, Zofia. *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.
- Meyer, Stephen C. „«Leitmotif»: On the Application of a Word to Film Music”. *Journal of Film Music* 5, nr 1–2 (2012): 99–106.
- Muras, Wioleta. „Kadry muzyką opatrzone. O krótkiej współpracy Witolda Lutosławskiego z filmowcami”. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 1, nr 28 (2016): 5–31.
- Ozimek, Stanisław. *Film polski w wojennej potrzebie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Siatkowski, Zbigniew. „Wokół *Strachów* Cękalskiego. Mechanizm literackości filmu”. W: *Polskie kino lat 1918–1939. Zagadnienia wybrane*, red. Zbigniew Wyszyński, 35–43. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1980 (= Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie 551).
- Sowińska, Iwona. *Chopin idzie do kina*. Kraków: Universitas, 2013 (= Horyzonty Kina).

CHOPIN, DANCE, AND SONG: ANDRZEJ PANUFNIK'S FILM MUSIC BEFORE WORLD WAR II

Though not very large (short films *Warszawa jesienią* / *Warsaw in the Autumn* and *Trzy etiudy Chopina* / *Three Chopin Études* as well as one feature film titled *Strachy*, variously translated into English as *Spooks*, *The Ghosts* or *Anxiety*), Andrzej Panufnik's film music output from the interwar period left a major imprint in the history of the Polish cinema. The soundtracks were written for movies whose artistic and social ambitions went beyond the much-criticised standards of the so-called 'film industry pulp' (Pol. *kino brązowe*).

The soundtrack of the first of these, the 1935 short directed by Leon Jeannot, is unknown since no copy has been preserved to our day. Panufnik only commented that it was lyrical music for ten instruments, meant to represent the colours and atmosphere of autumn. The other short film, *Trzy etiudy Chopina* of 1937, though likewise lost, presents more issues. A key factor in Panufnik's collaboration with Eugeniusz Cękański and Stanisław Wohl was the fact that the composer had a strong sense of responsibility for the final shape of the movie (he was, as he recalled, 'a co-author of the script' and originator of many ideas concerning sound-and-image synchronisation). Nevertheless, Panufnik's name was omitted from the 'show' version awarded at a festival in Venice. This paper discusses the movie, draws conclusions concerning the reasons for Panufnik's 'exclusion' from the list of its authors, and attempts a reconstruction of the final version of *Trzy etiudy Chopina*, including the identification of the Chopin pieces correlated with the image in an experimental fashion, and the order in which they appeared.

Most attention has been dedicated in the paper to Panufnik's third work for the Polish 1930s film industry, his music for *Strachy* (1938, dir. Eugeniusz Cękański and Karol Szolowski), a production based on Maria Ukniewska's popular novel. Since the film still exists, it has been possible to analyse its soundtrack, varied in terms of style and genres, with particular emphasis on the way in which the material of the main song and other leitmotifs was used throughout the movie. In this way, the importance of Panufnik's contribution to the artistic and commercial success of *Strachy* can also be assessed.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Andrzej Panufnik, Eugeniusz Cękański, Stanisław Wohl, polska muzyka filmowa do 1939 r. / Polish film music before 1939, piosenka w filmie / songs in movies

Dr hab. Iwona Lindstedt, profesor w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. W kadencji 2020–24 pełni funkcję dyrektora tego Instytutu. Główny nurt jej zainteresowań badawczych dotyczy historii, teorii i analizy muzycznej w odniesieniu do twórczości XX i XXI wieku. Od roku 2016 pełni funkcję redaktora naczelnej *Polskiego Rocznika Muzykologicznego*. Ostatnio opublikowała monografię „*Piszę tylko muzykę*” Kazimierz Serocki (Kraków 2020) oraz edycję źródłowo-krytyczną wykładów, wypowiedzi i zapisków tego kompozytora (Kraków 2022).
i.lindstedt@uw.edu.pl
