

## Muzyka bez granic?

Działalność Henryka Warsa po wybuchu wojny

IWONA SOWIŃSKA

Czym polska szansonistka oczarowuje nawet tak trudną publiczność, jak bywalcy ekskluzywnego klubu dla Niemców w *Liście Schindlera* Spielberga? Czym we lwowskich kanałach wzrusza słuchaczy żydowska dziewczynka z filmu *W ciemności* Holland? Czym umiła czas gościom kawiarni w warszawskim getcie filmowy Szpilman z *Pianisty* Polańskiego? Wiadomo – melodiami Warsa.

Jego szlagiery stały się emblematem lat 30. i czymś znacznie więcej – ponadczasową pożywką naszych nostalgii. Kto by nie znał takich piosenek, jak *Miłość ci wszystko wybaczy*, *Umówiłem się z nią na dziewiątą*, *Seksapil* i *Ach, jak przyjemnie?* Ilu z nas zasypiało przy kołysankach *Ach, śpij kochanie* czy *Dobranoc, oczka zmrzuż?* Albo nuciło je własnym dzieciom?

Henryk Wars studiował w Konserwatorium Warszawskim, lecz poświęcił się lekkiej muzyce. Był twórcą niezliczonych przebojów warszawskich kabaretów i przez kilka lat szefem muzycznym wytwórni fonograficznej Syrena. Do wybuchu wojny skomponował i nagrał muzykę do blisko 50. filmów fabularnych, co oznacza, że w co trzecim polskim filmie dźwiękowym miał swój udział jako kompozytor, wykonawca lub kierownik muzyczny. Ostatnia przedwojenna dekada zawdzięczała swe brzmienie przede wszystkim jemu.

Uprawiał profesję transnarodową z definicji. Uważał się za prekursora jazzu w Polsce. Chociaż pretendentów do tego tytułu dałoby się wymienić więcej, rzeczywiście wiele zdołał, by nasza muzyka rozrywkowa przyswoiła sobie idiom amerykański. Transnarodowy charakter miała też jego twórczość filmowa. Tak jak wszyscy kompozytorzy filmowi czynni tuż po przełomie dźwiękowym, w tej nowej dziedzinie Wars był autodydakta. Nie miał rodzimych wzorów, ponieważ to właśnie on skomponował muzykę do pierwszego polskiego filmu, którego ścieżka dźwiękowa się zachowała – melodramatu patriotycznego Henryka Szaro *Na Sybir* z 1930 r. Mógł więc polegać tylko na własnej intuicji i uczyć się fachu na zachodnich filmach.

Po 1 września 1939 r. transnarodowość Warsa nabrała wszakże charakteru doślownego. Wybuch wojny zamknął najlepszy i najbardziej twórczy okres jego działalności. Stanowił dramatyczną cezurę w jego karierze, lecz jej nie zakończył. Bowiem niezależnie od tego, gdzie się znalazł, Wars pozostawał aktywnym muzykiem – jako bandlider, aranżer i kompozytor, również filmowy.

Trzy kolejne etapy jego życia wyznaczała nie logika kariery artystycznej, lecz burzliwa sytuacja geopolityczna. Jako żołnierz kampanii wrześniowej dostał się do niemieckiej niewoli, z której zbiegł. W październiku lub listopadzie 1939 r. dotarł do okupowanego przez Rosjan Lwowa, dołączając do rzeszy uchodźców z głębi Polski, wśród których było wielu artystów. To etap pierwszy, trwający nieco ponad dwa lata.

Na przełomie 1941 i 1942 roku zgłosił się do polskiej armii formowanej przez gen. Władysława Andersa. Przebył z nią cały szlak bojowy, aż do Włoch. To etap drugi.

Pięć lat później, na początku 1947 r., wyjechał do Stanów Zjednoczonych. W ten sposób wkroczył w trzeci, najdłuższy i zarazem ostatni etap życia. Zarówno o amerykańskiej karierze kompozytora, jak i jego „żołnierskiej posłudze” w działających w armii Andersa czołówkach rewiowej i filmowej, wiadomo niemało. Najmniej wiemy o okresie pierwszym, między jesienią 1939 a wiosną 1942 r. Zdani jesteśmy na wspomnienia świadków, gromadzone po latach przez publicystów muzycznych, zasłużonych dla dzisiejszej wiedzy o historii rodzimej rozrywki, zwykle jednak bezkrytycznych wobec relacji swoich informatorów. A pamięć bywa zawodna, zwłaszcza gdy od przywoływanych wydarzeń upłynęło kilkadziesiąt lat. Bywa też nie całkiem bezinteresowna. Mimo że w 2010 r. ukazała się biografia kompozytora, pióra dziennikarza muzycznego Ryszarda Wolańskiego<sup>1</sup>, nadal brak książki rzetelnej, wolnej od informacji niejasnych, wzajemnie sprzecznych lub po prostu błędnych. Dotyczy to zwłaszcza zagranicznego dorobku kompozytora, w tym filmów.

Wykorzystując znajomość znaczącej części niepolskich filmów z jego muzyką, dostęp do nowych, rzetelnie udokumentowanych publikacji o II wojnie światowej, wreszcie informacje uzyskane bezpośrednio od rodziny kompozytora<sup>2</sup>, chcę korygująco uzupełnić obiegową wiedzę o losach i artystycznej aktywności Henryka Warsa po wrześniu 1939 r.

### **W ZSRR – sztuka przetrwania**

Henryk Wars niechętnie mówił o swojej ponad dwuletniej działalności po dotarciu do Lwowa, a przed wstąpieniem do armii Andersa. Nie tylko dla niego był to temat drażliwy. Ludzie teatru, kabaretu i filmu, w przeciwieństwie do bardziej zróżnicowanego w swych postawach środowiska literackiego, generalnie garnęli się do pracy w koncesjonowanych przez władze radzieckie instytucjach kultury, które upaństwowiono już na początku grudnia 1939 r. W styczniu 1940 r. gazeta „Czerwony Sztandar”, polskojęzyczna gadzinówka, doniosła, że w Państwowej Filharmonii Lwowskiej dobiega końca kompletowanie orkiestry symfonicznej, chóru i „dżazu koncertowego” (radzieckie filharmonie pełniły funkcję agencji artystycznych, organizujących trasy koncertowe podlegających im zespołów)<sup>3</sup>. Tym afiliowanym przy Lwowskiej Filharmonii „dżazem” był zespół Warsa, działający potem jako Tea-Jazz; nazwa pochodziła nie od herbaty, lecz teatru i oznaczała „jazz teatralizowany”. Przybyli do Lwowa muzycy mogli znaleźć zatrudnienie w jednym z wielu efemerycznych zespołów z jazzem w nazwie, z których usług korzystały restauracje i kina zmuszone do wyświetlania prawie wyłącznie radzieckich filmów: „dżaz na żywo”, jak reklamowano te występy, stanowił przynajmniej jakąś atrakcję. Najlepsi starali się dostać albo do Teatru Miniatur kierowanego przez Konrada

Toma, albo do teatrzyku rewiowego Feliksa Konarskiego (czyli Ref-Rena) nazwanego potem *Żeleznodorożnyj Jazz*, albo do Warsa <sup>4</sup>. Działalność każdego z tych zespołów – to łączących się, to dzielących i okresowo wymieniających solistami – polegała na objeżdżaniu ZSRR z koncertami. Na estradzie obowiązywał je język rosyjski. W Tea-Jazzie rolę rosyjskojęzycznego konferansjera wziął na siebie Eugeniusz Bodo.

Dokładną trasę dwóch wielomiesięcznych tournées koncertowych po ZSRR tego zespołu trudno dziś zrekonstruować. We wspomnieniach indagowanych po latach współpracowników Warsa powtarzają się Moskwa, Kijów i Odessa (skąd pochodzi fotografia całej orkiestry na słynnych schodach z sierpnia 1940 r.). Wśród wymienianych miejsc znalazły się również kurorty nad Morzem Czarnym, miasta i miłośiny Zakaukazia, Zachodniej Syberii i Środkowej Azji.

Tea-Jazz wyruszył w pierwsze tournée w kwietniu 1940 r. – właśnie wtedy, gdy we Lwowie i w całym obwodzie lwowskim rozpoczęła się kolejna tura wielkich wywózek, będących pierwszą kulminacją sowieckiego terroru. Gromadny akces uchodźców (i nie tylko uchodźców) do polskich zespołów artystycznych należy widzieć w tym kontekście. Był to sposób na ocalenie życia. Dzięki sformowanej jesienią 1941 r. armii Andersa <sup>5</sup>, w której artyści znaleźli schronienie i zajęcie, okazał się on na ogół skuteczny. Sam Henryk Wars w zasadzie nie miał się czego obawiać. Jego nazwisko – jako jedynego członka Tea-Jazzu – znalazło się bowiem na liście 644 uchodźców niepodlegających deportacji <sup>6</sup>.

Pomiędzy pierwszą a drugą turą koncertową, na przełomie 1940 i 1941 r., Tea-Jazz wrócił do Lwowa i przygotował spektakl *Muzyka na ulicy* według tekstu Napoleona Sądka, doświadczonego scenarzysty filmowego, i poety Władysława Szlengla. Pod koniec stycznia na łamach „Czerwonego Sztandaru” ukazała się notatka o finiszu obiecujących prób z udziałem Eugeniusza Bodo i orkiestry Warsa <sup>7</sup>. Jednak recenzja, opublikowana na tych samych łamach miesiąc później, była druzgocąca. Dziś można by pomyśleć, że trudno o lepszą rekomendację niż zła recenzja w „Czerwonym Sztandarze”. Ale fabuła widowiska, przypominająca *Cyrk Grigorija Aleksandrowa* (1936), mimo że dostarczała tylko pretekstu do przypomnienia przedwojennych piosenek filmowych – rysowała się przecież niepokojąco. Oto zespół bezrobotnych muzyków amerykańskich przemierza w poszukiwaniu pracy całą Europę, *by wreszcie znaleźć się we Lwowie, w Związku Radzieckim, w kraju, gdzie każdy talent znajduje należyłą ocenę i zrozumienie. Pomysł dobry, bogaty* – chwalił recenzent, nie znajdując wszakże innych plusów spektaklu <sup>8</sup>.

Po obu długich i krętych trasach koncertowych Tea-Jazzu pozostały trwale ślady w postaci nagrań dokonanych jesienią 1940 r. w nowoczesnym moskiewskim studio (Dom Zwukozapisi) <sup>9</sup>. Wkrótce ukazały się one w różnych konfiguracjach na płytach kilku radzieckich wytwórni fonograficznych. Zespół nagrał co najmniej siedem utworów: trzy instrumentalne oraz cztery piosenki po rosyjsku w wykonaniu Renaty Jarosiewicz <sup>10</sup>, Alberta Harrisa i Eugeniusza Bodo.

Największym szlagierem Tea-Jazzu, wieńczącym każdy koncert, była rosyjska wersja piosenki Warsa *Tylko we Lwowie*, pochodzącej z filmu Michała Waszyńskiego *Włóczęgi* (1939). Teraz nosiła tytuł *Proszczalna piosenka Lwowskiego Dżaza* (*Pożegnalna piosenka Lwowskiego Jazzu*), a rosyjski tekst Pawła Grigorjewa był apoteozą sowietyzacji. Gorąco oklaskiwany przez rosyjskojęzyczną pub-

liczność Bodo nie mógł przypuszczać, jak proroczy okaże się tytuł jego popisowego numeru: w czerwcu 1941 r. został uprowadzony ze Lwowa i osadzony w moskiewskim areszcie; zmarł w łagrze dwa lata później. Refren *Proszczalnoј piesienki* zachęcał do odwiedzenia miasta. *Ždiom was wo Lwowie... Prosim wo Lwow!* śpiewając zapraszał Bodo. Można utrzymywać – jak Wolański – że koncerty Tea-Jazz *podobaly się przede wszystkim Polakom*<sup>11</sup>, póki nie zada się pytania, skąd ci Polacy mieliby się brać poza Lwowem, gdzie zespół występował sporadycznie? W sezonie 1940/1941 o polską publiczność najłatwiej było w gułagu.

Nie są dokładnie znane okoliczności, w jakich Wars poznał Michaiła Romma, twórcę dylogii *Lenin w Październiku* (1937) i *Lenin w 1918 roku* (1939), uhonorowanej w 1941 r. Nagrodą Stalinowską. Romm piastował również eksponowaną funkcję kierownika artystycznego Komitetu do spraw Kinematografii. Spotkali się zapewne w Moskwie, podczas pierwszej tury koncertowej Tea-Jazzu.

Jesienią 1939 r. Romm trafił z frontową ekipą filmową do Białegostoku. Odwiedził również Wilno, z którego wywodził się ród Rommów – kilka pokoleń drukarzy i wydawców literatury w języku hebrajskim i jidysz. Kontakt z obyczajowością znaną mu tylko z radzieckich gazet podsunął mu pomysł kolejnego filmu. Scenariusz był gotowy wczesną wiosną 1940 r., a w lipcu film został skierowany do produkcji<sup>12</sup>. Pierwotnie akcja miała się toczyć w Białymstoku, lecz ostatecznie wybór padł na Lwów.

W listopadzie 1940 r. „Czerwony Sztandar” donosił: *Znany kompozytor Henryk Wars opracowuje muzykę dla filmu „Marzenie”. Film ten związany z historycznymi wydarzeniami wyzwolenia Zachodniej Ukrainy, nakręcany był – jak wiadomo – w znacznej części we Lwowie pod kierownictwem reżysera Romma*<sup>13</sup>. Film *Marzenie* (*Mieczta*, 1941) niezupełnie był o tym, a na ulicach Lwowa zrealizowano tylko jedną scenę, resztę zaś w halach zdjęciowych Mosfilmu. Został ukończony dopiero latem 1941 r., nie wcześniej niż w czerwcu, a prawdopodobnie później. Romm twierdził, że zgranie dźwięku zakończyło się w niedzielę rano 22 czerwca 1941 r., czyli w dniu hitlerowskiej agresji na ZSRR, mógł jednak podawać tę datę ze względu na jej walor symboliczny<sup>14</sup>. Dzieło natychmiast trafiło na półkę. Oficjalnie skierowano je do rozpowszechniania dopiero po dwóch latach, we wrześniu 1943 r., ale skądinąd wiadomo, że w normalnej dystrybucji nie znalazło się nigdy<sup>15</sup>. Według Romma *kilka kopii zamówiło Wojsko Polskie*; reżyser musiał mieć na myśli I Korpus Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR, tzw. berlingowców<sup>16</sup>.

Ryszard Wolański przytacza wypowiedź kompozytora: *Nagrywając pod koniec 1940 roku w Mosfilmie muzykę do filmu „Marzenie” Michaiła Romma, zauważyłem po raz pierwszy, jak wiele dzieli polski film od rozmachu technicznego tej wytwórni filmowej*<sup>17</sup>. Mimo to biograf zadaje trudne, jak twierdzi, pytanie: *Czy treść filmu, jego wymowa były znane Warszawi? i utrzymuje, że Wars pisał muzykę pod wymierzone czasowo, bliżej nieopisane sceny*<sup>18</sup>. Uważne obejrzenie tego filmu dowodzi, że kompozytor świetnie wywiązał się ze swego zadania, co nie byłoby możliwe, gdyby polegał na ogólnym opisie i filmu nie zobaczył. Nie jest to bez znaczenia, ponieważ *Marzenie* to film jadowicie antypolski.

Akcja zaczyna się pięć lat przed wkroczeniem Armii Czerwonej do Lwowa. Opowieść ma troje głównych bohaterów: właścicielkę pensjonatu „Marzenie” Rozę Skorochod (w tej roli legendarna aktorka żydowska Faina Raniewska), jej syna Łazara – zdolnego inżyniera pozostającego na utrzymaniu matki, mimo że liczy

sobie 40 lat, oraz młodszą dziewczynę Annę, którą nędza zmusiła do szukania pracy w mieście (Jelena Kuzmina). Gdy Anna traci pracę, a Łazar orientuje się, że jego wizjonerski projekt fabryki nie ma żadnych szans na realizację, razem wyruszają w stronę granicy z ZSRR jak do ziemi obiecanej, lecz zatrzymuje ich polska policja i trafiają do więzienia, gdzie Anna zostaje brutalnie pobita za kontakty z komunistami. W zakończeniu filmu, po paru latach spotykają się znów. Zmieniona nie do poznania Anna przybywa wraz z Armią Czerwoną: jak się okazuje, udało się jej samodzielnie dotrzeć do ZSRR i znalazła pracę w nowoczesnej fabryce. Natomiast Łazar sprzedaje jabłka w sklepie swojej matki. *Czemu Sowietci nie przyszli pięć lat temu, kiedy nie umiałem handlować, ale umiałem marzyć i pracować* – wzdycha eks-inżynier w poczuciu klęski.

Kompozycja *Warsa* jest znakomita, niestety. Niestety, bo w obrębie tego paradygmatu, do którego należało *Marzenie*, głównym zadaniem muzyki filmowej było wzmacnianie przesłania całości, ono zaś brzmiało: dekadenska i represyjna „pańska Polska” zasłużyła na to, by upaść. Wprawdzie finał filmu był wzorcowo socrealistyczny – odgłos wiwatujących tłumów i bombastyczna muzyka marszowa podkreślały triumf bolszewickiego ładu – lecz wcześniej kompozytor wykazał się finezją i wyobraźnią. Na przykład w takiej oto sekwencji: Anna została wyrzucona przez madame Skorochod z pensjonatu, niesłusznie oskarżona o kradzież, pozbawiona oszczędności, które pożyczyła Łazarowi, a ten je przehułał. Woźnica Janek (w tej roli kolejny wybitny aktor żydowski, Rostisław Platt) spontanicznie oferuje jej pomoc, choć żadne z nich nie wie, dokąd mianowicie mogliby się udać. Toteż na naszych oczach oboje uświadamiają sobie beznadziejność swojego położenia: doróżka najpierw pędzi, potem zwalnia, wreszcie staje. *Dalej jechać – nie ma gdzie*, przyznaje zrozpaczony Janek, a jaśniejący w tle napis „Polonia” nazywa po imieniu zaklęty krąg, w którym coraz słabiej szamocą się bohaterowie. Ich pogrążanie się w apatii kontrastuje z coraz bardziej dramatyczną muzyką. Przecinanie się „opadającej” linii emocjonalnej obrazów ze „wznoszącą” linią muzyki dało niezapomniany efekt, unikatowy w epoce gustującej w wizualno-dźwiękowych paralelizmach.

Ponieważ jednym z miejsc akcji filmu był nocny lokal, *Wars* miał okazję, by użyć też muzyki tanecznej, jaką niegdyś komponował i wykonywał dla bywalców warszawskich lokali rozrywkowych. Było to jego naturalne środowisko, w którym przez lata dobrze funkcjonował. Natomiast fikcyjny lwowski lokal z *Marzenia* to siedlisko wszelkiego zła, istna dżungla, gdzie krzyżują się ścieżki szpiclów i moralnych bankrutów, a prawo do szacunku daje tylko zasobny portfel. W tej sytuacji *Warsowe* tanga i slow foxy brzmiały jak donos na samego siebie.

Antypolskość *Marzenia* była pierwszym powodem, dla którego żaden moment nie był dla filmu dobry, poza kilkoma miesiącami od zerwania stosunków dyplomatycznych między ZSRR a Rządem RP w kwietniu 1943 r., do stycznia 1944 r., gdy Armia Czerwona ponownie wkroczyła na Kresy; odtąd temat ziem zawłaszczonych przez Rosjan stał się ścisłym tabu i u nich, i w zsatelizowanej Polsce. Ale już na przełomie 1942 i 1943 r. dał o sobie znać powód drugi, czyli antysemicki zwrot w stalinowskiej polityce wewnętrznej<sup>19</sup>.

Okazuje się bowiem, że *Marzenie* można interpretować inaczej. Według Mirona Czernienki, autora książki poświęconej losom tematu żydowskiego w kinie radzieckim, satyrę na „pańską Polskę” należy uznać za propagandowy serwitut<sup>20</sup>. Można założyć, pisze krytyk, że do września 1943 r., gdy film doczekał się opóź-

nionej premiery, madame Skorochod już rozstrzelano w obozie janowskim albo spalono w krematorium w Auschwitz; zamordowali ją ukraińscy sąsiedzi albo zmarła w łazrze gdzieś pod Archangielskiem. Dlatego jest to *pierwszy w kinie światowym pomnik rosyjskich i polskich Żydów, celuloidowy pomnik życia osiadłego, psychologii i mentalności sztetlu, zrazu nieplanowany, jakby sam wyłonił się z podświadomości żydowskich autorów filmu, którzy poczuli (...) nieoczekiwaną więź ze swoim etnosem, tęsknotę za jakimiś zapomnianymi, a może istniejącymi tylko w genetycznej pamięci wspomnieniami dzieciństwa, młodości, wspomnieniami cudzymi, literackimi, plastycznymi, teatralnymi, które stały się własne, lecz dotąd były postrzegane nie jak pewna rzeczywistość, lecz jak wytwór sztuki, niemający z tą rzeczywistością związku*<sup>21</sup>. Wskazując wielką rolę Fainy Raniewskiej, Czernienko przekonuje, że *Marzenie* to portret żydowskich matek gotowych na wszystko dla dobra swego dziecka, niechby i dorosłego, których nigdy nie opuszcza stoicyzm i poczucie humoru. To, że żydowscy aktorzy grali cudzoziemców (Polaków lub polskich Żydów), uwolniło ich od przymusu odgrywania „ludzi radzieckich” i pozwoliło ujawnić się ich żydowskiej tożsamości. Choć Czernienko o tym nie pisze, to i dla samego Romma *Marzenie* mogło być próbą „autobiografii niebyłej”, hipotetycznej. Ten etniczny podtekst filmu mógł pociągać Warsa. Jego dwiema tożsamość, polska i żydowska, znalazły się w tym momencie na kursie kolizyjnym. Wiemy, jak wybrał, ale wiemy też, że działał w warunkach terroru, co do którego najpóźniej w lutym 1940 r., gdy rozpoczęły się masowe wywózki ze Lwowa i okolic, już nikt nie miał złudzeń. Powołany do wojska Wars zostawił w Warszawie żonę i dwoje dzieci. Wszyscy troje trafili do getta, które utworzono w listopadzie 1940 r. Wars ich stamtąd wydostał, korzystając z pomocy waldz radzieckich. Czyjej konkretnie? Elżbieta Warsowa, druga żona kompozytora, twierdziła, że swoich wpływów użył potężny Michał Romm<sup>22</sup>. W kwietniu lub maju 1941 r. rodzina kompozytora, zaopatrzona w radzieckie paszporty, opuściła Warszawę i przyjechała do Lwowa. Stąd uciekli we troje tuż przed wkroczeniem Niemców, a następnie przez Kijów skierowali się do Taszkontu, gdzie dotarli jesienią.

Zważywszy że muzykę zwykle komponuje się (a tym bardziej nagrywa) na późnym etapie produkcji, podana przez samego kompozytora data nagrania muzyki do *Marzenia* (jesień 1940) wydaje się mało prawdopodobna, skoro film został ukończony dopiero w czerwcu następnego roku. Jeśli Wars włączył się w tę realizację nie późną jesienią 1940 r., lecz wiosną 1941, mogło to być ceną, jaką zapłacił za uwolnienie swojej rodziny. Ale niewykluczone, że uwolnienie rodziny było nagrodą za postawę wykazaną wcześniej.

Wybuch wojny niemiecko-radzieckiej zastał Tea-Jazz w Jekaterynburgu (wtedy – Swierdłowsku), położonym po bezpieczniejszej, czyli wschodniej stronie Uralu, podczas drugiej trasy koncertowej, rozpoczętej w marcu 1941 r.<sup>23</sup> Stamtąd muzycy dotarli do Taszkontu, stolicy Uzbekistanu. Dopiero tam, jesienią 1941 r., kompozytor zobaczył się z rodziną.

Nie jest pewne, czy zgłosił się osobiście do formującej się wówczas w Buzulu armii Andersa. Miałyby do pokonania około dwóch i pół tysiąca kilometrów, co w warunkach wojennych nie było może niewykonalne, ale bardzo trudne<sup>24</sup>. Raczej jednak poczekał na miejscu, aż sztab armii Andersa przeniesie się na południe, do położonej niedaleko Taszkontu miejscowości Jangi-Jul (od grudnia 1941 r. było wiadomo, że w styczniu dojdzie do tej ewakuacji).

W odróżnieniu od reszty członków Tea-Jazzu ich lider miał co robić, ponieważ we wrześniu podjęła w Taszkencie pracę ewakuowana tu Odeska Wytwórnia Filmowa. Wars skomponował muzykę do jednego pełnometrażowego i co najmniej jednego krótkometrażowego filmu tego studia <sup>25</sup>.

W pierwszej fazie wojny Armia Czerwona ponosiła same klęski, za to bohaterowie radzieckich filmów kroczyli od zwycięstwa do zwycięstwa. Oba filmy z muzyką Henryka Warsa reprezentowały ten typ. *Prochorowna* Michaiła Judina (1941) była jedną z krótkich antyhitlerowskich agitek, jakie taśmowo produkowano podczas wojny. Tytułowa bohaterka, stara wieśniaczka, razem z sąsiadkami bierze do niewoli niemieckiego dywersanta, zrzuconego na spadochronie w pobliżu ich wsi. O sukcesie równie fikcyjnym, lecz bardziej spektakularnym i to odniesionym akurat 22 czerwca 1941 r., opowiadał film *Statek-pułapka* <sup>26</sup> (*Morskoi Jastrieb*) Władimira Brauna, który wszedł na ekrany w styczniu 1942 r. Zawiała fabuła zmierzała do finałowej rozprawy załogi radzieckiego okrętu wojennego z niemiecką łodzią podwodną, podstępnie torpedującą amerykańskie statki kierujące się do radzieckich portów. Zastopowanie niemieckich prowokacji wymierzonych w radziecko-amerykańskie partnerstwo handlowe okazało się możliwe dzięki bohaterstwu załogi, a zwłaszcza inteligencji i sprytowi kapitana zwycięskiego okrętu. W ten sposób kino zareagowało na zdezaktualizowanie się sojuszu z Trzecią Rzeszą.

W ZSRR atmosfera wokół jazzu nigdy nie była tak sprzyjająca, jak podczas wojny <sup>27</sup>. Opatrując *Statek-pułapkę* muzyką głównie orkiestralną, Wars wykorzystał tę świeżą koniunkturę w znikomym stopniu. Ale jedną ze scen skomentował piosenką *Seksapil*, tyle że w wersji instrumentalnej, co pozwoliło zapobiec temu, by te niepokojące słowo padło z ekranu. Pełna wigoru, pulsująca melodia uskrzydliła na chwilę nawet Władimira Brauna, który jeszcze w rodzinnej Odessie dał się poznać jako król życia, miłośnik wina i kobiet, lecz przeciętny reżyser, o czym świadczył również *Statek-pułapka*. Ze ścieżki dźwiękowej i tak zapamiętuje się tylko tytułowego walczyka skrzyżowanego z szantą, napisanego jednak nie przez Warsa, lecz Jurija Milutina, twórcę operetek i piosenek filmowych. Na tym zakończyła się współpraca Henryka Warsa z radziecką kinematografią.

### **W armii Andersa – na patriotyczną nutę**

Prawdopodobnie od stycznia 1942 r., gdy Wars znalazł się w szeregach armii Andersa, a już na pewno od przełomu marca i kwietnia, kiedy wraz z częścią wojska i cywilów (w tym własną rodziną) opuścił ZSRR w ramach pierwszej ewakuacji, zmienił się zasadniczo adresat jego twórczości, więc także jej treści, lecz nie – formy. Nadal prowadził zespół muzyczny (jego liczebność tuż przed ewakuacją wzrosła z ok. 40 osób do 100), który po przybyciu do Teheranu wszedł w skład reprezentacyjnego teatru żołnierskiego Polish Parade. W Iranie, Iraku, Palestynie, Egipcie, wreszcie we Włoszech zespół występował przed koronowanymi głowami, wojskami alianckimi i miejscową publicznością, lecz najczęściej – przed polskimi żołnierzami, podnosząc ich morale, łagodząc tęsknotę za domem i dostarczając im bezpretensjonalnej rozrywki. Wars, wspierany przez Alfreda Schütza, kierował orkiestrą i komponował. W programach Polskiej Parady oberki i kujawiaki w jego opracowaniu przeplatały się ze swingowymi standardami, skeczami i numerami

tanecznymi. Ozdobą spektaklu *Keep Smiling* z grudnia 1942 r. była suita orkiestrowa *Fantazja polska*, którą sprawozdawca „Kurieria Polskiego w Bagdadzie” opisał tak: *zaczyna się krakowiakiem i płynie w splocie melancholii i polskiego stylu muzycznego. W pianissimie „Hejnału Mariackiego” i „Góralu, czy ci nie żal” osiąga największe napięcie uczuć, wyzwalających w fortissimie poloneza entuzjazm widowni*<sup>28</sup>. Popisowe numery z tej rewii zostały uwiecznione w krótkometrażowym filmie *Polska Parada (Polish Parade)*, zrealizowanym latem 1943 r. w Kairze przez Michała Waszyńskiego.

Kierowany przez Waszyńskiego Referat Filmowy okazał się najaktywniejszą z polskich Czołówek działających podczas wojny. Oprócz kronik jego specjalnością stały się filmy łączące materiały dokumentalne z inscenizowanymi. Wars skomponował muzykę do dwóch z nich: *Dzieci* (1943) i pełnometrażowej *Wielkiej drogi* (1946), obu w reżyserii Waszyńskiego.

*Wielka droga* to największe i ostatnie przedsięwzięcie filmowe II Korpusu Polskiego (taką nazwę nosiła teraz ta część Armii Andersa), a zarazem najpoważniejsze zadanie kompozytorskie, przed jakim stanął Wars od czasu *Marzenia* Romma. Losy dwojga młodych lwowian, początkującej piosenkarki Ireny (Renata Bogdańska) i jej ukochanego, rozłączonych przez wybuch wojny, stanowiły pretekst do opowiedzenia o szlaku bojowym i dniu powszednim żołnierzy Armii Andersa, od Syberii przez Bliski Wschód i bitwę pod Monte Cassino, aż po zdobycie Bolonii w kwietniu 1945 r. Zakochani pobierają się i zamieszkują w Rzymie, wierząc, że kiedyś wrócą na „wielką drogę”, która zaprowadzi ich do wolnej Polski.

Ten wojenny melodramat ma dziś walor dokumentu nie tylko dzięki wykorzystaniu materiałów zrealizowanych przez wojennych operatorów. Duchem czasu przeniknięta była również kompozycja Warsa, która – oprócz konwencjonalnej „batalistyki” dźwiękowej – pomieściła kilka cytatów muzycznych o charakterze patriotycznym i religijnym (m.in. *Warszawiankę*, kolędę *Bóg się rodzi* i *Boże, coś Polskę*), na czele ze słynną pieśnią *Czerwone maki* z muzyką Alfreda Schütza i słowami Ref-Rena (Feliksa Konarskiego), której prawykonanie odbyło się na wzgórzu Monte Cassino, jeszcze dymiącym po bitwie. Tematem przewodnim, powracającym w różnych aranżacjach, była piosenka, którą Irena, bohaterka filmu, debiutowała w lwowskim teatrze tuż przed wybuchem wojny, z refrenem *Po Mlecznej Drodze myśli nasze mkną*. Pod koniec filmu Irena, w mundurze zamiast udrapowanej sukni, śpiewa przed żołnierską publicznością tę samą melodię, lecz w szybszym tempie, nadającym jej marszowy charakter. Tekst też się zmienił, z sentymentalnego na mobilizujący: *Nie żałuj tylko sił, nie żałuj młodych lat / Przed tobą wielka droga, wielki świat*. Droga fikcyjnej Ireny – od brylowania na estradzie do żołnierskiej służby – była symboliczną repliką drogi, jaką przebył sam Wars i inni artyści w mundurach.

Nie zgadzał się tylko epizod lwowski. Bohaterowie *Wielkiej drogi* nie idą na współpracę z radzieckim okupantem, lecz rzucają się w wir konspiracji, za co oboje, choć osobno, trafiają na Syberię. To spóźniona errata do niejednego wojennego życiorysu.

### Ameryka – trudno być drugim Kolumbem

W odróżnieniu od ogółu andersowców, od jesieni 1946 r. kierowanych do Wielkiej Brytanii i tam demobilizowanych, Wars zdecydował się wyruszyć z Włoch



prosto do Stanów Zjednoczonych. Na początku 1947 r. wraz z drugą żoną Elżbietą i córką Danutą (zapamiętała uciążliwą podróż na pokładzie amerykańskiego okrętu wojennego pełnego włoskich emigrantów) znalazł się w Nowym Jorku, gdzie spędził kilka miesięcy. Wiosną lub latem dotarł do celu, czyli do Los Angeles. Jak wspominał, najpierw nastąpiło siedem lat chudych, gdy bezskutecznie kołatał do bram różnych wytwórni. Odmianę losu datował więc na 1953 r.

Przyjechał do Stanów w skrajnie niesprzyjającym momencie. Rozkręcała się zimna wojna, a amerykański przemysł filmowy zmagał się z poważnym kryzysem, więc ograniczano produkcję i zatrudnienie. Dawała o sobie znać nadpodaż kompozytorów filmowych i na przybyszów nie było zapotrzebowania. Tymczasem Wars – jako kompozytor – przywiózł drzewo do lasu. To, co miał do zaproponowania, umieli również inni, od dawna zasiedzieli w Hollywood.

Były też inne przyczyny tego, że zderzył się ze ścianą. Henryk Grynberg, kreśląc w książce *Uchodźcy* bardzo ciepły portret artysty – zresztą ktokolwiek się z nim zetknął, wyrażał się o nim z sympatią i podziwem – przekonywał, że powodem środowiskowego ostracyzmu, jakiego doświadczył Wars, było to, że mało dyplomatycznie dzielił się swoją wiedzą o Związku Radzieckim, który poznał od podszewki<sup>29</sup>. A tego nie należało mówić sympatykom bolszewizmu, od których, według Grynberga, roilo się wtedy w lewicującym Hollywood. Co prawda pisarza tam wówczas nie było (osiadł w USA 20 lat później), więc wersję tę zapewne usłyszał od samego zainteresowanego, przy tym skala „połowań na czarownice”, rozpetanych właśnie na przełomie lat 40. i 50., świadczyła o silnej polaryzacji poglądów. Jest jednak faktem, że Wars zakotwiczył się na dłużej w niezależnej wytwórni Badjac Johna Wayne’a znanego z konserwatywnych przekonań.

Stało się to dopiero w drugiej połowie lat 50. Wcześniej pracował dla kilku innych studiów. Łączyło je to, że były drugorzędne, często efemeryczne, reprezentując hollywoodzki Poverty Row, czyli „sektor biedy”. Poza jedną: Columbia, gdzie skomponował muzykę do dwóch filmów, w tym do dramatu kryminalnego *Bannion* (lub *Wielki żar*; *The Big Heat*) Fritza Langa z 1953 r. Zapewne to ten film Wars uważał za początek pomyślniejszego etapu swej hollywoodzkiej kariery.

*Bannion* nie był jednak jego amerykańskim debiutem. Był nim wcześniejszy o dwa lata film *Związane na całe życie* (*Chained for Life*, 1951) Harry’ego L. Fräsera, zrealizowany dla wytwórni Renato Spera Productions, której dorobek ograniczył się do tego jednego tytułu (i był dystrybuowany przez firmę, która też zaraz zniknęła). To wtedy nazwisko Warsa – a ściślej: już Henry’ego Varsa – jako twórcy muzyki oryginalnej i piosenek po raz pierwszy pojawiło się w czołówce amerykańskiego filmu. Kompozytor wystąpił nawet w małym epizodzie (jako akompaniator), co wcześniej zdarzyło się tylko raz, w komedii Leona Trystana *Piętro wyżej* z 1937 r. *Związane na całe życie* to dziwaczna mikstura *exploitation* i dramatu sądowego, ze śpiewającym duetem autentycznych bliźniaczek syjamskich w głównej roli. Umieszczenie akcji w wodewilu dało pretekst do wprowadzenia pięciu piosenek. Jedna z nich się wyróżniała, odbiegając od pseudoswingowej sztampy. Wars zaczerpnął jej melodię z przedwojennego melodramatu *Znachor* Michała Waszyńskiego (1937). W filmie Fräsera piosenka ta brzmi tym bardziej egzotycznie, że wykonawczyni jest przebrana za Cygankę, co ma związek z przesłaniem utworu streszczonym w jego tytule: *Never Trust a Gypsy with Your Heart*. Z każdego punktu widzenia ten film stanowił nie najlepszą wizytówkę kompozy-

tora zabiegającego w nowym miejscu o pracę. Pomysłowość cechująca przedwojenne szlagiery Warsa ulotniła się bez śladu.

Natomiast *Bannion*, najbardziej prestiżowa pozycja w amerykańskiej filmografii Warsa, nastrocza problem innej natury – Wars nie figuruje w czołówce. Zamiast niego wymieniony został Mischa Bakaleinikoff, szef muzyczny Columbi. Postępowano tak, gdy nie cała muzyka w danym filmie pochodziła od jednego kompozytora, co zdarzało się w dwóch sytuacjach: jeśli komponowano zespołowo, albo wtedy, gdy oprócz muzyki specjalnie napisanej (tzw. oryginalnej) wykorzystano gotowe nagrania z fonoteki studia. Fonoteki były zasobne, a przy tym darmowe, ponieważ wraz z postawieniem ostatniej kreski taktowej kompozytor tracił wszelkie prawa do swojej partytury. Muzyka pochodząca z takiego recyklingu miała osobną nazwę: *stock music*. Kompilacji dokonywał zwykle szef muzyczny, stąd jego nazwisko w napisach czołowych.

Jest to przypadek *Banniona*. Wars skomponował mroczny temat towarzyszący czołówce, a pozostałe tematy tak ściśle podporządkował przebiegowi akcji, że stały się niemal „niesłyszalne”. Dziś taki efekt wydaje się anachroniczny, lecz wtedy był pożądanym ideałem. Reszta to *stock music* autorstwa co najmniej pięciu innych kompozytorów<sup>30</sup>, użyta jako akustyczne tło scen, w których jej obecność jest fabularnie uzasadniona. Współpraca z Fritzem Langiem nie miała dalszego ciągu.

Z życiowej konieczności Wars miał się różnych zajęć poniżej swoich kompozytorskich kompetencji; nawet przepisywał nuty. Dyrygował orkiestrą na sesjach nagraniowych i orkiestrował cudze partytury, jak choćby autorstwa Harry’ego Sukmana, którego przyuczył do zawodu kompozytora filmowego. Z tak dobrym skutkiem, że Sukman został nagrodzony Oscarem za muzykę do filmowej biografii Franza Liszta *Song Without End* (*Pieśń bez końca*, 1960) Charlesa Vidora. Zanim to nastąpiło, Wars zorkiestrował muzykę swego podopiecznego do paru filmów klasy B, wplatających w sensacyjną fabułę wątki kryminalne, erotyczne, fantastyczno-naukowe czy szpiegowskie.

Nawet jeśli niektóre filmy z muzyką Warsa były dystrybuowane przez graczy liczących się na amerykańskim rynku, to kompozytor nigdy nie wydostał się z zakłętego kręgu drugorzędnych wytwórni i filmów klasy B, wśród których nie znalazły się nawet tytuły, które z czasem zyskałyby przynajmniej ambiwalentny status kultowych. Z wyjątkiem jednego westernu: *Siedmiu ludzi do zabicia* (*Seven Men from Now*, 1956) Budda Boettichera, reżysera dostrzeżonego przez krytyków, lecz niedocenianego przez publiczność, a dziś uważanego za klasyka epoki przejściowej – gdy wyczerpywała się klasyczna formuła westernu, a przyszłość gatunku stanowiła wielką niewiadomą. Do *Siedmiu ludzi...* Wars skomponował ilustrację muzyczną i dwie piosenki, w tym tytułową, towarzyszącą napisom czołowym. Było jednak za późno, by stanął w szeregu prawodawców muzyki westernowej, a zarazem za wcześnie na muzyczną rebelię (tę wywoła w połowie lat 60. Ennio Morricone). Zadowolili się rolą epigona, posłusznego folkowo-heroicznym konwencjom gatunku.

A przecież kilka lat wcześniej zawrotna kariera ballady Dimitri Tiomkina *Do Not Forsake Me, O My Darlin’* z westernu *W samo południe* (*High Noon*, 1952) Freda Zinnemanna sprawiła, że popowe piosenki, zdolne odnieść sukces niezależnie od filmu, stały się dobrem pilnie poszukiwanym przez wytwórnie. „Antysymfoniczny zwrot” w muzyce filmowej dokonał się niebawem. Mogłoby się więc wydawać, że w nowej sytuacji Wars odnajdzie się lepiej niż w tej, którą zastał po

przyjeździe, gdy – tak jak wielu przed nim kompozytorów imigrantów – był zmuszony zapomnieć o swym estradowym temperamencie i pisać jak rasowy symfonik. Czas ponadpokoleniowych przebojów dobiegał jednak końca. W drugiej połowie lat 50., gdy Wars zaczął otrzymywać więcej zleceń, kinu nadawali już ton muzycy młodszy o pokolenie, a potem – jeszcze młodszy. Nawet jeśli mieli jazzowy *background*, był to inny jazz niż ten sprzed ćwierć wieku, z epoki świetności Warsa.

Upragniony sukces nadszedł w 1963 r., gdy przyjął propozycję odrzuconą wcześniej przez kilku kompozytorów i napisał muzykę – wraz ze stosownie infantylną piosenką tytułową – do filmu familijnego *Mój przyjaciel delfin* (*Flipper*) Jamesa B. Clarka. Opowieść o przyjaźni chłopca z delfinem, następnie nowocześniejszy muzycznie i bogatszy w ciekawe piosenki sequel *Mój przyjaciel delfin 2* (*Flipper's New Adventure*, 1964) Leona Bensona, a wreszcie serial telewizyjny *Flipper*, emitowany przez trzy sezony w NBC, ustabilizowały sytuację finansową kompozytora, lecz nie przyniosły efektów w postaci ambitniejszych zamówień. Kilkanaście odcinków kolejnego „zwierzęcego” serialu *Daktari* (1966) i komedia sensacyjna *Parada głupców* (*Fool's Parade*, 1971) Andrew V. McLaglena, starego przyjaciela Warsa jeszcze z wytwórni Batjac, zwieńczyły – bez fajerwerków – jego kompozytorską filmografię.

W drugiej połowie lat 60. nawet giganci muzyki hollywoodzkiej albo oferowali swoje usługi stacjom telewizyjnym, albo rezygnowali z czynnego uprawiania zawodu kompozytora, przynajmniej filmowego. Kilku wykorzystało to nie całkiem dobrowolne przejście w stan spoczynku, by wrócić do komponowania nie na zlecenie. Twierdzi się, że z Warsem było odwrotnie. Że większość jego niefilmowych kompozycji pochodziła z pierwszych lat po przyjeździe do Stanów, kiedy miał więcej wolnego czasu, niż by sobie życzył, a później mu go zawsze brakowało. Napisał wtedy m.in. swą jedyną *Symfonię* (1948), opatrując ją optymistycznie numerem pierwszym, oraz *Koncert fortepianowy* (1950). Jeden z tematów tego koncertu zapożyczył ze wspomnianej już piosenki *Po Mlecznej Drodze*, zaśpiewanej w filmie *Wielka droga* dwukrotnie: w wariacie *glamour* i po żołniersku. Wersji koncertowej bliżej jest do tego pierwszego.

Wśród dzieł, które Wolański zaliczył do „muzyki klasycznej”, rozumiejąc ją niedopuszczalnie szeroko <sup>31</sup>, figuruje jedno o szczególnym charakterze: *Maalot – Elegy for Orchestra*, dedykowane *Pamięci dzieci zamordowanych w Maalot*. Biograf przytacza komentarz Elżbiety Warsowej: *Jest to chyba jeden z najwcześniejszych utworów Henryka (...). Powstał w 1947 roku i taką datę napisał Wars własną ręką. Tytuł tej kompozycji wiąże się z tragicznym wydarzeniem licznej grupy dzieci żydowskich, szczęśliwie ocalałych od zagłady. Ich transport dotarł do Palestyny już po zakończeniu wojny. Zamieszkały w sierocińcu niedaleko granicy libańskiej. Wszystkie, a było ich dwieście czterdzieścioro, padły ofiarą ataku arabskich terrorystów. Henryk był bardzo poruszony tą historią* <sup>32</sup>.

Ktoś musiał się pomylić: albo czeski błąd popełnił sam Wars, albo wdowa po nim źle zapamiętała okoliczności. Biograf nie sprawdził elementarnych faktów. Ani szczerości impulsu artystycznego, ani tragedii w Ma'alot nie pomniejsza to, że ofiar było nie 240, lecz 26, i że nie były to dzieci, tylko licealiści. A Zagłada nie miała nic do rzeczy, ponieważ do tej masakry doszło nie w 1947 r., ale w 1974. *Elegia na orkiestrę* nie jest zatem jednym z pierwszych amerykańskich utworów kompozytora, lecz jednym z ostatnich. Prawdopodobnie – w ogóle ostatnim.

Stawia to w innym świetle dynamikę drogi twórczej Warsa. W reportażu zrealizowanym przy okazji polskiego prawykonania jego utworów symfonicznych rozwijana jest teza, że gdyby nie wojna, a potem nadmiar filmowych zobowiązań, Wars stałby się może drugim Szymanowskim, a może drugim Ravelem<sup>33</sup>. Bo to, że był polskim (czyli znowu drugim) Gershwinem, chyba już uzgodniono. Tymczasem Wars stale komponował. I był, kim był. To znaczy: kim? Napis „Henry Vars” na tablicy nagrobnej, ozdobionej stylizowaną menorą chanukową, jest nie mniej wymowny niż nadal znakomita polszczyzna sędziwych dziś dzieci artyści, które prawie 70 lat temu znalazły wraz z nim nową ojczyznę za oceanem. Fundamentalne konflikty i dylematy XX wieku sprzyjały kształtowaniu się tożsamości uwarstwionych, ustawicznie restrukturyzowanych, absorpcyjnych – transnarodowych właśnie. Meandry życia i twórczości Henryka Warsa mogą dać wgląd w te procesy, o ile nie wtłacza się ich w schemat opowieści o wymaginowanych splendorach, jakie sphywały w świecie na tych, co „z Polski rodem”. O ile nie przetwarza się ich w zakompleksione narracje, z pominięciem lub bagatelizowaniem kwestii niewygodnych. Co tu kryć, zagraniczne sukcesy Henryka Warsa były względne. W ZSRR skaziła je dwuznaczność, w armii Andersa naznaczyła doraźność, a w Stanach ograniczyły bariery nie do pokonania. Nam natomiast zostawił swoje bajeczne piosenki. Nic nie odbierze im wyjątkowego miejsca, jakie zajmują w naszej pamięci i wyobraźni. I tej zbiorowej, i osobistej.

IWONA SOWIŃSKA

Składam serdeczne podziękowania za życzliwość i poświęcony mi czas pani Dianie Mitchell i panu Robertowi Varsowi, dzieciom kompozytora, a także panu Markowu Żebrowskiemu.

<sup>1</sup> R. Wolański, *Już nie zapomnisz mnie. Opowieść o Henryku Warsie*, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 2010.

<sup>2</sup> 23 stycznia 2016 r. na moje pytania zechcieli odpowiedzieć pani Diana (Danuta) Mitchell, córka kompozytora, oraz jego syn, pan Robert Vars. Rozmowę z nimi zaaranżował na miejscu i zarejestrował pan Marek Żebrowski, od lat zaprzyjaźniony z rodziną Warsów dyrektor Polish Music Center w Los Angeles; również od niego uzyskałam cenne informacje.

<sup>3</sup> [bn] *Przed otwarciem Filharmonji we Lwowie*, „Czerwony Sztandar” 1940, nr 93 (12 stycznia), s. 6.

<sup>4</sup> Życie kulturalne okupowanego Lwowa jest tematem wielu publikacji. Korzystałam m.in. z: G. Hryciuk, *Polacy we Lwowie 1939-1944. Życie codzienne*, Książka i Wiedza, Warszawa 2000; O. Hnatiuk, *Odwaga i strach*, KEW, Wrocław-Wojnowice 2015.

<sup>5</sup> Nazwa tej formacji zmieniała się z czasem. Informacje o jej dziejach czerpię głównie z książki N. Daviesa *Szlak nadziei. Armia Andersa. Marsz przez trzy kontynenty*, Rosikon Press, Izabelin-Warszawa 2015.

<sup>6</sup> O. Hnatiuk, *Odwaga...* dz. cyt., s. 345 i 613.

<sup>7</sup> [bn] *Luty na scenie*, „Czerwony Sztandar” 1941, nr 23 (29 lutego), s. 6.

<sup>8</sup> W. Łuk, *Muzyka na ulicy. Nowy występ orkiestry jazzowej Warsa*, „Czerwony Sztandar” 1941, nr 47 (25 lutego), s. 6.

<sup>9</sup> Pod adresem <http://www.russian-records.com> można znaleźć dodatkowe szczegóły dotyczące dyskografii Tea-Jazzu, włącznie ze zdjęciami zachowanych płyt.

<sup>10</sup> Naprawdę nazywała się Irena Jarosewicz i była rodowitą Ukrainką, co przybrany później pseudonim – Renata Bogdańska – miał ukryć; po wojnie została żoną generała Andersa. Na radzieckich płytach figuruje pod przybranym imieniem i rosyjskim wariantem prawdziwego nazwiska.

<sup>11</sup> Tamże, s. 123.

<sup>12</sup> Podając daty i inne szczegóły dotyczące radzieckiej kinematografii w latach 1939-1941, korzystam z dwóch źródeł: *Letopis rossijskogo kino 1930-1945*, red. A. Dieriabina, Matierik, Moskwa 2007, oraz *Kino na wojnie. Dokumenty i świadectwa*, red. W. Fomina, A. Dieriabina, Matierik, Moskwa 2005.

- <sup>13</sup> [bn] „Czerwony Sztandar” 1940, nr 354 (20 listopada), s. 6.
- <sup>14</sup> M. Romm, *O siebie, o ludziach, o filmach*, Iskustwo, Moskwa 1982, <http://iknigi.net/avtor-mihail-romm/11730-o-sebe-o-lyudyah-o-filmah-mihail-romm.html> (dostęp: 29. 02. 2016).
- <sup>15</sup> W kwietniu 1945 r. aktorka Jelena Kuzmina wystosowała do Stalina list, żaląc się, że dwa ostatnie filmy z jej udziałem, *Marzenie* i *Człowiek № 217* (1944), oba w reżyserii Romma, nie są rozpowszechniane. Za ten stan rzeczy Kuzmina taktycznie obwiniała niegodziwców, którzy ukryli je przed Stalinem. *Kino na wojnie...* dz. cyt., s. 746.
- <sup>16</sup> M. Romm, *O siebie...* dz. cyt.
- <sup>17</sup> R. Wolański, *Już nie zapomnisz...* dz. cyt., s. 131.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 132.
- <sup>19</sup> Romm przytoczył kilka (nie najdrastyczniejszych) przykładów nasilającego się antysemityzmu w alarmującym liście do władz ze stycznia 1943 r., tegoż, *Kino na wojnie...* dz. cyt., s. 541-546.
- <sup>20</sup> M. Czernienko, *Krasnaja zwiezda, żoltaja zwiezda. Kinematograficzeskaja istorija jewriestwa w Rossii (1919-1999)*, Globus-Press, Winnica 2001, s. 163.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 161-162.
- <sup>22</sup> Henryk Grynberg utrzymuje, że Warszowi z pomocą pospieszył pisarz Aleksy Tołstoj (H. Grynberg, *Uchodźcy, Świat Książki*, Warszawa 2004, s. 179). Dokonana przez Grynberga po latach rekonstrukcja życiorysu Warsy (s. 177-184) nie jest jednak wolna od błędów. Za „kandydaturą” Romma przemawia to, że Tołstoj nie miał żadnego interesu w pomaganiu Warszawowi, natomiast Rommowi, zadowolonemu z filmu *Marzenie*, zależało na kontynuowaniu tej współpracy. Podobno namawiał kompozytora do pozostania w ZSRR. Na pożegnanie miał powiedzieć: *Powiedzcie tam, co się u nas dzieje*. Pochodzące od Elżbiety Warszawskiej informacje o roli Romma przekazał mi Marek Żebrowski.
- <sup>23</sup> B. Żongołłowicz, *Jego były „Czerwone maki”... Życie i kariera Gwidona Boruckiego – Guido Lorraine’a*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Melbourne-Toruń 2010, s. 36-37.
- <sup>24</sup> Kazimierz (Lopek) Krukowski wraz z Teatrem Miniatur Konrada Toma pokonał nieco mniejszy dystans z Alma-Aty do Buzułuku, doświadczać serdeczności ze strony radzieckich władz. Tak przynajmniej opisał to we wspomnieniach wydanych w 1987 r.; ta data wiele wyjaśnia. Tenże, *Z Melpomeną na emigracji*, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 30-31.
- <sup>25</sup> Ryszard Wolański dodaje jeszcze drugi tytuł: *Odważni przyjaciele (Już nie zapomnisz...* dz. cyt., s. 132). Film *Otważnyje družja* rzeczywiście został zrealizowany w Taszkencie w 1941 r. Współreżyserowali go Jewgienij Briunczugin i Nabi Ganijew. Nie udało mi się znaleźć bliższych informacji o fabule ani potwierdzić współpracy Warsy.
- <sup>26</sup> To tytuł, pod jakim film Brauna miał jakoby polską premierę w 1947 r. (zob. G. Balski, *Reżyserzy filmów zagranicznych rozpowszechnianych w Polsce 1945-1981*, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1985, s. 38). Jednak w dwutygodniku „Film”, bardzo skrupulatnie anonującym nowe filmy radzieckie i recenzującym je, nie natrafiłam na żaden ślad ekranowej kariery *Statkulpapki* ani w r. 1947, ani w następnym. Do 1949 r. repertuar polskich kin był nadspodziewanie dobry, więc dzieło Brauna nie służyłoby podniesieniu prestiżu radzieckiej sztuki filmowej. Być może pokazano go polskiej publiczności w chudych latach stalinizmu.
- <sup>27</sup> Pisze o tym S.F. Starr, *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1980*, Oxford University Press, New York-Oxford 1983, s. 181-203. Nb. w książce ani razu nie pada nazwisko Warsy. Nie przez zaniedbanie: w ZSRR, mającym jazz na dobrym poziomie (choć tylko do czasu), eklektycznego repertuaru zespołu Warsy słuszenie nie uważano za jazz.
- <sup>28</sup> Cyt. za: R. Wolański, *Już nie zapomnisz...* dz. cyt., s. 143.
- <sup>29</sup> H. Grynberg, *Uchodźcy*, dz. cyt., s. 177-184.
- <sup>30</sup> Zob. L. Schubert, *The Film Scores of Henry Vars in the United States: An Overview*, „Polish Music Journal” 2001, nr 4, [http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/PMJ/issue/4.1.01/sc\\_hubert4\\_1.html](http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/4.1.01/sc_hubert4_1.html) (dostęp: 29. 02. 2016).
- <sup>31</sup> Pod szyldem „muzyki klasycznej” Wolański umieścił wszystkie rękopisy, na ogół niedatowane, znalezione w domu kompozytora po jego śmierci, w tym *film scores* i zwykle piosenki. *Już nie zapomnisz...* dz. cyt., s. 281-282.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 193-194.
- <sup>33</sup> Koncert w wykonaniu orkiestry Filharmonii Łódzkiej pod batutą Krzesimira Dębskiego, z Markiem Żebrowskim jako solistą, odbył się w czerwcu 2005 r. w Łodzi, w ramach VIII Festiwalu Muzyki Filmowej. *Zapomniana symfonia* Lecha Ciecchońskiego (2006) to reportaż z tego wydarzenia. Można go obejrzeć tu: <http://ninateka.pl/film/zapomniana-symfonia-camerimage-2013> (dostęp: 29. 02. 2016).