

DANIEL KIPER

HENRYK WARS – KILKA UWAG DO BIOGRAFII KOMPOZYTORA

W 1967 r. Henryk Wars odwiedził Polskę po latach nieobecności na krajowej scenie muzycznej. Jego pobyt odbił się znacznym echem nie tylko przecież w kręgu swoich dawnych przyjaciół, dla których był żywą legendą polskiej piosenki i zarazem jednym z ważniejszych przedstawicieli kultury polskiej na obczyźnie. Utwory zaprezentowane wówczas z Orkiestrą Polskiego Radia miały pokazać innego Warsa, który nie był już dawnym „pieśniarzem z Warszawy”. Zaprezentowana wówczas jazzowa suita *Manhattan Impression* napisana pod urokiem Gershwina, dała wyraz jego ewolucji twórczej i głęboko skrywanych ambicji w kierunku muzyki poważnej. Nowego artystycznego oblicza nie udało mu się jednak do końca zaadaptować w świadomości Polaków, którzy być może woleli widzieć w nim nostalgiczny symbol epoki, której przed wojną dawał muzyczny wyraz, niż nowoczesnego kompozytora szukającego swojego języka muzycznego. Ostatecznie twórczość Warsa usytuowała go na pograniczu dwóch stylów muzycznych: muzyki rozrywkowej i muzyki poważnej. Oba sposoby wyrażania swojej wyobraźni muzycznej były właściwe dla Warsa już od wczesnych lat młodzieńczych.

Urodził się w roku 1902 w Warszawie w zasymilowanej rodzinie żydowskiej, jako dziecko Izraela i Sary Warszawskich. Jego starsza siostra Józefina była solistką Opery Warszawskiej, potem mediolańskiej La Scali, młodsza, Paulina, była pianistką. Zanim Wars oddał się muzyce, rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych, uczęszczając na lekcje malarstwa. W 1920 r., mając 18 lat, zaciągnął się dobrowolnie do wojska w czasie wojny polsko-

-bolszewickiej. Wykształcenie muzyczne zdobył w Konserwatorium Warszawskim, studiując pod okiem m.in. Karola Szymanowskiego oraz Romana Statkowskiego. Wielu absolwentów tego Konserwatorium robiło później kariery międzynarodowe. On poszedł jednak w innym kierunku. Początkowo, będąc studentem, występując pod szyldem warszawskiej uczelni muzycznej, figurował jako Henryk Warszawski. Już wtedy jednak szerszej publiczności dał się poznać jako Henryk Wars – twórca pierwszych zespołów jazzowych w Polsce¹. Poświęcając się pisaniu muzyki popularnej, szlifował swój talent w kabaretach warszawskich (Morskie Oko, Nowe Perskie Oko i Cyrulik Warszawski). Dla szerszej publiczności jazz był wówczas „strawny” wyłącznie w wersji swing, jako swoistej formy naśladownictwa pierwotnego jazzu amerykańskiego. Większość zespołów, aby uczynić ten rodzaj muzyki bardziej przyswajalny dla niewyrobionego ucha, starała się uzupełniać je o elementy taneczne². Idealnym miejscem do popularyzowania różnych awangardowych brzmień jazzowych był kabaret. Tam też Wars wypromował swoją pierwszą jazzową piosenkę kabaretową *New York Times*.

Kontakty ze światem filmowym nawiązał Wars za pośrednictwem wytwórni Syrena Record, w której pracował od 1926 r. na stanowisku kierownika nagrań. Kino, zwłaszcza po wejściu filmu dźwiękowego, dało mu przede wszystkim możliwość popularyzacji twórczości muzycznej na skalę ogólnopolską, ale też pozwalało zdobyć doświadczenie w szlifowaniu parafrazy i aranżacji różnych melodii, do których miał wrodzony talent. Rola kompozytora w momencie nastania filmu dźwiękowego była bardzo istotna i nierzadko mogła decydować o sukcesie danego obrazu. Od czasów filmów braci Lumière przez całą erę kina niemego ludzi fascynował obraz w ruchu; gdy nastał czas dźwięku, muzyka zaczęła odgrywać w nim rolę dużo większą niż kiedyś³. W latach trzydziestych Wars skomponował muzykę do ponad 50 obrazów. Najbardziej znanymi filmowymi partyturami artysty są: *Manewry miłosne* (1935), *Czarna perła* (1934), *Bezimienni bohaterowie* (1932), *Znachor* (1937), *Paweł i Gawęł* (1938), *Antek policmajster* (1935), *Jego wielka miłość* (1936), *Szpieg w masce* (1933), *Jego ekscelecja subiekt* (1933). Niektóre piosenki do filmów od razu stały się nieśmiertelnymi przebojami i znane są do dziś, jak choćby: *Umówiłem się z nią na dziewiątą*, *Już taki jestem*

¹ K. B r o d a c k i, *Historia jazzu w Polsce*, Warszawa 2010.

² A. S c h m i d t, *Historia Jazzu*, Lublin 2009, s. 228.

³ B. A r m a t y s, L. A r m a t y s, W. S t r a d o w s k i, *Historia filmu polskiego*, t. II: 1930-1939, Warszawa 1988, s. 115.

zimny drań, *Sex appeal*, *Miłość ci wszystko wybaczy*. Ta ostatnia w wykonaniu Hanka Ordonówny stała się wielkim przebojem. Tworzył do każdego gatunku kina, od filmów sensacyjnych przez dramaty, do filmów patriotycznych, komedii i melodramatów. Muzyka, którą pisał, musiała spełniać określone wymogi, ale też dawała mu duże pole do eksperymentowania w stylach muzycznych. Często starał się łączyć jazz z tradycyjną muzyką symfoniczną. Tak było choćby w filmie *Piętro wyżej* (1937), gdzie słycać melanz orkiestry jazzowej ze smyczkami. Z rodzajów muzycznych wykorzystywanych w filmie interesowało go przede wszystkim tango, czasem sięgał też do fokstrota i walca.

Wojna przerwała wiele z jego projektów muzyczno-filmowych. Jako szczerzy patriota, nie uchylił się od obowiązku służby żołnierskiej. Wzięty do niewoli niemieckiej, w czasie postoju pociągu wiozącego więźniów (prawdopodobnie do getta) zdołał zbiec. Pieszko, omijając posterunki niemieckie, dotarł do Lwowa, okupowanego już wtedy przez Armię Czerwoną. Po dramatycznych przejściach wrześnieowych Lwów był przez jakiś czas na tyle bezpiecznym miejscem do życia, że nie groziły mu represje związane z jego pochodzeniem. Istniała jeszcze wtedy możliwość publicznego wykonywania muzyki popularnej, oczywiście pod ideologicznymi uwarunkowaniami. We Lwowie Wars zebrał wokół siebie grono artystów – muzyków, którzy różnymi kolejami losu trafili do tego miasta. Z Feliksem Konarskim założył efemeryczny zespół muzyczny, który niebawem przekształcił się w grupę big-bandową⁴. Grupa obejmowała obok muzyków także śpiewaków i tancerzy. W programie znalazły się głównie tańce, parafrazy muzyki klasycznej, piosenki i miniatury muzyczne. Orkiestra stała się na tyle znana, że dawała koncerty w Leningradzie, Odessie i Kijowie⁵. Pisał też w tym czasie muzykę do radzieckich filmów propagandowych, takich jak *Statek pułapka*, *Muzyka na ulicy* czy *Marzenie*.

Po wybuchu wojny niemiecko-radzieckiej w 1941 r. egzystencja nawet pod szyldem artysty nie dawała gwarancji wolności. 25 czerwca przypadkowy patrol NKWD aresztował najbliższego przyjaciela Warsa, jednego z najpopu-

⁴ Trzydziestoosobowa grupa założonego przez Warsa zespołu „Tea-Jazz” była prawdopodobnie wzorowana na pierwszym sowieckim zespole jazz-bandowym o takiej samej nazwie, założonym w 1929 r. przez Leonida Utyasova, znanego piosenkarza i muzyka pochodzącego z Odessy. Tea-jazz był jedną z odmian jazzu nawiązujących formą przedstawień do teatrów rewiiowych.

⁵ Wars poznał w tym czasie kilku znanych kompozytorów ze Związku Sowieckiego, m.in. Arama Chaczaturiana oraz Izaaka Dunajewskiego; „Kino” 2002, nr 10, s. 57-58.

larniejszych aktorów przedwojennej Polski, Eugeniusza Bodo. Zesłany do sowieckiego łagru, zmarł tam dwa lata później. Warsowi udało się uniknąć śmiertelnego zagrożenia po decyzjach władz sowieckich o werbunku do Armii Polskiej tworzonej przez gen. Władysława Andersa. Do polskich jednostek wojskowych przeszedł z całym zespołem. Grupa muzyczna utworzona pod jego kierownictwem, znana pod nazwą Polish Parade, gromadziła obok Kornarskiego – Jerzego Petersburskiego, Kazimierza Krukowskiego, Henryk Golda i Alfreda Schutza. Przemierzając z 2. Korpusem szlaki bojowe od Rosji po Bliski Wschód, aż do Monte Cassino, orkiestra promowała polską kulturę, dając koncerty zarówno w zakurzonych koszarowych namiotach polowych wojsk sprzymierzonych, jak i w ekskluzywnych salach teatralnych przy dworach panujących w kolejno odwiedzanych krajach. Największym sukcesem zespołu było zdobycie pierwszej nagrody w konkursie wszystkich alianckich grup muzycznych, co świadczy o tym, że wyrastała ona zdecydowanie ponad poziom zwykłych kapeli sentymentalno-katarynkowych, jakich pełno było w każdej armii⁶. Walory artystyczne powstałej w Iraku *Fantazji polskiej* widoczne są choćby na przykładzie połączenia różnych popularnych melodii polskich. Muzyczny wyraz wojennej tułaczki polskiego żołnierza zilustrował również w muzyce do dokumentalnego filmu (produkcji włoskiej) Michała Waszyńskiego *Wielka droga* (1946).

Po wojnie Wars udał się na krótki czas do Anglii. Na Wyspach nie znalazł stabilizacji materialnej, nie mówiąc już o zaspokajaniu jego potrzeb artystycznych. W 1947 r. przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie liczył na zdobycie zatrudnienia w branży muzycznej. Po krótkim pobycie w Nowym Jorku trafił do Hollywood, z zamiarem kontynuowania pracy przy produkcji muzyki do filmów wielkich wytwórni filmowych, które zdominowały ówczesny rynek kinematograficzny. Zanim doczekał się sławy i uznania w Hollywood, przeżył kilka lat ciężkich. Mieszkając z żoną Elżbietą w trudnych warunkach, utrzymywał się z dorywczych prac na zlecenie⁷. Pierwszym jego skromnym udziałem w filmowej produkcji był podkład do drugorzędnej produkcji Classic Picture *Chained For Life* (1951) – dramatu kryminalnego z elementami musicalu. Później zorkiestrował jeszcze kilka obrazów: *Gog* (1954), *The Phoenix*

⁶ F. K o n a r s k i, *Piosenki z plecaka Helenki*, Rzym 1946.

⁷ Henryk Grynberg w *Uchodźcach* pisze, iż Wars padł w tym czasie ofiarą ostracyzmu środowisk artystycznych w Hollywood. Jego historie wojenne z czasów lwowskich przedstawiające Sowietów jako okupantów, odebrane zostały jako przejaw nacjonalizmu polskiego. Dopiero John Wayne, który „nigdy nie zachwycał się Rosją sowiecką”, zatrudnił go w swojej prywatnej wytwórni. H. G r y n b e r g, *Uchodźcy*, Warszawa: Świat Książki 2004, s. 180.

City Story (1955) i *Bulle for Joey* (1955). Pisał w tym czasie pojedyncze utwory do różnych filmów, m.in. do dzieła Fritza Langa *The Big Heat* (1953). Pojedyncze zamówienia nie poprawiły jednak jego sytuacji finansowej. Dla takich kompozytorów jak on konkurencją stawała się telewizja, która robiła oszałamiającą karierę, wypychając przemysł filmowy (zwłaszcza ten niskobudżetowy) na peryferia. Wars musiał podjąć dodatkowe zatrudnienie jako kopista. Po pięciu latach od napisania pierwszej partytury w USA znalazł wreszcie stałe zatrudnienie u Johna Wayne'a, robiąc oprawę muzyczną do kilku odcinków *Bonanzы* w jego prywatnej wytwórni Batjac. Z czasem samodzielnie zilustrował western *The seven men from Now* (1956). Dostał za niego pierwsze pochlebne recenzje w gazetach „Hollywood Reporter” i „Variety”⁸.

Współpraca z Batjac zaowocowała w następnych latach projektami z Victorem McLagenem: filmy *Freckles* (1960), *The Little Shepherd of Kingdom Come* (1960), *Escort West* (1959). Prawdopodobnie w 1957 r. Wars przekroczył próg wytwórni Universal, w której napisał parę utworów filmowych. Nie otrzymywał on jednak do nich żadnych praw autorskich, ponieważ nie był członkiem stałego zespołu reżyserskiego⁹. Zdobywając nowe doświadczenia, miał możliwość ciągłego poszerzania swoich horyzontów muzycznych, komponując u boku takich sław, jak Henry Mancini, z którym zaprzyjaźnił się na długie lata. W jego muzyce widział odbicie swoich fascynacji jazzem, którego różne formy stanowiły oprawę w wielu filmach. Jazz na gruncie amerykańskim występował zarówno w ortodoksyjnej postaci, jak i w połączeniu z muzyką symfoniczną czy rozrywkową. Te koligacje przyczyniły się do stworzenia nowych języków muzycznych kina i tym samym nowych odmian tego gatunku, rozwijającego się niezależnie od stylu klasycznego, wyrafinowanego i hermetycznie zamkniętego w gronie swoich wielbicieli. Wars choć był pro-

⁸ L. S c h u b e r t, *Film Scores of Henry Wars In the United States: An Overview*, „Polish Music Journal” 2000, z. 4/1, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/4.1.01/schubert4_1.html.

⁹ Powodem tego był specyficzny tryb powstawania muzyki do obrazów „drugiej kategorii”. Często w tworzeniu muzyki brał udział nie jeden kompozytor, a zespół kompozytorski, w którym każdy miał za zadanie oprawić muzycznie określoną scenę. Wszystko koordynował dyrektor artystyczny. Ścieżki dźwiękowe były własnością studia, a później przekazywano je do przechowania bibliotekom muzycznym, w których odpowiednio segregowana mogła służyć do ponownego wykorzystania w innym filmie (nie tylko fabularnym). Segregację wyznaczać mogły działy o nazwie, przykładowo – scenerii, w jakim dany utwór mógł pełnić swoją funkcję, tj.: dramat, euforia, niepokój, noc, katastrofa, miłość, smutek, melancholia, bitwa, bezna dziejność, obrazy przyrody itd. M. C o o k e, *A History of Film Music*, Cambridge 2008.

pagatorem jazzu rozrywkowego, nie rezygnował jednak w swoich ścieżkach dźwiękowych z używania muzyki klasycznej.

O tym, że Wars interesował się muzyką klasyczną, wiadomo było od dawna; studia w konserwatorium, motywy orkiestrowe w jego muzyce filmowej, a także kontakty z J. M. Ravelem w latach trzydziestych świadczyły o tym, że nigdy nie zerwał kontaktu z muzyką mistrzów klasycznych kompozycji. Przez długi czas nie było jednak kompozycji, które mogłyby to definitywnie potwierdzić. Niedawne odkrycie jego orkiestrowych utworów rzuciło nowe światło na osobowość mistrza przedwojennej piosenki. Nuty zamknięte w garażowej szafie, odnalezione przez jego żonę Elżbietę w 2001 r., zostały przekazane Markowi Żebrowskiemu i zaprezentowane na Festiwalu Muzyki Filmowej w Łodzi w 2005 r. pod batutą Krzesimira Dębskiego. Pojawiły się głosy o dotąd mało znanej pasji kompozytora do muzyki klasycznej i roli, jaką odgrywała w jego życiu¹⁰. Utwory pisane w latach niedostatku i biedy zaraz po przyjeździe do Ameryki, okazały się płodne w twórczość symfoniczną, do której później już rzadko wracał. Najważniejszym dziełem jest *I Symfonia*. Kompozycja ta, zróżnicowana pod względem formy i brzmienia, czerpie inspirację z różnych nurtów muzyki europejskiej. Niezależnie jednak od tego, odznacza się w niej indywidualny rys kompozytorski w typowym dla Warsa zastosowaniu nawyków muzycznych z partytur filmowych. W koncercie fortepianowym kompozytor idzie jeszcze dalej w tym kierunku. Jednym z tematów wykorzystanych w Koncercie jest motyw muzyczny z piosenki do filmu *Wielka droga* (1946). Odrębną fakturą odznaczają się utwory powstałe z inspiracji muzyką amerykańską. Do nich zalicza się trzyczęściowa suita *City Sketches*. Utwór został przerobiony z innego dzieła kompozytora – *Manhattan Impression*, napisanego podczas pobytu w Nowym Jorku i będącego wyrazem fascynacji Ameryką lat czterdziestych. Z innych utworów Warsa zaliczanych do form klasycznych, należy wymienić: kwartet smyczkowy, sonatę na skrzypce i fortepian, preludium fortepianowe, sonatę fortepianową oraz muzykę do baletu *Maalot*¹¹.

Od czasu, kiedy uzyskał stabilizację finansową i regularne zlecenia, oddał się wyłącznie muzyce filmowej. Niektóre z jego piosenek stały się sezonowymi przebojami amerykańskimi, jak choćby *Over and Over*, śpiewany przez Margaret Witting (w Polsce wykonała ją Anna German), która rozeszła się

¹⁰ Nieznane oblicze Henryka Warsa, <http://www.polskieradio.pl/kultura/klasyka/artykul291-66.html>. Archiwum polskiego radia: http://www.polskie.radio.pl/_files/20070508163159/200712-1802331267.mp3; http://www.polskie.radio.pl/_files/20070508163159/2007121910202912.mp3

¹¹ Sch ubert, *Film Scores of Henry Vars*.

w półmilionowym nakładzie. Inne jego piosenki śpiewali m.in. Doris Day, Jimmy Rogers, Bing Crosby, Brenda Lee. Największą popularność zyskał dzięki muzyce do filmu *Flipper* (1963), który przedstawia dzieje przyjaźni nastolatka do delfina Flippera. Przygody głównych bohaterów kontynuowane w sequele *Flipper's New Adventure* odniosły duży sukces, co zaowocowało nakręceniem serialu dla TV w latach 1964-1968¹². Tantiemy zebrane w ciągu tego czasu pozwoliły Warsowi osiągnąć wyższy status finansowy w Hollywood. Dostał się też do grona znaczących stowarzyszeń twórczych w USA, m.in. Akademii Filmowej i Akademii Muzycznej. Współpracę z filmem zakończył w 1971 r., tworząc ostatnią ilustrację muzyczną do obrazu McLaglena *Fool's Parade*. Zmarł 1 września 1977 w Los Angeles¹³.

Jego grób, opatrzony symboliką żydowską, podkreślającą jego pochodzenie, prowokuje tym samym do pytań o jeszcze jeden rys jego tożsamości, dotąd prawie zupełnie pomijany. Całkowicie zasymilowany, pierwotnie nie wykazywał zainteresowania kulturą żydowską, stąd trudno doszukiwać się w jego kompozycjach takich akcentów. Artysta nie przejawiał zainteresowania wątkami żydowskimi zarówno przed wojną, jak i w trakcie jej trwania¹⁴. Nie stanowił on wyjątku w tym względzie z Jerzym Petersburskim, Henrykiem Goldem czy Bronisławem Kaperem. Nic się w tym względzie nie zmieniło podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych, kiedy określał na nowo swoją tożsamość artystyczną w mozaice amerykańskiego życia kulturalnego. Trudno orzec, czy było to podyktowane świadomym wyborem stylu „światowca z Hollywood”, dla którego pochodzenie nie odgrywało żadnej roli, czy, jak w przypadku wielu emigracyjnych żydowskich muzyków mieszkających w Hollywood, wynikało to z traumy po holokauście, blokującej niekiedy identyfikację z żydowskością oraz swobodę wyrażania gustów muzycznych w tym kierunku¹⁵. Nie bez znaczenia mogła być też obawa przed ostracyzmem społecznym w ówczesnej dość antysemitkiej Ameryce. Należy pamiętać, iż wielu artystów w Hollywood, zdominowanym zresztą w dużym

¹² W Polsce emitowano go pod tytułem *Mój przyjaciel delfin*.

¹³ Pochowany został na Hillside Memorial Park w Cluver City, Kalifornia. Na inskrypcji pomnikowej widnieje napis: „You, your talents, and your music will live forever In the lives you touched”.

¹⁴ Wyjątkiem jest ścieżka dźwiękowa do filmu o tematyce Jidysz *Błazen Puriminowy* (1937).

¹⁵ M. T r o c h i m c z y k, *A Question of Identity Polish Jewish Composers in California*, w: *Polish-Jewish relations in North America* (Polin vol. 19), Oxford, Portland 2007, s. 347-349.

stopniu przez ludzi pochodzenia żydowskiego, stroniło wyraźnie od ujawniania swojego pochodzenia, aby nie zaszkodzić sobie w karierze. Faktem jest, że jego styl muzyczny – obok jazzu – odnosi się do korzeni polskich oraz do dwudziestowiecznej muzyki francuskiej, której wpływy słyhać choćby w dedykowanej niegdyś Ravelowi *Concertiny* na fortepian i orkiestrę. Tym gustom muzycznym hołdował do końca swoich dni.

W swojej międzynarodowej karierze Wars zostawił, obok piosenek i utworów autonomicznych, ok. 100 ścieżek dźwiękowych. Współpracował z największymi studiami filmowymi Hollywood (Columbia, Universal, 20-Century Fox, MGM, United Artist). Dla teoretyków kina w okresie ciągłych przemian kinematografii stał się przykładem szerszego spojrzenia na relacje, jakie zachodziły pomiędzy stylem opartym na różnych odmianach jazzu i stylem klasycznych partytur filmowych, sięgającymi korzeniami do muzyki poważnej.

HENRYK WARS
– SEVERAL REMARKS ON THE COMPOSER

S u m m a r y

This paper is a brief contribution to the biography of Henryk Wars; a composer, jazzman, and pianist. He composed music to very well-known musical motives to pre-war films, such as *I have a date with her at nine*, *Sex appeal*. Wars continued his musical composition after the war in Hollywood, where he died in 1977. Aside to biographic elements the paper addresses the less known facts from his colourful lifetime. Undoubtedly, such is his composition in the area of classical music forms, and some casual remarks on the posthumous identification of the composer as a person rooted in Jewish culture. They may serve scholars to acquire a broader perception on the problem of identity of the Polish artists of Jewish descent in their post-war lives.

Translated by Jan Kłos

Słowa kluczowe: Henryk Wars, kompozytor, artysta, muzyka.

Key words: Henryk Wars, composer, artist, music.