

KRYTYKA MIAŁA RACJĘ?  
FILM *Samson* ANDRZEJA WAJDY I *II Symfonia*  
TADEUSZA BAIRDA

Barbara Literska

ZIELONA GÓRA, INSTYTUT MUZYKI UZ

Film *Samson* Andrzeja Wajdy (1961) i *II Symfonia* Tadeusza Bairda (1952) to dwa polskie dzieła z lat 50. i 60. XX stulecia, rozdzielone ważną cezurą – rokiem 1953<sup>1</sup>. Film mówi o sprawach istotnych szczególnie dla polskiego odbiorcy, jest bowiem sugestywnym przekaznikiem emocji, jakie towarzyszyły Polakom w ich codziennym powojennym życiu. Ze wspomnieniem zagłady Żydów w okresie II wojny światowej związane były najgorsze dla człowieka uczucia – strachu, rozpacz i bezmiernej tęsknoty za wolnością. O ile tematyka ta została podana wprost w samym filmie, o tyle *Symfonia* Bairda była wedle deklaracji kompozytora całkowicie autonomiczna, nie komentowała jego przygnębiających życiowych doświadczeń. Tę opinię podważyli jednak krytycy tuż po prawykonaniu utworu. Jego późniejsze wykorzystanie w ścieżce dźwiękowej filmu *Samson* pozwala przypuszczać, że krytycy mieli rację, bowiem pesymistyczny nastrój *Symfonii* został wydobyty na plan pierwszy za sprawą scenariusza i kadrów filmowych.

Tadeusz Baird był autorem trzech symfonii. O ile *Symfonia I* i *III* zostały zaaprobowane przez krytykę, jak i samego twórcę, to losy powstałej w 1952 roku *II Symfonii* (*Sinfonia quasi una fantasia*) były wręcz dramatyczne. Młody kompozytor, po pierwszych sukcesach artystycznych związanych z *Sinfoniettą* (1949) oraz *I Symfonią* (1950), szybko przystąpił do dalszej pracy. Skomponował trzyczęściowe dzieło trwające ok. 26 minut, przeznaczone na wielką orkiestrę. Niemal pół roku później – 13 lutego 1953 roku w Filharmonii Warszawskiej odbyło się prawykonanie tego utworu w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Jana Krenza.

<sup>1</sup> 5 marca 1953 roku zmarł Józef Stalin, co oznaczało schyłek stalinizmu.

Tadeusz Marek (wł. Tadeusz Żakiej<sup>2</sup>) — niestrudzony propagator muzyki Bairda – zapowiadając to wydarzenie w informatorze programowym Filharmonii Warszawskiej ocenił utwór wysoko:

U podstawy *II Symfonii* leży [...] głębokie liryczne przeżycie. Jednak skłonność do filozoficznych zamyśleń i refleksji nie odcina kompozytora od spraw życia, jego walki i radości. Całą symfonię cechuje ciągły wewnętrzny ruch, stałe dążenie do rozjaśniania nastroju, aktywny, kształtujący stosunek do emocji, będący niewątpliwie wyrazem ewolucji, jaką zapoczątkowało „zwrócone w stronę życia” *Finale* z *I Symfonii*. [...] Świat emocji, ukazany w *II Symfonii*, jest bogaty, zróżnicowany i posiada przekonującą wymowę autentycznego, szczerego przeżycia<sup>3</sup>.

Co interesujące, podobnie zinterpretował *II Symfonię*, tuż po jej prawykonaniu, jeden ze słuchaczy. Wysławszy bezpośrednio do Bairda prywatny list pisał między innymi:

Mnie się najwięcej w utworze Pana podobała 1-sza część. Była jak z jednej bryły, oddawała głębokie odczucie, miała w sobie dużo tragizmu. [...] Wierzę, że w pewnym sensie każdy twórca tworzy jakby w stanie transu. Wypowiada to, co zapadło w najgłębsze głębinę duszy – przeto jest wartościowe, bo nie zakłamane i nie zapożyczone<sup>4</sup>.

Nieco inne były opinie recenzentów prasowych. W „*Życiu Warszawy*” zwrócono uwagę na niedoskonałość formalną utworu:

Jedynie co by można zarzucić to niezbyt przejrzysta konstrukcja części trzeciej, sprawiającej wrażenie czegoś niedopowiedzianego<sup>5</sup>.

Natomiast w „*Przeglądzie Kulturalnym*” krytyk podpisany inicjałami J.P. podkreślił beznadziejnie smutny nastrój i zbyt przygnębiający wyraz emocjonalny tej muzyki:

<sup>2</sup> T. Żakiej (1915–1994) muzykolog, pisarz i publicysta muzyczny. W 1966 założył angielsko-niemiecki kwartalnik *Polish Music-Polnische Musik*, którego był redaktorem w latach 1966–1984. Był autorem publikacji o tematyce muzycznej, opracowań utworów muzycznych i audycji radiowych. Redagował też książki programowe z kolejnych festiwali „Warszawska Jesień”.

<sup>3</sup> TADEUSZ MAREK, Tadeusz Baird, *II Symfonia*, Państwowa Filharmonia w Warszawie 1952/53, Informator Programowy, 13. i 15.02.1953, s. 14.

<sup>4</sup> List z 14.02.1953, Warszawa; adresat: T. Baird, nadawca: W Wójc. Ze zbiorów Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

<sup>5</sup> A. H, *Dwa prawykonania utworów polskich*, „*Życie Warszawy*”, 19.02.1953, nr 43, s. 4.

Pierwsza część posiada [...] ogólnie smutny, żeby nie użyć słowa beznadziejny, nastrój, którego nie jest w stanie rozwiać nawet następna kontrastująca partia. Działanie tej części jest tym silniejsze, że liryka Bairda jest zwykle głęboko emocjonalna, w tym zaś dziele emocje są dojrzsze i bardziej pogłębione niż w poprzednich kompozycjach<sup>6</sup>.

Te pierwsze opinie prasowe negatywnie naznaczyły *II Symfonię* i spowodowały histeryczną w dzisiejszym odczuciu, a na pewno nazbyt pochopną decyzję Bairda o wycofaniu utworu z obiegu koncertowego oraz o zniszczeniu rękopisu<sup>7</sup>. Jednak, gdy przyjrzymy się bliżej realiom wczesnych lat 50. XX w., a przede wszystkim ówczesnej rodzinnej sytuacji kompozytora nie mamy wątpliwości, że postąpił słusznie. Otóż zgodnie z polityką kulturalną Polski nakreśloną podczas Ogólnopolskiej Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim (1949) polska muzyka miała być między innymi pogodna, prosta w zakresie fabuły oraz treści muzycznej, co wynikało z definicji pożądanego w sztuce realizmu przeciwstawnego niepożądanemu formalizmowi<sup>8</sup>. Zatem zarzuty emocjo-

<sup>6</sup> J. P., *Baird i Krenz*, „Przeгляд Kulturalny”, 5–11.03.1953, nr 9, s. 8.

<sup>7</sup> Jednakże dzięki zaradności żony kompozytora Aliny Baird rękopis partytury przetrwał do dziś.

<sup>8</sup> Szeroką dyskusję na ten temat można prześledzić w: *Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach 5.VIII–8.VIII 1949: Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 14, s. 12–31. W tym samym numerze czasopisma pochodzące od Andrzeja Żdanowa definicje pojęć realizmu i formalizmu w sztuce radzieckiej przywołał Zygmunt Mycielski:

Toczy się u nas ostra, chociaż od zewnątrz zamaskowana walka między dwoma kierunkami w sztuce radzieckiej. Jeden z nich – to zdrowy i postępowy nurt, opierający się na uznaniu ogromnej roli klasycznego dziedzictwa, a w szczególności tradycji rosyjskiej szkoły muzycznej, na skojarzeniu wysokiego poziomu ideowego i treściwości muzyki, jej szczerości i realizmu, głębokiego organicznego związku z narodem, jego muzyczną i pieśniarską twórczością – poziomowi, któremu towarzyszy wysoki kunszt zawodowy. Drugi kierunek wyraża się w obcym sowieckiej sztuce formalizmie, w wyrzeczeniu się klasycznego dziedzictwa pod hasłem rzekomego nowatorstwa, w wyrzeczeniu się ludowości muzyki, w wyrzeczeniu się służby narodowi na rzecz obsługiwanie głęboko indywidualistycznych przeżyć niewielkiej grupy estetycznych wybrańców. (ZYGUNT MYCIELSKI, *O zadaniach Związku Kompozytorów Polskich*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 9).

Ówczesny prezes Zarządu Głównego ZKP wyjaśnił także rodzimy sposób pojmowania tych zagadnień:

Związek Kompozytorów Polskich pojmuje realizm muzyczny jako wyraz dążeń nurtujących społeczeństwo i stoi na stanowisku antyformalistycznym. Kompozytor nie jest oderwaną indywidualnością, lecz tym, który sprawia, że za pośrednictwem arystycznego wyrazu muzycznego dzieło zawiera treść emocjonalną zdolną poruszyć możliwie najszersze masy odbiorców. Kosmopolityczny je-

nalnej beznadziei dominującej w utworze, jego zbyt ni subiektywizm oraz mało przejrzysta konstrukcja były niemal równoznaczne z wydaniem niekorzystnej o nim opinii – określenia go mianem dzieła formalistycznego. A zamiar taki miał Jan Wilczek, który – na posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki w dnia 10 kwietnia 1953 roku poświęconym krytyce literackiej i artystycznej – wskazał na niewłaściwe zachowania ówczesnych krytyków sztuki. Stwierdził, że ich recenzje są przykładem na „odpartyjnianie się krytyki”, na utratę poczucia frontu walki, odsunięcia się na tyły lub odejścia na terytoria, gdzie grozi jej ześlizgnięcie się w drobnomieszczański estetyzm<sup>9</sup>. Przykładem takiego stanu rzeczy uczynił zacytowaną powyżej recenzję autorstwa J.P. odnoszącą się do *II Symfonii* Bairda mówiąc:

O ile pamiętamy, debiut Bairda przed kilku laty był debiutem dlatego tak radośnie witany, że na tle ówczesnych kompozycji jego pierwsze dzieło *Sinfonietta* błyszczała jasnością, optymizmem, melodyjnością. Dlaczego się tego Bairdowi nie przypomina, dlaczego się nazywa uzyskiwaniem dojrzałości, emocjonalności – staczenie się w formalizującą „beznadzieję”?<sup>10</sup>

Taka ocena mogłaby przekreślić nie tylko karierę młodego, dobrze zapowiadającego się artysty, ale przede wszystkim mogła zniweczyć jego

---

зык, jako obojętny wobec przejawów stylu narodowego zostaje odrzucony. Kompozytor ma stworzyć muzykę polską, przez co nie rozumie się mechanicznie zaczerpniętego cytatu z tematyki ludowej, lecz tworzenia muzyki, której kontur melodyjny, rytmika, forma, szata harmoniczna i ogólny nastrój dają cechy, pozwalające odróżnić dany utwór, jako przynależny lub rozwijający nadal w twórczy sposób charakterystyczne dla polskiej szkoły muzycznej elementy. [...] Twórczość symfoniczna, operowa czy kameralna, przeznaczona na estrady koncertowe nie powinna być w umyśle kompozytora czymś różnym jako wartość, poziom i wysiłek artystyczny, lecz jedynie czymś co w przeznaczeniu swym i użytych środkach technicznych odnosi się do wykonawców, artystów zawodowych, nurt polskiego życia artystycznego świadczy o tym, że ze wszystkich sztuk muzyka najdobitniej dotychczas świadczy o naszym kulturalnym istnieniu i najświetniej manifestuje na arenie światowej naszą żywotność i geniusz narodowy. [...] Zarząd Główny Związku, pozostając w ścisłym i codziennym kontakcie z wszystkimi swymi aktywnymi członkami jest wykonawcą, technicznym doradcą a nie raz i inspiratorem tego, co na polu muzycznej twórczości się dzieje – dbając o to, by działo się to, czego Państwo Ludowe najbardziej od kompozytorów oczekuje. (Ibidem, s. 9-10).

<sup>9</sup> Zob. JAN WILCZEK, *O sytuacji w krytyce: referat wprowadzający wygłoszony na posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki w dn. 10 kwietnia 1953 r., poświęconym krytyce literackiej i artystycznej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką”, 1953, 4, 2 (14), s. 13–33.

<sup>10</sup> J. WILCZEK, *O sytuacji w krytyce*, „Przegląd Kulturalny 1953, nr 14, s. 4.

zabiegi o uwolnienie ojca, który został aresztowany 5 stycznia 1950 roku przez Władze Bezpieczeństwa Publicznego Rzeczypospolitej Polskiej<sup>11</sup>. Kilka lat później, po zmianie sytuacji politycznej i kiedy Edward Baird był już na wolności (10 czerwca 1953 roku wyszedł z więzienia)<sup>12</sup>, opinie na temat utworu były już łagodniejsze. Stefan Jarociński wskazał na przykład atuty tkwiące w nieokiełznanej formie oraz posepnym wyrazie *Symfonii*:

W tym rozwichrzonym w formie i posepnym w nastroju monologu symfonicznym, który niepokoił wielu swym subiektywizmem, uwalniał się kompozytor od narosłych w nim w ciągu trzech lat doświadczeń i zarazem wzbogacał zasób swych środków harmonicznym o nowe wartości<sup>13</sup>.

Natomiast Jerzy Broszkiewicz<sup>14</sup> kąśliwie zakwestionował szczerość twórczej wypowiedzi:

*II Symfonię* uznano [...] za „dzieło pesymistyczne”. Wydaje mi się, że na pesymizm rzeczywisty za mało miała ona w sobie dramatu, a za dużo spekulacji zaletami własnego talentu. Odnosiłem po prostu wrażenie, że kompozytor przede wszystkim pisze to, co mu najłatwiej przychodzi<sup>15</sup>.

Znając złożoną sytuację osobistą i twórczą samego Bairda oraz cechy jego charakteru<sup>16</sup> można z przekonaniem stwierdzić, że o żadnej spekulacji artystycznej mowy być nie mogło. Jako człowiek wrażliwy i traktujący swą sztukę jak konfesjonał, kompozytor ukazał prawdziwe emocje – w tym również głęboki i przejmujący smutek. Ten emocjonalny program podobnie odczytali wszyscy recenzenci, co być może spowodowało u Bairda

<sup>11</sup> Więcej na ten temat w: BARBARA LITERSKA, *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja*, Zielona Góra, 2012, s. 19–20.

<sup>12</sup> Oczyszczenie z zarzutów szpiegostwa na rzecz obcego wywiadu nastąpiło dopiero 26 czerwca 1957 roku.

<sup>13</sup> STEFAN JAROCIŃSKI, *Nowe wybitne dzieło Bairda*, „Przegląd Kulturalny”, 27.05.–2.06.1954, nr 21, s. 7.

<sup>14</sup> Jerzy Broszkiewicz (1922–1993), polski prozaik, dramatopisarz, eseista i publicysta. Między innymi był autorem powieści o Fryderyku Chopinie pt. *Kształt miłości*, T.1, T. 2, Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik”, Kraków: 1950, 1951; wyd. 2 (jednotomowe) Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik”, Kraków 1952. Książka została opublikowana w 11 polskich wydaniach (w różnych oficynach wydawniczych) w latach: 1953, 1955, 1957, 1960, 1965, 1967, 1976, 1982. Wydano ją również w wersjach obcojęzycznych.

<sup>15</sup> JERZY BROSZKIEWICZ, *Próg dojrzałości*, „Przegląd Kulturalny”, 6.05–1.06.1955, nr 21, s. 6.

<sup>16</sup> Więcej na ten temat w: B. LITERSKA, *Tadeusz Baird*, op. cit., s. 15–74.

popłoch, gdyż niejako zdemaskowało jego prawdziwy stan ducha. Szybko więc zdystansował się do swojego dzieła i jawnie odmówił gotowości do jego opublikowania przez PWM w roku 1955. Jednakże prawdziwość sądu o pesymistycznym nacechowaniu tej muzyki potwierdza jej użycie w filmie *Samson* Andrzeja Wajdy (1961). Dziesięć lat po niepowodzeniu *II Symfonii* kompozytor oficjalnie przyznał się do niej, o czym świadczą napisy w czołówce filmu: „Muzyka – Tadeusz Baird – oparta częściowo na motywach własnej *II Symfonii*”. Pytaniem bez odpowiedzi pozostanie jednak, czy sięgając po ten „wyklęty” utwór kompozytor chciał zamianfestować swą wolność twórczą (przy okazji utrwalając *Symfonię* za sprawą filmu), czy też może zadrwił z krytyków, dając im tym razem jednoznaczny argument do określania tego dzieła mianem pesymistycznego.

Film *Samson*<sup>17</sup> jest polskim dramatem psychologicznym opartym na powieści Kazimierza Brandysa pod tym samym tytułem (1948<sup>18</sup>), której akcja toczy się w latach 30. i 40. XX wieku, obejmując niemal dekadę. Obraz przedstawia losy jednego z mieszkańców warszawskiego getta. Główny bohater – młody Żyd o imieniu Jakub – wpłątany w studencki wiec przypadkowo zabija studenta. Po odbyciu kary 10 lat więzienia wychodzi na wolność we wrześniu 1939 roku. Odnajduje swą matkę (jedyną żyjącą, bliską mu osobę). Następnie przebywa w getcie pracując jako grabarz. Jednak po śmierci matki ucieka stamtąd. Pełen lęku, samotności i wspomnień o swej nieżyjącej rodzinie przebywa w ukryciu. Gdy w końcu decyduje się na powrót do getta, na jego miejscu zastaje zgliszcza i zmasakrowane ciała swoich żydowskich braci. Pamiętając słowa matki – „Musisz być silny jak Samson” – postanawia zemścić się na Filistynach (tutaj – niemieckich oprawcach), co czyni podczas dokonanej przez nich niespodziewanie rewizji w konspiracyjnej drukarni. On sam również ginie.

Wybierając fragmenty *II Symfonii* do zilustrowania takiej tematyki filmowej Baird niejako potwierdził jej przygnębiający, dramatyczny, tragiczny i niewyobrażalnie smutny nastrój. Potwierdzeniu tej opinii służą poniż-

<sup>17</sup> Film trwa ok. 117 minut. Autorem zdjęć był Jerzy Wójcik. W rolach głównych wystąpił m. in. Serge Merlin. Film zrealizowano przez Studio Filmowe Kadr, Zespół Filmowy Droga oraz W.F.F Nr 1 w Łodzi. Premiera filmu odbyła się 11 września 1961 roku. Podaję za: <http://www.filmweb.pl/film/Samson-1961-9350> (dostęp 2014-09-19).

<sup>18</sup> Powieść ta wchodzi w skład cyklu pt. *Między wojnami* przedstawiającego losy polskiej inteligencji z okresu od lat 30. po wczesne 50. XX wieku. Na cykl składają się cztery powieści: *Samson* (1948), *Antygona* (1951), *Troja, miasto otwarte* (1949), *Człowiek nie umiera* (1951).

sze wnioski wynikające z porównania obrazu filmowego<sup>19</sup> i jego ścieżki dźwiękowej<sup>20</sup> z nagraniem<sup>21</sup> oraz partyturą *II Symfonii*<sup>22</sup>.

W trwającym około 116 minut filmie dominuje cisza i odgłosy codzienności. Muzyka skomponowana przez Bairda zajmuje łącznie około 30 minut, z czego 16 minut jest bardzo wyraźnym wariantem pierwszego tematu z I części *II Symfonii*. Takie proporcje dźwiękowe są zgodne z powszechną praktyką, gdyż absolutna cisza w filmie jest trudna do wytrzymania<sup>23</sup>. W filmie *Samson* muzyka pojawia się rzadko, w punktach będących pewnym podsumowaniem emocji wynikłych z akcji filmowej. Przypomnijmy, że współczesna teoria filmu definiuje dwa rodzaje muzyki – diegetyczną i niediegetyczną. Pierwsza jest muzyką realną, jej obecność w filmie jest uzasadniona logicznie przez rozwój akcji np. ukazującej śpiewaka w trakcie koncertu, realizującego swoją partię. Muzyka niediegetyczna nie ma swojego źródła w świecie przedstawionym, związana jest z nierealnością. A jednak ta przewrotnie nierealna muzyka urealnia film, powoduje że nieruchome na zdjęciach postaci stają się dla widza żywymi istotami. Według Morina muzyka obdarza film realnością subiektywną, wygenerowaną przez emocjonalnie zaangażowanego widza: „To właśnie dlatego, że dorzuca ona naddatek życia subiektywnego – wzmacnia życie realne, przekonywającą, obiektywną prawdę obrazów filmowych”<sup>24</sup>. Nie można jednak zapominać, że muzyka jest tylko jednym z komponentów filmu, natomiast własności jakie przypisujemy obrazowi filmowemu nie wynikają z niego samego, lecz z własności naszego umysłu. I to właśnie w procesie tworzenia przez widza subiektywnej rzeczywistości muzyka odgrywa znaczącą rolę.

W poniższej tabeli zestawione zostały podstawowe elementy tworzące ścieżkę dźwiękową filmu *Samson*.

<sup>19</sup> Na podstawie tworzących całość fragmentów zamieszczonych w serwisie You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=DhaAIXzOCVw> (dostęp 2014-10-04); <https://www.youtube.com/watch?v=Bf400RUcx3Q> (dostęp 2014-10-05); <https://www.youtube.com/watch?v=aFTDSziU670> (dostęp 2014-10-05); <https://www.youtube.com/watch?v=lfSzFahaETY&spfpreload=1> (dostęp 2014-10-05); <https://www.youtube.com/watch?v=sCQI4jHUnSk> (dostęp 2014-10-05).

<sup>20</sup> W wykonaniu Orkiestry Filharmonii Narodowej, dyr. Leszek Wiślocki.

<sup>21</sup> Płyta: *Tadeusz Baird. Film music*, Volume 2 Olympia 1995 - OCD 607, ADD 72'51”.

<sup>22</sup> Autograf partytury (fotokopia) ze zbiorów Biblioteki Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie.

<sup>23</sup> Podaję za: EDGAR MORIN, *Kino i wyobraźnia*, przekł. Konrad Eberhardt, Warszawa 1975, s. 173.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 174.

Odgłosy codzienności	Muzyka diegetyczna	Muzyka niediegetyczna
Odgłosy ulicy: m. in. marsz kolumny żołnierzy.	Muzyka z gramofonu.	<i>II Symfonia</i> , I część (fragment) - warianty
Szczekanie psów.	Śpiew żydowski podczas pochówku na cmentarzu.	<i>Kwartet smyczkowy</i> , II część (fragment) - wariant
Hałas przejeżdżającego pociągu.	Skrzypek żydowski grający na ulicach getta.	<i>Colas Breugnon</i> , I część (fragment) - wariant

TABELA 1: Szcieżka dźwiękowa filmu *Samson A. Wajdy*

Obecność muzyki diegetycznej w filmie jest uzasadniona przez rozwój akcji (np. scena ukazująca żydowskiego skrzypka grającego na ulicy w getcie). Z kolei muzyka niediegetyczna współtworząc obrazem dramaturgię filmu, pomaga zrozumieć jego przesłanie. Jej podstawę stanowi pierwszy temat z pierwszej części *II Symfonii* Bairda. W oryginalnej wersji tę jedenastotaktową myśl muzyczną realizuje klarnet solo (z „dopowiedziami” klarnetu drugiego) na tle delikatnego towarzyszenia wiolonczel, altówek i kontrabasów (sporadycznie). O głęboko refleksyjnym, tajemniczym („przestrzennym”), tęsknym charakterze tego tematu świadczy jego budowa – śpiewna melodia oparta na dużych skokach interwałowych, rozległym ambitusie, prezentowana na tle subtelnego i podszytego aurą tajemniczości akompaniamentu smyczków. Określenia słowne zawarte w partyturze: *Largo calmatissime, dolcissimo, pp ma molto cantabile* oraz niski poziom dynamiczny (pp–mf) podpowiadają niezwykle spokojną, łagodną i pełną słodyczy narrację (zob. przykład 1).

Cl. in B

dolciss.

pp

pp

mp

mf

p

PRZYKŁAD 1: Tadeusz Baird, *II Symfonia (Sinfonia quasi una fantasia)*, partytura, rękopis (fotokopia) zbiory ZKP, cz. I, t. 2–14, temat pierwszy — Cl in B, (zapis własny wg partytury)

Dla filmu skomponował Baird pięć podstawowych wariantów tego tematu nadając im odpowiednie nacechowanie emocjonalne. W procesie odmieniania tematu ingerował w obsadę wykonawczą, artykulację i dynamikę. Niewielkim modyfikacjom natomiast poddał substancję samego tema-



tu, który w każdym wariacie jest wyraźnie rozpoznawalny, a dzięki temu jest myślą przewodnią całego filmu. Na podstawie korelacji obrazu filmowego z muzyką każdemu z tych wariantów można nadać odpowiedni emblemat emocjonalny, który poszerza swój zakres w zależności od sceny filmowej. Przykładową interpretację takiej muzyczno-obrazowej korelacji zawiera tabela 2.

Numer i nazwa wariantu	Charakterystyka muzyczna	Scena filmowa	Emblemat emocjonalny wariantu muzycznego
I Wariant smyczkowy	Pierwsza prezentacja tematu – grupa skrzypiec	Napisy początkowe. Wprowadzenie w nastrój filmu.	powaga
	Druga prezentacja tematu – grupa altówek		
II Wariant klarnetowy	Pierwsza prezentacja tematu – klarnet solo w artykulacji tremolo na tle pizzicata wiolonczel.	Scena na ulicach Warszawy. Oswobodzony z więzienia Jakub widzi cywili uciekających w popłochu od wojennej pożogi. Narrator mówi: „Wkrótce działa umilkną, rozlegnie się szcęk porzuconej broni. Z więziennych lat, które minęły zostaną mu w pamięci twarze, głosy ludzkie, czyjś adres, wilgotny chłód wiejący od ścian i stukanie z celi. To wszystko jeszcze kiedyś powróci do niego. Nadejdzie czas kiedy to, co zapamiętał stanie się jego jedyną nadzieją. Jest jeszcze dzień w powietrzu snują się dymy, kłęska dokonała się w pełnym słońcu, ale mrok zwolna zstępuje na ziemię. Każdy odejdzie w swoją stronę, aby odszukać swych bliskich i powiedzieć – «Jestem, wróciłem»”.	niepokój
	Druga prezentacja skróconego tematu (tylko pierwsze dwa takty) – altówka solo tremolo na tle kotłów tremolo i pojedynczych uderzeń instrumentów perkusyjnych (kotły, talerze)		strach
	Rozwinięcie tematu w kierunku udramatycznienia narracji – smyczki pizzicato, klastery, glissanda; fragment bardzo zróżnicowany dynamicznie.		groza

Numer i nazwa wariantu	Charakterystyka muzyczna	Scena filmowa	Emblemat emocjonalny wariantu muzycznego
III Wariant waltorniowy	Prezentacja tematu przez waltornię solo z kontrapunktem klarнету na tle orkiestry – śpiewnie, legato, łągodnie, cicho.	Jakub zostaje sam w celi, jego współlokator – Józef Malina (kasjer) wychodzi na wolność po odbyciu kary za kradzież pieniędzy, których potrzebował na leczenie syna w Szwajcarii (gruźlica kości). Jakub od-czuwa pustkę i smutek.	zamyślenie, smutek
IV Wariant orkiestrowy	Wstęp orkiestry nawiązujący do suity <i>Colas Breugnon</i> . Skrzypce z kontrapunktem waltorni na tle orkiestry – cały temat.	Jakub wraz z innymi Żydami odwozi zwłoki swej matki na cmentarz.	dostojna odwaga
	Klarnet solo – śpiewnie – temat skrócony		nostalgiczne zamyślenie
	Fragment sonorystyczny – bez melodii wiodącej. Naprzemiennie operowanie statycznymi plamami dźwiękowymi smyczków z uderzeniami instrumentów perkusyjnych (kotły) oraz kaskadowymi dźwiękami smyczków <i>pizzicato</i> (wyraźne nawiązanie do II części <i>Kwartetu smyczkowego</i> ). Duża zmienność tempa, dynamiki, nastroju. Fragment bardzo ilustracyjny, pełen dramaturgii.	Jeden z Żydów ucieka z getta przez mury cmentarza. Jakub ucieka wraz z nim.	niepokój

Numer i nazwa wariantu	Charakterystyka muzyczna	Scena filmowa	Emblemat emocjonalny wariantu muzycznego
V Wariant smyczkowy 2	Grupa skrzypiec i altówek realizuje temat na tle orkiestry.	Niespodziewanie do warsztatu wchodzi Niemcy. Aby ich zatrzymać, a tym samym uratować drukarnię Jakub rzuca granatem – jak biblijny Samson jedną ręką zabija lwa. On również ginie. Kamera ukazuje obraz totalnego zniszczenia.	spokój, ukojenie

TABELA 2: Muzyczne warianty emocjonalne w filmie *Samson* A. Wajdy

Rozpatrując sposób opracowania dzieła oryginalnego w filmie należy wskazać na technikę wariacyjną zastosowaną wobec zaledwie jednego tematu zapożyczonych z obszernej kompozycji autonomicznej. Podstawowym narzędziem wariantowania jest zmiana barwy brzmienia w wyniku wprowadzania różnorodnej obsady wykonawczej z wymiennym stosowaniem instrumentu solowego (skrzypce/altówka, klarnet, waltornia) oraz zróżnicowanych sposobów wydobywania dźwięku. Zatem samo brzmienie było dla Baira podstawowym narzędziem pracy kompozytorskiej służącej programowaniu zawartych w filmie trudnych emocji: powagi; niepokoju; strachu; grozy; smutku; zamyślenia; nostalgicznego zamyślenia; dostojnej odwagi; spokoju; ukojenia. Porównując dzieło oryginalne z muzyką do filmu można zdecydowanie mówić o formie transkrypcji, w której zmieniony został kontekst dzieła pierwszego. Z cyklu sonatowego powstała nowa forma wariacyjna bazująca na głównym temacie z I części *Symfonii*, ale także odwołująca się do fragmentów dwóch innych kompozycji – suity *Colas Breugnon* oraz *Kwartetu smyczkowego*. Wobec powyższego muzykę niediegetyczną z filmu *Samson* można określić mianem transkrypcji rekontekstowej (redukcyjnej i kontaminacyjnej)<sup>25</sup>. W ten sposób przetranskrybowana muzyka autonomiczna w bardzo skróconej, ale i skondensowanej formie stała się elementem współtworzącym dramaturgię filmu.

Analiza głównych scen z filmu przywołuje wiele podobnych pod względem emocjonalnym osobistych doświadczeń Baira. Można je ująć w kilku punktach:

<sup>25</sup> Więcej na temat typologii transkrypcji w: B. LITERSKA, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina*, Kraków 2004, s. 137–221.

1. Warszawa – jako miejsce życia zarówno bohatera filmu, jak i kompozytora.

2. Przebywanie w więzieniu – podobieństwo do losów kompozytora – jego przebywania w obozach pracy oraz zagłady. Przy czym najważniejsze, traumatyczne dla Bairda wspomnienie – oswobodzenia z obozu koncentracyjnego<sup>26</sup>.

3. Ucieczka Jakuba z getta i ucieczka Bairda z obozu pracy<sup>27</sup>.

4. Choroba – gruźlica kości, której doświadczyli zarówno syn jednego z bohaterów filmu (J. Maliny) jak i sam Baird.

5. Poszukiwanie bliskich – w czasie wojny i tuż po niej Baird szukał swych zaginionych rodziców.

6. Niezwykle silna więź emocjonalna z matką – bohatera filmu oraz samego Bairda.

7. Więzienie – miejsce osadzenia Jakuba oraz Edwarda Bairda (ojca kompozytora). Istotne jest również niesłuszne oskarżenie obu tych postaci.

To bardzo wyraźne podobieństwo losów Bairda do historii przedstawionych w filmie pozwala przypuszczać, że wybór kompozycji oryginalnej do zilustrowania treści *Samsona* nie był przypadkowy. Mimo, że w roku 1960 kompozytor miał w swoim dorobku już 25 utworów autonomicznych to jednak wrócił do kompozycji sprzed 10 lat. Być może uświadomił sobie jak bardzo w swojej *II Symfonii* zakodował emocje będące jego osobistym udziałem i związane z bolesnymi wspomnieniami z czasów wojny oraz wczesnych lat 50. XX wieku – emocje, które przywołały filmowe kadry. Zatem krytycy – nie znając przecież tych okoliczności – słusznie rozpoznali w *II Symfonii* duży ładunek smutku, nostalgii i pesymizmu.

Współpraca z filmem zajęła Bairdowi ponad 20 lat życia (1951–1973) i zaowocowała muzyką do 4 filmów dokumentalnych oraz 34 filmów fabularnych<sup>28</sup>. Dzisiaj nie wiadomo, w jakim stopniu kompozytor dokony-

<sup>26</sup> Por. B. LITERSKA, *Tadeusz Baird...*, op. cit., s. 30–34.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>28</sup> Trzy filmy dokumentalne dotyczą sztuki, a jeden opisuje powstanie miasta i kombinatu Nowa Huta. Tematyka dziesięciu filmów fabularnych porusza problematykę wojenną. Kompozytor współpracował z doskonałymi reżyserami: Jarosławem Brzozowskim, Sylwestrem Chęcińskim, Wojciechem J. Hasem, Bogdanem Hussakowskim, Tadeuszem Jaworskim, Kazimierzem Kutzem, Witoldem Lesiewiczem, Lechem Lorentowiczem, Andrzejem Munkiem, Jerzym Passendorferem, Ewą i Czesławem Petelskimi, Bohdanem Porębą, Stanisławem Różewiczem, Janem Rybkowskim, Sylwestrem Szyszko, Aleksandrem Ścibor-Rylskim, Andrzejem Trzos-Rastawieckim, Andrzejem Wajdą, Jerzym Zarzyckim. Fragmenty oryginalnych ścieżek dźwiękowych z wybranych filmów zostały opublikowane na dwóch płytach CD: *Tadeusz Baird. Film music*,

wał autozapóżyceń z dzieł autonomicznych do filmu. Niniejszy przykład otwiera to, bez wątpienia bardzo interesujące, pole badawcze.

#### SUMMARY

SŁOWA KLUCZOWE: Tadeusz Baird, *II Symfonia*, Andrzej Wajda, *Samson*

KEYWORDS: Tadeusz Baird, *Symphony No. 2*, Andrzej Wajda, *Samson*