

Piotr Łuszczkiewicz

## Estrada i liryka. Szlagier w poezji międzywojennej

Jeśli przyjąć, iż nowoczesna kariera piosenki jako integralnego utworu przeznaczonego do publicznej prezentacji rozpoczyna się wraz z powstaniem estrady<sup>1</sup>, to moment początkowy ewentualnej obecności tak pojmowanych szlagierów w poezji wypada usytuować pośrodku epoki Młodej Polski. Ale młodopole nie szukali tego rodzaju bodźców. Wyznawali dziewiętnastowieczną etykę pisarską, która oczekiwała od autora, że będzie tworzył z natchnienia i dążył ku arcydziełu. Dla ogromnej większości, a już na pewno dla grona najwybitniejszych artystów, absolutnie nie do pomyślenia było mieszanie wersów wysokiej liryki z linijkami estradowych przebojów. I choć wokół nich zmieniało się materialne zaplecze literackiej działalności, powstawały całkiem nowe instytucjonalne formy jej organizowania, upowszechniania i finansowania — jak kabaret i rewia, wytwórnie płytowe i filmowe oraz radio — nie zamierzali się przedzierać ani w dostawców, ani w eksponentów repertuaru lekkiej muzy. Niewykluczone zresztą, że w grę wchodziły również i inne, mniej górnolotne przesłanki takich decyzji, na które zwrócił uwagę Artur Sandauer, napomykając sarkastycznie:

I, w istocie, trudno sobie wyobrazić Kasprowicza, Leśmiana czy Staffa pisujących na zamówienie: pierwszy żyje z profesury, drugi — z notariatu, trzeci — z przekładów<sup>2</sup>.

Czy to z przyczyn etyczno-kulturowych, czy to z powodów osobistych, bodaj zupełna nieobecność aluzji do szlagierów w liryce koryfeuszy Młodej Polski, niewątpliwie przez nich w jakichś okolicznościach słyszanych, pozostaje faktem. A przecież musieli się oni zetknąć z modnymi piosenkami, jeżeli nawet nie w teatrzyku lub na scenie rozrywkowego lokalu, to przynajmniej w towarzyskim salonie albo w przestrzeni domowej, gdzie wykonywano je przy pianinie, odtwarzano z gramofonu, koniec końców, słuchano ich z radioodbiornika. Niemniej w wierszach nie ma praktycznie żadnych śladów takich spotkań. Bolesław Leśmian odważy się wprawdzie w późnej twórczości użyć tytułu *Tango*<sup>3</sup>, ale będzie to tylko sygnał sytuacyjnej aranżacji i rytmicznej instrumentacji liryku, pozbawiony przebojowego konkretności.

<sup>1</sup> Przyjmuje podobne założenie za hasłem T. Kostkiewiczowej, *Piosenka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, poszerz. i popraw., Wrocław 1998, s. 388.

<sup>2</sup> A. Sandauer, *Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 113.

<sup>3</sup> B. Leśmian, *Tango*, [w:] *Dzieńba leśna*, Warszawa 1938 (zob. tenże, *Poezje*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 368-369). W przywołaniach modnych rytmów tanecznych wyprzedzają wszak poetę twórcy młodszych pokoleń, jak choćby Maria Pawlikowska-Jasnorzewska czy Bruno Jasieński.

Trzeba tedy poszukać tropu szlagierów w poezji młodszych artystów dwudziestolecia międzywojennego, wystawionych na próbę hipnotycznej siły piosenek, władających zbiorową wyobraźnią i emisją głosu. Do formacji, która świetnie знаła energię przebojów nuconych przez cały kraj, należeli skamandryci, otwarci na polifonię dźwięków zwyczajnego świata, wpisujący w teksty, jak to trafnie sformułował Edward Balcerzan, „partyturę synkretyzmu”<sup>4</sup>; do tego jeszcze w kilku przypadkach sami wprzęgnięci w maszynę przemysłu rozrywkowego. Paradoksalnie jednak, nawet najsilniej zaangażowani w show-biznes autorzy Skamandra – z pierwszą gwiazdą całej plejady, Julianem Tuwimem, na czele<sup>5</sup> – z zaskakującą uporczywością oddzielali dzieła artystyczne pomieszczane w tomikach od produkcji hitów dla kina, rewii i kabaretu, tamując także intermedialne przecieki z obszaru estrady. Konsekwencje tej separacji doskonale opisał na własnym przykładzie Ryszard Matuszewski:

Któż z nas, wówczas młodych, tańcząc popularne tanga *Nasza jest noc* i *Co nam zostało z tych lat* i słuchając ich słów śpiewanych przez chór Dana, zdawał sobie sprawę, że są to słowa Tuwima? Również i głośnych przebojów Ordonki, jak *Pierwszy znak* czy *Miłość ci wszystko wybaczy*, lub Zimińskiej i Fogga, jak *Pokoik na Hożej*, szeroka publiczność słuchała bez świadomości, że słucha tekstów znakomitego poety, ukrywającego wówczas swe autorstwo pod pseudonimem Oldlen<sup>6</sup>.

Wspomnianą listę można by jeszcze długo kontynuować, ale z punktu widzenia dzieła literackiego Tuwima nie ma to sensu, ponieważ i tak nie odnajdzie się w nim owych nazwisk i tytułów. Pozostają poza linią demarkacyjną, którą wytycza przywołana przeze mnie wcześniej elitarystyczna konwencja młodopolska, nakazująca ściśle odgraniczać funkcję dostarczyciela rozrywki od roli natchnionego artysty. Tę prawidłowość szybko dostrzegli krytycy literaccy ze starszych, findesieclowych generacji, jak chociażby Tadeusz Boy-Żeleński, który wytknął kompletny brak oddźwięku ukrywanych pod pseudonimami piosenek skamandrytów w ich twórczości oficjalnej<sup>7</sup>. Bezczynni nie pozostali także rówieśnicy – rywale z innych ugrupowań poetyckich. Bruno Jasiński w zjadliwym epitafium Antoniego Słonimskiego ostro skwitował parnasistowsko-rozrywkowe rozdwojenie jego talentu: „Pisał w dzień operetki z Tillym, jako Milly, / A w godzinach poezji sążniste liryki”<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> E. Balcerzan, *Poeci i piosenkarze*, „Nurt” 1968, nr 6, s. 39.

<sup>5</sup> Dorota Fox podkreśla, że „Tuwim pisał te teksty pod swoimi (sześćdziesięcioma) pseudonimami, Hemar nie opublikował za życia żadnego tomiku piosenek, wręcz przyznawał się, że utrwalania piosenek w druku boi się jak ognia” – zob. D. Fox, *Jarmark piosenek. Kariera piosenki w kabaretach i rewiiach dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 57.

<sup>6</sup> R. Matuszewski, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 16.

<sup>7</sup> Zob. T. Boy-Żeleński, *Wieczór recytacyjny Marii Morskiej i Stefana Jaracza z udziałem poetów Skamandra*, „Kurier Poranny” 23 III 1926. Jak trafna to recenzja, widać po przywołaniach w pracach badaczy literatury dwudziestolecia międzywojennego: A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 140; A. Sandauer, dz. cyt., s. 113; R. Matuszewski, dz. cyt., s. 16.

<sup>8</sup> B. Jasiński, *Antoni Słonimski, Epitaphia Wielkich Polaków. Niestety żyjących. Seria II*, „Szczytek” 1923, nr 50, cyt. wg: tenże, *Poezje zebrane*, wstęp, oprac. i komentarz B. Lentas, współp. M. Ogonowska, Gdańsk 2008, s. 243.

Skłaniałbym się ku tezie, że Tuwim — podobnie jak Marian Hemar, przyznający się wprost do kompleksu „kabareciarza”<sup>9</sup> — bał się tego typu zaszkladkowania, tym bardziej że w jego wypadku podobna etykieta psułaby zasłużony wizerunek sztandarowego poety pokolenia, a może nawet i epoki. Dlatego kamuflował autorstwo swoich tekstów estradowych i w twórczości poważnej, za pomocą której wyrabiał sobie markę następcy Kochanowskiego i Norwida, przez długi okres nie dopuszczał do głosu podszeptów lżejszej muzy<sup>10</sup>. Złamał tę zasadę dopiero w *Balu w Operze*, syntezując poetykę kabaretowych numerów z dyspozycjami metafizycznego poematu. Jednak myliłby się ten, kto by sądził, że piosenkowe ewokacje zyskały tym samym pozytywny status. W słynnym dziele z 1936 roku<sup>11</sup> cytaty z przebojów pojawiają się kilka razy, choć na pewno nie tak często jak nawiązania literackie. Trudniej je też dziś wyłuskać, niektóre wszak zdają się nadal czytelne: pseudonim tancerki, Sata-nella<sup>12</sup> jest jawną aluzją do słow-foksa z tekstem Andrzeja Własta z repertuaru Mieczysława Fogga; przyśpiewka „Udibidibindia, udibindia”<sup>13</sup> pochodzi z *Panny Mani*, napisanej przez Mariana Hemara, a uwiecznionej przez Zulę Pogorzelską; zawołanie „Jak bał, to bał”<sup>14</sup> pożyczą formę od tytułu operetki Konrada Toma<sup>15</sup>. Inne — prawdopodobnie wymyślone — przybierają postać zniekształconą i uproszczoną: fingujący pochodzenie Włoch Tęsknotti nieudolnie naśladuje język południowego kochanka w „zakochanym totti frotti”<sup>16</sup>; para clownów, udających artystów z Ameryki lub Wielkiej Brytanii, daje popis zredukowanej angielszczyzny: „I am Pitty / I am Pitt / I love you Kitty”<sup>17</sup>; ograniczona do szablonów topika egzotycznych przebojów odzywa się w kolejnych numerach estradowego programu: „Potem księżyc nad Taiti / I gitary na Haiti”<sup>18</sup>. Na domiar wszystkiego, finałowy szlagier, opatrzony weredycznym tytułem „Komu dziś dać”, wykonuje królowa karnawału — „Promieniejąca K... Mać!”:

Goła, w pończochach, w cylinderku na bakier,  
Z paznokciami purpurowymi,

<sup>9</sup> Zob. M. Hemar, *Za dawno, za dobrze się znamy...*, oprac. W. Majewska, A. Mieszkowska, Londyn 1997, tu wg: D. Fox, dz. cyt., s. 57.

<sup>10</sup> Pisze o tym np. T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, [w:] J. Tuwim, *Kabaretiana*, oprac. T. Stępień, Warszawa 2002; tu wg: D. Fox, dz. cyt., s. 57.

<sup>11</sup> Fragmenty *Balu w Operze* ukazywały się w prasie w latach 1936–1938. Nie ma pośród nich przywołanych cytatów. Kategorię piosenki reprezentuje jedynie żołnierski passus „że na tobie giną, że na tobie giną / chłopcy malowani” z utworu *Wojenka*, powstałego pod koniec I wojny światowej (zob. np. T. Szewera, *Niech wiatr ją poniesie. Antologia pieśni z lat 1939–1945*, wyd. 2, Łódź 1975, s. 131). Kontrowersyjny poemat w całości drukowano z poprawkami autora w „Szpilkach”, poczynawszy od 1946 roku. Pierwsze pełne wydanie książkowe ukazało się jednak dopiero po kilkudziesięciu latach od napisania — zob. J. Tuwim, *Bal w Operze*, oprac. T. Januszewski, il. B. W. Linke, Warszawa 1982. Tu korzystam z edycji: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, wyd. 4 rozszerz., oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986.

<sup>12</sup> J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 223.

<sup>13</sup> Tamże, s. 229 i 239.

<sup>14</sup> Tamże, s. 243.

<sup>15</sup> Opieram się m.in. na informacjach o piosenkach zawartych w: D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej. Lata 1900–1939*, wstęp S. Grodzieńska, Warszawa 2007.

<sup>16</sup> J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 224.

<sup>17</sup> Tamże, s. 224.

<sup>18</sup> Tamże, s. 224.

Z wymionami malowanymi,  
 Z szmaragdowym monoklem w oku,  
 Z neonową reklamą w kroku,  
 Skrzeczając szlagier:  
     „Komu dziś dać?  
        Komu dziś dać!  
           Komu dziś dać!”

[Julian Tuwim, *Bal w Operze*]<sup>19</sup>.

Takiej eksplozji nie odnajdziemy w liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, która – dostrzegając i nader wytrawnie opisując w miniaturach poetyckich zmysłową dźwiękosferę bluesa oraz jazzu otaczającą bywalców sal balowych – nie wspomina o szlagierach rodzimej estrady, rozbrzmiewających na dancingach podobnych do tego, jaki dał tytuł jej tomikowi z 1926 roku<sup>20</sup>. Ponadto idolem, gwiazdą w popkulturowym nieledwie wymiarze autorka czyni nie Hankę Ordonówną, lecz śpiewającego arie operowe i operetkowe Enrica Carusa<sup>21</sup>. Nie ma w tym, nawiasem mówiąc, żadnego zaskoczenia. Warto przypomnieć, że wobec piosenki, rodzącej się w kabarecie i rewii, żywiono na początku jej polskiej kariery głęboką nieufność. Jan Lorentowicz podkreślał, że jest ona, tak jak wino, tworem francuskim, więc „na piaskach mazowieckich” zapewne się nie przyjmie; Antoni Słonimski uważał, że wskutek specyficznej mentalności dużo łatwiej przychodzi nam „pisać satyry niż śpiewać piosenki”; jeszcze inni za brak przygotowania odpowiedniego gruntu do adaptacji tej formy obwiniali samą publiczność, „nieoswojoną z piosenką” i „nienawykłą do śpiewania”<sup>22</sup>.

Odmienne przesłanki stały natomiast za specyficzną ambiwalencją w stosunku do szlagierów, objawiającą się – aczkolwiek w incydentalnej skali – w utworach futurystów. Z jednej strony, przeboje rozpowszechniane na płytach przypominały poetom nowoczesności o potędze wynalazków, zmieniających nie tylko formy rozrywki, lecz także tory percepcji. Rzecz dotyczyła na przykład fonografu, za sprawą którego cichy śpiew słowików w lesie można zarejestrować na magnetycznych falach tak samo intensywnie, jak nagrania Carusa:

słowikując szeptolesia falorycznie caruzieją.  
 GRAMOPATHEFON. GRAMOPATHEFON. GRAMOPATHEFON<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Tamże, s. 242. Ujawniający się w cytacie negatywny stosunek do przebojów, przypominających szmirowate szlagiery rozbawionej Warszawy lat 30., nie zaprzecza zasadności spostrzeżenia Edwarda Balcerzana, że skamandryci tworzyli „poezję kabaretową”, inspirowaną kabaretem, pisaną dla niego i przechodząca próbę jego spektakli – zob. E. Balcerzan, *Poezja kabaretowa (skamandryci i inni)*, [w:] *Poezja polska w latach 1918–1939. Książka dla nauczycieli, studentów i uczniów*, Warszawa 1996. Fingowany przez poetę szlagier jest raczej przejawem zwulgaryzowanych przez kapitalizm pragnień międzywojennego społeczeństwa, a ściśle jego elit, nie zaś jedynie aluzją do niskiego poziomu dzieł twórców piosenki.

<sup>20</sup> Zob. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dancing. Karnet balowy*, Warszawa 1926.

<sup>21</sup> Zob. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, cykl *Phyty Carusa*, [w:] *Profil białej damy*, Warszawa 1930 (tu wg: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1985).

<sup>22</sup> Wszystkie cytaty wg: D. Fox, dz. cyt., s. 45–46.

<sup>23</sup> St. Młodożeniec, *XX wiek*, [w:] *Kreski i futureski*, Warszawa-Kraków 1921, cyt. wg: tenże, *Utwory poetyckie*, zbiór, oprac., wstęp i przyp. T. Burek, Warszawa 1973, s. 49. Wnikliwie interpretuje ten ustęp E. Balcerzan, *Nie ma sprzeczności między naturą a cywilizacją*, [w:] *Poezja polska w latach 1918–1939. Książka dla nauczycieli, studentów i uczniów*, dz. cyt.

Z drugiej strony, lewicujący czy zgoła komunizujący autorzy widzieli w hitach estrady emanację znienawidzonego świata burżuazyjno-kapitalistycznej elity, z jej konsumpcyjnymi priorytetami, marionetkowymi bohaterami i snobistycznym językiem, najeżonym salonową francuszczyzną i angielszczyzną. W dezawuowaniu „wytwornego milieu”, „gentlemanów par force” oraz „dam comme il faut”<sup>24</sup> celował Bruno Jasieński, który w *Trupach z kawiolem* parodiował za jednym zamachem erotyczny i chyba też muzyczny gust kochanki z wyższych sfer:

Pani dzisiaj się marzy... jakiś sen o wikingu...  
Purpurowe ekscesy niewyspanej Ninon...<sup>25</sup>

Ta, raczej symboliczna, obecność szlagierów w poezji Jasieńskiego stanowi symptom poetyckiej percepcji w jego wczesnych utworach; maksymalistycznej, bliskiej Peiperowskiemu z ducha i litery założeniom „sztuki teraźniejszości”<sup>26</sup>. Goniłwa za realiami życia społecznego, tropienie cywilizacyjnych konkretów łączy skamandrytów, awangardzystów i futurystów, nie poprawia jednak pozycji piosenkowych przywołań. Nie zmienia jej też strategia następnych pokoleń międzywojennych debiutantów. Ich reprezentanci w przeważającej mierze ignorują w twórczości popularne produkcje słowno-muzyczne, wykonywane na estradzie, wysyłane w eter, zapisywane na krążkach. Wyjątkiem od tej reguły, pierwszą przebojową lekcją polskiej poezji jest liryka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, który zarówno w samych tekstach, jak i w kompozycjach tomików zlikwidował przegrody między domeną poważnej i podkasanej Muzy. Dzieło to już w pobieżnej lekturze ujawnia liczne cytaty z popularnych piosenek oraz wiersze, w istocie będące piosenkowymi tekstami, nie zaś tylko przykładami gatunkowych stylizacji<sup>27</sup>. Autor gra przebojami, czyni z nich godziwy materiał literacki, ale owa gra także ma swoje zasady i ograniczenia.

Gałczyński nie sięga po największe hity estrady, kina, radia bądź fonografii. Z reguły niechętnie przywołuje szlagiery tak rozpoznawalne jak „Tangolita” z operetki *Bal w Savoyu*, pojawiająca się w apostrofie do Miry Zimińskiej, *Mira uważaj*<sup>28</sup> albo śpiewaków tak znanych jak Enrico Caruso, przypomniany

<sup>24</sup> B. Jasieński, *But w butonierce*, Warszawa-Kraków 1921, cyt. wg: tenże, *Poezje zebrane*, Gdańsk 2008, s. 38–40.

<sup>25</sup> B. Jasieński, *Trupy z kawiolem*, [w:] *But w butonierce*, dz. cyt. (wg tenże, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 39). Nie jest tu jednak mowa o Ninon Kiepur, ponieważ ta piosenka pochodzi z filmu o ponad dekadę późniejszego, *Ein Lied für Dich* (reż. Joe May, Niemcy 1933). Źródła można szukać w operach i operetkach, ale postawiłbym tu na hit Jerzego Boczkowskiego *Zegnaj Ninon!*, tym bardziej że inna jego piosenka, *Panienka comme il faut*, pasuje do aluzji Jasieńskiego (pierwodruki obu szlagierów: „Estrada” 1918, nr 2, s. 24 i 30–32).

<sup>26</sup> Zob. T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2 i tenże, *Futuryzm*, „Zwrotnica” 1923, nr 6; por. przedruk wystąpienia Peipera przed porankiem poezji Jasieńskiego we Lwowie w 1922 roku: T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady* (1918–1939), Kraków 1974, s. 94–95.

<sup>27</sup> Gałczyński napisał pokaźną liczbę utworów będących, w rzeczy samej, tekstami do piosenek. Niektóre – we wcześniejszym okresie twórczości – powstały z myślą o ich wykonywaniu przez poetę, inne – w czasach, kiedy był już sławny – przez gwiazdy kina i kabaretu, takie jak Hanka Ordonówna, Mira Zimińska, Adolf Dymśa czy Irena Kwiątkowska. Osobną kwestią są produkcje propagandowe z okresu socrealizmu. Zob. dział *Przypisy*, [w:] K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1–2: *Poezje*, red. K. Gałczyńska, B. Kowalska, Warszawa 1979.

<sup>28</sup> Wiersz z 1934 roku, tu wg: tamże, t. 1, s. 274. Paul Abraham stworzył tę operetkę w 1932 roku, w Polsce była ona grana od 1933 roku; wielką popularność cieszyło się zwłaszcza tango *Całować umiem tak jak tangolita* (polskie słowa: Andrzej Włast).

w *Strasznej balladzie wielkanocnej o zatopionej szynce*<sup>29</sup>, ewentualnie Mieczysław Fogg, uwieczniony w wierszu Nr 42 (z cyklu: „*Humor dla starych batwanów*”<sup>30</sup>). Większość z piosenkowych wtrętów jest u poety mniej wyrazista i wymaga kontekstowych precyzacji. Dopiero dzięki nim orientujemy się, że passusy „Ach, co za ból...” (*Romans*<sup>31</sup>) czy też „Twe palce pachną konwaliami” („*Jeżeli*”<sup>32</sup>) należą do rejestrów łzawego rosyjskiego romansu „z janczarami”. Za sprawą lokalizacyjnych dookreśleń konstatujemy, że w *Balladzie o dwóch siostrach* ze staroangielskim refrenem „Hej nonny no! haj nonny ho!” (*Kolczyki Izoldy*<sup>33</sup>) rozbrzmiewa szlagier z pubów w Dublinie. Wskutek podpowiedzi: „Idzie piosenka: autor: Kurt Tucholski” (*Inge Bartsch*<sup>34</sup>) kojarzymy, że wykonywany jest repertuar animatora berlińskich kabaretów.

Bez takich uszczegółowień zignorowalibyśmy wiele asocjacji, toteż niezbędne okazują się oznaczenia, wyodrębniające graficznie wokalną materię z osnowy monologów podmiotów i protagonistów utworów. Widzimy cudzy-słów i wiemy, że opatrzone nim wersy posiadają *stricte* muzyczną, nie zaś tylko wierszową melodykę, jak: „Bujaj mnie, Antek, tyś mój lord, / jam choć pod księżyc rada”, „W ogródku szallona muzyka” lub „Dlaczegoś mnie zdradziła? / oczywiście, twa miłość jest grą” (*Ludowa zabawa*<sup>35</sup>). Dostrzegamy gatunkową nomenklaturę i modyfikujemy audialny, a przy tym konceptualny odbiór ewokacji „Marsza żandarmskiego” (*Bal zakochanych*<sup>36</sup>), walca „Zalany Słoń” (*Zaczarowana dorożka*<sup>37</sup>), jak też walca „Liść we mgle” i tanga „Numer twych butów czterdziesty drugi” (*Piosenka o dworcu EKD*<sup>38</sup>).

Ostatnie tytuły groteskowym zabarwieniem sugerują, że Gałczyński wymyślił sporo piosenkowych wtrąceń, niemniej to również upływ czasu mógł sprawić, że trudno jest dzisiaj zidentyfikować lub zdezawuować zarówno niektóre z tych wspomnianych<sup>39</sup>, jak i innych, w rodzaju produktu – powtarzając za poetą – muzyki „tańszej” o nazwie „Moje śliczności” (*Bal zakochanych*<sup>40</sup>),

<sup>29</sup> Wiersz z 1949 r., tu wg: tamże, t. 2, s. 295.

<sup>30</sup> Wiersz z 1949 r., tu wg: tamże, t. 2, s. 318.

<sup>31</sup> Wiersz z 1935 r., tu wg: tamże, t. 1, s. 308.

<sup>32</sup> Wiersz z 1946 r. (trawestacja *If* Rudyarda Kiplinga), tu wg: tamże, t. 2, s. 81. Fraza ta kojarzy się z piosenką Aleksandra Wertyńskiego *Pani palce* o incipicie „Pani palce pachną świecą”, który w tytule popularnego rosyjskiego filmu przybrał postać *Pani palce pachną kadzidłem*, reż. Jurij Gałicki, Rosja 1917 – zob. A. Wertyński, *Romansy i poematy*, wyb., tłum., posł. i oprac. T. Lubelski, Kraków 1996, s. 21 i 131.

<sup>33</sup> Poemat z 1946 r., tu wg: K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 2, dz. cyt., s. 69–70.

<sup>34</sup> Wiersz z 1934 r., tu wg: tamże, t. 1, s. 227. Aktorka, będąca pierwowzorem Inge Bartsch, śpiewała piosenkę *Du bist so groß und fern* – zob. W. Filler, *Zmartwychwstanie w Dongen*, „Kultura” 1973, nr 51–52.

<sup>35</sup> Poemat z 1934 r., tu wg: K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, dz. cyt., s. 251 i 259.

<sup>36</sup> Wiersz z 1937 r., tu wg: tamże, t. 1, s. 365.

<sup>37</sup> Poemat z 1946 r., tu wg: tamże, t. 2, s. 66.

<sup>38</sup> Wiersz z 1949 r., tu wg: tamże, t. 2, s. 342.

<sup>39</sup> Wymagałoby to bardzo specjalistycznej kwerendy. Nie ma też pewności, że jeśli nawet istniały takie przeboje, to Gałczyński nie zniekształcił lub nie skontaminował cytatów. Ale, owszem, linijka: „Bujaj mnie, Antek, tyś mój lord” niesłychanie przypomina frazę z repertuaru teatrów ogródkowych sprzed I wojny światowej „Huśtaj mnie, Antku, psiajucho”, znaną dzisiaj w wersji biesiadnej: „Huśtaj mnie, huśtaj, psiajucho”, zaś apostrofa „Dlaczegoś mnie zdradziła” zdaje się odmianną tytułu szlagieru rewiowego z 1930 roku z tekstem Wiktora Budzyńskiego – *Dlaczego mnie zdradziłaś*. O wymienionych piosenkach zob. W. Panek, L. Terpiłowski, *Nie tylko „Momus”*, [w:] *Piosenka polska*, Warszawa 1978; por. też *Gwiazdźbiór polskiej piosenki XX wieku*, oprac. W. Dąbrowski, cz. I: *Dwudziestolecie międzywojenne (1919–1939)*, www.spotkaniapiosenka.org; zob. też rekordy projektu www.bibliotekapiosenki.pl.

<sup>40</sup> Wiersz z 1937 r., tu wg: K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, dz. cyt., s. 365.

inwitycyjnej piosenki „Na majową wycieczkę” (*Zaproszenie na wycieczkę*<sup>41</sup>), serenady „To dla ciebie, dla ciebie, ukochana” (*W radio mają rację*<sup>42</sup>). Sprawa przedstawia się prościej z rodzimymi szlagierami, „Góralu, czy ci nie żal?” (*Czterdziesty szósty Kraków*<sup>43</sup>, *Okulary szydery*<sup>44</sup>), „Pierwsza Brygada” (*Ludowa zabawa*<sup>45</sup>) lub „Maryśka moja, Maryśka” (*Pieśń cherubińska*<sup>46</sup>), które długotrwałą popularność zyskały dzięki kolosalnej żołnierskiej propagacji<sup>47</sup>, a także ze światowymi hitami, jak dla przykładu neapolitańska serenada „O, sole mio!” (*Romancero*<sup>48</sup>), czy z piosenkami wypromowanymi przez filmy o identycznych z nimi tytułach: „Ramona” (*Rach-ciach i twardo*<sup>49</sup>) i „Wołga – Wołga” (*Tatusz*<sup>50</sup>, „Jeżeli”<sup>51</sup>). Ale już westernowy przebój „Ja cię porwę” (*Koń w kinie*<sup>52</sup>) zakrawa na mistyfikację.

Wyimki prawdziwych, dających się skonkretyzować przebojów, zdarzają się zatem w liryce Gałczyńskiego rzadziej, niż się zrazu wydaje. Nadto kwitowane są epitetami w bardzo zbliżonym stylu: „durne refreń”, „romansidło z janczarami” lub – w najlepszym wypadku – „nieśmiertelny banał”. Jest w tym pewna metoda. Absencje lub deprecjacje dotyczą głównie szlagierów modnych w kręgach bywalców kabaretu i rewii, obecnością i podporą cieszy się zaś przeważnie powszechnie dostępna piosenka z ogródków, plebejska i proletariacka. Widać to zwłaszcza w okresie współpracy poety z „Prosto z Mostu”, nie inaczej rozgrywane są też wtęty w czasach jego aliansu z „Przekrojem”. To samo antyinteligentkie ostrze, które znamy z poważnych pamfletów, uderza i w tej, lżejszej niejako, płaszczyźnie twórczości. Co więcej, po wojnie zmienia się też stosunek autora do popularnej tradycji słowno-muzycznej naszego wschodniego sąsiada. W dwudziestoleciu Gałczyński dość protekcyjnie traktował poetykę rosyjskiego romansu. Natomiast w nowej rzeczywistości ustrojowej

<sup>41</sup> Wiersz z 1939 r., tu wg: tamże, t. 1, s. 442–443.

<sup>42</sup> Wiersz z 1939 r., tu wg: tamże, t. 1, s. 446.

<sup>43</sup> Wiersz z 1946 r., tu wg: tamże, t. 2, s. 84.

<sup>44</sup> Wiersz z 1947 r., tu wg: tamże, t. 2, s. 36.

<sup>45</sup> Poemat z 1934 r., tu wg: tamże, t. 1, s. 253.

<sup>46</sup> Wiersz z 1930 r., tu wg: tamże, t. 1, s. 177.

<sup>47</sup> Piosenka *Góralu, czy ci nie żal?* powstała do wiersza Michała Bałuckiego *Dla chleba*, napisanego przez poetę w krakowskim więzieniu jako hołd dla towarzysza z celi, prostego górala, aresztowanego przez Austriaków za samo tylko pochodzenie. Śpiewano ją często na frontach I i II wojny światowej – zob. A. Zyga, *Tatry i górale w twórczości Michała Bałuckiego*, „Wierchy” 1957, nr 26. Kombatanka *Pierwsza Brygada*, podniesiona do rangi hymnu Legionów, budziła w dwudziestoleciu protesty środowiska endecckiego, a po wojnie komunistycznego – zob. W. Panek, *Polski śpiewnik narodowy*, Poznań 1996; Z. Adriański, *Złota księga pieśni polskich*, Warszawa 1997. Sam Gałczyński przywołuje ją prześmiewczo w *Okularach szydery* jako „My Pierwsza Brr”. Natomiast „Maryśka, moja Maryśka” to fraza refrenu, znanego w odmianach (np. „Maniuśka moja, Maniuśka”), z lwowskiej piosenki *Bal weteranów*. Wspomnienia żołnierzy I wojny światowej odnotowują jej wykonania – zob. K. Radziszewska, *Łódź w niemieckojęzycznych tekstach autobiograficznych*, „Tygiel Kultury” 2005, nr 7–9.

<sup>48</sup> Wiersz z 1949 r., tu wg: K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 2, dz. cyt., s. 312.

<sup>49</sup> Wiersz z 1946 r., tu wg: tamże, s. 52. Piosenka ta promowała niemy film *Ramona*, reż. Edwin Carewe, USA 1927 (informacje na temat filmów podaje i weryfikuje wg źródeł: J. Płażewski, *Historia filmu 1895–2005*, wyd. 7, Warszawa 2007; *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski, Warszawa 2006 oraz za portalami: [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl); [www.filmipolski.pl](http://www.filmipolski.pl)). Bardzo szybko trafiła na rodzime sceny kabaretowe z tekstem Andrzeja Własta (zob. np. W. Dąbrowski, *Przeboje światowe*, [www.spotkaniazpiosenka.org](http://www.spotkaniazpiosenka.org)). Śpiewał ją później także, ale już ze słowami Haliny Kołaczekowskiej, ewokowany przez Gałczyńskiego, Mieczysław Fogg.

<sup>50</sup> Wiersz z 1935 r., tu wg: K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 1, dz. cyt., s. 331. Tytułowa piosenka pochodzi z filmu *Wołga, Wołga*, reż. Grigorij Aleksandrow, ZSRR 1938.

<sup>51</sup> Wiersz z 1946 r., tu wg: K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 2, dz. cyt., s. 81.

<sup>52</sup> Wiersz z 1930 r., tu wg: tamże, t. 1, s. 167.

w sztandarowym wierszu *Dwie gitary* odwołuje się do sentymentalnego serca czy wręcz osierdzia tej kultury<sup>53</sup>.

Niewiele młodszy od Gałczyńskiego przedstawiciel ostatnich pokoleń debutantów przedwojennych, Czesław Miłosz jest od takiej strategii ideowej daleki, acz *Poemat o czasie zastygłym* niełatwo byłoby nazwać hymnem ku czci inteligenta. Młody poeta początkowo nie pozwala sobie na szlagierowe cytaty, wyjąwszy bodaj dwie linijki z żołnierskiego przeboju w zadedykowanej Józefowi Czechowiczowi *Kohysance*: „Roz-kwi-ta-ły pęki białych róż” oraz „wróc, u-ca-łuj jak za dawnych lat”<sup>54</sup>, atoli chętnie posługuje się stylizacjami gatunkowymi „piosenki” czy „walca”. Dopiero podczas okupacji – by strawestować słowa wiersza *Błądząc* – zasłucha się „w piosenkę Warszawy”<sup>55</sup>, zaś już po II wojnie światowej przypomni, w kontekście „losu młodych bywalców kawiarni” przeistoczonych w jednej chwili w żołnierzy, estradowy przebój z lat poprzedniej hekatomby militarnej:

Szumiały mu echa kawiarni,  
Całunem się kładły na skroń<sup>56</sup>.

— oraz sparafrazuje szlagiery, mitologizujące środowisko dzielnic robotniczych i tanich knajp:

Na Czerniakowskiej, Górnej i na Woli  
Już Czarna Mańka, szumiąc falbankami,  
Na piętro idzie, robi perskie oko<sup>57</sup>.

II wojna światowa jest istotnym działem dla poetyckiego bytu przebojów. Sam jej czas ze zrozumiałych powodów im nie sprzyja, wynosząc ponad banalne szlagworty słowa pieśni patriotycznych, religijnych, a nawet prostych piosenek

<sup>53</sup> Wiersz z 1946 r., tu wg: tamże, t. 2, s. 85–86.

<sup>54</sup> Cz. Miłosz, *Trzy zimy*, Warszawa 1936, cyt. wg: tenże, *Poezje*, Warszawa 1982, s. 22–23. Jako autorzy słów piosenki wymieniani są Jan Lankau i Kazimierz Wroczyński. Więcej podobnych przytoczeń znaleźlibyśmy jednak w liryce patriotyczno-żołnierskiej z I wojny światowej takich poetów jak choćby: Edward Słoiński, Józef Mączka, Stanisław Długosz, Stanisław Stwora, Józef Andrzej Teslar – zob. bibliografię do literatury żołnierskiej i legionowej w: *Literatura polska 1918–1975. Dokumentacja bibliograficzna 1918–1944 do tomów 1–2*, oprac. J. Stradecki, wyd. 2, Warszawa 1991.

<sup>55</sup> Cz. Miłosz, *Ocalenie*, Warszawa 1945, cyt. wg: tenże, *Poezje*, dz. cyt., s. 58–59.

<sup>56</sup> Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, Paryż 1957, cyt. wg: tenże, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001, s. 26. Wacław Panek i Lech Terpiłowski zaliczają piosenkę Jerzego Boczkowskiego *Szumiały mu echa kawiarni* (pierwodruk utworu: „Estrada” 1918, nr 2, s. 34–36) do żelaznego repertuaru scenek kabaretowych i teatryków z lat I wojny światowej, pokazując, jak „w wojennej potrzebie” zwyczajne utwory żołnierskie i sentymentalno-liryczne awansowały „do rangi największych przebojów” (W. Panek, L. Terpiłowski, *Piosenka polska*, dz. cyt., s. 79).

<sup>57</sup> Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, cyt. wg: tenże, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, dz. cyt., s. 29. Pierwszy wers jest aluzją do przeboju *Czarna Mańka* (pierwodruk utworu: „Estrada” 1918, nr 2, s. 44–46) z inspirującym wielu naśladowców refrenem Czesława Gumkowskiego – zob. np. *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsценkach*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959, s. 214–215 i 276–277. Drugie piosenki o dziewczynie, niekoniecznie Czarniej Mańce, która – jak dodaje Miłosz w przypisie do cytowanego fragmentu – „poszła tam na piętro / na piętro tam wysoko / i szumiąc falbankami / robiła perskie oko”, nie potrafie, niestety, zlokalizować, ale poeta też miał z tym kłopot i jeszcze w felietonie z 7 III 2004 r. w „Tygodniku Powszechnym” zastanawiał się nad jej autorstwem.

dziecięcych, czego ilustracją może być wiersz Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Sur le pont d'Avignon*<sup>58</sup>. Tak jak i ćwierć wieku wcześniej, rozkwita poezja żołnierska<sup>59</sup>, zaś rzeczywista albo suponowana struktura bojowej inkantacji służy autorom często za formę gatunkową liryki. Jednak nawet w tym zakresie mamy do czynienia raczej z cytataми z żołnierskich bądź, najogólniej biorąc, tyrtejskich konwencji twórczych niż z konkretnych utworów<sup>60</sup>. Po wojnie prawie cała kultura II Rzeczypospolitej staje się zaś obiektem komunistycznej kampanii, polegającej na obrzydzeniu albo wymazaniu dorobku – również piosenki – burżuazyjnego dwudziestolecia. Jego miejsce rychło zajmuje monopol zakłamaney i siermiężnej sockultury oraz socpopkultury. Nie ma wówczas dobrego klimatu dla flirtu liryki ze szlagierami, chyba że za ich odmianę uznamy kolektywne śpiewy produkcyjne, ewentualnie rodzimą czy też pochodzącą z przyjacielskiej ustrojowo zagranicy wokalistykę ludową<sup>61</sup>. Ale o nich nie miejsce tutaj opowiadać.

### Summary

Piotr Łuszczkiewicz

#### Popular music and lyric poetry. A hit single in the poetry between the wars

In the essay the author enquires into the references to popular song in the lyric poetry of the first decades of 20<sup>th</sup> century, treating the birth of the popular music as the beginning of perceiving a hit single as the integral piece meant to be shown to the public. The researcher asks about acceptability and, eventually, the consequences of the artistic flirt of highbrow literature with egalitarian word-music tradition. Moreover, the author shows various scenario of treating hit song impulses, beginning with total ignorance shown by Young Poland artists (Jan Kasprówicz, Bolesław Leśmian, Leopold Staff), through the separation of serious creativity from stage gainful employment, as in the case of Skamander members fearing being given the label of cabaret entertainers (Julian Tuwim, Antoni Slonimski or Marian Hemar), until the liquidation of barriers between serious and jocular muse domains, as in Konstanty Ildefons Gałczyński's lyric poetry. In this article, there are dozens of allusion, quotations, paraphrases, all invoking not only the most popular hit singles of the Interbellum, but also songs which were less known and therefore nowadays seem to be more difficult to identify. The list of the poets is extended by such personages as Bruno Jasieński, Maria Pawlikowska, and finally Czesław Miłosz.

<sup>58</sup> Zob. wiersz i komentarz w: K. K. Baczyński, *Kiedy się miłość śmiercią stała... Wiersze wybrane*, wyb. i komentarze W. Budzyński, Warszawa 1993, s. 64–65.

<sup>59</sup> Zob. np. J. Święch, *Poezja żołnierska*, [w:] *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997. Zob. też bibliografię do poezji i pieśni żołnierskiej w: *Literatura polska 1918–1975. Dokumentacja bibliograficzna 1918–1944 do tomów 1–2*, dz. cyt.

<sup>60</sup> Zob. np. E. Balcerzan, *Poezja tyrtejska (strategia uczestnika wojny)*, [w:] *Poezja polska w latach 1939–1968. Książka dla nauczycieli, studentów i uczniów*, dz. cyt.; por. wiersze w: *Poezja Polski Walczącej 1939–1945*, oprac. J. Szczawiej, t. 1–2, Warszawa 1974.

<sup>61</sup> Problematyka fonosfery stalinowskiej Polski pojawia się w licznych pracach na temat tego okresu – zob. np. B. Brzostek, *Dźwięki i ikonosfera stalinowskiej Warszawy Anno Domini 1953*, [w:] *Polska 1944/45–1989. Studia i materiały*, t. 5: *Życie codzienne w Polsce 1945–1955*, rada red. M. Głowiński i in., Warszawa 2001; uzup. w: tenże, *Za progiem. Codzienność w przestrzeni publicznej Warszawy lat 1955–1970*, Warszawa 2007. Zob. też hasła: W. Tomasiak, *Ludowość oraz Pieśń masowa*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 130–135, 187–193; por. wiersze w: *Poezja Polski Ludowej. Antologia*, oprac. R. Matuszewski, S. Pollak, Warszawa 1955.