

PIEŚNIOWA SZATA ODBUDOWYWANEJ WARSZAWY Przypadek *Piosenek wspomnienia*

Włodzimierz Karol Pessel
Uniwersytet Warszawski

Niedoceniany obecnie socjolog, Aleksander Wallis, zaproponował przed laty pewną bardzo użyteczną kategorię opisu. Pod pojęciem „szaty informacyjnej” współczesnego miasta, bo o tej kategorii mowa, rozumiał całokształt nazw, symboli, obrazów, krajobrazów związanych ze zjawiskiem szybko rozwijających się przestrzeni zurbanizowanych¹. Jak sądzę, użyteczność kategorii wysuwanej przez autora *Socjologii miasta* byłaby jeszcze większa, gdyby w jej zakres włączyć pieśni i piosenki o tematyce miejskiej. Choćby piosenki o Warszawie, których mamy bez liku: od repertuaru orkiestry z Chmielnej, „narzucającego się” zwykłym przechodniom, przez słynny *Sen o Warszawie* Czesława Niemena, po Xięcia Warszawskiego (Janka Grudzińskiego z zespołu Kult) śpiewającego swój *Spacer po Warszawie*: „O Warszawo ma, tak bardzo kocham cię”. Uniwersalna pieśniowa szata Warszawy obejmowałaby zarówno tak zwany folklor stołeczny, wszelkie oddolne manifestacje patriotyzmu i kolorytu lokalnego, mniej lub bardziej wyrafinowane, jak i dzieła kultury wysokiej oraz ekspresje kultury popularnej.

Miasto nie jest wyłącznie „układem symboli”, „tekstem” czy „ekranem”. Miasto jako „miejsce rzeczywiste i miejsce postrzegane”² składa się także z dźwięków. Są to dźwięki słyszane, percypowane regularnie, konstytuujące permanentną fonosferę w miejskim środowisku ekologicznym. Obok nich oddziałują jednakże „głosy” zasłyszane: podprogowe, zapamiętywane mimochod-

¹ A. Wallis, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Warszawa 1979, s. 101-110.

² Por. *Percepcja współczesnej przestrzeni miejskiej*, red. M. Ma durowicz, Warszawa 2007.

dem, rzucane, nucone, „przyklejone” do konkretnych fraz słownych i szybole-tów albo uwikłane w defilady, parady i festyny. W tym sensie pieśniowa szata miasta nie jest pustym deskryptywnym pojęciem. Oznacza „wysłuchiwanie”, „śpiewanie” i „opiewanie” (sic!) miasta. Chodzenie po dużym mieście, o którym Michel de Certeau pisał w kategoriach praktykowania metropolii, umykającego wielkim teoriom, musi tedy zakładać rozpoznawanie ścieżek i śladów (*tracks*) muzycznych. Piosenki uczestniczą w mityczności, a więc „tym, co powoduje chodzenie”³. Pieśni i piosenki jako utwory słowno-muzyczne należą do opowie-ści przestrzennych, to znaczy odpowiadają za „mieszkalność”, nadają ważność przestrzeniom zamieszkiwania, konstruują ich wewnętrzne warstwy historycz-
ne. Gdy tylko piosenki zaczynają opisywać miasto, łączą dwa sposoby opisu: mapę (*map*) i trasę (*tour*); pierwszy odpowiada projekcjom urbanistów, drugi zaś codziennym praktykom, snuciu się, przemierzaniu, użytkowaniu miejsc. Przy czym „mowa błądzących kroków”, o czym akurat de Certeau zapomniał, może być niekiedy śpiewna, wyposażona w rytm i melodię. Piosenki, podobnie jak *urban legends* i inne opowieści topologiczne, wytyczają „historie o prze-marszach i czynach”, budują wiarygodność ekumeny i „cytują” przestrzeń rze-czywistą.

Warszawska euforia

W tym artykule zajmuję się warszawskimi *Piosenkami wspomnienia* z okresu realnego socjalizmu i odbudowy Warszawy. Zestaw utworów, które dalej poddaję analizie, nie jest całkowicie dowolny, bowiem wynika z osobiste-go doświadczenia, przeżyć wyniesionych z wczesnego dzieciństwa (w latach 80. poprzedniego stulecia). Zresztą analiza wszystkich bez wyjątku socreali-
stycznych piosenek i pieśni masowych zwyczajnie graniczyłaby z niemożliwoś-
cią. Tak się jednak złożyło, że mój muzyczny gust wysubtelniała między innymi pewna specyficzna kasetka magnetofonowa. *Piosenki wspomnienia* – to tytuł tegoż wyboru utworów powojennych.

Zanim w prezencie urodzinowym – na które urodziny, nie pamiętam – otrzy-małem magnetofon firmy Kasprzak, jednokasetowy i mono, lecz okazałych rozmiarów, na pewno niewspółmiernych do jakości odtwarzacza, korzystałem ze sprzętu jeszcze skromniejszego, przenośnego magnetofonu Grunding. O ile

³ Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 115-129.

dobrze pamiętam, wyprodukowanego na niemieckiej licencji przez bydgoskie zakłady Eltra. Oddano mi go w użytkowanie z myślą o zaspokojeniu typowo chłopięcej potrzeby twórczego zapoznawania się z urządzeniami technicznymi. W domu zakładano, że ze względu na niemiecki rodowód radiomagnetofon Grunding nie ulegnie łatwemu zniszczeniu czy demontażowi. Oczywiście własnej kolekcji nagrań na początku nie miałem. Nim więc zacząłem ją stopniowo tworzyć, korzystałem z kaset, których właścicielami byli rodzice. Kilku dostawnie, jako że podstawowe źródło dźwięku, nie licząc radioodbiornika, stanowił u nas adapter, czyli odtwarzacz płyt winylowych. Dwie kasety upodobałem sobie najbardziej: poetyckie ballady w wykonaniu Jana Wołka i *Piosenki wspomnienia* właśnie.

Dobremu imieniu rodziców winny jestem zapewnienie, że kasetę tę nie została specjalnie zakupiona ani przez nikogo sprezentowana z premedytacją. Pieczętka „egzemplarz okazowy” odcisnięta na okładce (czyli papierowej ulotce dołączonej zwyczajowo do pudełka) świadczy o tym, że *Piosenki wspomnienia* zostały do naszego domu „wniesione” przez dziadka. Dziadek, który jako długoletni pracownik Składnicy Księgarskiej wiele takich gratisów – nie tylko z muzyką zaangażowaną, bo z rozrywkową przede wszystkim – dostał z rozdzielnika z produkcyjnymi nadwyżkami i później systematycznie obdzielał nimi rodzinę i znajomych (nadwyżki te często nie trafiały do księgarń i innych punktów dystrybucji oficjalnej). W większości przypadków nośnikiem nagrań były płyty winylowe. Warto zauważyć, że *Piosenki wspomnienia* pierwotnie ukazały się również na płycie długogrającej nakładem Polskich Nagrań „Muza” (LP SX 1520) w 1978 roku. Ja jednak „przygotowane z nagrań archiwalnych” utwory puszczałem z kasety, wydanej przez Wifon (pełna nazwa wydawcy na okładce kasety: Komitet D/S Radia i Telewizji, „Polskie Radio i Telewizja, Zakład Usług Wideo-Fonicznych »Wifon-Poltel«, Warszawa, ul. Woronicza 17”).

Piosenek wspomnienia słuchałem z dużą częstotliwością, aż do znudzenia, w sposób całkowicie naiwny. Toteż „dzieckiem w kolebce” wystawiłem się na perfidną indoktrynację. W domu nie przeszkadzano mi w tych muzycznych seansach, nie rozbudzano we mnie świadomości politycznej, najpewniej z góry założywszy pobłażliwą życzliwość dla takiej inicjacji muzycznej, jak i to, że w swoim czasie, gdy podrosnę, i tak „wszystkiego się dowiem”. Chodząc po mieście, krok po kroku poznając Warszawę, chodziłem z *Piosenkami wspomnienia* dzwoniącymi w uszach, powtarzanymi przez głos wewnętrzny. Opinie na temat natrętnie propagandowego charakteru tych nagrań, co prawda, rodzi-

ce wymieniali między sobą z dwuznacznym uśmiechem na twarzy, gdy całe mieszkanie wypełniało się odezwą „Do roboty!”, jednak nie kierowali ich bezpośrednio do mnie. Takie zdawkowe, porozumiewawcze komentarze pojmowałem jako wyraz rodzicielskiej aprobaty dla kilkunastu piosenek o pięknej Warszawie i pięknej Polsce, pełnych niepojętego entuzjazmu.

Nie mogłem wiedzieć, że już sam tytuł sporządzonego przez „Wifon-Pol-tel” wyboru piosenek jest swojego rodzaju pułapką, perswazyjną zapadnięą. Ze swojego punktu widzenia słuchałem piosenek „z tamtych lat”, to znaczy, z lat dojrzałej młodości prababci (rocznik 1908), od której czerpałem wiedzę o trochę „innym”, „lepszem” świecie, w którym przyszło się jej urodzić, wychować i nie pójść nigdy do pracy. Jednocześnie z „tamtą Warszawą” oraz „tym, co pierwiej było” powiązałem sobie obraz własny osoby Andrzeja Boguckiego, wykonującego parę „wspomnieniowych” piosenek, jako wzoru „dobrego człowieka” i przedstawiciela „ludzi przedwojennych”. Przesądzało o tym wcale nie zamieszkiwanie Boguckich na pobliskim Mariensztacie, lecz ich olbrzymie poświęcenie dla niepełnosprawnego umysłowo syna, zauważone i pochwalane przez dobre języki z sąsiedztwa⁴. Na stronie mówiąc, dziecięca otwartość i naiwność modelowały również moje pierwsze lektury poetyckie: wiersz Kazimierzy Iłłakowiczówny o kacapach siedzących nad morzem czerwonym i jedzących czerwony barszcz uznałem za opowieść o egzotycznym ludzie pod nazwą „Kacapi”.

Teraz wyobraźnia antropologiczna podpowiada, że tytuł kompilacji – i sam koncept takich „wspomnień” – nie jest sprawą tak błahą, jak wolno by początkowo sądzić. Wszelako te wspomnienia nie sięgały lat 30. czy – szerzej, w idiolekcie prababci – „tego, co pierwiej było”. Koncepcja *Piosenek wspomnienia* zasadza się na (po)budzeniu sentymentu. Piosenki te odsyłają do czasów, gdy ideologia była najsilniejsza, hasła porwały z miejsca. Poeci i kompozytorzy wywiązywali się z obrzędowo-ideologicznego zobowiązania, jednak układane przez nich wówczas zaklęcia przemawiały do słuchaczy; radość z tego, że „on [Niemiec] już nie wróci” i „cały naród buduje swoją stolicę”, brała górę nad protestem. O ile rzeczywiście można porównywać różne epoki i okresy historyczne przez analogię do różnych kultur, to także można by stwierdzić, że *Piosenki wspomnienia* opierają się na sentymencie do wewnętrznej, zastępczej „zagranicy”. „Wspominki” okazują się „wypominkami” dla ustroju, niemożliwą, kaleką

⁴ Por. W. Sadowy, *Andrzej Bogucki (11.11.1904 – 29.07.1978)*, „Gazeta Stołeczna” 14 listopada 2008 (pożegnania).

„reaktualizacją” czasów młodości i nadziei, o której chciałoby się zaśpiewać. *Piosenki wspomnienia* przypomniano przecież dwie dekady później, w latach Gierkowskich. A wtedy, mimo obowiązywania propagandy polskiej socjalistycznej *prosperity*, jak zauważał Stanisław Barańczak, wcześniejsze formuły, zamowy i propagandowe zaklęcia przestały działać. Ktokolwiek, kto jął cokolwiek perswadować i wykrzykiwać emfaticzne hasła, narażał się na środowiskową ripostę: „czy wyście powariowali” albo „po cóż się tak narażać?!⁵”

W PRL piosenki z okresu odbudowy stolicy zaczęto wydawać, gdy rzeczywistość coraz bardziej pogrążała się w absurdzie i bezsensie. Wzorcotwórczą formą interakcji społecznej na ulicach nie był już „dospołeczny” system potokowy (podawania sobie materiałów w brygadzie murarskiej), ale kolejka do sklepu, nerwowe zderzenie z plecami osoby wyprzedzającej w ogonku, stojącej przede mną. Kiedy więc ludowi pracującemu stolicy entuzjazmu nie brakowało jedynie na kartach gazet, wspomniano piosenki dobitnie tchnące ulgą, wytchnieniem „pokryzysowego” rodzaju. Gdy z adapterów i radiomagnetofonów rozlegał się głos Boguckiego „choć nie taka, jak ją znałem, ale jest Warszawa”, tynkowano mury na przejazd dygnitarza, nakładano na miasto makiety, rozpoczynano kolejne nieskuteczne remonty. Równocześnie w dziedzinie piosenki estradowej i festiwalowej (niezaangażowanej i pozornie niezaangażowanej) w latach 70. zachodziło zjawisko „śpiewania do snu”, usypiania na *wsjaki śtuczaj* budzącej się w społeczeństwie masowym potrzeby wolności autentycznej⁶. W utworach zdobywających laury w Opolu czy Kołobrzegu panowała topika „wolności do” małych przyjemności i sukcesów; „wolność od” – w domyśle: presji systemu – była nieobecna.

Spodziewam się zarzutu, że zaprezentowane w tym artykule ujęcie zagadnienia jest wybiórcze, a nawiązanie do jednej kasety, z którą wiążą się silne przeżycia z dzieciństwa, wybiegiem mającym na celu usprawiedliwienie takiej selektywności. Z pomocą przychodzi w tej sytuacji Georg Simmel, który wykazał dowodnie, że „z każdego punktu na powierzchni życia, jakkolwiek wydaje się on mieć związek tylko z tą powierzchnią, można spuścić sondę” w głąb kultury, ponieważ „wszelkie banalne zjawiska zewnętrzne są połączone linią prostą z ostatecznymi decyzjami określającymi sens i sposób życia”⁷.

⁵ Por. S. Barańczak, *Fasada i tyły. Etyka i poetyka. Szkice 1970-1978*, Kraków 1981, s. 231.

⁶ Por. S. Barańczak, *W kręgu estrady: piosenka i wolność*, [w:] idem, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paris 1983, s. 94.

⁷ G. Simmel, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 308.

Kasetę wydobywam własną, wprost z lamusa na jednym z rozlicznych marginesów dziejów kultury, lecz żywię przekonanie, że problemy wywołuje ona niemarginalne!

Przejdźmy więc do materiału słowno-muzycznego, konkretnych treści i ich odczytania – to tutaj najciekawsze. Przeto nadrzędna funkcja społeczno-kulturowa *Piosenek wspomnienia* nie powinna budzić jakichkolwiek wątpliwości. Barańczak użyłby w tym miejscu określenia „liryka ze wzmacniaczem”. Rozmiary wojennych zniszczeń Warszawy były olbrzymie, a plany odbudowy, nie licząc asekuracyjnych odstępstw od reguły, nie przewidywały odtworzenia dawnej zabudowy czy siatki ulic. W takich warunkach rodziła się potrzeba wykreowania przestrzeni symbolicznej. W politycznych gremiach zdawano sobie sprawę z tego, że stosunek mieszkańców do stolicy nie wyraża się w kryteriach funkcjonalności, gdyż opiera się na historii i „duszy miasta”⁸. Pieśni i piosenki bez trudu zaś poddawały się propagandowej obróbce, które przekształcała je we wsporniki „nowej pamięci”. Bez oporu wsuwały się w pole kultury oficjalnej pomimo swojego niewdzięcznego użytkowego profilu. Przez „użytkowość” rozumiem za Januszem Maciejewskim utwory, których kształt i powstanie jest generowane nie tyle przez nadawcę, ile mocodawcę⁹. W samej rzeczy *Piosenki wspomnienia* technicy literaccy i muzycy – inna sprawa, że często wcale nie trzeciorzędni – napisali na zamówienie.

Podczas gdy *varsaviana* – tak roboczo nazwijmy całokształt „wypowiedzeń ludzkich” na temat Warszawy – ogólnie po wojnie cechowała, jak to nazywa Igor Piotrowski, swoista melancholia warszawska¹⁰, *Piosenki wspomnienia* odznaczają się raczej w a r s z a w s k ą e u f o r i ą. Na kasecie z zarejestrowanymi powojennymi szlagierami nie zetkniemy się z żadną utopią przeszłą, żadną „rzeczywistością niezrealizowanego projektu”. Przeciwnie, obcujemy z projektem prospektywnym czy niekiedy wręcz projektem do nieodwołalnego zrealizowania *hic et nunc*, jak gdyby na poczekaniu. W *Piosenkach wspomnienia*, nadto, nie natkniemy się na przejawy „akceptującej rezygnacji i cichego wycofania się”. Znow odwrotnie, te piosenki nakłaniają do czynów. Aczkolwiek trzeba pamięć-

⁸ Por. A. Tucholska, *Obraz miasta malowany sercem. Znani i mniej znani o obliczach stolicy*, [w:] *Warszawa. Czyje jest miasto?*, red. B. Jałowicki i in., Warszawa 2009, s. 206.

⁹ Por. J. Maciejewski, „Obszary trzeciej” literatury, [w:] idem, *Obszary i konteksty literatury*, Warszawa 1998, s. 63.

¹⁰ Por. I. Piotrowski, *Chłodna. Wielkość i zapomnienie warszawskiej ulicy w świetle literatury pięknej, wspomnień i fotografii*, Warszawa 2007, s. 14-16.

tać, że warszawska euforia była krótkotrwałym, liminalnym stanem kultury. *Piosenki wspomnienia* znaczą wspomnienie momentu. Socrealizm w Polsce jako ideologia urbanistyczna obowiązywał ledwie kilka lat (1949-1955). Jednakże wcielenie w życie jej podstawowych założeń udatnie zdeterminowało powojenne losy miasta.

Na lewo most, na prawo most

Każda piosenka korzysta z dwóch kodów: słownego i muzycznego. Konieczność dopasowania ich do siebie przyczynia się do wysokiej konwencjonalizacji kompozycji słowno-muzycznych¹¹. *Piosenki wspomnienia* z równoczesnym operowaniem słowem i melodią radzą sobie nader sprawnie. Jakże słyszemy w nich piosenkarskie konwencje literackie?

W *Warszawskiej piosence* ciepły, „przedwojenny” głos Andrzeja Boguckiego neutralizuje wcale nielekkie powojenne przestanie. Piosenka uśmiechu jest bowiem przede wszystkim piosenką pracy (znoju): „nasze serca” mają pracować i dla miasta, i dla Pracy samej. Semantyka sentymentalnej piosenki w ostatecznym rozrachunku okazuje się industrialna: rytmicznie bijące ludzkie serce to jednocześnie pompa użyta przy odbudowie stolicy, a jej idealny mieszkaniec – i wirtualny odbiorca „piosenki Pragi i Powiśla” – to dziarski budowlaniec – i wirtualny odbiorca „piosenki Pragi i Powiśla” – to dziarski budowlaniec. Warszawa ledwie „otarła łyżę”, a już „poszła z chłopcami stawiać wieżowce” i tym uprzemysłowionym „uśmiechem okna szklić”. Nawiasem mówiąc, implikacja pierwszej zacytowanej frazy znacznie przerosła rzeczywistość – i to w dłuższej perspektywie czasu. Pałac Kultury, „drapacz chmur” przy placu Dzierżyńskiego czy Intraco nie uczyniły z Warszawy amerykańskiej metropolii. Zresztą takie skojarzenie byłoby ze względów polityczno-ideologicznych niewskazane. W *Warszawskiej piosence* Franciszki Leszczyńskiej i Romana Sadowskiego idzie wyłącznie o hiperbolizację czynu podźwignięcia miasta z gruzów. Czysty głos i nienaganna dykcja Boguckiego przyświadczają temu, że Warszawa „wznosi kielnię”, gdyż już nie ma mowy o podnoszeniu „buntu szalonych dni”. Co innego się wznosi i krzewi zbiorowo.

W utworze Leszczyńskiej i Sadowskiego frapujące są ponadto wyliczenia wybranych miejsc z geograficznej przestrzeni miasta. Takie koniunkcje zdradzają szczególnie pozytywne wartościowanie *pendant*, jak dzisiaj byśmy modnie powiedzieli, Warszawy nieodbudowanej, dzielnic przebudowanych, prze-

¹¹ Por. S. Barańczak, *W kręgu estrady...*, op. cit., s. 75.

oranych przez powojennych urbanistów. Stąd pozdrowienia śle nasz podmiot liryczny z Marszałkowskiej i Starówki. Urodę przypałacowych „tazienkowskich drzew” stawia w jednym szeregu z robotniczymi Wolą i Powiślem. „Klasowy” charakter Woli jako przerośniętego przedmieścia tworzył dziedzictwo jeszcze zasadniczo przedwojenne. Była to dzielnica samowystarczalna, bo z własną, poślednią enklawą handlowo-rekreacyjno-rozrywkową w postaci ulicy Chłodnej. *Warszawska piosenka* oznajmia wkroczenie ludu do śródmieścia: zniesienie granic socjalnych, legalne migracje obywateli pokroju stałych bywalców kina „Kometa”, pierwszorzędnego kina drugorzędnego, do ogrodu niegdyś elitarnego, chronionego, parku królewskiego¹².

Stare Miasto w *Piosenkach wspomnienia* zostało uhonorowane aż dwoma osobnymi szlagierami. Nie bez powodu: dawna Starówka bynajmniej nie należała do pryncypalnych dzielnic miasta, Władysław Szpilman nie komponował dla niej naonczas „reprezentacyjnych” piosenek na zamówienie. Już w połowie dziewiętnastego stulecia warszawskie Stare Miasto definitywnie przekształciło się w podrzędną dzielnicę rozpusty i kiepsko opłacanych najemników, przestało w każdym razie pretendować do tytułu dzielnicy wykwintnej, „pępka miasta”¹³. Taka degradacja zakłóciła relacje między peryferiami a centrum. Owszem, upadek warszawskiej Starówki miał liczne precedensy na świecie wśród rozwijających się miast. Wielokroć na Zachodzie centra traciły „znaczenie prestiżowe, jeśli modernizacja budynków była zbyt kosztowna”¹⁴. Podupadłe kamienice zajmowała ludność uboga, *old city* stawało się określeniem dzielnic biedy i wysokiej przestępczości. W innych dzielnicach tymczasem stopniowo powstawały nowoczesne *downtowns* o charakterze biurowo-handlowym, już nie mieszkalnym. W przypadku Warszawy marginalizacja Starego Miasta nie pociągnęła za sobą wyodrębnienia nowego centrum; takiego centrum zabrakło w dwudziestym wieku. Władze komunistyczne upomniały się o Stare Miasto, ale nie uczyniły tego ze względu na czwarty, kulturowy i ludzki (proksemiczny) wymiar miejskiej architektury, lecz w ramach umyślnej koncesji na rzecz publiczności warszawskiej, przywiązanej do tradycji historycznej, i utrzymania pozoru „ciągłości substancji materialnej miasta”¹⁵. Odbudowa zabytków (niektórych!)

¹² Por. I. Piotrowski, *Chłodna...*, op. cit., s. 24.

¹³ Por. S. Kieniewicz, *Warszawa w latach 1795-1914. Dzieje Warszawy*, tom III, red. S. Kieniewicz, Warszawa 1976, s. 205.

¹⁴ E. Kaczyńska, *Pejzaż miejski z zaściankiem w tle*, Warszawa 1999, s. 136.

¹⁵ B. Jałowiecki, M.S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*,

stawiała reżim w nieco lepszym świetle, w jakiejś mierze „egzorcyzmując” go w oczach Zachodu oraz międzynarodowych instytucji. Piosenki *Pójdę na Stare Miasto* i *Jak młode Stare Miasto* są semantycznymi narzędziami odgórnie zaplanowanej polityki pamięci historycznej.

„Pójdę na Stare Miasto, nie byłam tam od wczoraj”. Wyśpiewana przez Jadwigę Prolińską z towarzyszeniem „Chóru Czejanda” deklaracja codziennego chodzenia na Starówkę, w języku „wrogów ustroju” brzmiąca tak uzualnie „I used to visit the Old City every day”, została bez ogródek podporządkowana programowi wynajdywania nowej tradycji. „Pępek” stolicy ustanawia w sposób sztuczny, bo za centrum oficjalne w urzędach, w tym Biurze Odbudowy Stolicy, uważano raczej wielką ludową agorę – Plac Defilad. „Nikt w Warszawie nie kocha tego placu, którego rozległość powiększa wbity weń nieproporcjonalnie wielki Pałac Kultury, nadając całości kształt monstrualnego sześcianu powietrza nakrytego niebem” – pisała w 1989 roku Marta Zielińska¹⁶. Starówka, którą współcześnie stołeczny żargon określa mianem „Legolandu” bądź „skansenu turystycznego”, powstała pewnym wysiłkiem ludu pracującego stolicy, chociaż nie doczekała się potem rzeczywistej integracji z tkanką miejską. Przydała się reżimowi – do pokazywania cudzoziemcom (dewizowym), a Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego – do zbytu laleczek w stroju łowickim i miniatuerek Kolumny Zygmunta.

W piosence *Pójdę na Stare Miasto* podyktowano, któredy należy „chodzić po mieście”. U Michela de Certeau, przypomnijmy, jest to idea spoza urbanistycznej racjonalności, wymykająca się narzuceniom, ugruntowana w nieokiełnianej mnogości codziennych praktyk¹⁷. W powojennym szlagierze odwiedziny warszawskiego „old city” urastają jednakże do rangi obowiązku. Porównano ten codzienny spacer do warunku nieodzownego (*conditio sine qua non*) spokojnych nocy: „nie mogłabym w nocy zasnąć, gdybym nie poszła dziś”. Nowe Stare Miasto nieodwołalnie urzeka „domami w kolorach”, sielankowym spokojem. Ani się zatem patrzeć, jak ulega „naturalizacji”, zadomowieniu w mieście zreorganizowanym, tym nieodbudowanym. Granice czasowe zostają sprytnie

Warszawa 2002, s. 202. Por. też M. Reed Hall, E.T. Hall, *Czwarty wymiar w architekturze. Studium o wpływie budynku na zachowanie człowieka*, tłum. R. Nowakowski, Warszawa 2001.

¹⁶ M. Zielińska, *Warszawa – dziwne miasto*, Warszawa 1995, s. 10 (pierwodruk [w:] „Kronice Warszawy” 1989 nr 4).

¹⁷ Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, op. cit., s. 93-98.

zatarte: „wszystko to znam od dziecka i ukochałam wszystko”. Racjonalnie rzecz biorąc, jeśli nawet podmiot wykonawczy miałby tu zbieżne doświadczenia z podmiotem lirycznym, to Jadwiga Prolińska pamiętałaby z dzieciństwa zupełnie inną Starówkę, zapuszczoną i w liszajach. Daleko by jej było do wystawianej w piosence topofilii, łagodnej przestrzeni kochania, konotującej niczym niezmacone bezpieczeństwo¹⁸. Na *affetuoso*: „z ukochaną wychylić się z okien na Starówkę, gdzie radość i spokój” (nb. uszy władzy wyczulone musiały być na zupełnie inne wpadki obyczajowe, skoro niezgodności rodzaju gramatycznego w tekście niezwykle popularnej piosenki nie wychwyciły).

Zerwanie związku z przeszłością poprzez uzyskanie efektu niejednoznaczności kategorii czasowych należy również do przewidzianych zadań piosenki *Jak młode Stare Miasto*. Ludowa władza ma moc zgrabnego rozwiązywania oksymoronów: miasto stare uczyni młodym! Z piosenką na ustach kontroluje przydarzające się młodziemży wzloty miłosne. Wyjątkowo niezgrabnie wyciosane, za to wymowne, wydaje się porównywanie piosenki, którą kawaler chce zadedykować pannie, do cegły w rękach murarza. Wirtualny odbiorca szlagieru skomponowanego przez Szpilmana mógłby wręczyć ukochanej dobrze wypaloną cegłę niczym cegląstą różę. Żadnych w tym parweniuszowskich dtoni, przeciwnie, przyjemność i delikatne wyrefinowanie: „jak murarz szorstką ręką potrafi cegłę kłaść, taką piosenkę chcę ci dać”. Młodość czy miłość okazują się warte dokładnie tyle samo, ile zaprowadzanie nowego porządku: „różą cegląstą zakwitnie nam miasto domami-kwiatami w krąg”.

W tak „umajonym” kraju, jak głosi *Najpiękniejszy sen* ze strony B, hutnicy mają oczy niebieskie. Przypominając zaś *Maik* Marii Konopnickiej należałoby zauważyć, że wreszcie dla maika miały nadejść owe „dobre czasy”, gdy „są w komorze chleb, kielbasy”. Majowi należało w defiladowym ferworze „huknąć” pospołu „wielkim chórem”.

Wśród *Piosenek wspomnienia* nie mogło na stronie A zabraknąć odrębnego utworu poświęconego Mariensztatowi, pierwszemu zbudowanemu po wojnie osiedlu mieszkaniowemu. Pod tekstem *Mariensztackiej piosenki* podpisał się duet: Tadeusz Kubiak i Artur Międzyrzecki. Duet to zastanawiający. Nie dlatego, że żołnierz Armii Krajowej (Kubiak) i weteran spod Monte Cassino (Międzyrzecki) opublikowali po wojnie utwory jawnie proustrojowe. Bardziej

¹⁸ Por. G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, tłum. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972.

z tego powodu, że dwaj mifońnicy stolicy, *varsavianiści* z powołania, nakłaniają do podziwu dla falsyfikatu – takiego rezultatu pracy urbanistów, który jeszcze w większym stopniu od Starówki stanowi świadectwo historycznej nieciągłości rozwoju miasta. Wyjaśnię, że Międzyrzecki ogłosił kilka interesujących szkiców z dawnej Warszawy, Kubiak zaś mifość do stolicy budził w dzieciach, dla których ułożył sporo zgrabnych wierszyków. Uczyłem się ich w szkole podstawowej na pamięć: „...chciałbym pisać wiersze, o Warszawie byłyby najpiękniejsze, pisałbym je nad Wisłą, wymyślał z serca...”.

W innej piosence, *Na prawo most* z tekstem Heleny Kołaczekowskiej, Mariensztat został nazwany „różowym”. Ten przytulny, niewinny róż okrył bloki, które jedynie nawiązują do architektury osiemnastowiecznej. Tworzą makietę historycznego zakątka miasta, a w planie polityki pamięci – robotniczy suplement dla „tradycyjnego” Starego Miasta, usytuowany po przeciwnej stronie Trasy WZ. Na dodatek kompleksowy projekt osiedla zrealizowano z niejednakową rzetelnością, ponieważ budowniczowie ścigali się z normami wydajności i czasem. Rynek Mariensztacki – w piosence rynek co się zowie, gwarny, będący miejscem letnich zabaw pod zegarem z kurantem – jest więc efektem stylizacji, łączącej – by przywołać adekwatną formułę – socjalistyczną formę z narodową treścią. Historyk sztuki czy miejskiej zabudowy pisałby w tym miejscu z przekąsem o „poprawianiu szlachetnej architektury”, „uklasycznianiu na siłę wyglądu budowli”, „monotonnym szeregu domków typu mariensztackiego”¹⁹. Obecnie łatwo zauważyć wyraźne materialne zużycie tej formy. Jeśli, jak ponoć powiadał Le Corbusier, dzieła, które są tylko użyteczne, starzeją się codziennie, to dzieła, które są przerysowane i nie wzruszają, starzeją się w dwójnasób. Lepiej nic nie wspominać o tym, że dzielnica ta pozostaje ludna tylko w określonych godzinach, gdy odbywają się zajęcia w szkołach na Bednarskiej (na pewno nie po szóstej wieczorem). Po „kulturze potańcówki” – na Mariensztacie w tamtych latach ludzie bawili się naprawdę – ślad zagiął. Osiedle zapamiętane przeze mnie z dzieciństwa w latach 80., ostatniej i gnilnej dekadzie PRL, obumarło.

W urbanistyczne dekoracje dwaj poeci wespół z kompozytorem Władysławem Szpilmanem wtłoczyli, wydawałoby się, na stałe, życie intensywne, żywioł na miarę ruchliwej ulicy, zamieszkiwanej przez mieszczan dawanej daty. Rekonstrukcja architektoniczna znaczy w piosence wzmożoną witalizację spo-

¹⁹ Por. np. J. Zieliński, *Ulica Bednarska*, Warszawa 1997, s. 63.

teczną. Podobnie ma się sprawa ze zrealizowanym w 1954 roku przez Leonarda Buczkowskiego filmem *Przygoda na Mariensztacie*. Jest to film muzyczny, z udziałem „Mazowsza” i młodziutkiej Ireny Santor (wykonującej piosenkę głównej bohaterki), a Mariensztat, przedstawiany w pieśni i na ekranie, żyje. Chciałoby się powiedzieć: Mariensztat jest najbardziej roztańconą i rozśpiewaną częścią stolicy. „Czy cię spotkam w tym tłumie” – zastanawia się solista „Chóru Czejanda”. Popularność miejsca ma się potwierdzać w doświadczeniu inicjacyjnym: „W lipcu na Mariensztacie młodość jest piękną rzeczą”. Piosenka kończy się więc stwierdzeniem wykluczającym z góry dalsze dyskusje: „kogo chcecie spytać, tylko głupi zaprzeczą”. Wyłącznie w ostatniej zwrotce następuje kluczowa zmiana, wcześniej refren domyka mniej kategoryczny zwrot: „...albo przyjdźcie tu sami”.

Mobilność, gwar i ruch w odbudowywanej stolicy połączyły się również ze zjawiskiem systemu komunikacji miejskiej. Jak bowiem słowami radomskiego poety Kazimierza Winklera przekonuje kolejny szlagier, *Czerwony autobus*, pojazdem zmechanizowanym zawsze szybciej i wygodniej w Warszawie: „Proszę siadać, nikt nie spóźni się do pracy”. Sieć transportu publicznego rozrasta się i wprawia w dumę: „motor tak buczy, dudni basem ponad mostem, w tej tonacji radości, w której serce moje gra”. Z perspektywy pasażera, podziwiającego po drodze do pracy wiele „nowych jasnych domów”, całkowicie oczywiste staje się, że w Warszawie czas „odtąd” płynie wartko. Świat sam został poruszony u podstaw: „nowy jest nie tylko Nowy Świat, u nas nowy każdy dzień”. Tyle, że ta zmiana nie mogłaby dzielić cech traumy, dlatego zostaje ukazana jako przyczyna zachwytu onieśmielającego, zapierającego dech w piersiach, zgoła sakralnego. Przez okna czerwonego warszawskiego autobusu „wszyscy patrzą, jakby pierwszy raz zobaczyli miasto swe”.

W piosence szofer nie przypomina jednego z gburów, którzy odjeżdżają z przystanku nie zabrawszy właśnie dobiegającego doń pasażera. Szofer jest biegłym przewodnikiem przez „las rusztowań”. Z jednego ładnego miejsca w inne, jeszcze ładniejsze, przewozi pojazdem niezawodnym. Ani słowa o trasach wytyczanych pomiędzy gruzowiskami czy liniach uruchamianych dla wygody pracowników wybranych instytucji państwowych za okazaniem stosownych legitymacji. Ani też słowa o zawieszaniu kursów z powodu „fatalnego stanu taboru i wypadków spowodowanych nadmiernym jego wykorzystaniem”²⁰.

²⁰ Przypadek autobusowej linii „W” w okresie powojennym (przełom lat 40. i 50.). Rozwój

Zachowanie ramowego przekazu ideologicznego w warstwie słownej pozwoliło Szpilmanowi w warstwie muzycznej odwołać się do konwencji nie do końca proletariackich, formy obcej. *Czerwony autobus*, utrzymany w całości w rytmie swingowym, zagrała brawurowo orkiestra taneczna pod dykcją Jana Cajmera. Orkiestra ta, blisko spokrewniona z amerykańskimi *swing bands*, działała oficjalnie w strukturach organizacyjnych Polskiego Radia. Choć powstała w 1946 roku, to największe sukcesy odnosiła w ciężkich, na pozór niesprzyjających lekkiej rozrywce latach 50. (nagrywała m. in. z Martą Mirską i Leonardem Jakubowskim). W żargonie muzykologicznym Orkiestrę Taneczną Polskiego Radia pod dykcją Cajmera godziłoby się nazwać „białą orkiestrą”²¹. O takiej nazwie, jak łatwo się domyśleć, zdecydował nietypowy kolor skóry muzyków. Po drugiej stronie Atlantyku specjalizowali się w swingu przeważnie Afroamerykanie.

Mniejsza o to, że po drugiej wojnie światowej swing prędko wyszedł z mody i przestał dominować w jazzie amerykańskim, w *mainstreamie*. Istotne, że *Czerwony autobus* ówczesnych słuchaczy „przewoził” w świat mniej siermiężny, w jakim nic nie krępowało estetyki muzycznej. Nieco staroświecka aranżacja nie psuła dobrego wrażenia światowości i przedwojennej elegancji. Towarzyszący Andrzejowi Boguckiemu jako kierowcy-narratorowi „Chór Czejjanda” kontynuował tradycję „Chóru Dana”, przedwojennego męskiego zespołu rewiowego i kabaretowego. Gdy Bogucki śpiewał, że „czasem dziewczę spojrzenie rzuci ku nam jak płomienny kwiat”, a kwartet rewelersów naśladował dźwięk staroświeckiego klaksonu („pip-pip-pip”), nagle powiewało autentyczną, „burżuazyjną” radością; znać było doprawdy kosmopolityczny styl. Szpilman celował w obszar „ślepej plamki” władzy – cenzorów gustu i kanonu – jazzu jako takiego nietolerujących. Warunek ideologicznej słuszności spełniał w napisanych przez niego piosenkach „użytkowy” kod słowny, kod muzyczny zaś ostawał się „artystyczny”. Kompozytor unikał konfrontacji z tym, co w urzędach uznawano za pożądane w kulturze wysokoartystycznej. Najwyraźniej socrealizm nie pojął do końca możliwości „obszarów trzecich literatury”, muzyka je poniekąd wyzwalała.

warszawskiej komunikacji na tle postępujących zmian w przestrzeni odgruzowywanej i rozbudowywanej Warszawy świetnie obrazują „kartoteki linii” zamieszczone na stronie internetowej: www.trasbus.com.

²¹ Problem „białych orkiestr” konsultowałem z Konradem Jelińskim. Za porady i wyjaśnienia z zakresu historii i teorii muzyki jestem jego niewypłacalnym dłużnikiem.

Podobną koncepcję, co do treści nakłaniających, przedstawia utwór *Na prawo most*. Warszawa z tej piosenki ma wzbudzać ustawiczny podziw: „kiedy rano jadę osiemnastką, chociaż ciasno, chociaż tłok, patrzę na kochane moje miasto, które mnie zadziwia co krok”. Nie tyle jest owa Warszawa budowana, ile po prostu rośnie, więc wznosi się z perfekcją rozwoju przyrodniczego. Jednak niestłuchany wzrost harmonijnie rymuje się z wysoką cywilizacją techniczną. Personifikowane autobusy „zaglądają do okien tramwajom”. Wprawdzie tramwaje i autobusy wożą stłoczonych mieszkańców do pracy, lecz trud codziennych obowiązków łagodzi przyjemność podziwiania paru okazałych mostów, górujących nad rzeką: „Na prawo most, na lewo most, a dołem Wisła płynie”. W Warszawie „robotnicy po pracy śpiewają”, skoro zaludniają, jakżeby inaczej, „najmilsze z miast”. Podług autorki piosenki, najpewniej nie miała być to ekspresywna przesada ani dyskryminacja innych mniej przystępnych miast Polski Ludowej. Idzie o wyrażenie należytej intensyfikacji obywatelskiego zadowolenia, satysfakcji „w sam raz”²².

Zgodnie z zarysowującą się tu logiką, wymagającą opatrzenia odpowiednim utworem słowno-muzycznym każdej architektonicznej inwestycji ze stosowną pieczęcią ideologiczną, własnej piosenki doczekał się i MDM (ściślej biorąc, doczekała się, bo skrót przez Warszawiaków zwykle odczytywany w rodzaju męskim oznacza Marszałkowską Dzielnicę Mieszkańczą). Nacelowane słowo „opiewanie”, za którym nie przepadam, w tym przypadku ma doskonałe zastosowanie. Piosenka z muzyką Edwarda Olearczyka eksponuje robotnicze zasługi, wykorzystując sprawdzony semantyczny schemat „góry-dołu”. MDM wyrasta ponad piachy i gruzы znajdujące się „na dole”; „wstaje” w samym środku miasta, z serca i „w sercu”. Wysitek budowniczych zdaje się nawet nie heroiczny, lecz boski, kosmiczny: opiewany MDM „rośnie w niebo”. Fundamenty (korelat trwałości, solidności, ciągłości tradycji) i piwnice (niedawne schrony) wypadły z poznawczego horyzontu. Przy tym robotnicy z piosenki w ogóle nie znają zmęczenia, nie odpoczywają ani tym bardziej nie bumelują – dniem siódmym, dniem odpoczynku byłby czas, gdy Warszawa socjalistyczna będzie w pełni gotowa. „Nowa MDM” to bowiem ziszczony „nowy wspaniały sen”. Kołaczowska dodatkowo włączyła w ten opis nową mapę Warszawy do obywatelskiej introjkcji: „kocham Żerań, Buraków, Pragę, Młynów...”. Nie ma

²² Por. *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001, s. 191-193.

większego znaczenia to, że inne osiedla „bledną” zestawione z najbardziej monumentalną częścią zabudowy Marszałkowskiej, skoro dawne robotnicze przedmieścia – rezerwat” rynsztoków, biedy i przeróżnych patologii – wypiękniaty do tego stopnia, iżby należało o nich śpiewać pogodne piosenki masowe²³.

Zamiast walca wiedeńskiego *Piosenki wspomnienia* proponują walczyk murarski. Po raz kolejny doraźny przekaz polityczny zostaje podany w lekkiej formie muzycznej, o którą zadbał Szpilman. Murarski walczyk nie jest po prostu walcem do nucenia, powstałym z myślą o pokrzepieniu budowniczych nowej Warszawy. Służy ekskluzji. W nieskomplikowanym takcie $\frac{3}{4}$ poddano unieważnieniu całą tradycję piosenki niezaangażowanej. Chór Czejanda wylicza, że odeszły w przeszłość piosenki o wiośnie, maju, kwiatach, górach, łożach, piekle i raju... Mało tego, zdezaktualizowały się piosenki o miłości, mimo że wiedza podręczna podpowiada, że o miłości traktują wszystkie piosenki od założenia świata: „żyły krótko i przeszły, jakby nigdy nie były, wspomnień zerwała się nić”. Radykalne zerwanie następuje w imię przekonania, że w utworach niezaangażowanych zabrakło serca: „bo w tych piosenkach żywe serca nigdy nie biły”. Nie stroiły więc władzy tego instrumentu, przy którego pomocy jednostkę przemieniano w najemnego pracownika państwa. Serce bić musi dla społeczeństwa, które samo w sobie, podług Lenina, stanie się scaloną wielką fabryką.

Stronę A podsumowuje, na zasadzie symetrii do *Warszawskiej piosenki*, skomponowany przez Tadeusza Sygietyńskiego, powojenny szlagier *A tu jest Warszawa*, również w wykonaniu Andrzeja Boguckiego. Uprzednimi wykonawcami tego utworu, co wypada zaznaczyć, byli Mira Zimińska-Sygietyńska i Mieczysław Fogg, sam tekst zaś pochodzi z wieku XIX. Jest wierszem pióra Artura Bartelsa (1818-1885), napisanym zaraz po powstaniu styczniowym. Niezbyt poprawną klasowo proveniencję tekstu zdradza choćby występujący w nim łaciński zwrot: *nec locus ubi Troja* (ni śladu po Troi). Na przełomie lat 40. i 50. XX wieku tekst poety, celującego w wierszykach lekkich i satyrycznych, otrzymał drugi żywot wraz z muzycznym rytmem mazura. Słowa o przetrwaniu Warszawy na lewym brzegu Wisły zaktualizowały się i zyskały głębie, mimo porównywania losu stolicy Polski do zburzenia Troi i zapewniania, że „kobiety takie śliczne, jak zawsze...”. W kompilacji *Piosenki wspomnienia* sło-

²³ Por. np. E. Szemplińska-Sobolewska, *Annopol, rezerwat nędzy* [w:] *Niepiękne dzielnice. Reportaże o międzywojennej Warszawie*, wyb. i oprac. J. Dąbrowski, J. Koskowski, Warszawa 1964.

wa Bartelsa nabierają charakteru świadectwa ontologicznego: „choć nie taką jak ją znałem, ale jest Warszawa”. Akcent emfatyczny pada na orzeczenie „jest”. Napisana przez Sygietyńskiego, folklorystę wśród kompozytorów i założyciela zespołu pieśni i tańca „Mazowsze” (w 1948 roku), muzyka utrzymana w rytmie polskiego tańca narodowego uwydatniła „naddany” patriotyczny wymiar utworu.

Piosenka, tuż po wojnie wzruszająca powracającą do miasta ludność i apelująca do jej okupacyjnego poczucia humoru, zostaje w sposób instrumentalny obrócona przeciwko „niedowiarkom” i „czczym umyślom”, które w cud odgruzowania i odbudowy powątpiewają, „plotąc nam rozprawy”. Zupełnie inna rzecz, że końcowa myśl utworu, iż „za sześć wieków mniej próżniaków będzie już w Warszawie”, zakrawa na historyczno-kulturową ironię.

Nieobecności Fogga wśród wykonawców *Piosenek wspomnienia*, bądź co bądź wygrywających uniwersalne, nie-polityczne uczucia, nie sposób nie odczytać jako intencjonalnej. Szczególnie, że w skład obowiązkowego repertuaru koncertów w otwartej wiosną 1945 roku Café Fogg wchodziła *Piosenka o mojej Warszawie*, również niezmiernie popularna i wyciskająca tły mieszkańców miasta. Jednak muzyczna kawiarnia Mieczysława Fogga działała zaledwie przez rok „na ocalałych resztkach dawności”²⁴. Tak samo jak założona przezeń wytwórnia płyt gramofonowych, którą rychło upaństwowiono. Głos weterana estrady i jego „niedzisiejsza” dykcja zaburzałyby organizowany pieczołowicie na płycie *Piosenki wspomnienia* nowy porządek aksjologiczny.

Nowy dom – nowy ład

O ile na stronie A kasety pobrzmiwały „resztki dawności”, to utwory ze strony B obchodzą się z nimi bezlitośnie. Nowa Warszawa przedstawiona zostaje jako część znacznie transcendującego w miasto stołeczne ponadlokalnego Ładu. Strona A ma charakter warszawski, strona B – krajowy. Wraz ze zmianą strony na taśmie zmienia się typ komunikacyjnej relacji między nadawcą – mocodawcami i autorami piosenek reprezentowanymi przez podmioty wykonawcze, a odbiorcą – wirtualnym słuchaczem. Na stronie A przeważa relacja symetryczna. Odbiorca pozostaje względnie biernym słuchaczem opowieści, jakkolwiek jest konstruowany jako jedna spośród tych jednostek,

²⁴ W. Herbaczyński, *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*, Warszawa 2005, s. 267.

których dana opowieść dotyczy. Oto czerwony autobus, z którego okien podziwiamy mosty przerzucone przez Wisłę wziętą w betonowe okowy, „obsługuje” całą wspólnotę-społeczność. Nadawcy piosenek nie udzielają rad, nie wydają rozkazów.

Natomiast na stronie B relacje te stają się znacznie bardziej kategoryczne i obligujące. Wspólnota-społeczność zamienia się w kolektyw. Kolektywy ćwiczą, mobilizują i rozliczają słuchaczy. Eliptycznego zwrotu „więc od dzisiaj...”, nakazowego „wiedz, że” czy koleżeńskiego (stowarzyszeniowego) zawołania „hej junacy, ej, chłopcy, dziewczęta” na stronie A usłyszeć niepodobna.

W części warszawskiej *Piosenek wspomnienia* (na stronie A) niezbyt wyraźna się „dwukulturowość” Polski Ludowej, przewidywalna podwójność kodu kulturowego. Słowem, w warstwie tekstowej ukryta zostaje przepaść między językiem sztucznym, fasadowym a mową nieoficjalną, barwną i jędrną. Pieśniowa szata Warszawy, rzecz jasna, powstaje przede wszystkim z tej żywej materii. Podanym w strawnej formie muzycznej opowieściom o czerwonych autobusach i zabawach na Mariensztacie niewątpliwie daleko do suchych komunikatów o niedoborach w handlu detalicznym, jakie przekazywały środki masowego przekazu w latach dystrybucji *Piosenek wspomnienia* na płytach winylowych i kasetach.

Stronę A wypełniają piosenki „na solistów”, stronę B natomiast – pieśni „na chór reprezentacyjny”. Pieśń zaśpiewana przez duży chór przyćmiewa piosenki wykonywane przy gitarze, na ogół nieoficjalne, kameralne – więc opozycyjne. W przypadku zestawu utworów z kasety Wifon-u śpiew chóralny niejako łagodzi wprowadzanie kultury oficjalnej, neutralizuje efekt przystąpienia fasadowością spontanicznej radości z „odzyskania” stolicy. Chór ma bowiem tę ważką przewagę nad izolowanym indywiduum, że może mu odebrać jego „najbardziej intymne i spontaniczne uczucia i postawy, łącznie ze śmiechem i płaczem”, jak pisze Slavoj Žižek. W swoich częściowych rozpoznaniach psychospołecznych i historyczno-kulturowych bywa on przenikliwy, a cytowane stwierdzenie jest jak najbardziej trafne: chóry przemawiają obiektywnie, wypowiadają się za nas, ale zawsze w jakimś zbiorowym imieniu²⁵. Chór oznacza tendencję do *all'unisono*, politycznie czyste głosy, wykluczenie *inakomyślnych* i społecznych separacji.

²⁵ Por. S. Žižek, *Lacan. Przewodnik krytyki politycznej*, tłum. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 36-37.

W pierwszym utworze ze strony B, pod znamienym tytułem *Zbudujemy nową Polskę*, porządek „wytapia się” w „uścisku braterskim powiązanych rąk”. Usłyszymy: „najpiękniejsze miasta, najpiękniejsze wieś”. Nie tylko stolica musi być piękna, nowy porządek obejmuje kraj w całości: „Polskę piękną jak we śnie”. Nowy porządek bałamutnie obiecuje równomiernie rozłożony proces cywilizacji, mający „wnet” trafić pod zagony. To w imię takiej cywilizacji w *Milionach rąk* pada zawołanie: „niech w szeregi łączy się młodzież”. Potęgę nastającego ładu wyraża najlepiej *Pieśń o Wiśle*. Pompatycznej melodii towarzyszy w niej pompatyczny tekst, właściwie proklamujący całkowite przejęcie kontroli nad naturą. Wisły nie przejeżdża się tu jednym z malowniczych mostów, lecz wprost wkracza się w jej bieg, zakładając „betonowe okowy”. Również uregulowanie brzegu rzeki staje się srogim politycznym gestem, co uwydatniają karcące apostrofy: „zmienimy Twe brzegi”, „nie będziesz nam grozić wiosną, zimą i zalewać zagony”. Kiedy już odbiorca może mieć względnie pewność, że stołeczna rzeka została wgnieciona w swoje posady, pieśń w swoim wyrazie robi się znacznie mniej dramatyczna. Wisła szumi, a „pio-runami huczy” huta.

Surowcem nowego życia, prócz betonu pod okowy, w *Piosenkach wspomnienia* ogłasza się stal. Mimo że huta przedstawia się równie groźnie co nieokietznana rzeka, jest z pewnością „swoja”, przewidywalna, przynależy do „natury” kontrolowanej i kolektywu. Członkowie Związku Młodzieży Polskiej tworzą tak zwartą i sprawną awangardę nowego porządku świata, że rozpalane przez nich piece sprawiają, iż „gwiazdy mruczą z żalem do księżyca, że im huty blask nie daje spać”. Praca wre na okrągło. Żadnych przestojów czy opóźnień w dostawach. „Zetempowcy o niebieskich oczach, kiedy spojrzą w swą hutniczą dal, zakochają się w hutniczych nocach, ukochają raz na zawsze stal” – śpiewa chór w *Najpiękniejszym śnie* z muzyką Witolda Lutosławskiego. Tekst pióra Tadeusza Uragacza domyka eliptyczne sformułowanie: „Więc kolego już od dzisiaj buduj najpiękniejszy sen!”. Co znaczy: a byśmy wszyscy śnili ten sam sen. Wszelako był to sen poniewczasie, sen, jak pisze Andrzej Mencwel, o „porażonym anachronizmem wrywaniu się z anachronizmu”, dziewiętnastowiecznym industrializmem siłą wskrzeszonym za żelazną kurtyną w dwudziestym stuleciu²⁶.

²⁶ Por. A. Mencwel, *Kaliningrad, moja miłość. Dwa pokrewne eseje podróżne*, Olsztyn 2003, s. 24-25, 34.

Nie można zapomnieć, że w *Piosenkach wspomnienia* Wisła łączy nie dwie stolice, aktualną i historyczną, lecz nade wszystko Warszawę odbudowywaną z Nową Hutą. Zamiast do podnóża Wawelu, płynie Wisła do nowej dzielnicy Krakowa – tam, gdzie „sto bloków wyrosło”, gdzie urbaniści inicjują strefowanie zabudowy i tworzą robotnicze osiedla „w polu”²⁷. Ale o anachronicznym hutniczym kombinacie w *Piosence o Nowej Hucie* (in. *Nowohuckiej piosence*) śpiewa się prawie jak o zabawie wieczornej na nadrzecznym bulwarze. Kompozytor Jerzy Gert (Józef Gärtner), przed wojną dyrygent w Filharmonii Lwowskiej i uczeń Arnolda Schönberga, w swoim utworze zostawił długie miejsce „czyste”, bez tekstu. Partia instrumentalna, idealna do tańca, jakby tylko potwierdza, że „nie ma przyszłości już innej”. Trzeba dać się porwać jedynej słyszanej piosence: „gdy będziesz na hucie ze swoją dziewczyną, to słysząc piosenkę wiedz, że... o Nowej to Hucie piosenka”. Referat kulturalno-oświatowy nie ocenzurował zwrotu „na hucie”, zaś dla wzmocnienia semantyki radości imię patrona Nowej Huty uczyniono imieniem tabu. Do 1990 roku kombinat oficjalnie bowiem upamiętniał Włodzimierza Lenina.

Na stronie B kasety na osłodę znajdziemy również *Piosenkę o Parku Młodości* z tekstem Bogdana Ostromięckiego i muzyką Henryka Swolkenia (który do historii kultury przechodzi bardziej jako kompozytor masowej pieśni *Zbudujemy nową Polskę* niżeli autor kilku biografii znanych kompozytorów ogłoszonych w rozpoznawalnej serii Państwowych Wydawnictw Muzycznych). W piosence o parku wraca motyw znany ze szlagieru o Mariensztacie. „Na estradach i placach śpiewa szczęście i młodość”. Z Wisłą się już nie walczy, nad Wisłę się zwyczajnie chodzi, ażeby „zatańczyć z dziewczyną”. Jednak to, że Park Kultury „dzwoni radością”, nie byłoby w ogóle możliwe, gdyby najpierw nie „przeszły nad Powiślem lata złe”. Gwoli jasności, piosenka ta dotyczy obecnego Parku Marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza, który do początku lat 90. nosił nazwę Centralnego Parku Kultury. Chodzi więc o rozległy kompleks parkowo-ogrodowy usytuowany w rejonie ulic Książęcej, Górnośląskiej, Rozbrat, Ludnej, Czerniakowskiej i Solec. Na terenach po dawnej mizernej zabudowie Powiśla utworzono po wojnie „park młodości”. Bo przecież nie tylko „na hutę” spaceruje się ze swoją sympatią.

Stronę B zamyka skomponowane przez Szpilmana marszowe *Do roboty* z tekstem Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego. Cel nadrzędny piosenki wy-

²⁷ Por. B. Jałowiecki, M.S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń...*, op. cit., s. 203-205.

łożono *verbatim*: „jedno hasło jak rozkaz pamiętaj: do roboty, do roboty...”. Prosta melodia wpadająca w ucho – marsz wywodzi się wszak z użytkowego gatunku muzyki wojskowej służącej do wykonywania podczas parad i defilad – działa efektywnie, podprogowo. Taka pieśń „na ustach” zagłusza więc robotę „z nakazu pracy”. Z końcem kasety relacja pomiędzy „mocodawcami” a odbiorcą (wirtualnym słuchaczem) piosenek ulega ewidentnej wertykalizacji. *Do roboty* jest nakazem, zakładającym wprost zależność pracownika od państwa.

Podsumowanie: namiastka kultury pop

Zwróćmy najpierw uwagę na zawarty w *Piosenkach wspomnienia* (na obu stronach) korpus mirandów, tzn. pojęć znaczących to, co musi być przedmiotem podziwu²⁸. Do takich pojęć pozytywnych zaliczają się: nowość (świata, miasta, kombinatu metalurgicznego), młodość (drzew, ludzi wylegających na ulice wieczorami, dziewczyny tańczącej „na hucie”), praca (jako zobowiązanie państwowe i uniwersalne, ekwiwalent więzi), serce (jedno, bijące u wszystkich, „metronom” marsza „do roboty!”), a także wyrastanie (młodzieży, kamienic, osiedli, kraju). Nawet piece rosną „pod niebieski strop”, piosenki murarskie natomiast „wyrastają na przyszłość”. Ale nie frazeologia jest tutaj zastanawiająca. Z punktu widzenia odbiorcy współczesnych piosenek „użytkowych”, toteż osoby społecznej żyjącej w warunkach, gdy zaplanowana użytkowość kompozycji słowno-muzycznych łączy się z reklamą albo okresową perswazją polityczną (w demokratycznych kampaniach wyborczych), *Piosenki wspomnienia* zaskakują tym, jak ważna pozostaje w nich warstwa melodyczna, jak bardzo rozbudowany kod muzyczny.

Jacek H. Kołodziej zauważa, że obecnie, w pierwszej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku, programowa piosenka autorska stanowi normę polskiej propagandy.

Jedną z cech konstytucyjnych takiego projektu – wyjaśnia Kołodziej – jest założenie, że dyskurs polityczny zawarty w piosence wytworzy interakcję rozrywkowo-zabawową (w celu przyciągnięcia uwagi adresata, pokazania polityków jako normalnych, bawiących się ludzi, zbudowania przyjemnych i pozytywnych emocji – co ma stanowić przygotowanie gruntu pod pozostałe warstwy procesu nakłaniania). Twórcy i nadawcy piosenek zwykle wykraczają jednak poza konstruowanie owej in-

²⁸ Por. W. Pisarek, *Polskie słowa sztandarowe i ich publiczność*, Kraków 2003.

terakcji rozrywkowo-zabawowej. Analiza warstwy werbalnej piosenek pokazuje, że piosenka jest równocześnie projektem semiotycznym pełniącym prymarną funkcję nakłaniającą²⁹.

W gruncie rzeczy w Polsce Ludowej sprawy miały się bardzo podobnie, z tą wiadomą różnicą, że zadania propagandowe wytyczano i rozwiązywano centralnie, zamiast w rywalizujących ze sobą sztabach. Formy, pomimo totalitarnych warunków politycznych, nie zaprzędawano jednak za treść zbyt lekką ręką. Szpilman, Lutostawski, Gert potrafili poprowadzić dużą orkiestrę zawodową, wiecowym kapelmajstrom nie oddawali talentów.

W latach powojennych, niezależnie od forsowanego przez Włodzimierza Sokorskiego socrealistycznego „zwrotu”, sztuka pozostawała jeszcze arystokratyczna, jeszcze nie porażona zwycięstwem „dzieł przypadkowych i odpowiadających miernym gustom”, jakich nastanie już Alexis de Tocqueville spodziewał się w związku ze wszelkimi rewolucyjnymi zmianami w strukturze społecznej³⁰. Odcinanie kultury artystycznej od burżuazyjnych korzeni w estetyce „ludzi przedwojennych” następowało, jakkolwiek postępowało pomału. Żeby tak powiedzieć, procesy znajdujące się w samym centrum współczesnej socjologii kultury, w punkcie wyjścia koncepcji Pierre’a Bourdieu, zajmującego się gustem ludowym, w zasadzie nie miały miejsca. Przynajmniej relacje klas społecznych i kulturowych klasyfikacji zdają się w PRL znacznie bardziej skomplikowane, niż to socjolog pomyślał dla Zachodu³¹. Paradoksalnie, w okresie odbudowy Warszawy, *in illo tempore* ustroju zakładającego bezklasowość, unieważnienie społecznych dystynkcji charakterystycznych dla kapitalizmu, *Piosenki wspomnienia* sprowadzały słuchaczy do całkiem wysokiego wspólnego mianownika. W pewnym sensie „wytwórczość użytkowo-programowana”, jak ją nazwał Janusz Maciejewski, pośmiertnie zyskuje na szlachetności w zestawieniu z jeszcze bardziej ekspansywną, o czym wiemy dzisiaj, „wytwórczością użytkowo-rynkową”³².

²⁹ J.H. Kołodziej, *Polska programowa piosenka wyborcza jako środek multimodalnej perswazji politycznej (analiza warstwy werbalnej piosenek na przykładzie parlamentarnej kampanii wyborczej 2001)*, [w:] *Sztuka perswazji. Socjologiczne, psychologiczne i lingwistyczne aspekty komunikowania perswazyjnego*, red. R. Garpiel, K. Leszczyńska, Kraków 2004, s. 210-211.

³⁰ Por. M. Król, *Historia myśli politycznej od Machiavellego po czasy współczesne*, Gdańsk 2001, s. 135.

³¹ Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005, np. rozdział pierwszy.

³² Por. J. Maciejewski, „Obszary trzeciej literatury...”, op. cit., s. 64.

Poprawni politycznie „tekściarze” czasu początków PRL nie byli ani zorientowani rynkowo, ani bynajmniej literacko upośledzeni. Mieli niezłe nazwiska i poetykę opisową opanowaną. Mimo że, pisząc na zamówienie, nie wzbijali się na wyżyny lirycznego geniuszu, nie kłecili wersów chromych. Co istotniejsze, to, że nadawcy (i mocodawcy) warszawskich piosenek „wspomnieniowych” nie udzielali rad, nie wydawali wyroków rozkazów, ale przede wszystkim o p o w i a d a l i, snuli miejskie gawędy, typologiczne opowieści-całostki, oznacza, że nie mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które badacze nazywają współcześnie „mediatyzacją komunikacji perswazyjnej”³³. W *Piosenkach wspomnienia* obowiązują reguły dojrzałej sztuki nowoczesnej, dlatego słuchając ich nie uchwycimy tendencji do wyrażania treści w sposób jak najbardziej lapidarny. Nie tyle są to utwory multimodalne, „migawkowe”, tzn. w projektowaniu oparte na symultanicznym „stosowaniu wielu porządków semiotycznych”, ile synergiczne, dobrze skomponowane, przemyślane, ze słowem i melodią miarowo opowiadającymi dokładnie tę samą historię. Jak przypomina Stanisław Barańczak, w najcięższych latach stalinizmu zachowano w PRL szacunek dla „kanonów” i dobrych wzorców. Nawet pisarz nieuznawany oficjalnie miał „prawo zarobić oficjalnie na podstawowe utrzymanie” tłumacząc klasyków z języków obcych³⁴.

Natomiast najlepszym dowodem na to, że komunistyczne władze nie w pełni doceniały „obszary trzeciej literatury”, zakładając, że piosenka jest li tylko piosenką, okazuje się zwolnienie utworów słowno-muzycznych z konieczności uczestniczenia w ściśle negatywnej warstwie dyskursu społeczno-politycznego. *Piosenki wspomnienia* wyrażają zachwyty, przemilczając wszelką obawę. Nie operują słowami nacechowanymi negatywnie (kondemnandami), ponieważ nikogo ani niczego nie potępiają. Nie ma w nich wrogów zagranicznych, zginiętych kapitalistów, renegatów. Zarazem zaskakuje specyficzna szczerłość najbardziej warszawskich *Piosenek wspomnienia* (utworów ze strony A). Mimochodem, w zasadzie naturalnie, więc, wedle stanowiska antyrelatywistycznego, ocierając się o bezczelność, opowiadają o tym, co w rzeczywistości przydarzyło się miastu: o zniszczeniu starych symboli i arbitralnym powoływaniu do istnienia nowych, upolitycznionych (np. MDM-u). Deskryptory w piosenkach programowych niosą ze sobą zupełnie inną jakość niżeli „trasy” naznaczone śladami stóp; są falsyfikatami, tak jak „młode” Stare Miasto³⁵.

³³ Por. J.H. Kołodziej, *Polska programowa piosenka wyborcza...*, op. cit., s. 196-197.

³⁴ S. Barańczak, *Fasada i tyły...*, op. cit., s. 226.

³⁵ Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, op. cit., s. 120.

Z interesujących szkiców Stanisława Barańczaka – a nie widzę powodu, dla którego miałbym autorowi *Fasady i tyłów* nie wierzyć – wynika, że kultura masowa w PRL jest znacznie późniejsza od realizmu socjalistycznego, wcale nie zależy ściśle od ideologicznego nacisku i kontroli poprawności politycznej. Barańczak nie stosuje kryteriów ilościowych, jak to wobec szerokiego nurtu kultury w latach 60. zrobiła Antonina Kłoskowska (przypomnę: kultura masowa powstaje wtedy, gdy jednakowe treści w jednakowym czasie docierają przy pomocy mediów masowych do bardzo dużej grupy odbiorców³⁶). U Barańczaka tymczasem „masowość” implikuje powszechną, dojmującą szarość, w której „pogrążyli się” również autorzy. Kultura masowa ukształtowała się dopiero w latach 70. XX wieku, zatem wtedy, gdy nastąpiło pozorne „zliberalizowanie” cenzury, a w istocie rzeczy, szkodliwe dla „ja” kreatywnego rozproszenie odpowiedzialności za nieprawomyślność twórczości. Wielokroć, kiedy cenzura instytucjonalna okazywała się wyrozumiała dla twórcy i najpierw pozwalała mu na więcej swobody niż zazwyczaj, ten potem podpadał władzy na wyższym szczeblu, mogącej go ukarać zakazem druku czy udziału w festiwalach. Spowodowało to powstanie cenzury wewnętrznej, uwewnętrznienie masowości. Piosenki, tak samo jak teksty literackie, zamieniły się w wypowiedzi uwzględniające z góry spojrzenie Wielkiego Brata. Kultura masowa w PRL dojrzała ostatecznie wtedy, gdy autorzy samych siebie obsesyjnie zaczęli skazywać na zależność od instytucji polityki kulturalnej. Albo mizeria, albo milczenie, czyli nieistnienie; albo, parafrazując wiersz Barańczaka (*Niech Pan zajmie mi miejsce*), wejście „na świecznik”, albo twarde „lądowanie na śmietniku”.

Realizm socjalistyczny był czymś w rodzaju heglizmu dla ludu, dlatego sięgał po hasła „logiki dziejów” czy „obiektywnych praw rozwoju”. Chciał zapanować nad przeszłością (sanacyjną i AK-owską) i przyszłością (z nowymi domami i nowym ładem). Zaraz po wojnie klasa rządząca w pełni spełniała swoje „boskie” funkcje, porywając społeczeństwo, przynajmniej w podstawowym zakresie. Zdiagnozowana przez Barańczaka „jawna sztuczność”, zasklepienie się w terażniejszości zapanowały około dwudziestu lat później. Po wyczerpaniu się powojennego entuzjazmu i zużyciu wiary w rzekomą „autentyczną” kulturę zwyciężyła szarość-masowość codzienności³⁷. Barwne *Piosenki wspomnienia*, zwane nierzadko masowymi, w takim świetle tracą związek z „kulturą ma-

³⁶ Por. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964.

³⁷ S. Barańczak, *Fasada i tyły...*, op. cit., s. 228.

sową” – jałowością i szarzyzną. Należą do „momentu” zrywu i czynów, nie zaś impasu i gnilnej rutyny. Poznawcza „niekłopotliwość” i wysoki poziom aksjologicznej oczywistości, poparty zadeklarowanymi egalitarnymi założeniami nowego porządku, czyni z nich namiastkę kultury popularnej. Oczywiście, pod warunkiem, że za ogólne kryterium kultury popularnej przyjmujemy zakwestionowanie podziału klas, zgodnie zresztą z etymologią. „Popularność” bierze się od łacińskiego słowa *populus*, znaczącego „lud”, „gmin”; *popularis* – to ludowy w aspekcie powszechności i pospolitości.

Skądinąd ciekawa teza Johna Storeya, teoretyka kultury współczesnej, że muzyka popularna wykazuje charakter mechaniczny, ponieważ „dany szczegół można przesunąć z jednej piosenki do drugiej, bez jakiegokolwiek rzeczywistego wpływu na strukturę całości, do *Piosenek wspomnienia* nie ma już więc żadnego zastosowania z przedstawionych w tym artykule względów³⁸.

Reconstructed Warsaw Dressed in Songs

The Case of *Remembrance Songs*

The Author analyses propaganda – ideological message in the pieces recorded and published by Polskie Nagrania “Muza” in 1978. The LP was titled *Piosenki wspomnienia* [*Remembrance Songs*]. The Author focuses in particular on the vision of the world created in those songs, on persuasive forms and the relation between the music and content. He introduces the term “city robe made of songs”, per analogy to Alexander Wallis’ term “information robe of the city”. In his conclusion the Author shows that in socialist-realist culture that can be called as Hegelianism for the masses, the songs he analyses play the role corresponding to contemporary popular song.

³⁸ Por. J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. i red. tomu J. Barański, Kraków 2003, s. 90.