

Jerzy Wiśniewski

Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 16, 92-109

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jerzy Wiśniewski

Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory

Wśród piosenek spółki autorskiej Wasowski – Przybora¹, powstałych na potrzeby telewizyjno-radiowego Kabaretu Starszych Panów, dwie – *Piosenka jest dobra na wszystko* (z Wieczoru Piątego *Druga wiosna*) i *Mambo Spinoza* (z Wieczoru Ósmego *Niepotrzebni mogą podejść*)² – można nazwać „autotematycznymi”. Zbudowano je, wykorzystując koncept „piosenki o piosence”, pojawiający się w wielu popularnych utworach estradowych i użytkowych³, a także wyposażono w treści o charakterze warsztatowym i programowym. W spektaklach (i nagraniach) śpiewali je w duecie (na przemian i wspólnie) sami autorzy – jako Pan A i Pan B – co dobitnie podkreślało ów „autotematyzm”: kompozytor i autor słów osobiście „referowali” odbiorcy swoje zapatrywania na piosenkę, czynili to jednak, zgodnie z kabaretową konwencją, w formie żartobliwej, wyrafinowanej literacko i atrakcyjnej muzycznie.

Dociekanie szczegółów tych zapatrywań, następujące w toku badania semantyki piosenkowego przekazu, na który – jak wiadomo – składają się, poza znakami werbalnymi, także elementy ukryte w muzyce i wykonawstwie,

¹ Jerzy Wasowski (1913–1984) i Jeremi Przybora (1915–2004) nawiązali współpracę w 1948 roku; pierwsze piosenki napisali wspólnie do radiowego teatrzyku Eterek (np. *Profesor Pęduszek i wiosna, Jak niegdys, znów dzisiaj...*). Następne etapy współpracy Przybora wspominał po latach: „W połowie lat pięćdziesiątych jeden z teatrów warszawskich zamówił u spółki Wasowski-Przybora piosenki do polskiej wersji radzieckiej komedii muzycznej pt. *Miłość studencka*. To była pierwsza nasza współpraca na taką skalę. Napisaliśmy kilkanaście piosenek i z ukończeniem zamówienia mieliśmy za sobą bardzo pozytywną dla nas zaprawę warsztatową. [...] Wkrótce po naszym teatralnym debiucie, jeszcze w okresie „eterkowym”, napisaliśmy dla radia muzykalik *Panna Zuzanna*. [...] Ostatnim akordem naszej z Wasowskim muzycznej współpracy dla radia była, w połowie lat pięćdziesiątych, *Deszczowa Suita*, w której zawarłem wszystkie moje deszczowe teksty. Z radiem współpracowaliśmy nadal, równoległe do współpracy z telewizją, ale już nie jako twórcy piosenek, które od końca lat pięćdziesiątych pisaliśmy niemal wyłącznie dla telewizji” (J. Przybora, *Autoportret z piosenką*, Warszawa 1992, s. 91, 95, 101).

² Wieczór Piąty Kabaretu Starszych Panów *Druga wiosna* został wyemitowany 14 maja 1960 roku (w wersji radiowej kilka tygodni później jako *Drugie lato*), a Wieczór Ósmy *Niepotrzebni mogą podejść* – 4 listopada 1961 roku. *Piosenka jest dobra na wszystko* stała się sygnałem *Nadprogramów Piosenkowych* Kabaretu; *Mambo Spinoza* znalazło się dodatkowo w *II Nadprogramie* – 1 stycznia 1962 roku. Obie piosenki zostały opublikowane na początku lat 60. na płycie Polskich Nagrań (*Kabaret Starszych Panów. Piosenki Wybrane*, Muza L. 0393, 1962).

³ Koncept „piosenki o piosence” funkcjonuje jako temat lub motyw np. w przedwojennych szlagierach: *Piosenka przypomni ci* (muz. i sł. Zbigniew Maciejowski), *Już nie zapomnisz mnie* (muz. Henryk Wars, sł. Ludwik Starski), *Przy kominku* (muz. Artur Gold, sł. Andrzej Włost), *François* (muz. Adam Karasiński, sł. Andrzej Włost), *Tango milonga* (muz. Jerzy Petersburski, sł. Andrzej Włost) oraz *Ja śpiewam piosenki* (muz. nieznanego kompozytora, sł. Oldlen – Julian Tuwim). Piosenka została w nich ukazana jako czynnik wyzwalający w ludzkiej psychice pozytywne doznania: przypomina o ukochanej osobie (*Piosenka przypomni ci, Już nie zapomnisz mnie*), przywołuje kojące wspomnienia miłosnych wyznań i szczęśliwych młodych lat (*Przy kominku, François*), sprawia przyjemność (*Tango milonga*), pociesza – zachwycając i wzruszając (*Ja śpiewam piosenki*). Wasowski i Przybora, potwierdzając fakt pozytywnego oddziaływania piosenki na człowieka, wskazują na jeszcze inne kwestie związane z jej funkcjonowaniem w latach powojennych.

warto jednak poprzedzić krótkim rozpoznaniem czynników, jakie mogły motywować autorów do formułowania wypowiedzi o charakterze „autotematycznym”. Pod uwagę wziąć należy historyczny kontekst twórczości Wasowskiego i Przybory z czasu Kabaretu Starszych Panów.

Piosenki i scenariusze tego cyklu, zainicjowanego w 1958 roku⁴, powstały w latach odradzania się różnych form twórczości estradowej i popularnej w Polsce po zapaści „czasów stalinowskich”⁵. Polityczna „odwilż” 1956 roku, choć krótka, przyniosła względnie trwałe rozluźnienie ideologicznych rygorów, którym podlegała także sfera rozrywki. Satyrycy i twórcy piosenek, choć nadal nękani przez cenzurę, uzyskawszy większą (lecz nadal niepełną) swobodę twórczą, mogli częściej i bez obawy sięgać po środki wyrazu, style i konwencje, uznawane do niedawna za „politycznie niepoprawne” – „burżuazyjne” i „zdegenerowane”. W tym czasie stało się znowu możliwe upowszechnianie muzyki o jazzowym rodowodzie i kolorycie (wkrótce pojawiła się także inna amerykańska „nowość”: *rhythm and blues* i *rock and roll*), a w tekstach piosenek odradzała się „użytkowa liryka”, eksponująca to, co prywatne, związane z uczuciami i marzeniami zwykłych ludzi. Piosenki z Kabaretu Starszych Panów współtworzyły tę odnowę i były skrajnie odmienne od twórczości sprzed 1956 roku, podporządkowanej utopijnej ideologii i autorytarnej władzy⁶.

Czym charakteryzowały się utwory, wobec których Wasowski i Przybora wyrażali dystans, tworząc swój kabaret? Polskie piosenki z „czasów stalinowskich”, stanowiące obok innych tworów artystycznych pochodną doktryny realizmu socjalistycznego i adaptację wzorców radzieckich, miały pełnić funkcję agitacyjną i propagandową. Tworzone pod protektoratem komunistycznej władzy przez „wynajętych” profesjonalistów były narzędziem ideologicznej perswazji. Prezentowane i upowszechniane przez środki masowego przekazu (radio, radiowęzły i płyty gramofonowe), były śpiewane przez osoby skupione

⁴ Pierwszy telewizyjny spektakl Kabaretu Starszych Panów (*Popołudnie Starszych Panów*) został nadany 16 października 1958 roku. Przybora, żartobliwie porównując premierę swojego dzieła z politycznym przełomem z jesieni 1956 roku, wspominał: „I my z Jerzym [Wasowskim] mieliśmy swój Październik. Pierwsza premiera Kabaretu Starszych Panów przypadała na ten miesiąc, tyle że – 1958 roku. [...] A przede wszystkim był to początek najbardziej owocnego okresu w naszym dorobku piosenkowym” (J. Przybora, dz. cyt., s. 107).

⁵ Kryzys ten objął lata 1949–1955. „Jesień 1949 roku była znamieną dla naszej muzyki rozrywkowej. Odtąd w radiu można było nadawać wyłącznie muzykę polską, głównie ludową, oraz radziecką. Muzyka taneczna musiała być spokojna [...] lansowano piosenki mobilizujące do pracy (*Walczyk murarski*, *Polka antybumelantka*) [...] Uprawianie jazzu – czy to bierne, czy czynne – określane było jako wyrażanie sympatii dla wrogiej ideologii, która napływała z krajów Europy Zachodniej oraz głównie z USA. Pozamykano wszystkie działające od lat powojennych jazz cluby, a w jednym z numerów tygodnika »Po prostu« [...] pisano: »Nie można tolerować praktykowanej do dzisiaj bezideowości w repertuarze, opartej przede wszystkim na bezdusznym jazzie. Dlatego utrzymywanie samodzielnych zespołów jazzowych [...] wydaje się niecelowe, nawet szkodliwe«. [...] Rezultatem tych ataków była próba całkowitego wyeliminowania jazzu z życia kulturalnego Polski na przełomie dziesięcioleci. [...] W połowie lat pięćdziesiątych nastąpiła całkowita stagnacja w polskiej muzyce rozrywkowej, w polskiej piosence” (M. Gaszyński, *Fruwa twoja marynara. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte – jazz, dancing, rock and roll*, Warszawa 2006, s. 30–31, 32, 63).

⁶ Przybora wspominał: „Powrót na scenę polityczną ponurego przywódcy o twarzy nie-muzykalnego organisty wspominam jednak nie bez cieplejszych uczuć dla towarzysza Wiesława. Po pierwsze tolerował w telewizji Kabaret Starszych Panów, chociaż go ponoć nie znosił. [...] Po drugie z nadejściem Gomułki, a właściwie – poprzedzającej je odwilży, rozpoczął się w tzw. rozrywce okres niespotykanego dotąd liberalizmu. Humor »czysty«, czyli śmiech dla śmiechu można było odtąd uprawiać bez propagandowych serwitutów ery minionej” (J. Przybora, dz. cyt., s. 105).

w organizacjach młodzieżowych – uczniów, studentów, robotników⁷. Równocześnie z masowego obiegu były eliminowane utwory o charakterze rozrywkowym, niemające bezpośrednich powiązań z ideologią totalitarną⁸. Piosenkom i pieśniom „masowym” zostało nadane znaczenie wyjątkowe: oprócz optymizmu i kolektywizmu wpisanego w muzykę (w melodyce – pogodną, w rytmice – marszową), zasadniczą treścią ich przekazu miały być marksistowsko-leninowskie „nauki” i „proroctwa” o nowym świecie i człowieku zawarte w tekstach. W niektórych sięgano nawet po koncept „piosenki o piosence”. Oto dwa przykłady.

W tekście *Piosenki pierwszomajowej* Krzysztofa Gruszczyńskiego językiem marksistowskich symboli zostaje przedstawiona geneza wspólnego śpiewu młodych robotników:

Wzdłuż ziemi swobodnej od morza do Tatr,
po niebie pogodnym przechadza się wiatr.
I zorze rozwija jak hasło w pochodzie
i śpiewem się staje gdy chwyta go młodzież

Piosenka serca nam uzbraja i naprzód prowadzi nas.
Piosenka o pierwszym maja, piosenka ludowych mas.

Idziemy szczęśliwi z łąków i z hut,
marzenia ożywić wesoly nasz trud.
I w dłoniach jak płomień robota się pali,
bo naszym zadaniem budować socjalizm⁹.

Pochodzenie piosenki jest jasne: powołuje ją do życia „wiatr”, który można uznać za figurę konieczności dziejowej. Podjęcie śpiewu oznacza odkrycie

⁷ Funkcję piosenki „masowej” w materiałach propagandowych z wczesnych lat 50. określono następująco: „Piosenka, która śpiewa o tym, co bliskie nam i drogie – to więź serdeczna łącząca ludzi ożywionych wspólną ideą, wspólnymi dążeniami i uczuciami. Wy, koledzy, z miasta czy ze wsi, z kopalni, z huty i fabryki czy też ze spółdzielni produkcyjnej lub PGR-u pracujecie usilnie nad wzmoczeniem produkcji stając do szlachetnego współzawodnictwa. Wy, koledzy, ze szkoły czy z wyższej uczelni uczycie się usilnie i walcycie o lepsze wyniki w nauce. Lecz wszyscy mamy jeden cel przed sobą: zbudować lepszą i szczęśliwszą przyszłość, w której nie będzie wycisku człowieka przez człowieka, w której groźna straszliwej wojny nie będzie ciężać nad losem człowieka. W tym marszu do wspólnego celu pomoże nam piosenka, która śpiewa o radości i trudzie naszego życia, życia młodych budowniczych pięknego, socjalistycznego jutra. Wspólna piosenka mocniej jeszcze złączy nasze serca i ściśni nasze szeregi w pracy i w walce; jeszcze bardziej zmobilizuje nas do czynu. Jednocześnie przeniesie nam przeżycia artystyczne, wzbogaci naszą wyobraźnię muzyczną i literacką, wzbudzi zainteresowania do muzyki, której tak bogate tradycje posiadamy w naszym kraju. Niech zabrzmia więc wszędzie dźwięki bojowej i radosnej piosenki młodzieżowej. Niech entuzjazm naszego codziennego życia znajdzie swój wyraz w piosence i porwie tych, którzy stoją jeszcze z dala od naszego świadomego, twórczego wysiłku. [...] Śpiewajcie jej wspólnie na zebraniach, w świetlicach, w wycieczce. [...] Wspólnymi siłami rozśpiewajmy naszą młodzież. Niechaj młodzieżowa piosenka stanie się towarzyszem naszego codziennego życia, naszej pracy i walki” (*Nasze koło śpiewa. Mały śpiewnik młodzieżowy*, red. E. Bekier, Warszawa, brak daty wydania, s. 3–4.).

⁸ „Mając za sobą zdecydowane poparcie czynników politycznych pieśń masowa całkowicie wyeliminowała z anten radiowych i estrad piosenkę liryczną, miłosną, przeboje kabaretowe, jazz – gatunki te zaczęły na większą skalę odradzać się dopiero w połowie lat 50.” (Hasło: *Pieśń masowa*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 690).

⁹ Tekst piosenki na podstawie druku ulotnego z materiałów propagandowych ZMP.

prawdy o świecie (np. o prawidłowościach rozwoju społeczno-gospodarczego i nieuchronności rewolucji) i jest aktem przystąpienia do wspólnoty ludzi budujących socjalizm. Natomiast piosenka ukazana w refrenie jest metaforą przywództwa sprawowanego przez partię komunistyczną – jest wodzem, który „uzbraja” i „prowadzi naprzód” robotników (bo ich praca ma być w istocie „walką”); może być także opowieścią o historii ruchu robotniczego („o pierwszym maja”) i znakiem klasowej identyfikacji (to śpiew „ludowych mas”).

Z kolei w tekście *Naszej piosenki* Jerzego Ficowskiego śpiew to czynnik jednoczący robotniczy kolektyw – podczas świątecznego pochodu i w czasie pracy:

Przyśpieszmy kroku, chłopcy i dziewczęta
i niech piosenka
obiega świat.
W pochodzie ptak ją nuci, szumią drzewa
i z nami śpiewa
słoneczny wiatr!
Brzmi zgodny śpiew pokoju budowniczych,
tak wielu, że nas w marszu nie policzysz!
idziemy, niech pogodę, śpiew kołysze,
my towarzysze
zwycięskich lat!

I górnicy
i hutnicy
i murarze,
kolejarze
i rolnicy,
ogrodnicy,
krawce, tkacze
i spawacze
i cywile
i żołnierze.
Wróg nam pieśni nie odbierze
tara bam, tara bam –
wróg nie wydrze pieśni nam

Bo pieśń nie tylko zrywa się w pochodzie,
uskrzydła co dzień
młodzieńczy trud.
Jej rytm popędza serca, nagli młoty
i do roboty
nas będzie wiódł.
To śpiew weselny naszej wspólnej pracy,
żałobny marsz dla ciemnych podpalaczy.
Niesiemy pieśń i ona nas porywa
i brzmi szczęśliwa,
gdy śpiewa lud¹⁰.

¹⁰ Tekst piosenki na podstawie druku ulotnego: *Z piosenką na złot: Nasza piosenka*, Warszawa 1952, s. 4.

Dla wspólnoty młodych „budowniczych pokoju” pieśń czy piosenka to wartość tak wielka, że w jej obronie warto, manifestując siłę oraz wiarę w słuszność wyznawanych ideałów, odważnie – może i zbrojnie? – grozić nieprzyjaciółom (stąd nienawistne i zarazem brzmiące śmiesznie wyrażenia: „tara bam, tara bam – / wróg nie wydrze pieśni nam”). Jest ona bowiem nie tylko „towarzyszem” świętowania, ale przede wszystkim – „geniuszem” pracy, wpływającym na jej wydajność („uskrzydla co dzień”, „popędza serca”, „nagli młoty”). A skoro wykazuje zdolność sprawowania tak wielkiej władzy, można w niej widzieć symbol uniwersalnych idei („obiega świat”) i skuteczny środek niszczenia zakonspirowanych prowokatorów („żałobny marsz dla ciemnych podpalaczy”).

Piosenka przedstawiana w tekstach Gruszczyńskiego i Ficowskiego ma do spełnienia doniosłe zadania, podyktowane utopijnymi ideami; przybiera postać zjawiska zdolnego oddziaływać wielotorowo i z wielką siłą (jej obraz jest hiperboliczny). Dystans wobec takich utworów – skrajnie propagandowych, dokonujących psychomanipulacji i ustanawiających wątpliwe wzorce estetyczne – na fali przemian po roku 1956 znajdował wyraz w twórczości zmierzającej do przywrócenia piosence tradycyjnej formy i funkcji, by ponownie mogła służyć rozrywce¹¹. Najlepszych przykładów w tym zakresie dostarcza właśnie twórczość Wasowskiego i Przybory. Dla swoich utworów znajdowali oni inspirację w przedwojennej tradycji kabaretowej (co można dostrzec np. w *Ty nie odmawiaj mi*, w *Shimmy szuja* albo w *Kupletach...*), a także w piosence francuskiej i amerykańskiej¹². Wśród utworów napisanych do spektakli Kabaretu Starszych Panów można również odnaleźć stylizacje: pieśni z dziewiętnastowiecznego

¹¹ Najdawniejsza definicja, sformułowana przez Jana Jakuba Rousseau w *Słowniku muzycznym* z 1767 roku, wskazuje, że piosenki tworzy się dla zabawy i poprawy nastroju: „Piosenka [to] rodzaj małego wiersza lirycznego, bardzo krótkiego, który zwykle traktuje przyjemne tematy, do których dodaje się melodie, aby były śpiewane przy okazjach towarzyskich, jak przy stole, z przyjaciółmi, ze swą kochanką, a nawet samemu, aby na kilka chwil oddalić zdudzenie, jeśli się jest bogatym, oraz aby lżej znieść nędzę, jeśli się jest biednym” (cyt. za: W. Panek, L. Terpiłowski, *Piosenka polska*, Warszawa 1978, s. 5).

¹² O zainteresowaniu piosenką od najmłodszych lat oraz o upodobaniach i inspiracjach Przybora wspominał w *Autoportrecie z piosenką*: „Istny potop płytowych szlagierów zaczął się łąć do zadziwiająco pojemnej głowy malca, zapelniając ją różnymi *Matymi żigolo*, *Doloresami*, *Złotymi panterami*, *Smutnymi oczami*, *Szkodatwoichtëzdziewczynami*, *Tangami milonga*, *Ramonami* [...]. Żaden też z klasyków literatury nie zawładnął ani wtedy, ani później takimi polaciami mojej pamięci jak mistrz Andrzej Włast, wieszcz Morskiego Oka, do którego to przybytku »podkasane« muzy nie miałem już nigdy dotrzeć. Splajtował był, zanim wiek mi pozwolił chodzić na takie »bezecerstwa«. [...] moje zainteresowanie piosenką nie słabło, a obcowanie z literaturą wyższego lotu przysparzało kryteriów, dzięki którym mogłem już oceniać walory tekstu piosenkowego. Nadszedł Czuc pogardy dla Własta, a podziwu dla Hemara, Tuwima, a później – Szlechtera i Jurandota. Na Qui pro Quo spóźniłem się, podobnie jak na Morskie Oko, ale śledziłem ich kontynuację jako bywalec Bandy, a po niej – Małego Qui pro Quo i Cyrulika, zatrudniających całą aktorską schodę po tamtych słynnych teatrzykach [...]. Ale do pisania piosenek było mi jeszcze daleko. [...] Nucąc piosenki *Always in All Ways* i *Beyond the Blue Horizon* czułem, jeszcze pół świadomie, jak rodzi się we mnie uczucie do muzyki amerykańskiej, które miało mi się przeplatać z uczuciem do francuskiej piosenki. Melodie Schertzingera z *Parady miłości*, a potem Gershwina, Warrena, Ellingtona, Cole Porter, Berlina i innych miały przynosić mi radość przez całe życie. Kilka pierwszych tekstów napisałem do takich melodii. [...] W piosence francuskiej pociągał mnie zwłaszcza tekst (w przeciwieństwie do angielskiego znałem już trochę francuski) i interpretacja takich ówczesnych gwiazd Paryża jak Lucienne Boyer, Chevalier, Mireille, Trenet, Sablon, Pills i Tabet...” (J. Przybora, dz. cyt., s. 32, 51, 43, 45).

„Śpiewnika domowego” (*Zosia i utani*), przyśpiewek ludowych (*Kapturek '62*), piosnek z andrusowskiego „folkloru” miejskiego i ulicznego (*Tanie dranie, Odrażający drab, Tango kat*), romansów salonowych (*Pani Monika*) i śpiewów wodewilowych (*Kuplety z nóżkami*). Są tu także parodie: operetkowego duetu (*Przeklnę cię*), piosenki dziecięcej (*W czasie deszczu dzieci się nudzą, Wesole jest życie starsuszka*), włoskiego szlagieru (*Utwierdź mnie*) czy utworu big beatowego (*Upiorny Twist*). Osobne miejsce zajmują piosenki opowiadające o komplikacjach życia uczuciowego – humorystyczno-refleksyjne historyjki, dla których odniesieniem mogłyby być utwory Georgesa Brassensa¹³ (np. *Już kąpiesz się nie dla mnie, To było tak, Odrobina męczyzny na co dzień, Jej rodzina, Podła*) oraz swingujące, nastrojowe ballady (np. *Nie odchodź, Zmierzch, Dla ciebie jestem sobą, Jesienna dziewczyna, Bo we mnie jest sex, Do ciebie szłam, Kaziu, zakochaj się!, Nie budźcie mnie, No i jak tu nie jechać?*). Prezentując publiczności tak różnorodną stylistycznie kolekcję, wyraźnie antynomiczną wobec „monokultury” piosenek czasów stalinowskich, Wasowski i Przybora postanowili jednak dodatkowo wytłumaczyć – jako Starsi Panowie – czym w istocie jest piosenka i czemu ma służyć. A zatem w reakcji na niedawne, ideologiczne degenerowanie różnych form twórczości zapragnęli dokonać „redefinicji” piosenki w dwu humorystycznych i aluzyjnych wypowiedziach kabaretowych: *Piosenka jest dobra na wszystko* i *Mambo Spinoza*.

„Redefiniowanie” piosenki w pierwszym z tych utworów dokonuje się już podczas przygrywki, poprzedzającej początkową (i tytułową) frazę tekstu. Krótka synkopowana wokaliza, śpiewana przez Pana A (Jerzego Wasowskiego), anonsuje muzyczny styl, po który sięgnął kompozytor: to amerykański swing¹⁴, podziwiany i popularny w powojennej Polsce, ale jednocześnie piętnowany i zwalczany przez komunistyczne władze w latach 1949–1955. Rytmy i harmonie o jazzowej proveniencji, budzące skojarzenia z amerykańskimi mitami wolności i sukcesu¹⁵, w polskiej muzyce popularnej po roku 1956 stawały

¹³ Przybora był tłumaczem i wykonawcą jego piosenek. Jedną z nich (*Kwiat przecudowny*) poprzedził następująca zapowiedź: „Jeżeliby kogoś ciekawiło, kto jest moim ideałem jako twórca piosenek, chętnie tę ciekawość zaspokoje: Brassens” (cyt. za: J. Przybora, *Piosenki Starszego Pana*. Kasetą do książki *Ciociu przestrasz wujka*, Warszawa 1979).

¹⁴ Swing to „okres stylistyczny w historii jazzu, w którym swingowanie było wartością naczelną. Okres ten trwał od ok. 1935 roku do ok. 1945, kiedy głównym aparatem wykonawczym był big band” (*Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 861). „Cechy charakterystyczne tego stylu: riff – krótka, powtarzająca się i rytmicznie podkreślana fraza, której harmonie oparte są na harmoniach tematu, cztery uderzenia bębna dużego w takcie 4/4, giętkość, elastyczność linii melodycznej” (R. Waschko, *Przewodnik Iskier: muzyka jazzowa i rozrywkowa*, Warszawa 1970, s. 141).

¹⁵ Od początków jazzu jego twórcom towarzyszyło przekonanie, że podstawową cechą tej muzyki jest wolność – przejawiająca się np. w potrzebie improwizacji i innowacyjności („Jazz jest manifestacją wolności; jest swoistą formą wyzwolenia.” – tak określił tę muzykę Gerald Early w pierwszym odcinku dokumentalnego serialu filmowego *Jazz*, zrealizowanego w 2000 roku przez Kennetha Burnsa). Swing w latach II wojny światowej stał się muzyczną wizytówką armii Stanów Zjednoczonych i prowadzonych przez nią wyzwolenieczych kampanii. Stanowił także rodzaj „kodu” ułatwiającego porozumienie młodych ludzi różnej narodowości, dotkniętych następstwami nazistowskich i wojennych działań w Europie; pisał o tym Leopold Tyrmand: „W latach wojny na szerokich obszarach okupowanej Europy płyta jazzowa bywała częstokroć hasłem i odzewem, stanowiła doskonałą legitymację poglądów i przynależności w chaotycznych zbiorowiskach wielojęzycznych migracyjnych przemieszczeń, zainicjowanych przez hitlerowców na kontynencie. Bywało, że rzuceni między fiordy Skandynawii młodzi Francuzi najlepiej dochodzili do porozumienia z młodymi Norwegami spięci wspólną fascynacją dixielandowej improwizacji, płynącej

się znakiem kontestowania twórczości zaangażowanej ideologicznie – sygnalizowały, że piosenka służy przede wszystkim niczym nie skrepowanej rozrywce¹⁶. Ta przekazywana pozawerbalnie sugestia zostaje potwierdzona w tekście i rozwinięta w jego kolejnych zdaniach:

Piosenka jest dobra na wszystko:
 piosenka na drogę na śliską –
 piosenka na stopę za niską –
 piosenka podniesie ci ją!
 Piosenka to sposób z refrenkiem
 na inną nieładną piosenkę –
 na ładną niewinną panienkę –
 piosenka, *the song, la chanson*.
 Piosenka to jest klinek
 na spleenek –
 na brzydki bliźniego uczynek –
 na braczek rzucony na rynek –
 na taki jakiś nie taki ten byt.
 Piosenka pomoże na wiele:
 na co dzień, jak i na niedzielę –
 na to, żebyś ty patrzył weselej –
 piosenka, *canzona, das Lied*.

Po to wiąże słowo z dźwiękiem
 kompozytor i ten drugi,
 żebyś nie był bez piosenki –
 żebyś nigdy jej nie zgubił –
 żebyś w sytuacji trudnej
 mógł (lub mogła) westchnąć z wdziękiem:
 »Życie czasem nie jest cudne,
 ale przecież mam piosenkę«.

Piosenka jest dobra na wszystko:
 piosenka na drogę na śliską –
 piosenka na stopę za niską –
 piosenka podniesie ci ją!
 Piosenka to sposób z refrenkiem
 na inną nieładną piosenkę –

ze słuchanej przygodnie płyty; że jednak optymizm wypełniał serca młodych Włochów i młodych Czechów na dźwięk radosnego puźonowego glissanda w nowoorleańskim temacie; że jednak, zwycięski uśmiech, wyrażający wiarę w pomyślny koniec »tego wszystkiego«, pojawiał się na twarzach młodych Polaków i młodych Duńczyków, zasłuchanych w mobilizujący nadzieję dźwięk trąbki Armstronga” (L. Tyrmand, *Perspektywy jazzu*, [w:] *U brzegów jazzu*, Warszawa 2008, s. 27).

¹⁶ Na marginesie warto wspomnieć, że swing najpierw w latach wielkiego kryzysu, a następnie podczas II wojny światowej spełniał w społeczeństwie Stanów Zjednoczonych (szczególnie wśród ludzi młodych) funkcję „środka antydepresyjnego”; jako muzyka taneczna służył zabawie i rozładowaniu napięć, a także przyczyniał się do przełamywania barier rasowych. „Wtedy ludzie potrzebowali muzyki tanecznej bardziej niż kiedykolwiek. Kraj był w zapaści gospodarczej. Tańce w Savoy i innych klubach były formą ucieczki. Ta muzyka była potrzebna, była antidotum na kryzys. Swing podtrzymywał ludzi na duchu podobnie jak filmowe musicale” (wypowiedź Geralda Early’ego w piątym odcinku serialu dokumentalnego *Jazz* w reżyserii K. Burnsa).

na ładną niewinną panienkę –
piosenka, *the song, la chanson*.
Piosenka to jest kliniek
na spleenek –
na brzydki bliźniego uczynek –
na braczek rzucony na rynek –
na taki jakiś nie taki ten byt.
Piosenka pomoże na wiele:
na co dzień, jak i na niedzielę –
na to, żebyś ty patrzył weselej –
jej słowa, melodia i rytm¹⁷.

Charakterystyka piosenki została przeprowadzona w tym tekście według przejrzystego planu. Naprzemiennie są tu udzielane odpowiedzi na pytania: do czego służy piosenka i czym jest? Dowcipny „wywód”, rozpoczęty zdaniem przypominającym reklamowy slogan – „Piosenka jest dobra na wszystko” – sprawia wrażenie tekstu promocyjnego, w którym przekonuje się (w jakże odmienny sposób aniżeli w utworach socrealistycznych) do zalet jakiegoś produktu, wskazuje na korzyści czerpane z jego posiadania, a także efektownie objaśnia, czym on jest¹⁸. Obecność właśnie takiej strategii perswazyjnej wydaje się znacząca. Tekst stylizowany na reklamę – w istocie zbędną w centralnie zarządzanej gospodarce „realnego socjalizmu” – aluzyjnie przywołuje atmosferę lat przedwojennych; przypomina, że całkiem niedawno istniał zamożny i elegancki świat, w którym było możliwe optymistyczne i prostoduszne zachwalanie rzeczy błahych, ale niosących radość i otuchę. I właśnie z tamtego, już nieistniejącego świata zostaje przeniesione w czasy powojennej biedy i socjalistycznej szarości przekonanie, że piosenka może być – wbrew solennym projektom ideologicznym – po prostu cieszącym człowieka „drobiazgiem”. Kolejne zdania tekstu dowodzą jednak, że jest „zabawką” o niebagatelnym znaczeniu.

Spełnia ona bowiem funkcje terapeutyczne – jawi się jako antidotum na przeróżne życiowe bolączki (np. „Piosenka to jest kliniek / na spleenek – / na brzydki bliźniego uczynek – / na braczek rzucony na rynek – / na taki jakiś nie taki ten byt.”), a nawet jest zdolna „zaczarować” rzeczywistość („piosenka na stopę na niską – piosenka podniesie ci ją!”; „Piosenka to sposób z refrenkiem / na inną nieładną piosenkę – / na ładną niewinną panienkę”). Może zatem działać jak środek antydepresyjny i właśnie taką rolę gra w kabareto- wym spektaklu *Druga wiosna*: Starsi Panowie dwukrotnie śpiewają *Piosenkę...*, by złagodzić depresję kasiarza Maksymiliana, który cierpi z powodu utraty

¹⁷ Tekst piosenki na podstawie edycji w: J. Przybora, *Piosenki prawie wszystkie*, Warszawa 2002, s. 43–45.

¹⁸ Humorystyczną dykcję w swoich piosenkowych tekstach Przybora uzasadniał następująco: „myślę, że nie pisałbym [piosenek] w ogóle, gdyby nie jedyna pociągająca mnie formuła: piosenka-zart. Piosenka serio-liryczna, chociaż i takie czasem wychodziły spod mego pióra, nie budziła we mnie zbytniego zapału. Nie tylko dlatego, że konkurencja w tej dziedzinie jest ogromna i często niedościgniona. Mitygowanie kpiną patosu lirycznych stanów ducha było dla mnie również ucieczką przed popadnięciem w banał piosenkowej liryki” (J. Przybora, *Autoportret z piosenką*, dz. cyt., s. 175).

„perspektyw w ukochanym zawodzie”¹⁹. Kiedy jego dolegliwości stopniowo ustępują, z zainteresowaniem słucha kolejnej piosenki (to *Zmierzch* w wykonaniu Śpiewającej, czyli Kaliny Jędrusik) i wzruszony zaczyna nucić jej refren.

W wyliczenia zalet piosenki, zawarte w pierwszej (i trzeciej) części tekstu śpiewanego przez Starszych Panów, zostały wplecione obcojęzyczne nazwy – *the song, la chanson, canzona, das Lied* – co sugeruje, że utwory pochodzące z różnych kręgów narodowo-kulturowych są pod względem wartości i właściwości identyczne; nieobecność słówka w języku rosyjskim może jednak oznaczać dystans wobec ówczesnych wzorców piosenki radzieckiej. Natomiast ze względu na znaczeniową pojemność tych obcych słów, odnoszących się także do form muzyki „wysokiej” („poważnej”, „klasycznej”), można przyjąć, że popularna piosenka zostaje tu zrównana z artystycznymi pieśniami, ponieważ tak jak każde wartościowe dzieło muzyczne potrafi „leczyć” swego słuchacza²⁰;

¹⁹ Okoliczności, w których *Piosenka...* pojawia się w spektaklu, są następujące (cyt. za: J. Przybora, *Kabaret Starszych Panów. Wybór*, Warszawa 1970, s. 126–128):

Maksymilian

[...] Panowie wybaczą, że nie zostanę dłużej, ale jestem w takiej depresji, że...

Pan A

To w takim razie niech pan nie wychodzi, panie Maksymilianie. Na zniechęcenie i stany depresji mamy z przyjacielem niezły środek.

Maksymilian

Jaki?

Pan B

Piosenkę

Śpiewają obaj

Piosenka jest dobra na wszystko!

[...]

Maksymilian

Ciekawe... jakby trochę puściło. Nie całkiem jeszcze, ale już znaczna poprawa.

Pan B

Przepraszam, może to niedelikatność, ale... skoro już trochę puściło, jakie jest źródło pańskiej depresji?

Maksymilian

Brak jakichkolwiek perspektyw w ukochanym zawodzie.

[...]

Już dziad mój bowiem pracował na gościńcach i pieniądze, odebrane bogatym kupcom, rozdawał biednym. Tatuś to samo uprawiał już po miastach, a ja – cóż ja... W ustroju sprawiedliwości społecznej można jedynie wprowadzać drobne korektury w rozdziale dóbr. No więc obrabiałem wielkich speców od manka i robiłem z tego superaty ubogim kierownikom drobnych placówek handlowych na głuchej prowincji. Ale głucha prowincja mnie przytłacza, panowie! [...] Zaśpiewajcie coś panowie, błagam!

Panowie śpiewają to samo, co poprzednio

²⁰ Na psychoterapeutyczne własności muzyki zwracano uwagę już w starożytności: „Melodie pewnego rodzaju wytwarzają w duszy poruszenia poważne i subtelne, innego zaś rodzaju wytwarzają niskie i nieszlachetne. Melodie takie na ogół są przez muzyków nazywane *ethosem*, czyli charakterem, bo wytwarzają charaktery” (Sekstus Epiryk), cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 217.

zostaje umyślnie przeceniona (choć zwyczajowo uchodzi za artystyczny banał), by można było sugerować jej „doskonałość”.

Celem takiej piosenki jest przede wszystkim wprawianie słuchacza w dobry nastrój (jej misja nie polega na wywoływaniu wysublimowanych przeżyć estetycznych, pouczaniu albo indoktrynowaniu). Udana realizacja tego zadania pozostaje jednak uzależniona od jakości składników tej małej formy słowno-muzycznej. Przybora wylicza je w poincicie tekstu (i zarazem wariacie zakończenia jego pierwszej części): „Piosenka pomoże na wiele: / na co dzień, jak i na niedzielę – / na to, żebyś ty patrzył weselej – / jej słowa, melodia i rytm”. Psychoterapeutyczną skuteczność piosenki współtworzą zarówno słowa, jak i muzyka, opisywana tu wszakże z większym zainteresowaniem – poprzez wyszczególnienie jej dwu podstawowych elementów²¹. To potwierdzenie wcześniejszego sygnału, że w piosence rola wiodąca przynależy właśnie elementom muzycznym i dlatego w akcie jej tworzenia autor słów staje się postacią drugoplanową: „Po to wiążą słowo z dźwiękiem / kompozytor i ten drugi, / żebyś nie był bez piosenki – / żebyś nigdy jej nie zgubił – / żebyś w sytuacji trudnej / mógł (lub mogła) westchnąć z wdziękiem: / »Życie czasem nie jest cudne, / ale przecież mam piosenkę«”. W zdaniu tym, pochodzącym ze środkowej części utworu – odrębnej dzięki łagodniejszej (ale nadal synkopowanej) muzyce – zostały także zawarte sugestie dotyczące innych „warsztatowych” zasad, ważnych dla twórców piosenek. Zadaniem autorów jest trafne powiązanie „słowa z dźwiękiem”, ponieważ obie te warstwy powinny przykuwać uwagę słuchacza integralnie – operować w foremnym i funkcjonalnym połączeniu. W ten sposób ze współpracy twórcy słów i kompozytora rodzi się chwytliwy, łatwy do zapamiętania i powtórzenia, słowno-muzyczny motyw, czyli szlagwort, którego obecność w piosence sprawia, że słuchacz „nigdy jej nie zgubi” (został złowiony „na haczyk” słowa, melodii, rytmu i harmonii)²². Z sugestiami zawartymi w tekście Przybory korespondują kompozytorskie pomysły Wasowskiego, przyjęte dla sugestywnego potwierdzenia recept na udaną piosenkę.

²¹ Podstawowe elementy muzyki to: melodia, harmonia, rytm, forma (Zob. hasło: *Muzyka*, [w:] J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1972, s. 122).

²² Szlagwort to najczęściej „slogan rozpoczynający refren. Istotny element decydujący często o powodzeniu piosenki. Do najpopularniejszych szlagwortów, które do dziś się pamięta, należą tytuły niektórych przedwojennych piosenek” (R. Waschko, dz. cyt., s. 306). „Temat [...] zwany żargonowo *hook* (haczyk) lub szlagwort, tekstowo pokrywa się często z tytułem piosenki” (*Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 691). „Stefania Grodzieńska: »W tym miejscu koniecznie trzeba powiedzieć o szlagworcie, po polsku zwanym rybką. Po prostu pomyśle na piosenkę – zdaniu, zwrocie bywa, że tylko jednym słowie.« [...] »Piosenka jako pomysł powstaje zwykle w umyśle librecisty – pisze Włast – Zaczyna się to zwykle od znalezienia jakiegoś motywu, który stałby się refrenem utworu [...]. Bo refren to ciężar gatunkowy piosenki, to miąższ, jej wartość, siła. Librecista ma zwykle na razie tylko pierwsze słowa refrenu i te słowa daje kompozytorowi do podkładu muzycznego. [...] Z kolei następuje wybór motywu najlepszego, poczem kompozytor harmonizuje refren piosenki i raz jeszcze prezentuje go libreciście. Wykończenie całej piosenki, to znaczy pierwszej jej części oraz nawrotu słownego, odbywa się od tej chwili w tempie szybkim. Jeszcze jedno posiedzenie autorów, kilka poprawek w tekście, kilka korektur układu muzycznego i oto piosenka gotowa. [...] Nie jest rzeczą obojętną, kto i jak dany utwór w teatrze interpretuje. Przeciwnie – im lepszy artysta, im większą ma sympatię u publiczności, im oryginalniejsza inscenizacja, tem większy rozgłos uzyskuje piosenka. Dobry reżyser, pomyslowy baletmistrz, popularny artysta – to ci ludzie, którzy są poplecznikami autora w teatrze.«” (Cyt. za: D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939)*, wstęp S. Grodzieńska, Warszawa 2007, s. 123–124).

Zawładnięcie odbiorcą przez piosenkowy motyw staje się przedmiotem muzycznego „pokazu”: kilkakrotnie w utworze *Piosenka jest dobra na wszystko* pojawiają się krótkie wokalizy („podśpiewywania” Pana A, podobne do tych z przygrywki) – obrazujące ciągle powracanie przez słuchacza do usłyszanych kiedyś, atrakcyjnych melodii.

Opanowanie pamięci odbiorcy przez nośną, słowno-muzyczną frazę to dowód na impresywną wartość piosenki. Osiągnięcie właśnie takich rezultatów wymaga od twórców inwencji – wynalezienia efektownych conceptów, nadających się do umieszczenia w schemacie cyklicznych powtórzeń (bo „Piosenka to sposób z refrenkiem”). I to one, zająwszy uwagę słuchacza, „leczą” z różnych trosk, równoważą emocje, przepędzają złe wspomnienia, a także rekompensują dostrzegane dookoła braki. Podstawą tych mniemań, wpisanych w tekst Przybory, wydaje się wiara w siłę dobrych, piosenkowych wzorców i w skuteczność twórczości wartościowej, która istnieje dzięki respektowaniu sprawdzonych zasad. I właśnie dlatego można z entuzjazmem oznajmiać, że nowa, dobra piosenka wyruguje ze wspomnień i przestrzeni publicznej utwory złe – zarówno te tandetne, jak i propagandowe („inną nieładną piosenkę”)²³, a poza tym, zachwycając kogoś (np. „ładną niewinną panienkę”), będzie sprzyjać flirtom.

Swingujący, optymistyczny utwór Wasowskiego i Przybory zawiera jednak jeszcze inny przekaz. Ironiczne zdrobnienia („refrenek”, „klinek”, „spleenek”, „braczek”) – choć mogą być odczytane jako znaki potwierdzające i wzmacniające pogodną tonację rozważań – wskazują na obecność w tekście dwuznaczej refleksji. Z jednej strony, w znaczącym pomniejszeniu ukazują piosenkę – szczególnie jej terapeutyczne właściwości („klinek”), co neutralizuje myśl o jej bezwarunkowej skuteczności i „doskonałości”. Z drugiej strony, obejmują sarkastyczną minimalizację rzeczy przykre i irytujące – obecne w codziennym życiu mieszkańca PRL-u („spleenek”, „braczek”); te jednak, ze względu na stałą, dojmująco odczuwaną obecność (dodatkowo: po wojennej i stalinowskiej traumie), niełatwo podlegają bagatelizacji, „oswojeniu” czy racjonalizacji. Pod kostiumem żartobliwego *deminutioum* (być może również dla zmylenia cenzorskiej czujności) kryje się bowiem całkiem poważny komunikat, potwierdzany wyrażeniem „taki jakiś nie taki ten byt”, o smutku i brzydocie życia w PRL-u (w „realnym socjalizmie”, gdzie – jak chcieli marksistowscy ideolodzy – „byt określa świadomość”) oraz o doznawaniu absurdu istnienia²⁴.

²³ Dociekając intencji przyświecających piosenkowej twórczości Wasowskiego i Przybory, warto wziąć pod uwagę, że wyjściowo utwór ten nosił tytuł *Piosenka na piosenkę* (zob. R. Dzewoński, M. i G. Wasowscy, *Ostatni naiwni. Leksykon Kabaretu Starszych Panów*, Warszawa 2005, s. 150).

²⁴ Krytycyzm wobec realiów życia w PRL-u nie oznaczał jednak kwestionowania idei socjalistycznych. Przybora był w tamtych czasach ich zwolennikiem, w latach 1947–57 należał do PPR i PZPR, co mimo wszystko nie pozbawiło go umiejętności dokonywania samodzielnych ocen. O swoim zaangażowaniu politycznym i o szybko postępującym zwątpieniu wspominał później: „Ja spędziłem w partii dziesięć lat. Opuściłem jej szereg w roku 1957. [...] Ciągające się godzinami nasiadówki pochłaniające czas wolny były poza tym seansami prerażającej nudy. Nuda parująca z głów stłoczonych towarzyszy osiadała na suficie i skraplała się tam, by opadać na nich z powrotem mżawką przy akompaniamencie dukaniny kolejnych »mówców«. [...] Żadnych polemik oczywiście. Dyscyplina absolutna. Z biegiem czasu ta nuda zaczynała się przeplatać z momentami grozy. [...] W tym czasie ja (choć ciągle jeszcze z wdzięcznością odnosiłem się do partii za to, że ustanowiła sprawiedliwość społeczną) zacząłem zdecydowanie źle znosić moją z nią intymność, czyli to, że do niej przynależę, zamiast podziwiać ją z pewnego dystansu, jaki daje bezpartyjność.

Powątpiewanie w psychoterapeutyczną skuteczność piosenki, w możliwość substytucji jej „doskonałością” rzeczy wybrakowanych i dokonywania „cudu przemiany” rzeczywistości, prowadzi do generalnego pytania: czy istnieje cokolwiek, co mogłoby uleczyć realny i potężny *spleen*, w jakim został pogrążony człowiek – ocalony z wojny i żyjący w opresyjnym, ubogim państwie? Kabaretowi Starsi Panowie w spektaklu *Druga wiosna* mieli do zaproponowania na podobną przypadłość po prostu (i zaledwie?) piosenki. Autorzy Wasowski i Przybora, nie odzégnując się od stosowania podobnych rozwiązań (wspólnie napisali kilkaset utworów!), dwuznacznościami z tekstu tej „piosenki o piosence” zasugerowali, że w ocenie możliwości swoich dzieł zachowują skromność i realizm. Można nawet wyobrazić sobie taką ich wypowiedź: „Piszemy i komponujemy najlepiej jak potrafimy; chcemy, by nasze utwory bawiły słuchaczy, a może też poprawiały standardy twórcze i odnawiały sferę rozrywki, ale wiemy, że to tylko piosenki”.

O ile *Piosenka jest dobra na wszystko* ukazuje zapatrywania dotyczące funkcji małych form twórczości popularnej w sposób prosty, stając się przykładem godnych naśladowania powiązań „słowa z dźwiękiem”, o tyle drugi „autotematyczny” utwór Wasowskiego i Przybory – *Mambo Spinoza* – jest rozmyślnym antywzorcem. To piosenka-kuriozum, stanowiąca konkretyzację absurdalnej idei „nauczania” filozofii poprzez estradowy śpiew; a idea ta wydaje się w istocie wariantem (lub inaczej: przyjętym dla kamuflażu „przebraniem”) programowych założeń stalinowskich pieśni „masowych”. Satyryczna krytyka – tożsama z „redefiniowaniem” piosenki – przebiega tu zatem dwufazowo. Po pierwsze, zostaje ośmieszona formuła utworu „edukacyjnego”, służącego „oświecaniu” słuchaczy poważną wiedzą („przy okazji” zabawy); po drugie – zakwestionowana twórczość ideologicznie zaangażowana i „ponad-rozrywkowa”. W spektaklu *Niepotrzebni mogą podejść* Starsi Panowie śpiewają tę piosenkę Pogłębiaczowi (delegatowi Ministerstwa Kultury i Sztuki w Egipcie, zajmującemu się od lat tzw. pogłębianiem i mającemu słabość do Spinozy), po czym przekazują mu ją jako dobrą do „pogłębiania jego sąsiada, konsumenta przebojów muzycznych, poprzez wpojenie mu zamiłowań filozoficznych”²⁵.

[...] Ta nuda zebrani partyjnych, o których pisałem, była niejako ekstraktem nudy powszechnej, która charakteryzowała ustrój w ogóle. Nudy ciemnych ulic bez neonów, pustoszejących i zamierających o zmroku lub w porze zamykania sklepów. Nudy repertuaru filmowego i teatralnego z przyniatającą przewagą radzieckich sztuk i filmów o tematyce zdominowanej przez agitki. Jedynie klasyka dawała czasem rzadkie chwile wytchnienia. Jednogłośnej nudy prasy i radia, w którym nawet muzyka musiała odpowiadać gustom towarzysza Stalina i Komitetu Centralnego, i to nawet ta lekka, w której jazz i pop amerykański były wyklęte i zakazane, możliwe do słuchania jedynie z zagranicznych stacji (głównie z Radia Luxemburg). Orkiestra taneczna Polskiego Radia pod dyktando Jana Cajmera była ciężko brzmiącym zespołem wykonawców »tańca towarzyskiego«. Marzenie ideologów o oparciu muzyki tanecznej na motywach ludowych nie dało się jednak urzeczywistnić. Sytuację ratowały więc rytmy południowoamerykańskie jako »ludowe w treści«, w formie zaś nie takie już imperialistyczne” (J. Przybora, *Przymknięte oko opaczności. Memuarów część II*, b. m. w. [Warszawa] 1998, s. 122, 146, 149). „Wypadki marcowe sześćdziesiątego ósmego roku, bezkrwawa, ale niemniej haniebna, bo na skalę partyjno-państwową, replika kieleckiego pogromu z lat czterdziestych, wyjazd wypędzonych z Polski moich przyjaciół Żydów, »napuszczanie« robotników na inteligencję, wreszcie sromotny udział polskiej armii w inwazji na Czechosłowację – wszystko to sprawiło, że znikły we mnie bez śladu resztki przyzwolenia dla »ustroju sprawiedliwości społecznej«, którego jeszcze dziesięć lat wcześniej byłem tak przekonany zwolennikiem” (J. Przybora, *Autoportret z piosenką*, dz. cyt., s. 155).

²⁵ R. Dziewoński, M. i G. Wasowscy, dz. cyt., s. 109.

Wstępnym sygnałem satyrycznych intencji (wpisującym się w pierwszą z wymienionych faz) jest groteskowe zderzenie tanecznego mambo z tematyką filozoficzną, obecne w tytule i konstrukcji piosenki²⁶. Jej tekst, poza prezentacją kilku „encyklopedycznych” informacji o Baruchu Spinozie, zawiera też bałamutne uzasadnienia potrzeby uprawiania piosenki „edukacyjnej” (tu: „filozoficznej”):

Odbiorco, przyznaj, czy nie dość ci
milionów piosnek o miłości,
o tym, jak to się lgną dorośli
i kaczy drób do roślin.
Czy nie powinna już przenikać
do pieśni inna tematyka?
Czy nie czas tamtej przerwać przerwą
i śpiewać z werwą
tak:

Spinoza –
nie imię to dziewczyny!
Spinoza –
to nie z importu lek!
Spinoza –
nie nazwa to rośliny,
to był filozof wzięty!
Nieprzeciętny
łeb!

Medames et messieurs! Tout le monde chante!
Attention!
S-p-i-n-o-z-aaa,
Mambo Spinoza, Spinoza Mambo,
Allons-y!
[...]
Hop! Dziś!

Żył w Amsterdamie oraz w Hadze,
wciąż mając wiedzę na uwadze
zbudował system monistyczny
i naturalistyczny.
Do boju o swe prawdy ruszał
z orężem nauk Kartezjusza.
Choć i doktryna mu nie obca
Tomasza Hobbesa
sa.

²⁶ Mambo to „kubański taniec ludowy w metrum parzystym i tempie dość szybkim [...]. Około 1954 roku zyskał dużą popularność jako taniec towarzyski najpierw w Stanach Zjednoczonych, a następnie w Europie” (*Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 523). W pierwotnym zamysle piosenka ta miała być oparta na rumbie i nosić tytuł *Rumba Spinoza* (zob. R. Dziewoński, M. i G. Wasowsky, dz. cyt., s. 108-109).

Spinoza –
nie imię to dziewczyny!
Spinoza –
to nie z importu lek!
Spinoza –
nie nazwa to rośliny,
to był filozof wzięty!
Nieprzeciętny
leś!

Ladies and gentlemen! Everybody's singing!
Attention!
S-p-i-n-o-z-aaa,
Mambo Spinoza, Spinoza Mambo,
Come on boy!
[...]
Hop! Dziś!

Po wysłuchaniu drugiej zwrotki
nawet idioci i idiotki
już wiedzą, kto zaczął Spinoza,
potęgą myśli co za.
A gdy dobiegnie przebój końca,
w umysłach naszych jaśniej słońca
zapłonie lista wielkich nazwisk
i każdy z nas wi,
że

Spinoza –
to nie dziewczyna znana!
Seneka –
to nie karciana gra!
Giordano –
to nie rodzaj Cinzana!
Helwecjusz, Platon, Fichte –
każdy ich też
zna!

Gospoda! Wsie pajut!
Wnimanie!
S-p-i-n-o-z-aaa,
Mambo Spinoza, Spinoza Mambo,
Nu, riebiana pajechali!
[...]
Hop! Dziś!

Podziwiać będą cudzoziemcy –
Francuzi, Włosi, Szkoci, Niemcy –
że Polak, nawet kiedy gwiździe,
już filozofii liździe!
Że gdy nasz pieśniarz refren załka,

to nie o żadnych dyrdymałkach,
to nie o wdziękach on Maryny,
lecz to uczyni
tak:

Spinoza –
nie imię to dziewczyny!
Spinoza –
to nie z importu lek!
Spinoza –
nie nazwa to rośliny,
to był filozof wzięty!
Nieprzeciętny,
nieprzeciętny
łeb!
Spinoza
nieprzeciętny
łeb!²⁷

W jaki sposób w tekście tej piosenki została zdemaskowana jej nedorzeczna formuła? Pierwszych przesłanek dostarcza konstrukcja zwrotek i nacechowanie języka. Niewprawne rymy (dość ci – miłości; ruszał – Kartezjusza; obca – Hobbesa; Spinoza – co za), niewybredność w słownictwie i wyrażeniach („przerwać przerwą”; „każdy z nas wi, / że”; „nawet kiedy gwiznie, / już filozofii liźnie”) projektują obraz wirtualnego autora tekstu – niewprawnego warsztatowo „wierszoklety” (Starsi Panowie odgrywają jego rolę, wykonując kolejne fragmenty utworu). Bohater ten jest jednak w pełni świadomy, do kogo kieruje swoje słowa. Skojarzenia, wywoływane przez tajemniczo brzmiące imiona filozofów (Spinoza: „imię dziewczyny”, „z importu lek”, „nazwa [...] rośliny”, „dziewczyna znana”; Seneka: „karciana gra”; Giordano: „rodzaj Cinzana”), opisują mentalność potencjalnego adresata tej „edukacyjnej” piosenki – niewykształconego prowincjusza. To ze względu na niego trzeba odpowiednio zaprojektować jej przekaz. Dlatego wiedza filozoficzna, zawarta w tekście, musi być skrajnie elementarna (wyczerpuje zaledwie jedną zwrotkę i hasłowo pojawia się w refrenach), a sposób jej stylistycznego ujęcia nie może respektować zasad zgodności tematu i formy wypowiedzi; w imię specyficznie pojętej komunikatywności podniosłe, ogólnikowe zdania (np. „Do boju o swe prawdy ruszał”) należy mieszać z konceptami mającymi kokietować adresata (np. „Hobbesa / sa”, „Hop! Dziś!”), spodziewającego się przecież dobrej zabawy (a przy okazji nauki). Odpowiedzią na te oczekiwania ma być także szata muzyczna utworu – atrakcyjne, egzotyczne mambo²⁸. Jednak kubańskie rytmy

²⁷ Tekst piosenki na podstawie edycji w: J. Przybora, *Piosenki prawie wszystkie*, Warszawa 2002, s. 87–91; w zwrotce pierwszej (w. 3–4) wariant z wersji pierwotnej, opublikowanej m.in. na płycie Polskich Nagrań (*Kabaret Starszych Panów. Piosenki Wybrane*, Muza L 0393, 1962). Konferansjerskie zapowiedzi (zapisane kursywą) między zwrotkami – na podstawie nagrania płytowego.

²⁸ Na marginesie warto zaznaczyć, że mambo ze względu na swój latynoamerykański rodowód mogło być uważane przez stalinowskich ideologów za „poprawny politycznie” taniec „ludowy”, wolny od „imperialistycznych” treści (piosenka z propagandowym tekstem i rytmiczną, kubańską muzyką nie byłaby zatem w tamtych czasach zjawiskiem nieprawdopodobnym).

łączone z „edukacyjnym” tekstem (wbrew regule adekwatności słowa i muzyki w piosence) dają w efekcie karykaturę. Muzyczny komizm dodatkowo wzmacniają pomysły aranżacyjne Wasowskiego: w zwrotkach – feeria stuków i szmerów w wykonaniu instrumentów perkusyjnych, a w refrenach – gitarowe i kontrabasowe glissanda²⁹.

To jednak nie wszystkie upostaciowania absurdu w *Mambo Spinoza*. Rozumowanie uzasadniające potrzebę przyjęcia nowej formuły piosenki (zawarte w pierwszej, trzeciej i czwartej zwrotce) jest demagogiczne i doktrynerskie. Skądinąd słuszne spostrzeżenie, że piosenki o miłości bywają infantylnie (jak aluzyjnie przywoływany utwór *Kaczuszka i mak* z repertuaru Mieczysława Wojnickiego³⁰), prowadzi ku nonsensownej idei odrodzenia tego gatunku sztuki estradowej przez utwory, w których sięga się po poważną i doniosłą tematykę (np. filozoficzną). Zapatrywanie, że forma piosenki świetnie nadaje się do przekazywania skomplikowanej wiedzy i stanowi gwarancję edukacyjnego sukcesu w przypadku osób najmniej uzdolnionych („Po wysłuchaniu drugiej zwrotki / nawet idioci i idiotki / już wiedzą, kto zacz Spinoza, / potęga myśli co za”), jest podszyte skrajną naiwnością. A pojawiające się w ostatniej zwrotce przekonanie, że wynalazek piosenki „edukacyjnej” („filozoficznej”) przysporzy Polakom sławy w świecie, wzbudzi podziw u obcokrajowców i da podstawę do słusznego wywyższania się nad innymi narodami („Podziwiać będą cudzoziemcy – / Francuzi, Włosi, Szkoci, Niemcy – / że Polak, nawet kiedy gwiznie / już filozofii liźnie”), dowodzi kompleksów i megalomanii. Zaściankowa umysłowość zdecydowała również o „przyozdobieniu” tej piosenki obcojęzycznymi, konfesyjnymi zapowiedziami (francuskimi, angielskimi i rosyjskimi), poprzedzającymi kolejne zwrotki. Rytmiczne „literowanie” nazwiska Spinozy i powtarzanie tytułu piosenki zgodnie z obcą fonetyką przypomina ćwiczenia pochodzące z nauki podstaw nieznanego języka (nieobytemu w świecie prostakowi złudzenie uczestnictwa w zdobywaniu nowych umiejętności może przecież wydatnie poprawiać samopoczucie).

Wszystkie rozwiązania i uzasadnienia przyjęte przez bohatera-autora tekstu mają podstawę w apriorycznym założeniu: idea piosenki „edukacyjnej” (tej, do której „powinna [...] przenikać [...] inna tematyka”) jest bezdyskusyjnie

²⁹ Talent kompozytorski Wasowskiego i walory tworzonych przez niego aranżacji Przybora komentował następująco: „Jerzy był rzadkim typem kompozytora, który potrafił nadać muzyczny wyraz swemu poczuciu humoru [...] Komponował tylko na zamówienie, zawsze do tekstu, odżegnywał się od wszelkiego »natchnienia«, ale jednak uważał, że to najmniej nudny dla niego sposób zarabiania na życie. [...] Jeśli chodzi o instrumentalną obróbkę melodii, które tworzył łatwo, narzucał sobie, jak mówił, »trud galernika«. Ale z efektów chyba sam był zadowolony, choć nigdy się do tego nie przyznał” (J. Przybora, *Autoportret z piosenką*, dz. cyt., s. 68 i 70). „Muzykę jako pierwszą, do której potem pisałem tekst, skomponował tylko raz (to była piosenka *Droga do ciebie*, czyli *Do ciebie szłam*) podczas naszej przeszło trzydziestoletniej współpracy” (*Chłopiec przedwojenny. Starszy Pan gości Młodszeo, czyli z Jeremim Przyborą rozmawia Grzegorz Turnau*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 51–52).

³⁰ Do piosenki *Kaczuszka i mak* nawiązują ostatnie wyrażenia z pierwszego zdania *Mambo Spinoza*: „Odbiorco, przyznaj, czy nie dość ci / milionów piosenek o miłości, / o tym, jak to się lgną dorosli / i kaczy drób do roślin”. W tekście *Mambo Spinoza* wydrukowanym w książce Jeremiego Przybory *Piosenki prawie wszystkie* (Warszawa 2002, s. 87) nawiązanie to zostało usunięte i zastąpione zdaniem: „Odbiorco, przyznaj, czy nie dość ci / tysięcy pieśni o miłości / o tym, jak do się lgną dorosli / na łożu czy wśród roślin”.

słuszna. Dogmatyczne trwanie przy nim to odwzorowanie postawy ideologów, którzy sprawowali pieczę nad sferą rozrywki w „czasach stalinowskich”. *Mambo Spinoza* Wasowskiego i Przybory to zatem szydercza odpowiedź na pieśni „masowe”, ale także – uwzględniając jeden z jej kabaretowych kontekstów – ostrzeżenie przed nonsensownymi modyfikacjami formuły piosenki popularnej, proponowanymi przez wpływowych ignorantów³¹.

Dwie „piosenki o piosence” Wasowskiego i Przybory, wykorzystane do „redefiniowania” gatunku zagrożonego ideologicznymi nadużyciami oraz wynaturzeniami formy i funkcji, nie są jedynymi przykładami piosenkowego „autotematyzmu” z „czasów Gomułki”. W nurcie bujnie rozwijającej się wówczas piosenki kabaretowej i literackiej powstały co najmniej cztery podobne, godne

³¹ Wskazują na to wypowiedzi Pani Redaktor pochodzące z humorystycznego dialogu ze Starzszymi Panami przed piosenką *Mambo Spinoza* w *II Nadprogramie Piosenkowym* (ze stycznia 1962 roku):

Pani Redaktor:

Nie mogę zasnąć, bo przyszedł mi do głowy pomysł piosenki, która będzie przewrotem, jeśli chodzi o piosenkę w ogóle. Już mam nawet gotową melodię, a tekst w zarysie też już prawie mam.

podchodzi do fortepianu i próbuje grać

[...]

No taka właśnie melodia chodzi mi po głowie.

Pan A:

Mambo!

Pani Redaktor:

Mambo? O, nie przypuszczałam.

Pan A:

Ciekawe, bo ta melodia wydaje się mi jakaś znajoma...

Pan B:

Ja, wiesz, poszedłbym nawet dalej. Wydaje mi się, że to jest melodia, którą ty sam napisałeś.

Pan A:

No okazuje się, że nie sam napisałem, tylko wspólnie z Panią Redaktor...

Pan B:

No tak, tak...

Pan A:

A tekst Pani redaktor nie chodzi po głowie?

Pani Redaktor:

Dokładny tekst jeszcze nie. Ale uważam, że treść powinna być filozoficzna, nie sentymentalna, nie liryczna, a filozoficzna. I to właśnie będzie ten przewrót w piosence...

Pan B:

No więc właściwie wydaje mi się, że Pani Redaktor jest współautorem naszego *Mambo Spinoza*...

Pani Redaktor:

O Spinoza! Właśnie o nim myślałam i to już od dawna.

Pan A:

Dlatego tak łatwo nam poszło pisanie tej piosenki, bo nie wiedzieliśmy, że Pani Redaktor za nas kupę roboty odwalila...

Pan B:

Kupę roboty! Może wobec tego, byśmy zaśpiewali i jeżeli Pani Redaktor tekst zaakceptuje, to uznalibyśmy to dzieło za trójjęzyczne.

Pani Redaktor:

A to ja się jeszcze zastanowię, a na razie posłucham...

(Zapis tekstu na podstawie telewizyjnego nagrania programu, opublikowanego przez Telewizję Polską S.A. w 2005 roku: *Kabaret Starszych Panów (4): Piosenka jest dobra na wszystko – seria II, seria III, Piosenki z cyklu »Divertimento«*).

uwagi utwory: *Gdzie jest szlagier* (1962)³² i *Pożegnanie z piosenką* (1963)³³ z tekstami Agnieszki Osieckiej (napisane do spektakli Studenckiego Teatru Satyryków) oraz *Ludzie to kupią* (1963)³⁴ i *Taka piosenka, taka ballada* (1968)³⁵ z tekstami Wojciecha Młynarskiego (stanowiące wykładnię „programu” artystycznego tego „tekściarza” i piosenkarza). Ich autorzy, podążając drogą wytyczoną przez twórców Kabaretu Starszych Panów, stali się także obrońcami piosenki artystycznie wartościowej i wolnej od degenerujących ją wpływów. Jednak o powstaniu tych utworów przesądzały nowe okoliczności, a w ich przekazie położono nacisk na inne kwestie. Szczegółowa ich interpretacja to już zatem przedmiot odrębnych badań.

Summary

Jerzy Wiśniewski

A song about a song according to Jerzy Wasowski and Jeremi Przybora

Among numerous songs written by Wasowski and Przybora for the tv and radio show Old Gentlemen's Cabaret two: *Piosenka jest dobra na wszystko* (*A Song is a Universal Remedy*) from the Fifth Evening of the Cabaret (14 May 1960) and *Mambo Spinoza* from the Eighth Evening (4 November 1961) might be considered autothematic. They represent an idea of 'a song about a song' – a common theme or motif in Polish popular music. In reaction to ideological degeneration of different forms of mass entertainment between 1949 and 1955 (the period known as Stalinism), Wasowski and Przybora decided to 'redefine' a song, writing these two pieces full of humour and allusions.

³² Muzykę skomponował Marek Lusztig.

³³ Muzykę skomponował Jarosław Abramow-Newerly.

³⁴ Muzykę skomponował Roman Orłow.

³⁵ Muzykę skomponował Adam Skorupka.