

Igor Piotrowski

Książka adresowa i plan miasta : warszawska piosenka z adresem (około 1930 roku) - wstępna charakterystyka gatunku

Kultura Popularna nr 3 (53), 26-33

2017

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Igor Piotrowski

Książ- ka adre- sowa

i plan miasta

*Warszawska pio-
senka z adresem
(około 1930 roku) –
wstępna charakte-
rystyka gatunku*

Kiedy wczesnym latem 2014 roku tematem numer jeden w mediach stały się rozmowy polityków i biznesmenów nagrywane przez kelnerów w restauracji Sowa i Przyjaciele, niektórzy zaczęli wspominać Sielankę. Knajpa o urokliwej nazwie znajdowała się prawie dokładnie w tym samym miejscu, na warszawskich Sielcach, przy ulicy Czerniakowskiej. Jeśli jednak zastanowić się, jakie jest najpopularniejsze źródło, które zaświadcza o ciągłości tradycji tego lokalu, to jest nim chyba piosenka Agnieszki Osieckiej i Marka Lusztiga *Zabawa w Sielance* (wykonywana w 1961 roku w spektaklu sts *Oskarżeni* przez Alinę Janowską i Wojciecha Siemiona; największą popularność zdobyła wersja radiowa z 1963 roku śpiewana przez Barbarę Rylską i Andrzeja Żarneckiego). Nazwa lokalu związana była z gastronomią Warszawy już w czasach przedwojennych, jeśli nie wcześniej, ale niewykluczone, że pamięć o niej przetrwała dzięki przedwojennym piosenkom, a współcześnie podtrzymuje ją wspomniany utwór, który stał się swego rodzaju miejscem pamięci.

Zabawa w Sielance jest tekstem złożonym głównie z zapamiętanych urywków dialogów personelu i bawiących się całą noc gości. Osiecka specjalizowała się w podobnych piosenkach szczególnie w czasie współpracy z sts-em. W napisanej w końcu lat 70. rozprawie *Słowo w piosence* Anna Barańczak pisała o strategiach przełamywania konwencji literackich przez polskich tekściarzy, w tym Osiecką. Bodaj najpopularniejszym sposobem pokonywania ograniczeń miało być dążenie do ukonkretnienia, dokonujące się na wielu płaszczyznach: od stylistycznej, przez zbudowanie określonego typu bohatera, po wprowadzenie autentycznej scenerii obyczajowej czy topograficznej. Wydawałoby się, że trzymanie się reguły ogólności, *semper et ubique*, jest korzystne dla autora i powinno zwiększać szanse na sukces danej piosenki, ale okraszenie geograficznym detalem mogło być „doraźnym chwytem o humorystycznym charakterze”, czyniącym utwór rozpoznawalnym i lepiej zapadającym w pamięć (Barańczak, 1983: 118). Co więcej, pewne odmiany gatunkowe przodowały w ukonkretnianiu scenerii pod względem topograficznym (piosenka kabaletowa i ballada). W praktyce piosenkopisarskiej taki chwyt szybko ulegał konwencjonalizacji, niemniej „autentyczna realność danego miejsca i czasu” mogła mieć niekiedy „światopoglądowe znaczenie”, a piosenki stawały się „diagnozą aktualnej społecznej rzeczywistości” (Barańczak, 1983: 118).

Mając to wszystko na uwadze, warto spojrzeć na zjawisko, które Zbigniew Adrjański określił mianem „piosenki z adresem”. W *Złotej księdze pieśni polskich* w komentarzu do *Pokoiku na Hożej* (sł. Julian Tuwim, muz. Władysław Dan) dziennikarz, konferansjer i popularyzator tematów estradowo-muzycznych pisał: „takich piosenek z adresem było mnóstwo, np. *Mam chłopczyka na Kopernika*. Można z nich ułożyć plan ulic przedwojennej Warszawy” (Adrjański, 2010: 347). Czy z tej retorycznej sugestii, wzmianki właściwie, wynika coś poważniejszego? Chciałbym się przyjrzeć bliżej sprawie. Nie wiadomo, czy autor ma na myśli tylko piosenki, które w tytule mają adres. Wcześniej, w odmiennym kontekście, przywołuje również utwory Andrzeja Własta *Spotkamy się na Nowym Świecie* i *Cała Warszawa* (Adrjański, 2010: 342–346). W innym miejscu przytacza *Bal na Gnojnej*, pisząc o nim: „topografia zakazanych szynków, knajp i alkoholowych mordowni wyliczonych w licznych balladach warszawskich może olśnić dzisiejszych bywalców gastronomii” (następuje wyliczenie, w którym pojawia się Sielanka; Adrjański 2010: 354). Zresztą wydzielenie dla warszawskich piosenek dwóch podpunktów (*Melodie Warszawy* i *Bal na Gnojnej*) określało dwudzielność stylistyczno-genetyczną: z jednej strony rewia i kabaret, z drugiej ballada uliczna. Jest to sztuczna konstrukcja, w praktyce, w uzusie odbiorczym i wykonawczym oba gatunki

Igor Piotrowski – adiunkt w Zakładzie Historii Kultury IKP UW, współzałożyciel i od 2017 roku kierownik Pracowni Studiów Miejskich IKP UW, publikował m.in. w „Kulturze Współczesnej”, „Tekstach Drugich” i „Dialogu”

współistniały kabaret i płyta kanonizowały, a w każdym razie rejestrowały najpopularniejszy wariant utworu (*Czarna Mańka*), poza tym element stylizacji sprawiał, że niektóre utwory napisane przez autorów tworzących dla kabaretu stawały się częścią repertuaru ulicznego (*Bal na Gnojnej*; Wielanek, 2010: 327).

Przyjrzyjmy się czterem wymienionym przez Adrjańskiego tytułom. Wszystkie pochodziły z programów teatrów rewiowych, z czasów ich największej prosperity (druga połowa lat 20.). Autorami byli: Julian Tuwim (*Pokoik na Hożej*, *Mam chłopczyka na Kopernika* z muzyką Jerzego Boczkowskiego) i Andrzej Włast (*Spotkamy się na Nowym Świecie*, *Cała Warszawa* – oba z muzyką Zygmunta Karasińskiego, pierwszy napisany z Szymonem Kataszkim). Wydawałoby się, że dużo dzieliło tych dwóch twórców tekstów. Pierwszy był uważany za wirtuoza słowa, drugi za cynicznego producenta kiczu, który pisywał teksty niechlujne, „między jednym a drugim łykiem kawy” (Michalski, 2007: 106). A jednak w przywołanym przypadku niekoniecznie tak jest.

Piosenki Tuwima zostały napisane dla kobiet. Fokstrot *Mam chłopczyka na Kopernika* wykonywała pierwotnie Hanka Ordonówna. Anegdota spopularyzowana przez Tadeusza Witlina głosiła, że poeta stworzył tytuł-rybkę, przechodząc Krakowskim Przedmieściem obok ulicy i pomnika Kopernika, zadowolony z siebie szybko napisał całość i pobiegł po zaliczkę do *Qui Pro Quo*. Biograf Ordonówny i hagiograf przedwojennej warszawskiej rozrywki pisze, że piosenka była serio i „bledną przy niej wszelkie grafomaństwa najgorszych twórców piosenek w kino-rewiach na przedmieściach” (Wittlin, 2011: 161). Tylko zdolności scenograficzne Józefa Galewskiego oraz interpretacyjne, nieświadomej niebezpieczeństwa, Ordonki, mogły stworzyć ze szmiry sukces również na deskach elitarnego teatru: „Kurtyna rozsława się, ukazując Krakowskie Przedmieście i uliczkę Kopernika w nocy. W żółtym świetle latarni stoi Ordonówna, krzykliwie ubrana jak fordanserka z podłego lokalu. Uśmiecha się smutnym grymasem rozpijaczonoj młodej kobiety, czym zdobywa współczucie widzów. Odtąd może śpiewać wszystko jedno co” (Wittlin, 2011: 166). Lidia Ignaczak dodaje, że Ordonówna jako interpretatorka piosenek Tuwima chętnie była obsadzana jako postać wyrażająca los rozmaitych rozczarowanych marzycielek, co nie przeszkadzało jej łączyć tego z byciem „luksusową, trochę cyniczną fordanserką” (Ignaczak, 2007: 259).

Historia miłości fordanserki z nocnych lokali („W Maximach i Maskotach”) do skrzypka, „który wszystko o niej wie”, rozgrywająca się w „pokoiku malusieńkim” na ulicy Kopernika zostaje odwrócona w drugiej piosence Tuwima. Napisany dla Miry Zimińskiej nastrojowy *Pokoik na Hożej* nie budził aż takich oporów krytyków i współpracowników, być może dzięki starannie dobranym rytmom, niemniej sytuacja liryczna – wpatrująca się w nocne niebo niewinna dziewczyna łkająca z tęsknoty za „chłopakiem bezecnym”, który poszedł w świat – pochodzi z podobnego imaginarij, co fordanserka i skrzypek. Przesłanie jest jeszcze bardziej uniwersalne, skoro takich dziewczyn jest mnóstwo nie tylko w Warszawie („Ty, dziewczyno, na Hożej, inna znowu na Polnej też tak siedzi samotna i wpatruje się w noc, i podobno jest trzecia, która mieszka na Solnej”), ale i na całym świecie („w Nowym Jorku, Paryżu, Tokio, Jokohamie”). Zimińska ponoć męczyła Tuwima, żeby napisał coś dla niej i wymyśliła sobie tę postać – trudno nie skojarzyć piosenki z podrozdziałem wspomnień artystki zatytułowanym *Pan z portretu*, zaczynającym się od słów: „Mój pokój na Siennej był mały, ciemny i bardzo zimny. Nie było węgla. Miałam męża, ale już wtedy poszedł sobie z inną panią” (Zimińska, 1985: 87, 67 i n.). Historia robi wrażenie, jakby była z podobnej, co opisywane w obu piosenkach, rzeczywistości.

Obie piosenki Własta są udanymi muzycznie finałami programów kabaretowo-rewiowych. Shimmy (lub fokstrot) *Spotkamy się na Nowym Świecie* wprowadza perspektywę męską i horyzont nowych czasów, kiedy już chłopiec nie wzdycha do dziewczyny, tylko bez żenady proponuje jej schadzki w garnizonie na Nowym Świecie („dla ciebie tam mieszkanie mam”). Podobnie robią – i tutaj warto zwrócić uwagę na galerię postaci – „student i panienka z magazynu mód, wierna żona i niebieski ptak, pan Walenty i Agnieszka pełna cnót”. Prześlaniem piosenki miała być zachęta do przybycia do kabaretu, ale sugerowane jest to dopiero w ostatniej zwrotce. Fokstrot, a właściwie marsz (określany też jako pasodoble) *Cała Warszawa* jest z kolei syntezą. *Revue* skierowane jest do całej Warszawy, do „prostaka czy grafa”, panienki, młodziana i dziada, „szepczą sobie [o nim] kuchty w cieniu bram”, jak woła – jak rozumiemy: bogacz – Moryc Kon (por. wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Sonata księżycowa rodziny Kon* z 1929 roku). Ta całość także rozgrywa się na płaszczyźnie topograficznej, mówi się zarówno o lokalach: Loursie i o Ziemiańskiej, jak i o ulicach: Jasnej, Kruczej, Pańskiej, wreszcie o dzielnicach, nawet przedmieściach: o Pradze, Mokotowie i Woli, „o Trzecim Moście i Nowym Świecie”. „Cała Warszawa zobaczyć musi to!” – rozbrzmiewało w Morskim Oku późną jesienią 1929 roku, a niebawem ryczał z płyt Syreny najpopularniejszy piosenkarz i bard przedmieść Tadeusz Faliszewski. Rewia *Cała Warszawa* była chyba zresztą rzeczywiście godna zobaczenia, o czym świadczą zarówno wspomnienia Ludwika Sempolińskiego, jak i *Bal w operze* Juliana Tuwima – scena z Satanellą miała zostać zainspirowana efektywnym półfinałem tego przedstawienia (scena przedstawiała „malownicze piekło” z płonącymi ogniami; Sempoliński, 1968: 390).

Sytuacje, z jakimi mamy do czynienia w tych piosenkach, to nie tyle, by użyć określenia Urszuli Glensk, „historie słabych” (Glensk, 2014: 12–13), ile raczej „historie z szarej strefy”, a może nawet „historie słabszych nas samych”. W gruncie rzeczy wszystkie przeboje to „utwory o poszukiwaniu szczęścia” (Ignaczak, 2007: 260) – choć może w czym innym jest ono każdorazowo ulokowane, zawsze jest do znalezienia w Warszawie. Dopatrujący się go w miłości (Tuwim) lub w rozrywce i przyjemnościach cielesnych (Włast) próbują je znaleźć i niekiedy znajdują w Śródmieściu, na zapleczu głównych traktów lub wprost na nich (Trakt Królewski, Marszałkowska). Jeśli bohaterowie mieszkają nie tutaj, to w dzielnicach i na przedmieściach starych (Wola, Praga). Są nimi reprezentanci głównie mieszczaństwa, klasy średniej, gdyby taka istniała, precyzyjniej powiedzielibyśmy niższej średniej lub wyższej dolnej, drobnomieszczaństwa, biedniejszej inteligencji, zwykli ludzie uczestniczący w życiu rozrywkowym i aspirujący do wzorca z głównych traktów. Ekspedientka, skrzypek, fordanserka, ale także kuchta.

Zawarta w przebojach wizja świata wiąże się ściśle ze stylistyką tekstów. Kubły pomyj wylewanych na Własta spowodowane były gigantyczną popularnością piosenek i zwykle uzasadniano je tak:

[...] kult Własta wziął się z potrzeby zapełnienia pustki, jaka istniała pomiędzy kulturą inteligencką a resztą społeczeństwa. Włast operował świadomie melodramatem, archetypem bajki o Kopciuszku, egzotyką. Podawał to w wersji maksymalnie zbanalizowanej, a więc tym łatwiej przyswajalnej. Odwoływał się do uczuć. Nigdy do myśli. (Groński, 1987: 86)

Nazwanie go „bardem drobnomieszczaństwa” opiera się na przekonaniu, że „popularyzował i utrwalał pretensjonalność młodopolszczyzny”, czyniąc z polszczyzny „śmietnik” i „lamus” (Groński, 1987: 86). To wszystko każe zrewidować ocenę tekściarza i zająć się jego fenomenem – być może zrobił on dla polszczyzny XX wieku więcej niż wynikałoby z zestawienia jego popularnych szlagwortów: „czy pani mieszka sama?”, „o mój wymarzony”, „ja się boję sama spać”, „siadaj pan i nic nie gadaj pan”, „ach, te cyganki!”, „już nigdy”, „kochaj mnie, a będę twoją” i tak dalej. Podobnie jest z Tuwimem – obrona piosenki *Mam chłopczyka na Kopernika* jako „świadomej próby persyflażu”, wskazanie na „ludyczny żywioł tkwiący w Tuwimie” nakazujący „mu mierzenie się ze stylistyką szmiry”, ma służyć apologii w kręgach literaturoznawczych (Ignaczak, 2007: 268). Te oceny i rozliczenia przybliżają nas do oczywistej konkluzji. Ważniejsze są uzus, recepcja decydujące o przynależności społecznej i wadze kulturowej piosenek. Zostały przyswojone, bo były miejscem spotkania z wyższym światem, być może było to iluzoryczne spotkanie elit z ludem, tak jak w przypadku baru u Grubego Joska na Rynkowej *vel* Gnojnej, gdzie dochodzić miało jakoby do demokratycznych zetknięć półświatka z towarzystwem Wieniawy.

Rozprzestrzenienie się tej wizji miało miejsce w nowej sytuacji medialnej. Jeśli sięgniemy do reprezentatywnej próbki, czyli opracowanego przez Tomasza Lerskiego katalogu największej polskiej firmy produkującej płyty gramofonowe, Syreny, to odnajdziemy tam – poza omówionymi dotąd przebojami, często w różnych wykonaniach – takie tytuły: *Chłopak mój z Powiśla*, *Dziewieczyna z Woli*, *Dziewieczyna z Podwala*, *Dziewica z kolonii Staszica*, *Noc w Łazienkach*, *Niecała 12 m. 2*, *Pod Kierbedziem* (Lerski, 2003: 806, 810, 825, 829, 830). Dodajmy do tego próbę mniejszego zasięgu, to jest ułożony przez praktyka i zbieracza Staśka Wielanka śpiewnik „andrusowski” – tu dojdą: *Chodź na Pragę*, *Kuplety warszawskie*, *Most Kierbedzia* czy, z judaików, *Róg Gęsiej*, *Dzikiej* (Wielanek, 2010: 34, 48, 54, 173). Są to tylko te piosenki, które w tytule mają komponent topograficzny lub jego sugestię, a ten zawarty jest w treści. W dużej mierze potwierdzają się w nich rozpoznania dotyczące największych przebojów. Z nowych dzielnic Warszawy pojawia się kolonia Staszica, ale tekst Tuwima dla Dymyzy jest karykaturalny i kabaretowy, bohaterem jest fryzjer mający kłopot erotycznego niespełnienia z dziewczicą, która „ma bardzo zimne nogi” i kłopoty z fiksacją oralną – „zre chałwę”.

Żadne inne miasto nie mogło się równać stolicy odrodzonej Rzeczypospolitej, pozostałe są obecne w tych źródłach marginalnie, poza może jednym przypadkiem, lwowskim. Warszawa i jej topografia jako bohaterka piosenek odpowiada trzem hasłom opisującym często dzieje dwudziestolecia i jego politykę kulturalną: demokratyzacja, centralizacja, integracja (Borecka, 1971: 388–389). W jakim stopniu i w jakim zakresie miało to miejsce w rzeczywistości, a w jakim było mitem, może być przedmiotem sporów i na pewno wymaga jeszcze dalszych badań, zwłaszcza w sferze kultury masowej. Płyty, kino, radio, prasa należały niewątpliwie do czynników integrujących w stopniu najwyższym kulturę całej II Rzeczypospolitej.

Wydawałoby się, że ballady i stylizacje podwórzowe powinny stać w opozycji do wizji kabaretowo-rewiowej i modelu funkcjonowania tych piosenek, dowartościować „doły”. Czy i w jakim stopniu tak było, to temat do dalszych studiów, na pewno udział zawodowych tekściarzy (Konrad Tom i Jerzy Jurandot), aktorów i pieśniarzy (Faliszewski) w specyficznym zachowaniu tej tradycji był również formą jej preparacji na użytek wszystkich kręgów. Topografia w tych utworach wymaga jednak dodatkowego przebadania. Poza licznymi nazwami

lokali gastronomicznych przywołują one adresy i imaginarium tradycyjnie gorszych dzielnic miasta: Czerniakowa, Woli i Pragi, przedstawiając je jako barwny, niemal egzotyczny rezerwat przy pomocy klisz znanych z zapisów wcześniejszych (Wieczorkiewicz, 1971: 49–50).

Opowieści topograficzne zawarte w piosenkach rewiowych korespondują z innymi przedstawieniami przestrzeni miasta z tego czasu. Do zaopatrzonego w poręczny informator *Planu Wielkiej Warszawy* z 1930 roku (II wyd.), wyraźnie w większej mierze stworzonego dla przyjezdnych i turystów, został dołączony planik czegoś, co zatytułowano „najciekawszą dzielnicą Warszawy”, którą okazuje się Śródmieście, z wyrysowaną trasą-pętlą łączącą poszczególne punkty zabytkowe pomiędzy Łazienkami a Starówką. W części opisowej w dziale „Co należy zwiedzić” znajdziemy zarówno teatry, jak i kina. Nie zostały one wymienione w kolejności alfabetycznej – ale zapewne według hierarchii ważności przybytków i miejsc, w których się znajdują, spis zaczyna się bowiem od Wielkiego i Narodowego, a kończy na scenach żydowskich. Także wedle rangi teatru i jego lokalizacji wymienione są teatry rewiiowe: pierwszy jest *Qui Pro Quo*, potem *Morskie Oko* i tak dalej. Aż na końcu „aryjskich” scen znajdziemy *Wesoły Wieczór* z *Chłodnej*. Lista kin zaczyna się od czterech mieszczących się na Nowym Świecie (w sumie jest ich tam pięć), potem wymieniono te z *Marszałkowskiej*. W informatorze z roku 1930, zatem sprzed rewolucji dźwiękowej, nie ma kin na przedmieściach (a przecież istniały). Nieznane są również reguły – mówiąc nowocześnie – pozycjonowania restauracji i hoteli (*Przewodnik po Warszawie*, 1930: II–13, 35–36). Część informacyjna kończy się punktem dotyczącym posłańców, ich takną oraz informacją, że reklamacje przyjmuje Związek Zawodowy Posłańców mieszczący się na ulicy *Nowogrodzkiej* (*Przewodnik po Warszawie*, 1930: 43). Dziesięć lat później, wiosną roku 1939, Ludwik Sempoliński stworzył słynną kreację inspirowaną postacią staruszka spod Hotelu Europejskiego w walcu *Tadeusza Sygietyńskiego* *Ostatni posłaniec* do słów *Tadeusza Wittlina* i *Władysława Szlengla*.

Obraz miasta na komercyjnych planach Warszawy z lat dwudziestych to z kolei często schematyczny rysunek, nieobejmujący wszystkich terenów znajdujących się w ówczesnych granicach administracyjnych. Wizerunek nowych przedmieść był zatem daleki od całościowego, mimo częstego szafowania nazwą „wielkiej Warszawy” (w 1916 roku Warszawa została powiększona trzykrotnie). Kontrastuje to z oficjalną, urzędową, ale również komercyjną kartografią Warszawy z lat 30., kiedy mapy były często wręcz przeaktualizowane – tak samo oznaczano w nich trakty istniejące i projektowane (Weszpiński, 2006: 61).

Cała Warszawa to nie tylko przebój *Własta*, ale także tytuł pierwszego w odrodzonej Rzeczypospolitej informatora poświęconego miastu wydanego w roku 1930. Jego redaktorzy pisali: „Jesteśmy przekonani, że książka niniejsza przyniesie wielkie korzyści całemu społeczeństwu, a w szczególności sferom przemysłowym, kupieckim i wolnym zawodom” (*Książka informacyjno-adresowa*, 1930: IV). Ta precedencja rzeczywiście jest obecna w wydawnictwie. Spis nieruchomości z podaniem wszystkich numerów i nazwisk właścicieli znajduje się między działami dotyczącymi instytucji władzy a pozostałymi instytucjami publicznymi i poprzedzony jest listą ulic, określającą podleganie danej jednostce władzy administracyjnej, sądowniczej i skarbowej. Dział ostatni, najobfitszy i najciekawszy, to spis właścicieli mieszkań wraz z ich zawodami. Ponieważ jest on alfabetyczny, trudno orzec, czy skrzypek mógł posiadać mieszkanie lub raczej od kogo mógłby odnajmować pokój na

cichej ulicy Kopernika. Podobnie jak dziewczyna na Hożej. Tuwim, literat, zamieszkiwał na Powiślu, na Czerniakowskiej 184. Uważany za majątnego Włast nie figuruje w spisie ani pod tym pseudonimem, ani pod swoim pierwotnym imieniem i nazwiskiem Gustaw Baumritter”.

Karl Schlögel nazwał księgi adresowe „dokumentami równoczesności” (Schlögel, 2009: 326). Określenie to można rozszerzyć i zastosować do przywołanych tutaj przypadków i gatunków. Obrazy przestrzeni Warszawy 1930 zawarte w piosenkach i powyższych źródłach korespondują ze sobą, odzwierciedlają określony porządek topograficzno-społeczny czy też oddają jego wizję: miejsca zamieszkania i rozrywki, publiczne i prywatne, aspiracji i ekskluzji, mieszania się i separacji.

Warszawską piosenką z adresem nazywam więc taką, która, niezależnie od użycia w tytule komponentu adresowego, zawiera element topograficzny, zwłaszcza gdy ma to jakieś „światopoglądowe znaczenie”, dzięki któremu pojawia się „społeczna diagnoza rzeczywistości” (Barańczak, 1983: 118), przy czym nie musi być ona celowa i świadoma. *Panna Andzia ma wychodne* Szlengła, której bohaterką jest służąca, ma potencjał socjotopograficznej konstatacji, dzięki przywołaniu motywu służby udającej państwo i wersowi z refrenu „dziś na Chłodnej wielki bal”. Ulica była wówczas emanacją wielkiego świata w świecie małym, w dużej mierze zamieszkanym przez drobną inteligencję, rzemieślników, a także robotników (por. Piotrowski, 2007: 21). Jedno świadectwo potwierdza integrującą moc wspomnianych piosenek, przynajmniej w skali społeczności miasta: Miron Białoszewski w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* w końcowym wyliczeniu przypominanych sobie szlagwortów towarzyszących końcowi powstania cytuje właśnie *Całą Warszawę*: „cała Warszawa zawoła nam: «Hallo!»” (Białoszewski, 1994: 225). Cytat niewątpliwie komentuje aktualne zdarzenie – całe miasto kapituluje, ale przecież jego całość zostaje już wcześniej na różny sposób naruszona przez to, co dzieje się z substancją materialną i ludźmi. A może jest to podzwonne dla epoki, jej topografii transmitowanej przez pamięć i gramofonową płytę?

PIOSENKI

- Andzia z Podwala*, śł. i muz. NN, 1909.
Bal na Gnojnej, śł. J. Krzewiński, L. Brodziński, muz. F. Gordon, 1935.
Cała Warszawa, śł. A. Włast, muz. Z. Karasiński, 1929.
Chłopak mój z Powiśla, śł. W. Jastrzębiec, muz. Z. Białostocki, 1936.
Chodź na Pragę, śł. T. Stach, muz. A. Gold, 1930.
Dziewczyna z Woli, śł. T. Stach, muz. S. Strakacz, 1930.
Dziewczyna z Podwala, śł. W. Szlengel, muz. B. Mucman, 1939.
Dziewica z kolonii Staszica, śł. Oldlen [J. Tuwim], muz. H. Wars, 1933.
Felek na Rybakach, śł. M. Domosławski, muz. NN, 1912.
Kuplety warszawskie, śł. A. Jellin, muz. W. Dan.
Mam chłopczyka na Kopernika, śł. J. Wim [J. Tuwim], muz. J. Boczkowski, 1926.
Most Kierbedzia, śł. H. Kotarski, muz. V. Scotto.
Na Czerniakowskiej, śł. K. Tom, muz. J. Boczkowski.
Noc w Łazienkach, śł. J. Lipski, muz. T. Górzyński, 1939.
Niecała 12 m. 2, śł. NN, muz. W. Engel-Berger, 1930.
Pod Kierbedziem, śł. T. Stach, muz. A. Gold, 1930.
Ostatni postaniec, śł. W. Szlengel, T. Wittlin, muz. T. Sygietyński, 1939.
Panna Andzia ma wychodne, śł. W. Szlengel, muz. B. Mucman, 1936.

- Pokoik na Hożej*, sł. Oldlen [J. Tuwim], muz. W. Dan, 1931.
Róg Gęsiej, Dzikiej, sł. B. Końskowolski, muz. D. Glik, 1930.
Spotkamy się na Nowym Świecie, sł. A. Włast, muz. Z. Karasiński, Sz. Katuszek, 1926.
Zabawa w Sielance, sł. A. Osiecka, muz. M. Lusztiq, 1961.

BIBLIOGRAFIA

- Adriański Z. (2010). *Złota księga pieśni polskich. Pieśni. Garwedy. Opowieści*. Warszawa.
- Barańczak A. (1983). *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Warszawa.
- Białoszewski M. (1994). *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa
- Borecka E. (1971) Uwagi o roli Warszawy w procesie integracji kulturalnej II Rzeczypospolitej, „Warszawa II Rzeczypospolitej 1918–1939”, 3.
- Glensk U. (2014). *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*. Kraków.
- Groński R.M. (1987). *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918–1939*. Warszawa.
- Ignaczak L. (2007). Tuwimowski romans z piosenką, [w:] Ratajska K., Cieślak T. (red.), *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*. Łódź.
- Książka informacyjno-adresowa (1930). *Książka informacyjno-adresowa „Cała Warszawa”*. Warszawa.
- Lerski T. (2003). *Syrena Record. Pierwsza polska wytwórnia fonograficzna. Poland's first recording company 1904–1939*. New York-Warsaw.
- Michalski D. (2007). *Powróćmy jak za dawnych lat... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939)*. Warszawa.
- Piotrowski I. (2007). *Chłodna. Wielkość i zapomnienie warszawskiej ulicy w świetle literatury pięknej, wspomnień i fotografii*. Warszawa.
- Przewodnik po Warszawie (1930). *Przewodnik po Warszawie wraz z najnowszym planem Wielkiej Warszawy*. Warszawa.
- Schlögel K. (2009). *Berlińskie książki adresowe, [w:] W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Poznań.
- Sempoliński L. (1968). *Wielcy artyści małych scen*. Warszawa.
- Weszpiński P. (2006). Zarys historii kartografii warszawskiej 1761–1946, „Kronika Warszawy”, 2 (129).
- Wieczorkiewicz B. (1966). *Gwara warszawska dawniej i dziś*. Warszawa.
- Wieczorkiewicz B. (1971). *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki dawnej ulicy*. Warszawa.
- Wielanek S. (2010). *Szlagiery starej Warszawy. Śpiewnik andrusowski*. Warszawa
- Wittlin T. (2011). *Pieśniarka Warszawy i jej świat. Hanka Ordonówna i jej świat*. Łomianki.
- Zimińska M. (1985). *Nie żyłam samotnie*. Warszawa.