

Formy wernakularności

Folklor muzyczny w polskiej komedii filmowej (1953-1980)

KRZYSZTOF SIWOŃ

Popularność i populizm, ludyczność i ludowość – nie tylko względy etymologiczne, synonimiczność czy wspólny źródłosłów naprowadzają na trop zestawiania ze sobą tych pojęć. W splocie wymienionych przeze mnie zjawisk można także odnaleźć specyficzny rys kulturowy Polski Ludowej, a w szczególności filmu. W niniejszym artykule chciałbym się skupić na muzyce ludowej, traktując ją jako formę szerszego zjawiska – wernakularności w muzyce. Moim celem jest ponadto wskazanie pewnych różnic w użyciu toposu ludowego na ścieżkach dźwiękowych polskich komedii, przy jednoczesnym podkreśleniu najbardziej wyraźnych tendencji, które można traktować jako wartościowe źródło wiedzy na temat minionej epoki. Muzyka ludowa w świecie przedstawionym (muzyka diegetyczna) daje przecież świadectwo tego, czego słuchano powszechnie, jak muzyka brzmiała na festynach, zdobywała listy przebojów, jakie melodie gwizdano, wychodząc z kina.

Warto odnotować, że filmowy komizm, zwłaszcza w wydaniu popularnym, odwołującym się do rozpoznawalnych konwencji, nieustannie czerpie ze strumienia lokalności, zaś poczucie humoru bardzo często przenika miejscowa aura czy charakterystyczny dla konkretnego miejsca sposób mówienia. Nie jest to jednak tendencja zupełnie nowa. Twórcy *commedia dell'arte* – choć należeli do podróżnych trup teatralnych – zauważyli zależność komizmu od lokalnego kontekstu, w którym ten komizm wybrzmiewa. Przed wystawieniem przedstawienia w kolejnym mieście komedianci zasięgali języka, dowiadując się, co śmieszy ludzi w danym miejscu, o czym się ostatnio plotkuje czy też jakie są popularne tematy dowcipów. Słowem, interesowało ich po prostu, „co w trawie piszczy”. Ja także chciałbym odpowiedzieć metaforycznie i dosłownie na pytanie „co słychać?” odnosząc je do stale powracającego motywu ludowości w polskiej komedii w epoce Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Definicja i etymologia

Punktem wyjścia moich rozważań o funkcjonowaniu dźwięku w polskiej komedii jest przekonanie o lokalności tego gatunku. Poprzez lokalność rozumiem silny i wielopoziomowy związek z miejscową obyczajowością, żywotnymi tendencjami kultury oraz aktualnymi przemianami społeczno-politycznymi.

Wyjątkowym świadectwem tych związków są ścieżki dźwiękowe: nie tylko dokumentujące audialną aurę tamtych czasów, lecz także stanowiące komentarz do bieżącego życia kulturalnego. Jest to szczególna relacja, która łączy pierwiastek rejestracji, związany chociażby z możliwościami technicznymi aparatury filmowej, oraz element przetworzenia, polegający często na satyrycznym wykrzywieniu rze-

czywistości. Motyw przejaskrawienia i wykoślawienia odnosi się w tym wypadku także do rzeczywistości brzmieniowej. Oba elementy (rejestracja i karykatura) są ponadto równie wartościowe ze względów poznawczych – dają możliwość odtworzenia fonosfery minionej epoki oraz kulturowego kontekstu, w którym rozbrzmiewała.

Dla określenia związków komizmu z miejscowymi uwarunkowaniami proponuję kategorię wernakularności zapożyczoną z piśmiennictwa anglosaskiego. Daje ona wyraz pełniejszemu zainteresowaniu tym, co lokalne, miejscowe, rodzime, lecz także pozwala dowartościować codzienne praktyki oraz popularne wzorce zachowań. Według Oxford English Dictionaries – pochodzenie tego wyrazu wiąże się z łacińskim *vernaculus* oznaczającym: ojczysty, macierzysty, swojski, domowy. Od XVII w. słowo to weszło do obiegu języka angielskiego, jednak przeważnie kojarzono jego znaczenie z miejscowymi dialektami języka lub z rodzimą architekturą (raczej domową niż monumentalną).

Wszystkie powyższe zastosowania z powodzeniem można przeszczepić na grunt muzykologii, co zresztą już uczynili badacze anglosascy na początku XX w. (jedną z pierwszych odnotowanych kolokacji tego terminu z muzyką było określenie twórczości amerykańskiego kompozytora Aarona Coplanda). W tekście *Vernacular Music: A Naming Compass* Archie Green przedstawia wachlarz zastosowań, jakie może pokrywać muzyczna wernakularność: od muzyki ludowej, przez inspirowaną przez folk, gatunki czerpiące z tradycji, aż po twórców zachowujących luźny związek z lokalną (miejską lub wiejską) kulturą¹ – w praktyce od melodii operetkowych, przez bluesa, aż po ludowe przyspiewki. Jak jednak konkluduje Green, kategoryzacje te nie przystają do ruchliwej i dynamicznej substancji muzyki – wyczuwamy wszak, że istotą wernakularności jest połączenie tego, co ludowe, z tym, co popularne. Tym właśnie tropem chciałbym podążać w mojej analizie fenomenu ścieżek dźwiękowych polskich komedii.

Vox populi?

Fenomen kultury popularnej w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej – czasem protekcyjnie określanej masową – już na wstępie wymaga konkretyzacji, ponieważ pojęcia ukształtowane na Zachodzie, w warunkach wolnorynkowych, nie są adekwatne do realiów socjalistycznego państwa. Podstawową różnicą okazują się oczywiście odmiennie warunki społeczno-ekonomiczne. Klasyczna analiza Antoniny Kłoskowskiej (*Kultura masowa. Krytyka i obrona*) sięga do korzeni rodzimej kultury popularnej, wskazując na jej polityczny wymiar jeszcze długo przed ukonstytuowaniem się socjalistycznego państwa. Po drugiej wojnie światowej mecenat państwowy i jednocześnie monopolistyczny nadawca decydował o przepływie treści w masowej komunikacji, co jeszcze bardziej pogłębiało tę nieco schizofreniczną sytuację, w której o tym, co ma być popularne, decydowały inne względy niż same preferencje odbiorców. W okresie PRL-u masowa kultura „dla ludu” była centralnie sterowana przez aparat państwowy. Brak lub słabość czynnika wolnorynkowego – jako kategorii decydującej o popularności – jest zatem pierwszym elementem wyraźnie odróżniającym nadwiślański model kultury popularnej od analogicznych zachodnich wzorców kultury².

Konsekwencje wyżej opisanych mechanizmów są jednak o wiele bardziej skomplikowane, niż mogłoby się wydawać. Skutkiem bezustannie odczuwanego

wektora – od nadawcy do odbiorców – było między innymi specyficzne profilowanie kultury masowej. Jak zauważyła Katarzyna Stańczak-Wiślicz, *czymś innym jest kultura masowa, a czymś innym kierowana do mas. Ta druga miała nie tylko nieść rozrywkę, ale przede wszystkim pełnić szlachetne funkcje dydaktyczne. Miała kreować odpowiednie potrzeby kulturalne i służyć wychowywaniu społeczeństwa. Krótko mówiąc, „kultura dla mas” miała być efektem PRL-owskiej „polityki kulturalnej”, mieściła się w modelu kultury nadawcy*³.

Jak łatwo się domyślić, pod beztróskim i idealistycznym określeniem kultury masowej, która „bawiąc, uczy”, kryją się rozmaite mechanizmy manipulacji, podporządkowujące twórczość artystyczną priorytetom propagandowym. Termin „kultura popularna”, bliższy współczesnemu dyskursowi badawczemu i kładący nacisk na oddolność oraz heterogeniczność, może z kolei posłużyć do zdemaskowania tego, co w istocie było elementem odgórnie narzuconym. Muzyka ludowa, którą słyszymy w komediach Stanisława Barei czy Tadeusza Chmielewskiego, może się okazać ludowa tylko z nazwy. Kluczowa w tym wypadku opozycja oficjalne – autentyczne każe nam zatem poszukiwać fałszywych tonów w przywoływaniu toposu folkowego. Dlatego też proponuję wymienne używanie obu pojęć: kultury masowej jako kategorii deskryptywnej, odnoszącej się do szczególnego, monopolizującego modelu w epoce PRL-u oraz kultury popularnej jako kategorii bardziej uniwersalnej, określającej praktyki o bardziej demokratycznym i autentycznym charakterze.

Należy jednak z ostrożnością przekładać te pojęcia na zjawiska kultury muzycznej. Bowiem czy muzyka ludowa zawsze jest wyrazem powszechnych gustów, a muzyka reprodukowana przez mass media wiąże się z narzucaniem niechcianych wzorców? Poszukiwanie autentyzmu i prawdziwego głosu ludu w „kulturowym unisono”, choć jest badawczo inspirujące, może się okazać zadaniem niewykonalnym. Potrzeby i gusta bywają bowiem błyskawicznie internalizowane, zaś treści propagandowe z łatwością mogą być kamuflowane i aranżowane na modłę zachodnią. Wydaje się jednak, że rola, jaką w pośredniczeniu muzyki ludowej pełniła komedia filmowa, jest wieloznaczna i domaga się osobnej analizy. Niech punktem wyjścia do niej będzie następująca teza: gatunek ten jednocześnie był częścią kultury masowej, lecz także poniekąd ją kontestował.

Dźwiękowy pejzaż powojennej Polski

Aby uchronić się przed fragmentarycznością opisu, warto przyrzeć się jeszcze muzycznej aurze PRL poza kontekstem kinowym. Elementem charakterystycznym dla dźwiękowego pejzażu tej epoki są z pewnością utwory, które trafiały do obiegu masowego, głównie przez radio. Dwa lata po premierze *Przygody na Mariensztacie* (1953) Leonarda Buczkowskiego w repertuarze polskich rozgłośni radiowych wciąż dominował anachroniczny styl, którego najlepszym przykładem była orkiestra Stefana Rachonia – zespół specjalizujący się w wyjątkowo zachowawczych – by nie powiedzieć drobnomieszczańskich – aranżacjach znanych tematów operetkowych oraz w miniaturach muzycznych. Wykonawcami ówczesnych szlagerów byli piosenkarze reprezentujący również nieco przebrzmiały styl: Janusz Gniatkowski czy Maria Koterbska. Jak pisze Marek Gaszyński, *u nas muzyka tkwiła w jakimś zaścianku, dominowały archaiczne aranżacje, i styl śpiewania dyktowany przez Mieczysława Fogga. Nasz Chór Czejanda może by nawet potrafił za-*

*śpiewać jak niezrównani Plattersi, gdyby tylko pozwolono mu na nieco nowoczesniejszą aranżację, na nagranie muzyki nie tak bardzo demodé*⁴.

W pierwszej powojennej komedii, zrealizowanym przez Leonarda Buczkowskiego *Skarbie* (1948), rolę takiej staroświeckiej muzyki, zdegradowanej do funkcji użytkowej, pełni trzyosobowy chór kobiecy, który towarzyszy bohaterom podczas wieczornego spaceru po mieście. W istocie nastrój tej muzyki (wykonywanej przez Siostry Do Re Mi⁵) przypominał raczej aurę przedwojennej mieszczańskiej kawiarni niż melodię współczesnej warszawskiej ulicy. Brzmienie muzyki rozrywkowej tego okresu było ponadto pozbawione wyraźnej misji propagandowej, chyba że uznamy jej egzotyczny i nieco eskapistyczny charakter za formę ucieczki od „mollowej” rzeczywistości w „kolorową krainę durowych brzmień”.

Również analiza zawartości katalogów radiowych z każdej kolejnej dekady PRL-u przynosi podobną refleksję: wszelkie zmiany – czy to w stylu, czy w dopuszczeniu do estrady nowych nazwisk – następowały bardzo powoli, a władza przyjmowała je z ostrożnością. Nawet biorąc pod uwagę przełomy polityczne i przetasowania na szczytach władzy, zauważamy, że ich przełożenie na scenę muzyczną było nieco spóźnione. Odwilż związana z 1956 r. w muzyce przyniosła odświeżenie dopiero dwa lata później (nie licząc wyjątkowego przypadku, jakim był Międzynarodowy Festiwal Muzyki Jazzowej w Sopocie w 1956 r.). Chociaż brzmienia jazzowe na prawach muzyki „z piwnicy” pojawiły się już w krótkometrażówce Romana Polańskiego *Rozbijemy zabawę* (1957)⁶, to na pełne zadomowienie się tego idiomu w polskim kinie trzeba było czekać kolejnych kilka lat. Nigdy nie doszło jednak do pełnego oswojenia. Ze względu na swój awangardowy charakter muzyka jazzowa nigdy nie miała charakteru wernakularnego, jaki przedstawiała chociażby dla kina amerykańskiego, w którym była elementem rodzimego żywiołu. Również status bigbitu jako mutacji zachodniego rock and rolla był co najmniej kłopotliwy⁷.

Nowa, świecka tradycja

W sytuacji gdy polityka kulturalna państwa nie miała sprecyzowanych preferencji w dziedzinie muzyki popularnej, jednym ze sprawdzonych wzorców, do których sięgano najchętniej, była oczywiście muzyka ludowa. Z racji swojej proveniencji (obok piosenki żołnierskiej i pieśni masowej) najłatwiej wpasowywała się ona w socjalistyczne schematy.

Chciałbym w tym miejscu wrócić do tezy, iż kino nie tylko było częścią tak zwanej kultury masowej, lecz także poniekąd ją kontestowało. Chociaż wydawać by się mogło, że podejście do ludowości w polskiej komedii zmieniało się wraz z przemianami kinematografii, pewne charakterystyczne reakcje na obecność muzyki ludowej można odnotować już w latach 50. W przytoczonej przez Iwonę Sowińską scenie ujawnia się napięcie między wspomnianą wcześniej kulturą nadawcy a preferencjami bohaterów filmu, choć było ono otoczone bezpiecznym nawiasem konwencji komediowej: *Co najwyżej pozwalano sobie na niewinne żartobliwe aluzje. Na przykład na taką oto, pochodzącą z całkowicie abstrahującego od polityki i w ogóle od wszelkiej poważnej problematyki filmu „Deszczowy lipiec” Leonarda Buczkowskiego z muzyką Jerzego Haralda (1957). Miejscem akcji jest zakopiański pensjonat, w którym spędzają urlop przedstawiciele PRL-owskiej klasy*

*średniej, ukazywani z łagodnie satyrycznym dystansem. Dwukrotnie, raz w początkowej, raz w końcowej sekwencji filmu ich niezobowiązujące rozmowy w jadalni pensjonatu przerywa samotny współczesowiec (Jarema Stępowski), włączając radiowęzeł, z którego dochodzi – jakby wciąż trwała „miniona epoka” – przeraźliwie donośny i wszystko zagłuszający dźwięk oberka. W obu przypadkach sala reaguje tak samo: wszyscy speszeni milkną, by po chwili – gdy ktoś ze złością wyszarpuje wtyczkę i wyłączy radiowęzeł – powitać ciszę z głośnym westchnieniem ulgi*⁸.

Jak się jednak okazuje, w polskiej komedii owa „miniona epoka”, reprezentowana przez widmo muzyki ludowej, powracała stosunkowo często i regularnie. Jeśli można wskazać jeden szczególny rys obecności tej muzyki, to wiąże się ona z sytuacjami oficjalnymi oraz przekazem sformatowanym propagandowo. Tak jest chociażby w *Żonie dla Australijczyka* Stanisława Barei (1963) czy *Nie lubię poniedziałku* (1971). W komedii Chmielewskiego tę funkcję pełni muzyka pseudo-folkowa, którą na lotnisku wykonują dwa zespoły ludowe fetujące powracającego do Polski rodaka. Kulturowy status tej muzyki znów jest oparty na modelu powtórzenia, jednak nie wynika on z kultywowania ludowej tradycji, lecz jest sztucznym i masowo reprodukowanym wyrobem na miarę Cepelii⁹, zaprogramowanym przez konteksty społeczne, w jakich jest obecna. Muzyka nie tylko wybrzmiewa kilkakrotnie, zanim dojdzie do właściwego powitania (a raczej: jeden z wykonawców kilkakrotnie próbuje zainicjować melodię, grając tubalnie na ludowym instrumencie dętym drewnianym), lecz także jest do bólu przewidywalna wobec całej sytuacji. Spontaniczność wykonania, którą kojarzymy z muzyką ludową, zostaje zderzona ze scenariuszem oficjalnej uroczystości. Całość ewokuje zatem atmosferę narodowej akademii „ku czci”. Do tego stopnia kojarzy się z socjalistycznymi ideami i do tego stopnia współbrzmi z potrzebami władzy ludowej, że zaczyna brzmieć w pewnym sensie fałszywie.

W sposób dosłownie fałszywy brzmi melodia ludowa odtwarzana z magnetofonu w *Misiu* (1980) Stanisława Barei. Podczas uroczystości ślubu cywilnego Ryszarda Ochódzkiego (Stanisław Tym) taśma zacina się, a przaśna melodia (brzmiąca bardziej w stylu rosyjskim niż rodzimym) w sposób niekontrolowany moduluje. Równocześnie muzyce towarzyszy okolicznościowy taniec karłów ubranych w stroje ludowe. Mamy tu do czynienia ze skrajnym przerysowaniem sytuacji, która jednak jest typowa dla wykorzystania wątków ludowych w PRL-u: nic nie jest tutaj autentyczne, a jedynie sytuacja społeczna każe zachowywać pozory, że wszystko przebiega w sposób naturalny. Funkcję refrenu w *Misiu* pełni humorystyczna dyskusja nad pojęciem tradycji (jakoby nowej, świeckiej i dającej się narzucić przez mass media). Stwierdzenie jednego z węglarzy (Marek Siudym) o „nowej świeckiej tradycji” jest absurdalne, lecz jednocześnie symptomatyczne. W pewnym sensie stanowi ono sformułowanie polityki kulturalnej państwa, lecz także wpisuje się we współczesną refleksję o „tożsamości wynalezionej”¹⁰. Myśl ta może okazać się inspirująca i sądzę, że pomaga zrozumieć również funkcjonowanie toposu ludowego w muzyce. Zgodnie z koncepcją Tima Edensora narodowy krajobraz jest konstruktem łączącym elementy naturalne oraz kulturowe¹¹. Podobnie rzecz ma się z pejzażem dźwiękowym, w którym to, co wernakularne miesza się z tym, co sztuczne i narzucone, a ludowość spontaniczna miesza się z ludowością spektakularną. W dalszej części artykułu chciałbym przedstawić kilka najbardziej charakterystycznych wariantów funkcjonowania muzyki ludowej w polskiej komedii okresu PRL.



Milion za Laurę, reż. Hieronim Przybył (1971)

Forma uprzywilejowana

Polska badaczka folkloru J. Katarzyna Dadak-Kozicka przytacza i rozwija myśl Amnona Shiloaha i Erica Cohena, którzy opisali cztery wymiary muzyki ludowej. Według niej przez zestawianie opozycyjnych pojęć możemy opisać charakter przejawów twórczości ludowej jako mniej lub bardziej autentycznej:

Ciągłość (stałość) versus innowacja, tj. czy muzycy nastawiają się na nawiązywanie do tradycji, czy też ideałem ich jest poszukiwanie muzycznych nowości.

Ortogeniczność versus heterogeniczność (chodzi o rozstrzygnięcie, czy styl muzyczny jest kopiowany i wywiedziony z dawnego, czy też jest kombinowany z obcych elementów dla osiągnięcia efektu nowości).

Wewnętrzne versus zewnętrzne audytorium (tj. czy tworzy się dla własnej grupy etnicznej, czy też dla „publiczności światowej”).

Spontaniczna versus sponsorowana twórczość muzyczna (czyli przeciwstawienie muzykowania „dla siebie” muzycznej produkcji „na zamówienie”) ¹².

W *Przygodzie na Mariensztacie* po raz pierwszy wątek ludowości i folkloru wybrzmiewa w polskiej komedii tak wyraźnie. Hanka Ruczajówna (Lidia Korsakówna) przyjeżdża wraz z zespołem ludowym (który należy zidentyfikować jako „Mazowsze”) do podnoszącej się z gruzów Warszawy. Wycieczka z prowincji przedradza się niepostrzeżenie w zabawę, której kulminacyjnym punktem jest koncert na Mariensztacie. W atmosferze festynu Hanka śpiewa solową partię w kurpiowskiej piosence *Cyraneczka* ¹³. Dubbingująca ten utwór Irena Santor manierą wykonawczą wykracza jednak poza tradycję kultury ludowej – jej sposób śpiewania wiąże się z tradycją estradową „Mazowsza”. Znaczące przesunięcie akcentów po chwili komentuje sama Hanka: *Wiesz, dla mnie ta piosenka to już nie wiejska. (...) Bo jak ją teraz kiedy zaśpiewam, zobaczę nie las, nie gąski, nie krówki, nie indory, tylko... Warszawę.* Autor muzyki do filmu Czesław Aniołkiewicz zaaranżował zresztą całość ścieżki dźwiękowej w stylu, który dyktowało mu doświadczenie zawodowe doradcy artystycznego i akompaniatora Chóru Czejeńda. Anachroniczne, rzewne brzmienie smyczkowego akompaniamentu rzeczywiście pozwala zapom-

nieć na chwilę o ludowych korzeniach. Flirt polskiej komedii z folklorem rozpoczyna się zatem od symbolicznego zerwania więzi i podporządkowania brzmienia muzyki funkcjom gatunkowym (romantyczny nastrój wspiera wątek miłosny) oraz propagandowym (przejście ze wsi do miasta jako narzucana odgórnie potrzeba modernizacji społeczeństwa). Nie przez przypadek zresztą ten sam chór w innej scenie śpiewa tętniącą magnetyczną energią piosenkę *To idzie młodość* (słowa Ludwika Starskiego, kompozycja Tadeusza Sygietyńskiego), która zapowiada zmianę i rewizję dotychczasowych wartości:

*Co tak dudni, co tak grzmi?
Niebo huczy, ziemia drży.
Czy wichura groźna dmie?
Czy to burza idzie? Nie!*

*To idzie młodość, młodość, młodość
I śpiewa: Być murem, piosenką jak wiatr.*

*I spadnie jak burza,
Jak w maju ulewa,
Po której odradza się świat.*

Okres PRL-u słusznie kojarzy się ze spektakularnymi, dotowanymi przez państwo zespołami pieśni i tańca. Były to sztandarowe projekty władzy komunistycznej, podkreślające jej rzekome zainteresowanie sztuką ludu. Jak zauważa J. Katarzyna Dadak-Kozicka, w istocie były to przedsięwzięcia świadomie zaprogramowane pod kątem propagandowym: *Zespół ten [„Śląsk”, założony w 1953 roku (cztery lata po powstaniu „Mazowsza”), wzorowany na wielkich radzieckich zespołach pieśni i tańca, miał stanowić przejaw nowej, „ludowej” (tj. robotniczo-chłopskiej) kultury, prezentującej obraz społeczeństwa radosnego, roztańczonego i rozśpiewanego, nie odcinającego się od swoich korzeni (choć o religijnym podłożu sztuki ludowej nie było tam ani słowa). Miał wzmacniać uczucia jedności narodowej i przywiązania do „ludowego” państwa oraz być wizytówką polskiej kultury na świecie*¹⁴.

Dzięki spełnianiu tego rodzaju wymogów zespół cieszył się szczególną rolą. Otoczony państwowym patronatem miał możliwość występów za granicą, niedostępną większości rodzimych artystów.

Ten sposób funkcjonowania zespołów pieśni i tańca już w bardziej satyrycznym wydaniu powraca w filmie *Żona dla Australijczyka*. Występujące na scenie „Mazowsze” jest tutaj atrakcją na miarę widowiska teatralno-muzycznego. Wedle kryteriów przytoczonych przez Dadak-Kozicką łamie on wszelkie reguły autentyczności: jest zaaranżowany na potrzeby współczesnego słuchacza: z użyciem orkiestry symfonicznej, wzbogacony o nowe brzmienia, wystawiany dla zewnętrznego audytorium oraz sponsorowany przez państwo. Co prawda główna bohaterka (Elżbieta Czyżewska) pochodzi z Łowicza, lecz całe przedstawienie ma charakter inscenizacji, co zabawnie puentują tekturowe drzewa ustawione na scenie w charakterze dekoracji do jednego z występów. Światła i kamery telewizyjne, które filmują scenę, jeszcze dobitniej eksponują sztuczność całej sytuacji. Koncert w sali filharmonii przy widowni wypełnionej „panami w garniturach” nie jest jednak naj-

bardziej widowiskowym wykroczeniem poza pierwotne środowisko muzyki ludowej. W końcowych ujęciach *Żony dla Australijczyka* „Mazowsze” wykonuje program muzyczno-taneczny na pokładzie statku „Batory”, stając się tym samym (luksusowym) towarem eksportowym. Ponadto owa eksportowość staje się – co prawda w sposób prześmiewczy – jednym z głównych wątków filmu. Oto dzięki koncertowi zespołu pieśni i tańca tytułowy Australijczyk – podobnie jak murarz w *Przygodzie na Mariensztacie* – zyskuje sposobność odnalezienia narzeczonej wśród kwiatu polskiej muzyki ludowej.

Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że film Barei na potrzeby komedii romantycznej celowo reprodukuje nieco sentymentalny nastrój związany z muzyką wykonywaną przez „Mazowsze” (głównie przez powracanie lirycznej melodii piosenki *Cyt, cyt* w opracowaniu muzycznym Tadeusza Sygietyńskiego oraz Tadeusza Suchockiego), jednak nie to decyduje o szczególnej orkiestracji muzyki ludowej.

Istotnym przesunięciem brzmieniowym, które wiąże się z wykorzystaniem „Mazowsza” w *Żonie dla Australijczyka*, jest przede wszystkim umasowienie. Masowość należy rozumieć nie tylko jako wprzężenie w mechanizmy kultury masowej, lecz także jako manierę wykonawczą. Piosenki, które w filmie śpiewa chór, wyjątkowo rzadko były wykonywane w tak spektakularny sposób w ich rodzimym środowisku. Jak odnotowuje (za pracą Bogusława Zapalskiego) Marta Trębaczewska w studium *Między folklem a folklorem: Bieg linii melodycznej jest urozmaicony przez liczne ozdobniki i ta właśnie melodyka wielu polskich pieśni ludowych, w połączeniu z jej swoistymi cechami, jest główną przyczyną tego, że dawniej śpiewano ją niemal wyłącznie jednogłosowo. Wyjątkiem od tej reguły są wielogłosowe śpiewy góralskie. W folklorze zachodnioeuropejskim sytuacja wygląda dokładnie odwrotnie – tam uwypukla się piękno brzmienia przez dodawanie drugiego głosu, ale za cenę zubożenia linii melodycznej*¹⁵.

Owo zubożenie jest również cechą filmowych aranżacji muzyki chociażby w *Żonie dla Australijczyka*. Być może przystosowanie folklorystycznych melodii do domniemanych potrzeb masowego gustu miało tę muzykę uczynić bardziej przystępną. Umasowienie muzyki ludowej¹⁶ nie było jednak tylko sposobem na zdobycie nowych pól eksploatacji; jednocześnie dokonało się znaczące przesunięcie – przez osiągnięcie tego, co spektakularne, z czasem zaczęto zatracać to, co wernakularne i autentyczne.

Forma zniekształcona

O ile jednak przytoczone warianty użycia muzyki ludowej starają się zakamufłować ów proces deformacji (choćby przez kostium ludowy czy konwencję komedii romantycznej), istnieją również przykłady bardziej satyrycznego – a zatem jawnego – wykrzywienia owej aury brzmieniowej. Względność gustów muzycznych oraz wyborów artystycznych jest tematem filmu *Milion za Laurę* (1971) Hieronima Przybyła. Film otwiera śpiewana przez zespół No To Co ballada, która ma wprowadzać widza w zagmatwaną fabułę. Misterna intryga i karkołomna akcja rozgrywa się tutaj wokół jednego rekwizytu, tytułowej zabytkowej gitary, czyli Laury. W związku z tym komedię Przybyła można zakwalifikować do gatunku określonego przez Marka Hendrykowskiego mianem „farmazonu”. Ten szczególny typ narracji w swojej istocie ma przemieszanie porządków. Jak pisze autor studium, farmazon

*przez sposób opowiadania [eksponuje] za pośrednictwem wartkiej akcji niecodzienne sytuacje i barwne zdarzenia z życia bohaterów. Świat przedstawiony farmazonu łączy element fabularnego zmyślenia z powszechnie znanymi i odczuwanymi jako swojskie realiami danego miejsca, które mają służyć uwiarygodnieniu go*¹⁷.

Element swojskości i wernakularności brzmienia pojawia się już w otwierającej scenie – na bazarku, gdzie stoisko ma jeden z bohaterów (Bogdan Baer), warszawska gwara miesza się z brzmieniem bigbitowo-ludowej kapeli (na którą zresztą zupełnie dosłownie alergię ma ów bohater, a jego reakcja kojarzy się z niechęcią wczasowiczów z *Deszczowego lipca*). W miarę rozwoju akcji gatunki muzyczne zlewają się jeszcze bardziej. Bigbitowy przebój, śpiewany pierwotnie przez zespół No To Co, później wykonują jeszcze bieszczadzcy juhasi oraz kilkusobowy ensemble w żołnierskich mundurach. Tym sposobem otrzymujemy komediowy miszmasz, co jednocześnie można interpretować jako zjadliwy komentarz pod adresem kultury popularnej, która jest w stanie wchłonąć wszystko – w tym także motywy ludowe – a następnie zreprodukować je w formie zniekształconej, zunifikowanej. Sam kolaż stylów pop oraz folk był tendencją charakterystyczną dla polskiej muzyki rozrywkowej lat 60. Bigbitowe przeróbki ludowych tematów muzycznych należały do specjalności między innymi grupy No To Co, lecz także Skaldów, Niebiesko-Czarnych („Głęboka studzienka”) czy Czerwonych Gitar (*Takie piękne oczy*)¹⁸. Cała fonosfera filmu Hieronima Przybyła nie tylko oddaje typowe zjawiska ówczesnego przemysłu muzycznego, lecz także pokazuje jego radośnie naiwny nastrój „kramu z piosenkami” (jak w początkowej scenie na bazarku), gdzie wszystkie style są ze sobą przemieszane bez wyraźnej hierarchii. Czy można się dopatrzeć w tej wizji elementów krytycznych?

Za satyryczny można uznać chociażby komentarz redaktora telewizyjnego z *Miliona za Laurę* (Czesław Wołłejko), który dziwi się: *A w ogóle skąd wszyscy znają tę piosenkę, skoro jej nie lansujemy?* Zgodnie z logiką kultury masowej, w pojęciu instancji nadawczej nie mieści się bowiem oddolna popularność przeboju. Wydaje się, że pewne cechy zjadliwej satyry nosi również wizja rozśpiewanego kraju, w którym piosenką parają się nawet pielęgniarki w szpitalu psychiatrycznym (najwyraźniej działa tutaj orkiestra, podobnie jak w jednej ze szpitalnych scen w pierwszej polskiej komedii dźwiękowej – *Każdemu wolno kochać* Mieczysława Krawicza i Janusza Warneckiego z 1933 r.).

Wracając do typologii, którą zaproponowała J. Katarzyna Dadak-Kozicka, należy podkreślić, że bigbitowe aranżacje motywów ludowych wpisują się również w opozycję *ciągłość (stalość) versus innowacja*¹⁹. *Sama ludowość to za mało, aby trafić do mas* – mógłby powiedzieć redaktor z *Miliona za Laurę*. Należy jeszcze w odpowiedni sposób tę muzykę „unowocześnić”. W latach 70., dekadzie propagandy sukcesu, autentyczny zespół ludowy nie przedstawiałby zapewne tych walorów atrakcyjności i dynamizmu, jakimi promieniowała młodzież z gitarami w rozświetlonych bieszczadzkim słońcem kadrach filmu Przybyła.

Twórcą komedii, który najsprawniej operował formą przerysowania, był jednak Stanisław Bareja. Podobnie jak w przytoczonej wcześniej scenie ślubu cywilnego reżyser *Misia* odwoływał się także do autentyzmu folkloru miejskiego. Postać „Wesołego Romka”, który jak królik z kapelusza pojawia się na przesłuchaniach do *Ostatniej paróweczki* (filmu produkowanego przez Hochwandera, w tej roli Krzysztof Kowalewski). Postać wystylizowana na grajka kapeli podwórkowej to w rzeczywistości-

tości rola życia Zbigniewa Bartosiewicza, naturszczyka z warszawskiej Pragi. Jego natrętna kreacja sceniczna i trywialna aranżacja (z powtarzającym się motywem „jestem wesoly Romek, mam na przedmieściu domek” i akompaniamentem na banjo) stanowi parodię ulicznego folkloru. Występy kameralnych zespołów (jak w *Cafe pod Minogą* Bronisława Broka 1959 r.²⁰) były naturalnym elementem muzycznego pejzażu stolicy. Jednak bohater Bartosiewicza niewiele ma wspólnego ze spontanicznością podwórkowych występów – jego nachalność oraz programowy hurraoptymizm mają w sobie coś fałszywego. Zabiegi zmierzające do uzyskania angażu osiągnęły wszak w jego wypadku skutek. W jednej z późniejszych scen *Wesoły Romek* występuje podczas kuriozalnego Dnia Pieszego Pasażera, zorganizowanego na poczekaniu w reakcji na awarię tramwajów. Kiedy muzyka pełni służebną rolę wobec oficjalnego festynu, folklor może zmienić się wyłącznie we własną parodię. To wrażenie potęguje dodatkowo niezbyt fachowe nagłośnienie, przystosowane raczej do propagandowych oracji niż do koncertów muzycznych. Specyficzny pogłos, którym odbija się na warszawskiej ulicy przyspiewka *Romka*, nieodłącznie kojarzy się bowiem z propagandowymi przemówieniami.

Forma nostalgiczna

Satyryczna strategia, która często patronowała obecności muzyki ludowej w polskiej komedii, była jednak często podszyta nostalgią. Nastroj tęsknoty za utraconym autentyzmem można interpretować jako wyraz solidarności twórców komedii z oddolnymi formami ludyczności: kabaretem, piosenką uliczną – zabawą pozbawioną ideologicznych konotacji. Równocześnie nostalgia ta towarzyszy obserwacjom obyczajowym. Między innymi w filmach Sylwestra Chęcińskiego odnajdujemy diagnozę przemian społecznych, uchwyconych *in medias res*: postępująca modernizacja i awans społeczny oderwały wielu ludzi od ludowych korzeni, a przywiązanie chociażby do muzyki ludowej mogło się wiązać z kompleksem gorszości.

Kiedy w jednej ze scen w *Kochaj albo rzuć* (1977) Sylwestra Chęcińskiego bohaterowie próbują przypomnieć sobie ulubioną piosenkę zmarłego brata Kazimierza Pawlaka (Wacław Kowalski), Kargul intonuje krotochwilną przyspiewkę: *Oj kochałem cię dziewczę, oj kochałem cię skrycie, chciałem pożartować, tak zrobiło się dziecię!* Pawlak wyraźnie jednak nie chce na obczyźnie obnażać swoich korzeni: *To ty przyszedł po to, żeby mi wstyd robić?* – a całą scenę puentuje śmiech zespołu starannie ubranego w krakowskie stroje ludowe. Śmiech, który wydaje się wymierzony przeciwko kompleksom chłopa, który nieśmiało wychylił nos poza swój zaścianek. W jednej z kolejnych scen prominentny polonus stwierdza: *Nie chcemy być rootless Americans*. Jednak rolę korzeni nieco fałszywie w tej scenie pełni fortepian z wiszącym nad nim portretem Ignacego Paderewskiego. Kiedy wzruszenie nie pozawala Pawlakowi wygłosić przemówienia w klubie polonijnym, pianista interweniuje i błyskawicznie intonuje piosenkę *Pobudka krakusów*. Żwawość melodii ludowej ma w tej scenie poniekąd zagłuszać nostalgię, a jednak ją potęguje: muzyka okazuje się anempatyczna wobec emocji i świata wewnętrznego bohatera²¹.

Za formę wernakularności wypada również uznać orkiestrę amatorską w filmie Tadeusza Chmielewskiego *Wiosna panie sierżancie* (1974). Zespół złożony ze starszych panów w pełnym umundurowaniu ma w repertuarze marsze okoliczno-

ściowe, lecz także melodie ludowe, w tym polki. Podobnie jednak jak w dokumentalnych *Muzykantach* (1960) Kazimierza Karabasza są to „ostatni Mohikanie”. W prowincjonalnym nadwiślańskim miasteczku, gdzie życie powoli zamiera w cieniu i skąd ludzie odpływają do większych miast, orkiestra została jednym z ostatnich śladów rzekomej dawnej wspaniałości. Co ciekawe, właśnie ta orkiestra i jej dawne sukcesy stanowią przedmiot nostalgii, nie zaś miejscowy dziwak (Witold Dederko), który śpiewaniem sprośnych przyśpiewek przysparza jedynie wstydu tytułowemu sierżantowi.

Jednym z komediowych ekwiwalentów nostalgii jest scena w filmie *Nie lubię poniedziałku*, w której kapela grająca wernakularny, warszawski folklor (przytoczona wcześniej piosenka *Warszawa da się lubić*), zostaje przegoniona przez milicjanta pilnującego „dźwiękowego porządku”. Po chwili jednak stróż prawa – według typologii Dadak Kozickiej reprezentujący instytucję patronatu państwowego²² – pozwala muzykom grać, ponieważ zauważa, że z biura matrymonialnego wychodzi zakochana para. Na jego znak rozbrzmiewa melodia *Graj piękny Cyganie* (słowa Andrzej Włast, kompozycja Vacek Karel), wzmocniona przez nieznośnie skrzeczący megafon. Podobnie jak w scenie z *Misia* ten rodzaj nagłośnienia przypomina o propagandowej funkcji muzyki. Mimo całej dobrotliwości i sentymentalizmu sceny, w której narodziła się nowa „podstawowa komórka społeczna”, muzyka zostaje zdegradowana do roli użytecznej tuby, co w pewnym sensie ma wydzźwięk przygnębiający.

Zgodnie z logiką kultury masowej obowiązywał wówczas jeden wzorzec folkloru, do którego wszyscy uczestnicy gry musieli się dostosować, zwłaszcza zaś w sytuacji, gdy muzyka rozbrzmiewała w przestrzeniach publicznych. Obciążenie folkloru dodatkową misją (propagandową czy społeczną) jednocześnie jednak odrywało go od pierwotnych funkcji.

Kłopotliwy awans

Samo zainteresowanie motywami ludowymi z pewnością zależało od działalności państwowego mecenasa. Jak zauważają Mirosława Drozd-Piasecka i Wanda Paprocka w opracowaniu *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, nawet ciesząca się ambiwalentną sławą „Cepelia” miała w tym procesie znaczący udział: „*Cepelia*” została powołana do życia w chwili [rok 1949 – przyp. K. S.], gdy sztuka ludowa coraz bardziej zanikała. Wieś zafascynowana sztuką miejską i produkcją fabryczną zdecydowanie się od niej odwróciła²³.

Tym bardziej imponujący jest fakt, że w kolejnych dekadach obserwowano wzmogoną obecność muzyki ludowej chociażby w rodzimej komedii filmowej. Filmowcy reagowali w ten sposób na przemiany fonosfery, które były zapewne nader czytelne w obiegu medialnym czy po prostu w potocznym doświadczeniu odbiorców kultury masowej. Symptomatyczność, z jaką motyw ten powracał w dekadzie lat 70. można także łączyć z innym procesem o charakterze państwowym, a mianowicie z reformą administracyjną: *Zmiana podziału administracyjnego Polski w 1975 r. i powołanie 49 województw wyzwoliły w wielu świeżo powołanych władzach rozległe ambicje również w sferze kultury. (...) Miejscowi działacze poszukujący wzorca podkreślającego samodzielność i odmienność ich regionów, zwrócili szczególną uwagę na lokalną sztukę ludową i folklor*²⁴.

Ów powrót do regionalizmu i poczucia tożsamości lokalnej, manifestowany przez eksploatawanie toposu ludowości, zapewne był odczuwany jako element oficjalnego dyskursu. To zawłaszczenie z kolei pobudzało twórców filmowych do własnego, poniekąd krytycznego komentarza na temat zachodzących zmian. Komedia jako przejaw ludyczności, ludowości czy wręcz populizmu apelowała do poczucia autentyczności, które było niejednokrotnie gwałcone przez ujednolicający model „kultury nadawcy”. Komentarz ten mógł się wyrażać na wiele sposobów: jako krytyka uprzywilejowanej pozycji, satyryczne wykrzywienie czy też poczucie nostalgii za utraconą spontanicznością muzyki ludowej.

Warto na koniec zarysować szerszy horyzont zmian zachodzących w kulturze PRL. W latach 70. coraz głośniejsze stawały się nazwiska pisarzy, którzy tematowi wsi nadawali nowy wymiar. Wiesław Myśliwski czy Edward Redliński jako prawdziwi literaci „z awansu”, legitymowali się językiem, którym w autentyczny sposób dawali świadectwo tożsamości chłopskiej. Obaj zaistnieli także w polskiej kinematografii, jednak to Redlińskiemu bardziej jesteśmy skłonni przypisywać inklinacje komediowe.

Wart przytoczenia jest szczególnie *Awans* (1974), adaptacja jego książki w reżyserii Janusza Zaorskiego. Film jest wizją kultury ludowej, która – przez uwikłanie w tragiczny spłot komercyjno-ideologiczny – połyka własny ogon. Kiedy magister Grzyb (Marian Opania), przyjeżdża do małej wioski, aby „nieść kaganek oświaty” i dosłowne elektryczne oświetlenie, kultura mieszkańców bliska jest poziomu „zerowego”, zbliżonego do oświeceniowych wizji człowieka żytego z naturą. Prymitywizm i prostota w spojrzeniu na rzeczywistość są skażone jedynie kilkoma metaforami, które pozostawiła w pamięci uczniów poprzednia nauczycielka.

Zmiana jest nieunikniona, jednak przebiega ona w sposób zgoła nieoczekiwany. Kiedy część miejscowej ludności przechodzi przyspieszony kurs cywilizacji (poprzez rewolucję seksualną, egzystencjalizm czy wręcz snobistyczne zainteresowanie sztuką wysoką), nawet magister Grzyb nie spodziewa się, jaki będzie efekt końcowy. Otóż paradoksalnie postęp zaprowadzony w imię hasła socjalizmu prowadzi do absolutnej komercjalizacji. Jak się jednak okazuje, najlepszym sposobem na sukces komercyjny jest... powrót do ludowych korzeni. Na domiar złego chłopci z awansu, którzy na powrót przyodziewają się w zgrzebne kubraczki, są niemal nie do odróżnienia od „natuszczyków”.

Powracająca w tle melodia piosenki *Kukuleczka kuka* brzmi w tym kontekście jak upiorny refren – muzyka ludowa staje się już tylko wabikiem na turystów, kolejnym trybikiem w maszynie kultury masowej. Miejscowy „Janko muzykant”, chłopiec który wcześniej szarpał za struny zubożałych skrzypków, doskonale znajduje się w bigbitowej aranżacji tradycyjnej kolędy (*Chwała na wysokości*). W telewizyjnym klipie akompaniuje on zespołowi No To Co, grając na elektrycznych skrzypkach. Zmiany są nieodwracalne i w tym świecie nie ma już nawet miejsca na nostalgię. *Awans*, który zafundował muzyce ludowej ludowy – nomen omen – patron zapewne na stałe skompromitowały tę twórczość w oczach wielu odbiorców. Być może dlatego też dziś tak trudno rozstrzygnąć, co w muzyce ludowej jest autentyczne, a co tylko stanowi wyraz tęsknoty za wernakularnością.

KRZYSZTOF SIWOŃ

- ¹ A. Green, *Vernacular Music: A Naming Compass*, „The Musical Quarterly” 1993, nr 77, s. 37.
- ² Por. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 400-452.
- ³ K. Stańczak-Wiślicz, *Wstęp*. w: *Kultura popularna w Polsce w latach 1944-1989. Problemy i perspektywy badawcze*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 12-13.
- ⁴ M. Gaszyński, *Rok 1955* (kalendarium muzyki rozrywkowej w Polsce, *Fonosfera*), <http://fonosfera.pl/historia/1955pl.html> (dostęp: 25.04.2015).
- ⁵ D. Michalski, *Piosenka przypomni ci... Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1945-1958*, Iskry, Warszawa 2010, s. 339.
- ⁶ Por. I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 196.
- ⁷ Tamże, s. 209-222.
- ⁸ Tamże, s. 92-93.
- ⁹ Przez Cepelię rozumiem model kultury ludowej reprodukowanej, pozbawionej autentyczności, w którym to modelowi akceptowane jest wszystko, co współbrzmi z socjalistycznymi ideami. Por. M. Drozd-Piasecka, W. Paprocka, *W kręgu tradycji sztuki ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 201-238.
- ¹⁰ Por. *Tożsamość wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- ¹¹ T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 55.
- ¹² J. K. Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1996, s. 266.
- ¹³ Z. Waśniewski, J. Kaszycki, J. Kurkiewicz, *To idzie młodość: śpiewnik jednogłosowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1962, s. 107.
- ¹⁴ J. K. Dadak-Kozicka, dz. cyt., s. 268.
- ¹⁵ M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkielem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 138-139.
- ¹⁶ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 59.
- ¹⁷ M. Hendrykowski, *Farmazon. Studium z genologii polskiego kina popularnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56, s. 76.
- ¹⁸ A. Zwoliński, *Dźwięk w relacjach społecznych*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2004, s. 258-259.
- ¹⁹ J. K. Dadak-Kozicka, dz. cyt., s. 266.
- ²⁰ W filmie Broka jest również inna scena, którą warto odnotować: podczas niezbyt heroicznych rozmów w piwnicy pewnego zakładu, Adolf Dymśa intonuje piosenkę *Warszawa da się lubić*, jeden z najbardziej znanych szlagierów stołecznego folkloru. Jednak kontekst alkoholowej libacji oraz nieczystych interesów zupełnie nie licuje z dobrotliwym charakterem piosenki. Autorem muzyki do słów Broka właśnie był Jerzy Wasowski.
- ²¹ M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Korporacja ha!art, Warszawa-Kraków 2012, s. 13.
- ²² J. K. Dadak-Kozicka, dz. cyt., s. 266.
- ²³ M. Drozd-Piasecka, W. Paprocka, dz. cyt., s. 240.
- ²⁴ Tamże, s. 254.