

Piosenka w polskim filmie socrealistycznym

MAREK HENDRYKOWSKI

Wprowadzenie

Artykuł ten stanowi kontynuację rozważań na temat funkcji semantycznej piosenki w kinie socrealistycznym zawartych w opublikowanym ponad dekadę temu na łamach „Kwartalnika Filmowego” studium pt. *Uśmiech Stalina, czyli jak polubić socrealizm*¹. Przedmiotem analizy i interpretacji była w nim poetyka ulubionego filmu Josifa Wissarionowicza, muzycznej komedii kolchozowej Grigorija Aleksandrowa *Świat się śmieje*. Repertuar słów-kluczy tamtego artykułu, oprócz oczywiście śpiewu i piosenki, stanowiły: realizm socjalistyczny, rozrywka, montaż atrakcji, kino dla mas, strategia reżyserska, poetyka odbioru, awangardowy eksperyment, komedia muzyczna, gagi, popisy wokalne i instrumentalne, sceny zbiorowe i naturalnie tytułowy uśmiech Stalina.

W zakończeniu wspomnianego studium napisałem: *Porzucenie awangardowych ambicji Eisensteinowskiego „kina myśli i pojęć” i jednoznaczny akces do kina popularnego wynikający z przystąpienia do realizacji filmowej komedii muzycznej dla mas pociągały za sobą określone skutki i koszta dla młodego twórcy. W roku 1934 ambitny debiutant Grigorij Aleksandrow zademonstrował wszystkim, jak robić socrealizm w filmie. Nie ten patetyczny z udziałem umieszczonych na cokole historii ekranowych herosów, którym adresat nie będzie w stanie dorównać, lecz socrealizm dla ludzi, rozrywkowy, nasycony entuzjazmem i duchem beztroskiej zabawy – widowisko w hollywoodzkim stylu, ze śpiewem i muzyką jazzową, które dzięki wszystkim tym ingrediencjom o wiele lepiej dotrze do milionów widzów*².

Nie wiemy, czy tylko przypadek sprawił, że 15 lat później Grigorij Aleksandrow jako klasyk kina radzieckiego pojawił się w charakterze gościa honorowego na Zjeździe Filmowców w Wiśle. Jeśli nawet, to dalszy ciąg tamtych zdarzeń okazał się już dziejową koniecznością. Przedziwnym zrzędzeniem losu twórca popularnych komedii muzycznych: *Świat się śmieje*, *Wołga, Wołga*, *Cyrk* i *Wiosna* stał się w listopadzie 1949 r. „ojcem chrzestnym” tutejszej inkarnacji „powiślańskiego” i nadwiślańskiego socrealizmu, oficjalnie zadekretowanego wówczas w polskiej kinematografii.

Nikomu jednak nie było w tamtym momencie do śmiechu. Nie tylko w kinematografii, również w dziedzinie lekkiej muzy. Filmowy los pieśni i piosenek został w jednej chwili przypieczętowany. Podzielono je administracyjnie na zakazane i słuszne, dając tym drugim zielone światło w drodze na ekran. Odtąd to nasi twórcy: scenarzyści, reżyserzy, tekściarze i kompozytorzy mieli się głowić nad kwadraturą koła, jaką stanowiła obecność piosenki rozrywkowej w – naznaczonym

przez państwowego producenta presją wszechobecną ideologii – widowisku filmowym, spektaklu kreującym wymyśloną od początku do końca rzeczywistość zastępczą, która istnieje jedynie jako uludny fantom.

Pieśń i jej figlarna siostra piosenka stanowiły integralną częśćkę adresowanej do milionów poddanych socrealistycznej iluzji na ekranie. Obie formy dobrze nadawały się do jej kreowania. Ani samo ich pojawienie się w filmie, ani też udział w nim nie wymagały dodatkowych uzasadnień. Realizm w wersji soc nie wykluczał poezji i liryki w formie wokalne. Przeciwnie, bohaterowie śpiewający w kinie spod znaku socrealizmu od czasów komedii muzycznych Aleksandra z Lubow Orłową i Leonidem Utiosowem byli zjawiskiem powszechnie lubianym i akceptowanym.

Licentia vocalica

Obecność pieśni i piosenki w pamięci milionów Polaków po wojnie należy do fenomenów szczególnie charakterystycznych dla kultury popularnej tamtego okresu. Antena radiowa, megafon uliczny, ekran, szkolna akademia, uroczystości i święta – każda okazja była odpowiednia, by zaśpiewać i posłuchać. Polityka kulturalna, jaką władza zwana ludową uprawiała w latach 40. i 50., usiłowała – dodajmy zaraz, z niemalym powodzeniem – uczynić ze śpiewania i słuchania pieśni masowych instrument forsownej indoktrynacji społeczeństwa za pomocą kursującej w najszerszym obiegu formy rozrywki estradowej. Jak przystało na rozśpiewaną rozrywkę uważaną powszechnie za przyjemną i atrakcyjną. Wobec technologicznych ograniczeń słabo jeszcze rozwiniętego przemysłu fonograficznego (gramofon, patefon, adapter były wtedy przedmiotem mieszczańskiego luksusu), w pierwszych latach po wojnie rolę podstawowego medium odgrywało na co dzień Polskie Radio.

Wkrótce dołączył do niego film. W połączeniu z przekazem filmowym pieśń masowa i piosenka zyskiwały dodatkowy cenny wymiar upowszechnienia równie ściśle jak na antenie radiowej powiązany z ideologią. Nie wolno zapominać, iż powojenny głód i niezaspokojona potrzeba kina sprawiały, że niemal każda własna produkcja filmowa mogła liczyć na wielomilionową (tak, tak!) widownię. Ówczesna popularność kinematografii czyniła bilet do kina dobrem powszechnie cenionym i pożądanym, o czym przekonuje nieznana dzisiaj instytucja tzw. konika przed kasami (zob. *Koniec nocy*).

Znakomite wyniki frekwencyjne osiągały w tamtych latach *Zakazane piosenki* (1946, reż. Leonard Buczkowski), *Skarb* (1948, reż. Leonard Buczkowski), *Młodość Chopina* (1951, reż. Aleksander Ford), *Przygoda na Mariensztacie* (1953, reż. Leonard Buczkowski), *Sprawa do załatwienia* (1953, reż. Jan Rybkowski) czy *Irena do domu!* (1955, reż. Jan Fethke) i wiele innych pomniejszych tytułów z okresu kina socrealistycznego, o których dzisiaj już mało kto pamięta.

W artykule tym film socrealistyczny pojawi się zasadniczo we właściwych jego rodzimej odmianie ramach historycznych lat 1949-1956 (skrótowo rzecz ujmując: od Wisły do Października). Nie sposób jednak nie zauważyć, że przemożne oddziaływanie doktryny socrealizmu w jej wersji stalinowsko-żdanowskiej obejmuje w Polsce nie tylko okres po roku 1948, lecz także pierwsze lata powojenne. Pieśń masowa i piosenka pełniły w tym modelu kina dla milionów doniosłą rolę od początku, czyli od 1934 r., kiedy weszła na ekrany ZSRR, zdobywając nieby-

wałą popularność, wspomniana wcześniej komedia muzyczna *Świat się śmieje*. Notabene film Aleksandrowa był wyświetlany w Polsce już przed wojną i ponownie w 1946 r. Na komediach przez niego reżyserowanych i na wspaniałych melodiodach Izaaka Dunajewskiego sprawa się jednak nie zamyka.

Masowy śpiew był wysoko ceniony w ojczyźnie komunizmu. W czasie II wojny światowej niezmiernie doniosłe znaczenie w kulturze popularnej ZSRR zyskała pieśń patriotyczna (liczne chóralne pieśni o miłości do ojczyzny), partyzancka, wojskowa i frontowa: między innymi słynne przeboje wojenne *Tuczi nad gorodom wstali*, *Piesenka frontowego szofiora* i *Tiomnaja nocz*, którą śpiewa maszerujący przez miasto oddział Armii Czerwonej podczas nocnego spaceru Maćka i Krystyny w opisującym realia Polski roku 1945 *Popiele i diamenty* (1958).

Zainteresowane propagandą wszystkiego, co radzieckie, nowe władze forsowały jak najszerzą obecność repertuaru tych pieśni w życiu codziennym. Niektóre z nich były naprawdę piękne: kunsztownie zaśpiewane i wykonane przez znakomych solistów i chóry. To samo dotyczy długiej listy radzieckich filmów z lat 30. i 40., w których występowali śpiewający bohaterowie i bohaterki. Cóż z tego, że były to ekranowe popisy utrzymane na wysokim poziomie artystycznym, skoro większość społeczeństwa traktowała je jako coś obcego, śpiewanego po rosyjsku i siłą narzucanego milionom obywateli żyjących między Bugiem a Odrą, nie tylko z anteny radiowej, ale również w repertuarze kin.

Na polskich ekranach w latach 1945-1946, poza komediami muzycznymi Aleksandrowa, znalazły się dziesiątki innych filmów. Niektóre z nich cieszyły się dużym powodzeniem. Między innymi: *Dwaj żołnierze* (1943) Leonida Łukowa oraz *Świniarka i pastuch* (1941) i *O szóstej wieczorem po wojnie* (1944) Iwana Pyriewa. Ale jeśli mowa o piosence i pieśni wojennej, nie był to bynajmniej patent zarezerwowany wyłącznie dla kultury popularnej naszego wschodniego sąsiada. Również u nas kino powojenne niemal natychmiast zainteresowało się piosenką. Nie jest dziełem przypadku, że pierwszy autentyczny hit polskiego kina, jakim okazały się *Zakazane piosenki*, wydobywał i akcentował w tak wielkim stopniu udział rodzimej piosenki, przypisując jej doniosłą rolę niezastąpionego druha i towarzysza broni lat wojny i okupacji.

Jeśli mowa o poetyce pieśni i piosenki w polskim filmie fabularnym w pierwszych kilkunastu latach po wojnie, daje się w niej zauważyć osobliwy melanz dwu różnych estetyk. Jedna z nich wywodzi się pośrednio z kina radzieckiego lat 30. i 40. (Izaak Dunajewski, Wasilij Lebediew-Kumacz, Lubow Orłowa, Leonid Utiosow, Mark Bernes, Wasilij Sołowiow-Siedoj, Nikita Bogosłowski), druga z polskiego kina przedwojennego (Henryk Wars, Emanuel Schlechter, Jerzy Petersburski, Zygmunt Wiehler, Zygmunt Białostocki, Julian Tuwim, Marian Hemar, Konrad Tom, Andrzej Włast, Zygmunt Karasiński, bracia Artur i Henryk Goldowie, Jerzy Jurandot, Ludwik Starski i in.).

Pod względem ideologicznym (poetyka założona) oba modele stoją ze sobą w pełnej sprzeczności. Pod względem estetycznym (poetyka zrealizowana) jednak – poddane socrealistycznej obróbce i aranżacji – okazują się dość zbliżone. Melanz, do jakiego wówczas doszło, jest doprawdy osobliwym paradoksem poetyki nie tylko piosenki filmowej, ale również poetyki kina spod znaku realizmu socjalistycznego, nie tylko zresztą w jego polskiej odmianie³. Od czasów podszytej zachodnią kulturą popularną komedii *Świat się śmieje* istniało krytykowane nie-

zliczoną ilość razy przez ortodoksów przyzwolenie na formalne odstępstwo od sztywnych wymogów socrealistycznej sztampy. Piosenka i ekranowe interludia z jej udziałem miały odąd swój margines wolności estetycznej.

Liczyła się generalna zasada, a ta pozostawała niezmienna, jasna i prosta. O tym, czy dana piosenka znajdzie się „na wyposażeniu” bohaterów filmu socrealistycznego, decydowała nie jej melodia – choćby nawet najpiękniejsza i najbardziej urzekająca – lecz jedynie wymowa i retoryka tekstu. I właśnie wszelkich niuansów jego wymowy ideowej czynniki decyzyjne pilnowały z niestrudzoną czujnością. Wszystko inne mogło być mniej lub bardziej dowolne i umowne.

Śpiewający obywatel – pod warunkiem że śpiewał na ekranie coś „słusznego”, ładnie, „ujutno” i za przyzwoleniem cenzury – cieszył się niepisaną *licentia vocalica*, udzieloną na zasadzie bezumownej koncesji przez władzę. Zarówno państwowy mecenas, jak i kompozytorzy, autorzy tekstów i wykonawcy zdawali sobie sprawę, że gra z piosenką toczyła się o wysoką stawkę. Obie strony wiedziały, czego mogą po sobie oczekiwać. Oto jak w 1953 r. formułował istotę owego kontraktu znakomity kompozytor i twórca piosenek, Zygmunt Wiehler: *Ze względu na charakter filmu „Sprawa do załatwienia”, który w lekkiej komediowej formie porusza wiele bolączek naszego życia zbiorowego – starałem się stworzyć muzykę melodyjną, komunikatywną, która przemówi do wyobraźni i uczuć widza. Motywem przewodnim, przewijającym się przez cały film, jest melodia „Walca MDM”, mówiącego o przywiązaniu każdego z nas do Warszawy – stolicy naszej ludowej ojczyzny* ⁴.

Na pytanie rozmówcy o przesłanki, jakimi kierował się podczas swej pracy, kompozytor odpowiada: *Jako kapelmistrz uzyskałem możliwość szczególnie dostępnej łączności z nową widownią, składającą się z robotników, chłopów i z ludzi pracy umysłowej. Daję często koncerty, piszę pieśni, piosenki, muzykę taneczną i filmową, wsłuchując się uważnie w życzenia i głosy krytyczne odbiorców – szerokich mas ludzi pracy miast i wsi. Toteż moje poglądy na rolę muzyki w filmie mogłem oprzeć na konkretnym materiale. (...)* ⁵

Muzyka komedii filmowej – kontynuował Wiehler – powinna być właśnie jak najbardziej melodyjna, a niejednokrotnie treść poszczególnych partii muzycznych musi całkowicie absorbować uwagę widza i słuchacza. Piosenki powinny być mile, łatwo wpadające do ucha, aby widz po wyjściu z kina pamiętał je i chętnie nucił. Kompozytorzy piszący ilustrację do komedii muzycznej nie powinni się bać muzyki melodyjnej, lekkiej i pozornie łatwej. Takiej muzyki łaknie publiczność, taką muzykę – jakże często – spotykamy w radzieckich komediach muzycznych. Muzyka tego charakteru stanowi istotny element rozrywkowy komedii muzycznej, będący jednocześnie doskonałym środkiem przekazywania publiczności pożytecznych, a nawet dydaktycznych treści. Taką właśnie muzykę starałem się skomponować do filmu „Sprawa do załatwienia”. Czy mi się to udało – oceni publiczność i krytyka ⁶.

Czytelnik zauważył, że konsekwentnie staramy się tutaj łączyć w jedno pieśń masową i piosenkę. Bo też w tamtych czasach oba gatunki w najróżniejszych swych odmianach (pieśń wojenna, frontowa, pieśń o ojczyźnie, pieśń ludu pracującego, pieśń o pokoju, piosenka o miłości, piosenka o życiu, piosenka o ukochanym mieście, piosenka o znośnym dzisiaj i lepszym jutrze) – wszystkie stanowiły na ekranie i poza ekranem jedność ideologiczną. Gatunki i odmiany mogły być różne, liczyła się tylko wymowa polityczna utworu, a w niej przede wszystkim

urzędowy optymizm przekazywany donośnym głosem i entuzjastyczne przekonanie o absolutnej słuszności malujące się na twarzach wykonawców.

Ich uroda, dorodność, piękne głosy, talenty oddane w służbę sztuki – wszystko to stanowiło bogactwo i cenny kapitał nowego ustroju. Poczyniono więc niezbędne inwestycje, tworząc najpierw Państwowy Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze” (1948) pod kierownictwem Tadeusza Sygietyńskiego i Miry Zimińskiej-Sygietyńskiej, a następnie Państwowy Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” (1953), którym kierował Stanisław Hadyna. Czynniki decyzyjne szybko zdały sobie sprawę z tego, że *Ej, przeleciał ptaszek* i *Poszła Karolinka do Gogolina* to nie tylko tradycja i folklor w służbie nowego ustroju, ale także głos ludu pracującego miast i wsi. Jak powinno to wyglądać i brzmieć, wzorcowo pokazał Tadeusz Markarczyński w barwnym dokumencie *Mazowsze – kolorowy koncert na ekranie* (1951). Doktryna socrealizmu znalazła tutaj wyraz niemal idealny w swym kostiumowo-choreograficzno-wokalnym kaligrafizmie.

Należy cały czas pamiętać o różnicy, jaka dzieli poetykę deklarowaną od poetyki immanentnej. Ta druga daje o sobie znać nie w założeniach doktrynalnych i nakazach administracyjnych, lecz w samym utworze. Socrealizm był doktryną estetyczną, jego realizacje już niekoniecznie. *Licentia vocalica* realizmu socjalistycznego, chcąc nie chcąc, akceptowała umowność artystycznych i popularnych form swojej obecności w baśniowym uniwersum ówczesnego kina. Ustanawiała jednak, czujnie pilnowaną przez zarządców, decydentów i cenzorów, monogłosowość przekazu jako spójnego wielotekstu adresowanego do mas. Piosenki były różne, wszystkie jednak zgodnie opiewały socjalizm.

Popularność piosenki

W trakcie okazjonalnych powrotów do repertuaru piosenek z tamtych lat (składanki estradowe i telewizyjne, ponowne wykonania utworów, reedycje płytowe wykonań pierwotnych) odkrywamy zaskakujące bogactwo: chwytliwych melodii, całkiem niezłych tekstów, pamiętnych szlagwortów. Uwaga ta, *last but not least*, dotyczy także wokalnych indywidualności plejady utalentowanych wykonawczyń (Marta Mirska, Maria Koterbska, Natasza Zylska, Jadwiga Prolińska, Halina Mickiewiczówna, Regina Bielska, Irena Santor, Helena Olszewska, żeńskie trio Siostry Do Re Mi) oraz wykonawców (Andrzej Bogucki, Adam Wysocki, Julian Sztatler, Leonard Jakubowski, Janusz Gniatkowski, Jan Danek, rewelersi z Chóru Czejanda, Chóru Eryana i in.).

Summa summarum, trzeba przyznać, że oceniana z dzisiejszego punktu widzenia piosenka polska lat powojennych w zdumiewająco krótkim czasie osiągnęła poziom warsztatowy i wykonawczy, który pod pewnymi względami budzi autentyczny szacunek.

Produkowano wtedy dużo i całkiem udatnie. W doktrynalnym uścisku postępowej epoki powstało bardzo wiele autentycznych przebojów. Aby się o tym przekonać, wystarczy przywołać tytuły, takie jak: *Warszawa, ja i ty*, *Jest taki jeden skarb*, *Milusińska moja*, *Budujemy nowy dom*, *Chcecie to wierzyć*, *Piosenka o Nowej Hucie*, *Autobus czerwony*, *Ojra ech!*, *Na prawo most, na lewo most*, *Walczyk MDM*, *Wrocławska piosenka*, *Serce załogi*, *Mój chłopiec piłkę kopie*, *Trzej przyjaciele z boiska*, *Pójdę na Stare Miasto*, *A tu jest Warszawa*, *Miliony rąk*, *Na strażnicy*, *Do roboty*,

Naucz mnie tańczyć, Niech żyje młodość, Ukochany kraj i mnóstwo innych, dzisiaj już mniej znanych albo prawie całkiem zapomnianych, hitów lat socrealizmu.

Co tu dużo mówić, „kadry od piosenek” mieliśmy pierwszorzędną. Nie było w kraju Henryka Warsa i Jerzego Petersburskiego. Ale byli ich utalentowani koledzy z przedwojennym zapleczem, kulturą muzyczną i wykształceniem zdobytym podczas studiów w warszawskim Konserwatorium i zagranicą. Elitę kompozytorów i aranżerów powojennej piosenki polskiej stanowili uzdolnieni artyści, mistrzowie muzyki popularnej różnych gatunków. Tworzyli ją między innymi: Władysław Szpilman, Tadeusz Sygietyński, Stanisław Hadyna, Zygmunt Wiehler, Leon Leski (Leon Beydo-Rzewuski), Witold Krzemiński, Agnieszka Leszczyńska i Alfred Gradstein (młodszy brat Juliusza Gardana), z młodszych Jerzy Harald, Jerzy Gert, Edward Olearczyk i Adam Markiewicz. Nic dziwnego, że cała Polska nuciła ich piosenki, bo wszystkie zyskały w tamtym czasie niebywałą popularność.

Pamięta się nie tylko melodie i nie tylko tytuły. Również wiele cytatów i archetypowych obrazów, które zapadły w pamięć paru pokoleń: czerwony autobus, randka pod kandelabrami na MDM, małe mieszkanko na Mariensztacie, karuzela na Bielanach, tajemniczy „galambosz”. Zasluga w tym grona znakomitych tekściarzy. Nie jest dziełem przypadku, że autorami tekstów piosenek okresu socrealizmu byli: Ludwik Starski, Kazimierz Winkler, Edward Fiszer, Henryk „Herold” Szpilman, Zdzisław Gozdawa i Waław Sępień, Jerzy Jurandot, Ludwik Jerzy Kern, Walery Jastrzębiec-Rudnicki, Henryk Rostworowski, Eugenia (Krystyna) Wnukowska, Helena Kołaczowska, a okazjonalnie również Jan Brzechwa, Konstanty Ildefons Gałczyński (autor tekstu pieśni *Ukochany kraj, umiłowany kraj*), Władysław Broniewski, Tadeusz Kubiak czy Artur Międzyrzecki.

Nie tylko melodie, ale i słowa piosenek z tamtych lat błyskawicznie zadomawiały się w zbiorowej wyobraźni, stając się jej częścią. *Kiedy rano jadę...* automatycznie wywoływało z pamięci linię 18. Inicjał *Jest taki jeden...* dopełniał wyraz „skarb”. Słowo „mkną” miało swój ciąg dalszy w słowach *po szynach niebieskie tramwaje przez wrocławskich ulic sto*. Podobnie jak fraza *trzej przyjaciele z boiska* rozwijała się w zbiorowej pamięci w oczywiste wyliczenie: *skrzydłowy, bramkarz i łącznik, a czekaj siostró* natychmiast łączyło się z pamięci z *nie tak ostro*⁷.

Poddawane wszechobecnej cenzurze i autocenzurze, maglowane w niezliczonych poprawkach wygładzone ideologicznie teksty tych piosenek mimo wszystko zachowywały świeżość wyrazu. Co celniejsze frazy krążyły w codziennym obiegu. Zdarzały się nawet przewrotne trawestacje. *Ośmielił nas wiśniowy sad* (w polskim tłumaczeniu Jerzego Jurandota) z popularnej radzieckiej piosenki, śpiewanej u nas przez Nataszę Zylską, po XX Zjeździe KPZR w 1956 r. zmienił się pewnego dnia w *odmienił nas XX zjazd*.

Mimo to trudno mówić o szczególnie rozwiniętej w okresie socrealizmu świadomości roli, jaką piosenka mogłaby pełnić w utworze filmowym. Przejawem takiego wąsko pojętego normatywnego podejścia jest między innymi artykuł Jerzego Płażewskiego pod wymownym tytułem *Inflacja piosenki*⁸. Z pozoru słuszna teza, w myśl której piosenka na ekranie powinna zostać zauważona przez widza i z tego względu nie należy przesadzać z jej obecnością, zmienia się w przywołany tekst w slogan: *Tylko żeby piosenek nie było za dużo!* Pyta więc Płażewski: *Jaka jest idealna ilość piosenek na jeden film fabularny?* I sam opowiada: *Moim zdaniem – jedna* (podkr. – J. P.)⁹.



Przygoda na Mariensztacie, reż. Leonard Buczkowski (1953)

W dalszym ciągu wywodu autor pisze: *I tu dochodzimy do dramaturgicznego argumentu przeciw mnogości melodii. Jeśli scenarzysta w komedii o domu towarowym przewidzieć ma miejsce na trzy piosenki, to musi wyczyniać dziwne łamańce: ekspedientów robić masowo członkami chóru, spięcia dramatyczne rozwijać koniecznie w czasie prób tegoż chóru lub w czasie jego występów, a gdy i to nie wystarcza – musi kazać nieszczęsnym zakochanym przechadzającym się zazwyczaj ścieżkami ludnego parku, aby na całe gardło śpiewali duety. Czasem żal takich trelujących bohaterów* ¹⁰. Słowem, żadnej umowności, na ekranie uprawniony jest tylko śpiew „z życia wzięty”, wyposażony w diegetyczne alibi. Dlatego cytowany tekst zamyka równie wymowna konkluzja, w myśl której: aby piosenka mogła spełnić właściwą rolę, musi być *emocjonalnym podmalowaniem akcji, nie zaś autonomicznym, wstawionym numerem* ¹¹.

Piosenka jako spektakl

Na szczęście wbrew tego typu normatywnym instrukcjom i ograniczeniom, praktyka śpiewania poszła w inną stronę. Polska piosenka filmowa lat 40. i 50. łączy cechy estradowego występu i numeru. Nie tyle śpiewa się ją, ile wykonuje, takt po taktce i strofka po strofke zmierzając do tego, by wywołać emocjonalne echo w uszach i oczach audytorium. Jej ekranowe aranżacje obejmują coś w ro-

dzaju popisu wokalnego *ad hoc*: podczas wypoczynku, potańcówki, w drodze, przy pracy, po robocie itp. Liczy się wykonawczyni/wykonawca/zespół wykonawców i sposób wykonania. Uwagę zarówno reżysera, jak i innych twórców przekazu zaprzęta szeroko rozumiana aranżacja piosenek, nie tylko instrumentalna, rytmiczna i wokalna, ale również filmowa.

W filmie *Pierwszy start* w nocnym pociągu grupa junaków jadących na obóz Ligi Lotniczej bawi sfloczonych w wagonie współpasażerów kupletami. Użyte przed chwilą słówko „numer” funkcjonowało w mowie potocznej jako wyczyn (*Bulgotny to jest numer!* – mówi z emfazą do sekretarza Jodły reżyser Burski w *Człowieku z marmuru*, mając na myśli rekord ustanowiony przez przodownika pracy). „Numer” oznacza popis: cyrkowy, estradowy, muzyczny, wokalny, taneczny i filmowy. W przypadku piosenki na ekranie jest on jednocześnie numerem: muzycznym, wokalnym i filmowym. I rzecz jasna aktorskim, skoro kolejne zwrotki śpiewają występujący w rolach chwackich junaków Służby Polsce: najpierw Bogdan Niewinowski, drugą Stanisław Mikulski i ostatnią Wiesław Michnikowski.

Każdym bez wyjątku pojawieniem się piosenki w przestrzeni filmu socrealistycznego rządzi osobliwy paradoks. Z jednej strony zostaje ona pozbawiona autonomii własnego wyrazu, zgodnie z wolą decydenta wpisując się bez reszty w z góry założony przekaz ideologiczny. Z drugiej strony uwalnia się poniekąd od rozwoju akcji filmowej i uwikłań fabularnych, zachowując dzięki odpowiedniemu wykonaniu pierwiastek spektakularności. Piosenka jako utwór i jej okazjonalny kontekst ekranowy wchodzą więc ze sobą w szeroko pojętą symbiozę, tworząc wspólnie nadrzędny sens ideologiczny przekazu. Wszyscy tworzymy (budujemy) lepszy nowy świat, a pieśń, piosenka i przyśpiewka są owego świata miłym dla ucha, atrakcyjnym wyrazem.

Walory estetyczne tych utworów są ważne, ale tylko do pewnego stopnia – jako rodzaj niezbędnego *vehiculum*. Nade wszystko liczy się ideeowość, a wraz z nią funkcja perswazyjna. Piosenka i pieśń – podobnie jak film socrealistyczny – są przekazem adresowanym do wspólnoty. Mają więc być działaniem społecznie użytecznym. Aby tak się stało, konieczny jest zabieg umiejętnej aranżacji. Nie chodzi o to, żeby śpiewać, nawet śpiewać bardzo pięknie i coś „słusznego”. Idzie o to, by zaśpiewać efektownie (a przez to ma się rozumieć efektywnie). Czyli tak, by zademonstrowany na ekranie rytuał śpiewania podziałał na słuchaczy i widzów.

Nic dziwnego, że w inscenizacjach tych (*Zakazane piosenki*, *Skarb*, *Pierwszy start*, *Zaloga*, *Przygoda na Mariensztacie* i in.) podstawowa funkcja przypada „wewnętrznyemu audytorium” na ekranie złożonemu z pewnej liczby słuchaczy będących świadkami i uczestnikami wspomnianego rytuału. Słuchający ludzie stają się w scenach z piosenką zbiorowym ornamentem wspomagającym przekaz. Mówi to także wiele o ówczesnej sytuacji tego gatunku. Piosenka socrealistyczna żyła życiem niesuwerennym. Operowała wprawdzie własnymi środkami wyrazu (tekstem, układem współbrzmień, frazą melodyczną, uporządkowaniem rytmicznym, akompaniamentem itd.), ale jako komunikat liryczny i meliczny była przekazem użytkowym, biorąc udział w batalii o socjalizm, pokój i lepsze jutro.

We wczesnych latach PRL-u – pisze Iwona Sowińska – sytuacja muzyki rozrywkowej była dwuznaczna. Niby zamierzano ją doszczętnie wytrzebić. Ale z drugiej strony – tanga, fokstroty, samby i slow-foksy funkcjonowały sobie przez nikogo nie niepokojone, o ile tylko zaopatrzone je w poprawne teksty. Wystarczyły do tego

właściwie tylko trzy elementy, w rodzaju „Warszawa, ja i ty”. W centrum uwagi musiał znaleźć się afekt dwojga, który nie poprzestaje po mieszczańsku na sobie samym, lecz ulega sublimacji w uczucie do odbudowującej się stolicy, bądź w jakieś inne, społecznie pożyteczne emocje¹².

Przy okazji Iwona Sowińska słusznie krytykuje niefortunny i bałamutny komentarz Doroty Skotarczak dotyczący „normalności” piosenki *Karuzela* śpiewanej przez Marię Koterbską w filmie *Irena do domu!*. *Przytoczona opinia – pisze Sowińska – powiela jednostronny, odbiegający od rzeczywistości stereotyp muzyki popularnej tamtego czasu; zaś to, że stereotyp ten wykazuje tak uporczywą żywotność, można uznać za pośmiertny triumf ówczesnej polityki kulturalnej. Koterbska była oczywiście indywidualnością naszej estrady, co nie znaczy, że nie miała konkurentek (do połowy lat pięćdziesiątych rywalizowały z nią Marta Mirska i Natasza Zylska) ani że musiała balansować – jak wszyscy artyści estradowi – pomiędzy tym gatunkiem rozrywki, który cieszył się oficjalnym poparciem, a tym, który oficjalnie był zaledwie tolerowany¹³.*

Śpiewnik jako słownik

Obecność piosenki w polskim filmie socrealistycznym nie była czymś jednokrotnym i okazjonalnym. Zakładano, że naród żyjący w nowym ustroju, budujący socjalizm i walczący o pokój na świecie powinien czynić to z pieśnią na ustach. Dlatego kino – pokazując milionom ludzi bohaterów typowych dla nowych czasów – siłą rzeczy miało niepisany obowiązek dostarczać masom pracującym częstych okazji do śpiewania. Śpiewania, owszem, ale na z góry zadany temat, w odpowiednim wykonaniu, z odpowiednią melodią i wydźwiękiem ideowym.

Nieprzypadkowo kluczowymi tropami i kliszami myślowymi w tekstach tych pieśni i piosenek są: „praca”, „budowanie”, „mury”, „okna”, „rosnące domy”, „murarz”, „roboty”, „ręce”, „rzeka”, „Wisła”, „most”, „ulice”, „nowe”, motyw ruchu i przemiany, „Warszawa”, „Nowa Huta”, „moje miasto”, „nasze miasto”, „ludzie”, „my”, „droga”, „szyny”, „autobus czerwony”, „niebieskie tramwaje”, „dzień”, „noc”, „sen”, „młodość”, „kwiaty”, „dzieci”, „serce”, motyw starej i nowej pamięci, „niebo”, „słońce”, „uśmiech”, „jasność”, „nadzieja”, „trudne dziś”, „lepsze jutro” – jednym słowem powszechnie panujący i udzielający się słuchaczom optymizm.

Pieśń i piosenka należą do ważnych akcesoriów wyposażenia ideowego i estetycznego w filmie polskim okresu socrealizmu. Agitują, przekonują, perswadują, zachęcają, wychowują. Są integralną częścią ekranowego świata, jego śpiewającym dopełnieniem, które – uprzyjemniając ludziom życie – stanowi rodzaj masowej socjoterapii, poświadcza jednocześnie słuszność drogi obranej po wojnie przez społeczeństwo. W okresie Odwilży widać ledwie drobne symptomy zmian, jednak w utrwalonym modelu piosenki w sumie niewiele się zmienia¹⁴. Wspomniana wyżej *Karuzela na Bielanach* (1955) bez najmniejszych problemów mogłaby się znaleźć na przykład w *Sprawie do załatwienia* (1953) czy w *Pierwszym starcie* (1950).

Na całkowitą przemianę paradygmatu obecności piosenki w polskim filmie trzeba było jeszcze nieco poczekać. Aż do przełomu październikowego, gdy w komedii *Ewa chce spać* (1957) pojawiła się ballada o mieście spod ciemnej gwiazdy z tekstem Jeremiego Przybory. W *Bazie ludzi umarłych* (1958) kapitalnie zagrał *Bal na Gnojnej*, a widzowie *Pożegnań* Wojciecha Jerzego Hasa (1958) usłyszeli pamiętny przebrój

Lucjana Kaszyckiego *Pamiętasz była jesień* z tekstem Andrzeja Czekalskiego i Ryszarda Plucińskiego. Wcześniej w dokumentalnym filmie *Miasteczko* (1956) Jerzy Ziarnik w ironiczny, gryząco gorzki sposób zacytował refren piosenki *Miluśka moja*, niemiłosiernie fałszowanej w środku nocy przez anonimowego pijaka.

Przemiana zbiorowej świadomości związana z Odwilżą i przełomem październikowym zrobiła swoje. Megafon ustąpił miejsca mikrofonowi. W kolejnych latach w rodzimej fonosferze pojawiły się między innymi: *Gdy mi Ciebie zabraknie*, *Piosenka o okularnikach*, *Mój pierwszy bal* i *Nie wierzę piosence*. Perswazyjna funkcja piosenki socrealistycznej ustąpiła miejsca czemuś bez porównania bardziej osobistemu. „Jednostki głosił” (do niedawna, jak twierdził sztandarowy poeta, „cieńszy od pisku”) stał się powszechnie słyszalny. Wraz z tym gruntownie zmienił się słownik i repertuar leksyki wykorzystywanej w tekstach. Do głosu doszły elementy wcześniej niepożądane i eliminowane: erotyka, samotność, starość, życie przeszłością, prawo do siebie i własnych uczuć, alienacja, dystans do otaczającego świata, rozterka, niewiara, beznadzieja.

W tekstach zabrzmiały uczucia ambiwalentne (*kochamy się źle* w piosence z *Noża w wodzie*). Natasza Zylska w pamiętnym *Piotrusiu* zaśpiewała o czymś, co kilka lat wcześniej, „w czasach, gdy wszyscy...” musiałyby zostać uznane za tekst nie tylko dwuznaczny i naganny, ale co gorsza skandalicznie wręcz egotyczny:

*Halo, kto puka do mych drzwi?
Tak mi się dobrze śpi,
więc nie przeszkadzać mi,
bo ja i tak nie wstanę. (...)
Halo, przestańcie dręczyć mnie.
I tak nie wstanę, nie!
To przecież trudno znieść...
Piotruś, tak, ty możesz wejść!*

Na przełomie lat 50. i 60. sytuacja polskiej piosenki lirycznej zmieniła się zasadniczo wraz z pojawieniem się dwu niezwyklej osobowości: Ewy Demarczyk i Kaliny Jędrusik. Demarczyk wniosła do rodzimej wrażliwości poezję śpiewaną najwyższej próby (Białoszewski, Tuwim i in.). Jędrusik, dzięki telewizyjnemu Kabaretowi Starszych Panów Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego, stworzyła unikatowy fenomen w postaci śpiewającego sex-appealu, namiętnego pragnienia i głodu miłości (*Nie, nie budźcie mnie* czy zaśpiewane ze słuchawką telefoniczną w dłoni pełne namiętności *Utwierdź mnie* (w tym uczuciu, bo słabnie i słynnym dramatycznym wołaniem: *Proszę nie rozłączać, to nie międzymiastowa, to międzyludzka, Dzidek nie opuszczaj przewodu!*).

W odróżnieniu od nowych czasów socrealizm czegoś podobnego po prostu nie tolerował. Ale po Październiku piosenka polska była już zjawiskiem innym. Zaimki osobowe („ja”, „ty” i „my”), a także dzierżawcze („moje”, „twoje”, „nasze”) co prawda nadal były w użyciu, nabrały jednak całkiem innego znaczenia. Zamiast budów socjalizmu kreowały pejzaże wewnętrzne bohaterek i bohaterów tych piosenek. W ich świecie przedstawionym na dobre zagościła i zadomowiła się poetyka intymności. Fraza: *staruszek portier z uśmiechem dawał klucz* stała się równie wymowna, jak *taki dzieckiem się nie zajmie, tylko myśli o Einsteinie*.

Będąca królewskim toposem piosenki „miłość” pokazała najróżniejsze swe postaci, odmiany i skomplikowane odcienie uczuciowe. Nieśmiertelne „serce” ciągle biło w trakcie śpiewania, ale już inaczej: prywatnie, dla swego właściciela czy właścicielki, a nie dla ustroju, kraju i anonimowej zbiorowości. Wykonawcy tych piosenek, a wraz z nimi ich słuchacze, odkrywali własny świat (*A ja mam swój intymny mały świat* – śpiewała na początku lat 60. Iga Cembrzyńska). Sztandarowy repertuar „minionej epoki” z dnia na dzień usunięto w cień. Socrealizm egzorcyzmowany w kolejnej epoce w piosence filmowej, po 1956 r. odesłany do PRL-owskiego lamusa, czekał odtąd wiele lat na ponowne odkrycie.

Nie wierzyć piosence...

Nie wierzę piosence – śpiewała w latach 50. Hanna Skarżanka. Zawarta w tych trzech słowach intrygująca myśl została podjęta i twórczo wykorzystana przez filmowców dekady lat 70. Pierwszy krok uczynili dokumentaliści (Wojciech Wiszniewski, Krzysztof Kieślowski i in.), przełamując polityczne tabu wokół tematu „minionej epoki”. Na wielką skalę dokonał tego samego Andrzej Wajda w *Człowieku z marmuru* (1977). W filmie tym znalazła się antologia znanych pieśni okresu socrealizmu zacytowanych przez scenarzystę Aleksandra Ścibora-Rylskiego i Wajdę jako natychmiast rozpoznawalny znak czasu.

Można by powiedzieć: cóż w tym nadzwyczajnego, w końcu piosenki te są czymś w rodzaju scenografii dźwiękowej, pełniąc w *Człowieku z marmuru* rolę analogiczną do pierwszomajowego plakatu na ścianie lub kostiumów z epoki. Zgoda, ale oprócz tego zabiegu stylizacyjnego otrzymujemy w filmie coś więcej. Towarzyszący im obraz, którego wymowa co chwila demaskuje fasadowy świat socrealizmu, konsekwentnie rozbija bezkrytyczny entuzjazm i bukoliczną iluzję ewokowaną w tych tekstach. Na osobną uwagę zasługuje złośliwy kuplet śpiewany przez Michała Tarkowskiego (*Wylegiwać się po krzakach to robota Michalaka*), którego negatywnym bohaterem jest niejaki Michalak – w jednej osobie równy chłopak udający kolegę, a nawet przyjaciela murarskiej braci i pracownik Urzędu Bezpieczeństwa.

Wraz z *Człowiekiem z marmuru* piosenka okresu socrealizmu odzyskała rzeczywisty wymiar historyczny własnego kontekstu, który przez parę dekad usiłowały wymazać z pamięci władze PRL-u. Efektem tego zabiegu stało się coś nieporównanie ważniejszego niż okazjonalny bukiet socrealistycznych piosenek i pieśni sprawnie zrobiony i zręcznie wykorzystany przez kino. Wajda pierwszy zademonstrował ich fałszywy i prawdziwy wydźwięk. Kilka lat później, pod koniec dekady i w czasach Solidarności, nasi filmowcy dokonali ponownego odkrycia pokładów ekspresji tkwiących w tej formie przekazu. Piosenka jako rekwizyt epoki, niczym strój organizacyjny zetempowca, stała się hasłem wywoławczym socrealizmu, jego fonograficznym *pars pro toto*.

Już nie tło dźwiękowe, ale pełnoprawne medium zdolne do wyrażenia prawdy o społeczeństwie i świecie, w którym ono żyje. *Dreszcze* Wojciecha Marczewskiego, *Wahadelko* Filipa Bajona i *Wielki bieg* Jerzego Domaradzkiego – każdy z tych filmów w sobie właściwy sposób – wspólnie ujawniły realny kontekst obecności piosenki w życiu Polaków po wojnie, pokazując egzystencjalny ciężar zbiorowego kłamstwa, jakie temu towarzyszyło. Kunsztowne aranżacje filmowe

pieśni i piosenek, z którymi mamy do czynienia w tych filmach, bez wątpienia stanowią niedostrzeżone dotąd ważne osiągnięcie kina moralnego niepokoju.

Wszystkich przebił jednak Ryszard Bugajski w *Przysłuchaniu* (1982). Uwertura do tego filmu – dzięki brawurowemu skrótowi montażowemu – w niezrównanie sugestywny sposób prezentuje świat polskiego stalinizmu wyjawiany widzowi przez piosenkę. Z jednej strony socrealistyczne pieśni brygad pracy zaczerpnięte z autentycznego repertuaru tamtych czasów. Z drugiej perełka sama w sobie: mistrzowski pastisz poetyki piosenki międzywojennej, czyli *Zgadnij kotku, co mam w środku* w kapitalnej interpretacji Krystyny Jandy jako młodzietkiej szansonistki, Toni Dziwisz (muzyka Jerzy Satanowski, słowa Jacek Janczarski).

Zderzenie tych dwóch konwencji przyniosło w *Przysłuchaniu* niezwykle nośny, szokujący wręcz efekt semantyczny. Nikomu do dnia dzisiejszego nie udało się lepiej i trafniej zaprezentować tego, co naprawdę łączy tekst i kontekst pieśni oraz piosenek okresu socrealizmu. Ówczesna sytuacja piosenki (nie tylko filmowej) staje się niezwykle sugestywnym odzwierciedleniem sytuacji bohaterki. Któż przed obejrzeniem filmu Bugajskiego mógłby się spodziewać, iż kryje się w nich tyle dramatyzmu. Kunszt reżysera sprawił, że solowo i chóralnie wyśpiewywana fasada runęła na naszych oczach, odsłaniając odartą z wszelkich złudzeń przeraźliwą prawdę o tamtych, bynajmniej niesentymentalnych czasach.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ M. Hendrykowski, *Uśmiech Stalina, czyli jak polubić socrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41-42, s. 65-89.

² Tamże, s. 88.

³ Zob. na ten temat M. Hendrykowski, *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim*, „BLOK” 2002, nr 1.

⁴ *Muzyk o muzyce filmowej*. Rozmowa z Zygmuntem Wiehlerem, autorem muzyki w filmie *Sprawa do załatwienia*. Rozm. Ludomir Rubah. „Film” 1953, nr 37.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ *Ech drogo, drogo pod bombami / śmierć codziennie ścigała się z nami. / Czekaj siostrze, nie tak ostro / Jeszcze dla nas roboty jest dość. / Zaczekaj siostrze, nie tak ostro / Jeszcze dla nas roboty jest dość. W pierwszej połowie lat 50. radziecka Piosenka frontowego szofera (w ZSRR śpiewał ją Mark Bernes) w przekładzie Jerzego Jurandota i w aranżacji Waldemara Kazaneckiego stała się u nas jednym z popularniejszych przebojów.*

⁸ J. Płazewski, *Inflacja piosenki*, „Film” 1953, nr 38.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006, s. 92.

¹³ Tamże, s. 87.

¹⁴ Z jednym, ale za to bardzo wymownym wyjątkiem. Tekst *Piosenki o okularnikach*, która stała się wielkim przebojem kultury studenckiej po Październiku '56, Agnieszka Osiecka napisała już w 1954 r. Muzykę do niej skomponował Jarosław Abramow. Na fali październikowych przemian zaprezentowała jej fragment, w ramach materiału o Studenckim Teatrze Satyryków, Polska Kronika Filmowa. Na taśmie filmowej uwieczniony też został w całości inny przebój Osieckiej *Kochankowie z ulicy Kamiennej*, sfilmowany w studenckiej etudzie Osieckiej pt. *STS 58* (1959). Na ekranie zaśpiewała go młodzietka Elżbieta Czyżewska.