

Powrót „Czerwonej fufajki”

Wszystkie terminy określające literackie pokolenie wojenne, przeważnie metaforyczne i pretensjonalne („Kolumbowie”, „pokolenie spełnionej Apokalipsy” itd.), wydają się nietrafione. Najbardziej pojemny byłby termin „trzecia awangarda”, obejmujący zarówno „Sztukę i Naród” oraz Baczyńskiego, jak i ich rówieśników, którzy przeżyli: Borowskiego, Białoszewskiego, Różewicza, Herberta. Aby wyjść poza podziały pokoleniowe warto się zastanowić, czy do owej trzeciej awangardy nie dołączyć także Miłosza i Jastruna, którzy tak radykalnie zmienili swoją poetykę w latach okupacji.

Może takie podejście pogłębiliby lekturę tekstów, jak dalece to możliwe dystansując ją od biografii i poglądów autorów, a otwierając perspektywy dla interpretacji komparatystycznej. Pozwoliłoby to złożyć hołd tym razem nie tragicznym losom, a literackim dokonaniom, poszukiwaniom w dziedzinie formy.

Dokonania te były bezdyskusyjne, choć budowane na bazie pierwszej i drugiej awangardy. I tu (nieoczekiwanie?) czai się romantyzm. Specyfika polskich awangard polegała bowiem na tym, że w mniejszym lub większym stopniu przetwarzały one struktury romantyczne.

Rola tradycji romantycznej i (oddzielnie) Norwida w twórczości owej trzeciej awangardy została częściowo opisana w dotychczasowych badaniach. Krótko rzecz ujmując: wpływ romantyków *sensu stricto* był szeroki, choć często powierzchowny, wpływ Norwida – węższy, ale głębszy.

Młodych warszawskich poetów romantyzm pociągwał, chociaż równocześnie borykali się z nim, czując nieprzystawalność tego światoodczucia do doświadczenia wojny totalnej. Przeszli też przez szkołę groteski: Witkacego, Gałczyńskiego, Schulza. W tajnym teatrze „Sztuki i Narodu” nie wystawiono *Dziadów*, ale *Mężczyznę w damskim kapeluszu* Gałczyńskiego; rozpoczęto też, jak się zdaje, prace nad adaptacją *Ferdydurke*. Właśnie wtedy młodzi awangardiści poszli pod pomnik Kopernika, żeby złożyć wieniec z szarfą „Geniuszowi Słowiańszczyzny – rodacy”, zakładając sobie gębę czynu i płacąc za to wysoką cenę. W efekcie zginął, najbardziej zaangażowany w sprawę teatru, Wacław Bojarski.

Pokusa romantyczna polegała na uwzniośleniu własnego doświadczenia, na poszukiwaniu nietrywialnych uzasadnień ideowych, a wreszcie – o czym przenikliwie pisał Zdzisław Stroiński¹ – na odnowieniu przymierza z masowym czytelnikiem kosztem rezygnacji

¹ Z. Stroiński, *O tak zwanym upadku literatury w dwudziestolecie* [w:] idem, *Ród Anhellich*, oprac., wstęp i nota edytorska L.M. Bartelski. Warszawa 1982, s. 95–100.

ze sztuki wysokiej, elitarnej. Zostało ono przecież naruszone w okresie dwudziestolecia, gdy poezja polska, uwolniona od służby narodowi, zaczęła przyglądać się swojemu warsztatowi i uczyć się, że tak powiem, technik wypracowanych przez literaturę Zachodu. I Wschodu – dodajmy.

Jeśli romantyzm stosowany miał służyć zbliżeniu z narodem i pełnić funkcje tyrtejskie, nie mógł opierać się ani na *Królu-Duchu*, ani na lirykach lozańskich, ale na formach przystępniejszych i tematycznie bliższych zbiorowym doświadczeniom i schematom. Na przykład na repertuarze z wypisów szkolnych (*Do matki Polki, Sowiński w okopach Woli*), ale nie tylko.

Przypomnijmy, co pisał Maurycy Mochnacki tuż po wybuchu powstania listopadowego:

„Czas nareszcie przestać pisać o sztuce, co innego zapewne mamy teraz w głowie i w sercu, improwizowaliśmy najpiękniejsze pienie narodowego powstania! Życie nasze jest poezją. Zgiełk oręży i huk dział – ten będzie odtąd nasz rytm i ta melodia”².

Można się domyślać, że w słowach tych zawarta jest apoteoza nie tylko czynu, lecz także gatunku, który w takich okolicznościach wytrzymuje konkurencję huku i zgiełku, to znaczy – piosenki. Żołnierska, patriotyczna, żartobliwa, żałobna... Właśnie wtedy owe piosenki rozkwitają, w trakcie i po upadku powstania, by trwać przez dwa wieki, do dziś.

Teksty piosenek pisał Baczyński, pisali też intelektualiści-ironiści: Trzebiński, Bojarski i Gajcy. Na ogół nie znamy okoliczności, w jakich powstały – kiedy na zamówienie, kiedy na konkurs, a kiedy z wewnętrznej potrzeby? Może były to przyczyny nierozdzielne?

W numerze 7 „Sztuki i Narodu” z 1943 roku ukazał się felieton Wacława Bojarskiego *Poezja krasnej fufajki*. Tytuł został zapożyczony z pewnego utworu drukowanego w podziemnej antologii *Werble wolności*³:

„A naprzeciwko ci z potwornej bajki...

Głaszcząc broń polską, gładząc polski strój,

Fifają sobie na krasne fufajki,

Na koszmar wspomnień lejąc czystej zdrój!”⁴.

Bojarski pastwi się nad przykładami kuriozalnej, grafomańskiej poezji patriotycznej zawartymi w owej antologii, składanej z narażeniem życia przez konspiracyjnych drukarzy. „Na okładce będzie polski orzeł, ręka z mieczem przecinająca symboliczne tańcuchy niewoli. Wszystko to okolone liśćmi wawrzynu. Wewnątrz patetyczny cytat z *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa*”⁵. Złośliwy krytyk nie neguje potrzeby prostej i wyrazistej poezji żołnierskiej, doprasza się tylko o niedrukowanie grafomanii.

² M. Mochnacki, *Przedmowa do O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. Tom I* [w:] idem, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000, s. 173.

³ Cykl zeszytów-antologii wydawanych przez Biuro Informacji i Propagandy Okręgu Warszawskiego Armii Krajowej w latach 1942–1944.

⁴ W. Bojarski, *Poezja czerwonej fufajki* [w:] idem, *Pożegnanie z mistrzem*, oprac. J. Tomaszkiwicz, Warszawa 1983, s. 159.

⁵ Ibidem.

Rzecz jasna, w żadnym razie nie można zestawiać piosenek samego Bojarskiego czy Trzebińskiego z „poezją krasnej fufajki”. Pisali je przecież utalentowani poeci. Odwoływali się jednak do tych samych co autorzy *Werbli wolności* albo pobliskich obszarów świadomości narodowej.

Andrzej Trzebiński jest autorem słów dość popularnej podobno wówczas w oddziałach partyzanckich piosenki żołnierskiej *Wymarsz Uderzenia*:

„To wymarsz Uderzenia i mój, i mój, i mój.

W ten raneek tak słoneczny piosenka nasza brzmi.

Słowińska ziemia miękka poniesie nas na bój –
Imperium gdy powstanie, to tylko z naszej krwi!”⁶.

Jeszcze bardziej znana była piosenka Bojarskiego *O Natalio*, również napisana dla Batalionów Uderzenia, zbrojnego ramienia Konfederacji Narodu, dźwigającego wszystkie związane z tym konsekwencje ideowe.

Oprócz tych dwóch piosenek żaden chyba tekst wybitnego poety nie stał się wówczas konspiracyjnym przebojem. Większym powodzeniem cieszyły się utwory anonimów lub autorów przygodnych.

W pierwszych latach po wojnie ocalona twórczość młodych była publikowana. Ukazał się wówczas w druku nieocenzurowany tekst *Wymarszu Uderzenia*⁷, wywołując zgorszenie w obozie władzy⁸. Później obecność tekstów młodych poetów lat wojny uzależniona była od zmienności politycznego klimatu. W drugiej połowie lat 60. XX wieku był on szczególnie. Z wielkim impetem nacierał narodowy komunizm pod wodzą Mieczysława Moczara, gromadzącego wokół siebie grono na ogół drugorzędnych literatów i dziennikarzy. Był wśród nich także reżyser Ireneusz Kanicki, który zaadaptował na scenę wspomnienia wodza *Barwy walki* i inscenizował plenerowe widowiska o tematyce partyzanckiej, w pewnym sensie zbliżone do dzisiejszych rekonstrukcji historycznych. Dzięki Moczarowi został dyrektorem Teatru Klasycznego mieszczącego się w Pałacu Kultury i Nauki.

Tam właśnie w 1967 roku odbyła się premiera widowiska *Dziś do Ciebie przyjść nie mogę*⁹, składającego się w 70% z piosenek, a ponadto z przemarszów, strzelaniny i scenek lirycznych. Piosenki pochodziły ze wszystkich frontów II wojny światowej, na których walczyli Polacy, koniecznie Polacy, bo tematyka żydowska w stronnictwie Mieczysława Moczara była niedopuszczalna.

Kuriozalnie eklektyczne, politycznie ekumeniczne widowisko było zjawiskiem wyjątkowym w polskim teatrze powojennym. W Teatrze Klasycznym zagrano je blisko 700 razy, powtórzono i w innych krajowych teatrach. Podczas występów gościnnych w USA i Kanadzie polscy emigranci tkali ze wzruszenia, a każda próba wyjaśnienia im, że mają do czynienia z bombą propagandową, spotykała się z oburzeniem.

⁶ A. Trzebiński, *Aby podnieść różę... Poezje i dramaty*, wstęp i oprac. Z. Jastrzębski, Warszawa 1970, s. 80.

⁷ „Dziś i Jutro” 1946, nr 5.

⁸ Żłk [S. Żółkiewski], *Skończyć z tym!*, „Kuźnica” 1946, nr 7, ph [P. Hertz], *Przegląd prasy*, „Kuźnica” 1946, nr 7.

⁹ J. Ciechowicz, *Partyzancki szlagier z Moczarem w tle*, „Dialog” 1998, nr 9.

Widowisko Kanickiego żyje do dziś (jego autor podczas wyjazdów na gościnne występy wpłatał się w przemyt złota i diamentów, a następnie powiesił się w więzieniu). Nagrania ze spektaklu obecne są w sieci, a album płytowy z jego zapisem został wznowiony w 2005 roku.

Przedstawienie było przede wszystkim nakierowane na świadomość Polaków. Miało krzepić ducha narodowego, dawać odpór miazmatom kosmopolityzmu i antybohaterszczyźnie uprawianej przez Mrożka i Polską Szkołę Filmową.

Dziś byłoby to trudne do powtórzenia, w każdym razie jeśli chodzi o scenariusz. Żołnierze Armii Ludowej i Dąbrowszczacy nie są bohaterami naszych czasów. W pewnym sensie dziś okazali się wyklęci. Zresztą i w samej materii, dziś uważanej za słuszną, zawarte są pewne pułapki. Cytowany wyżej refren piosenki Trzebińskiego, z powodu występującego w nim Imperium, pominięty został w Teatrze Klasycznym, podobnie jak tytuł *Wymarsz Uderzenia* zamieniono na tytuł utworzony od incipitu *A jeśli będzie wiosna*. Refren piosenki Trzebińskiego nadal bywa wstydliwie pomijany w jej współczesnych wykonaniach. Jest to oczywista manipulacja, zważywszy na to, jak wielką wagę i Trzebiński, i Bojarski przywiązywali do idei Imperium Słowiańskiego.

Dziesięć lat temu w spektaklu telewizyjnym Wojciecha Tomczyka *Ja jedna zginę*¹⁰ Imperium zamieniono na Polskę, nie zważając na różnicę w liczbie sylab. Bohaterką widowiska była Danuta Siedzikówna „Inka”. *Wymarsz Uderzenia* był ponoć jej ulubioną piosenką, zapewne wraz z imperialnym refrenem.

Manipulacje wokół tekstu popularnych pieśni i piosenek to zjawisko częste, dotyczy przecież nawet *Mazurka Dąbrowskiego*, z którego swego czasu usunięto zwrotkę stawiającą „prawo człowieka”, co zapewne trąciło frankmasonerię. W 2016 roku podczas obchodów trzeciomajowych w stolicy zamiast: „Uczymy ciebie piosenką / Przy kieliszku i przy winie” dla przyzwoitości śpiewano: „Uczymy ciebie piosenką, / Która w całej Polsce słynie”, której to zmiany dokonano jeszcze w czasach PRL, na użytek Zespołu Reprezentacyjnego Ludowego Wojska Polskiego. Jak widać, w obiegu popularnym i w oficjalnym obiegu tekstów popularnych nie ma mowy o tekstach kanonicznych.

Przypadek *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* należy w zasadzie do historii. Nie całkiem jednak. Żywa pozostała choreografia spektaklu: przemarsze, dumne gesty, srogie, lecz zatroskane twarze żołnierzy, inscenizowane starcia na przemian z chwilami głębokiej zadumy. Sporo w tym wszystkim „partyzanckiego fasonu”, o którym pisał Jerzy Świąch¹¹. Jest to styl dla osób o pewnych gustach chyba nieśmiertelny.

A skoro o zadumie mowa, wspomnijmy na koniec pewien szczególny przypadek w dziejach polskiej piosenki. W tym roku wszedł na ekrany film *Wszystko gra*, w którym trzy aktorki, a wśród nich Stanisława Celińska, śpiewają stary szlagier *Tych lat nie odda nikt*.

¹⁰ Scena Faktu. Teatr Telewizji. TVP 2006.

¹¹ J. Świąch, *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*, Warszawa 1982, s. 282–292.

„Tych lat nie odda nikt,
tych lat nie odda nikt,
nikt nam nie odda
straconych nocy ani dni”.

Tę sentymentalną piosenkę (wykonaną *notabene* po raz pierwszy w 1968 roku) dla Ireny Santor skomponował Władysław Szpilman do słów Kazimierza Winklera. Nazwisko autora tekstu nie jest powszechnie znane, choć zawdzięczamy mu wiele przebojów estradowych. Zmarły dwa lata temu Kazimierz Winkler był jednym z bardziej aktywnych i napastliwych autorów publikujących teksty i rysunki satyryczne w „Sztuce i Narodzie”; należał do elity Ruchu Kulturowego w Konfederacji Narodu.

Stanisława Celińska właściwie nie śpiewa tej piosenki, nie jest to też melorecytacja, ona po prostu ją mówi, jakby wahała się, szukając słów. Jest to doskonała etiuda aktorska na temat kryzysu słowa w tym sensie, w jakim rozumieli go Michał Borwicz i Czesław Miłosz: w sytuacji niespotykanej wcześniej opresji umysł nie jest w stanie znaleźć nowego języka, lecz sięga po zapasy sprawdzonych, dobroczynnych banatów.

Interpretacja Celińskiej dowodzi, że wystarczy przesunąć akcent, nie dać się ponieść piosence w kierunku przeżycia zbiorowego, lecz spróbować oprzeć ją na jednostkowym, własnym doświadczeniu. Przy tym trzeba podkreślić, że w filmie tekst nie został całkowicie oderwany od melodii, tylko lekko odklejony.

Może to jest także droga do interpretacji przynajmniej niektórych piosenek wojennych?

Referat wygłoszony podczas konferencji „Poeci-studenci podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego wobec romantyzmu”. Wydział Polonistyki UW, Warszawa 3.11.2016.

Summary

The Return of the „Red Donkey Jacket”

The article is devoted to Polish wartime poetry (1939–1945) and its later reception. The term „the third avant-guard” has been used to indicate a singular tendency. Its representatives, who disapproved of banality and stereotypes, themselves wrote texts based on stereotypes. These texts became subject to manipulation in the post-war period so as to serve ideological purposes. The article also examines the category of the patriotic song and a connection between text and music in this form.

Keywords: Polish poetry (1939–1945), patriotic song, nationalism, manipulation of the text, „Art and Nation”, kitsch.

Słowa kluczowe: poezja polska 1939–1945), piosenka patriotyczna, nacjonalizm, manipulacja tekstem, „Sztuka i Naród”, kicz.



Monalli Dolls. Twórczyni lalek i fotografii: Monika Ekiert-Jezusek