


Ewa Paczoska  <https://orcid.org/0000-0001-6815-2359>
Uniwersytet Warszawski

Piosenka i rytmy nowoczesności. Nad Sekwaną i nad Wisłą

Song and the Rhythms of Modernity at the Seine and Vistula Rivers

Abstract: The article recalls the figures of Pierre-Jean de Béranger and Soter Antoni Rozbicki – the 19th-century creators of the first modern songs as well as their strategies. Both of them, even though under different political circumstances and in diverging context of (Polish and French) cultures, created songs for the community of the city inhabitants from the time of modernisation. The social functioning of these songs and their fate reflect the processes connected to the modernity: formation of the new type of listeners, as well as status establishment of an author and performer of their own songs as an independent observer and commenter of the reality.

Keywords: Pierre-Jean de Béranger, Soter Antoni Rozbicki, modern popular culture, modernity and song

Streszczenie: Artykuł przypomina sylwetki i strategie pierwszych dziewiętnastowiecznych twórców nowoczesnej piosenki: Pierre’a-Jeana de Béranger i Sotera Antoniego Rozbickiego. Obaj, choć w innych warunkach politycznych i innych kontekstach kultury (francuskiej i polskiej), tworzyli utwory dla społeczności miejskiej czasu przemian modernizacyjnych. Społeczne funkcjonowanie tych piosenek i ich losy to ważne lustro procesów związanych z nowoczesnością: z kształtowaniem się nowych typów odbiorców, a także z ustalaniem się statusu autora i wykonawcy własnych piosenek jako niezależnego obserwatora i komentatora rzeczywistości.

Słowa kluczowe: Pierre-Jean de Béranger, Soter Antoni Rozbicki, nowoczesna kultura popularna, nowoczesność i piosenka

Nie ulega wątpliwości, że piosenka jest nowoczesnym tekstem kultury i z doświadczeniami nowoczesności pozostaje integralnie związana. Doświadczenia te mają w całej Europie XIX i XX wieku pewne cechy wspólne, a jednocześnie przybierają różne postacie lokalne, połączone z regionalnym charakterem przemian życia społecznego i kultury. Na ziemiach polskich piosenka wypączkowuje z pieśni ludowej, z weselnej czy biesiadnej przyśpiewki, ze śpiewanej na jarmarkach pieśni dziadowskiej, by kształtować się w wieku XIX w tyglu miejskiego życia z tak charakterystycznymi dlań formami, jak tingel-tangel, teatrzyk ogródkowy, operetka, w końcu kabaret. Z każdego z nich coś zapożycza, by przerobić po swojemu, stając się w końcu autonomicznym gatunkiem słowno-muzycznej wypowiedzi. Na

pewno ma związek z kształtowaniem się nowych wspólnot w nowoczesnym mieście, z rodzącymi się w nim odpowiednikami dzisiejszych *urban legends*, z kodami środowiskowymi, które tworzą miejski pejzaż semiotyczny, przekładany na sferę dźwięku i obrazu. Z pewną przesadą można by powiedzieć, że dla przybywających do miasta piosenka staje się rodzajem przewodnika po nowoczesnym świecie, bo w jakiś sposób go porządkuje czy hierarchizuje. Jak pisze trafnie Dorota Fox, „piosenka – towarzyszyca codzienności – stworzona została, by wyrażać cały rejestr bieżących doświadczeń i nadawać monotonii powtarzanych czynności walor pewnego porządku”¹. Porządku w sensie indywidualnej biografii i biografii zbiorowej, który tworzy ramę określającą warunki percepcji rzeczy nowych, ekscytujących i jednocześnie napawających lękiem, bo niemieszczących się w przednowoczesnych formach życia. Funkcjonowanie piosenki łączy się ściśle ze sferą nowej obyczajowości kształtującej się wówczas w mieście, przede wszystkim zaś z kulturą czasu wolnego i formami komunikacji, do których należy także rozrywka.

Jeśli za badaczami nowoczesności przyjąć, że wszystko to wpływa na kształtowanie się modeli tożsamości wedle formuły Anthony’ego Giddensa „od świata losów do świata wyborów”², piosence przyznać można w tych przemianach status medium wyjątkowego. Łączy się ona przecież również z tak charakterystycznymi dla nowoczesności zjawiskami, jak przemieszczenia, podróże, migracje i emigracje, kulturowe transfery, w końcu zaś narodziny podmiotu o charakterze nomadycznym. Piosenka jest językiem zmiany (oddaje to dobrze znana formuła Edwarda Balcerzana, że piosenka jest „zawsze posłuszna kontekstom”³ – widać to świetnie zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy). Zjawiska charakterystyczne dla przemian kulturowych, społecznych, politycznych, ekonomicznych nie tylko się w piosence zapisują (bo ze względu na swoją krótką formę oraz dwukodowość sprzyjającą multiplikacji stanowi ona narzędzie szybkiego reagowania na metamorfozę świata), ale też się do piosenki „przyklejają”, decydując o jej formie, zarówno słownej, jak i muzycznej.

Nad Sekwaną

W Europie Zachodniej XIX wieku związki piosenki z nowoczesnością określają zjawiska kulturowe, które na ziemiach polskich są wówczas, z oczywistych powodów, nieobecne albo obecne słabo. Mam tu na myśli przede wszystkim fenomen

¹ D. Fox, „*A ja sobie śpiewam, a ja sobie gram...*”. *Piosenka jako forma rytualizacji codzienności* [w:] *Etyka i estetyka słowa w piosence*, red. K. Gajda, M. Chrzastowska, Poznań 2019, s. 16. Jak podkreśla autorka, „piosenka spełnia jedną z podstawowych funkcji rytuału, polegającą na tworzeniu i podtrzymywaniu *solidarności społecznej* [...], powołuje [...] emotywną wspólnotę, ufundowaną na typowym dla rytuału *communitas*” (s. 22).

² Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 10.

³ E. Balcerzan, *Popularność piosenki – niepopularność poezji*, „Poezja” 1970, nr 4, s. 47.

paryskiego bulwaru, kształtujący się w latach 40. XIX wieku, w epoce narodzin nowoczesnego społeczeństwa, a także operetkę. Fenomen „bulwaru”, łącząc go ściśle z „duchem czasu”, tak na swój niedościgniony sposób charakteryzował Siegfried Kracauer:

Paryska ulica była w tym czasie areną widowiska jakby stworzonego dla młodego człowieka, który koncertuje w ogródkach przy gospodach i czuje się swojsko wśród tłumu⁴. Tutaj miasto w pełni ujawniało swą zdolność do przeobrażeń. Tutaj, daleko od nieba i ziemi, odsłaniało przed zbłąkanym przybyszem królestwo [...] dając mu, na podobieństwo sceny, możliwość istnienia w cudownym świecie iluzji. A może w królestwie tym obnażała się sama rzeczywistość? Znajdowało się ono nigdzie, tam, gdzie mieszkają również melodie⁵.

Na Boulevard des Italiens pełnym aktorów i amatorów ulicznych widowisk, dandysów, flâneurów, rozpolitykowanych dziennikarzy, przybyszy z bliska i daleka kształtowała się nowoczesna miejska kultura popularna z charakterystycznym dla niej zacieraniem kulturowych hierarchii⁶. Tu rodziły się powszechnie śpiewane piosenki. Tak o tym fenomenie pisał Jan Lorentowicz w roku 1920:

Piosenka jest jednym z nieprzerwanych oddechów takiego jak Paryż olbrzyma. Wszystko tam kończy się piosenką, wszelkie wypadki polityczne i społeczne. W piosence, która niby oskrzydłona myśl buja nieustannie ponad bulwarami, mieści się naturalny wyraz uczuć paryżanina. Zrodzona dziś przez poetę, najczęściej nieznanego ogółowi z imienia, piosenka oblatuje nazajutrz wszystkie zaułki miejskie, aż jej z rozśpiewanych ust dziewczyny, robotnika, studenta, dandysa lub sentymentalnej mieszczki nie spędzi odgłos nowej melodii⁷.

Dla Kracauera swoistą emanacją paryskiego „bulwaru” były operetki Offenbacha, który wykorzystywał wiele melodii i opowieści zaczerpniętych z pieśni ludowych i folkloru miejskiego, układając je zresztą w narracje charakterystyczne dla nomady przemierzającego się po Europie. Duch „bulwaru” w operetce wiedeńskiej (i na ulicach Wiednia) spletał się z doświadczeniami kulturowymi charakterystycznymi dla Europy Środkowej czy Środkowo-Wschodniej. Moritz Csáky, pisząc o operetce wiedeńskiej, podkreśla, że „gatunek ten, wywodzący się z etniczno-kulturowej różnorodności regionu Europy Centralnej, odzwierciedlający pamięć muzyczną i kulturową jego ludności, był przykładem procesów akulturacji

⁴ S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, tłum. A. Sapoliński, Warszawa 1992, s. 27.

⁵ Tamże, s. 29.

⁶ Tamże, s. 65.

⁷ J. Lorentowicz, *Piotr Jan de Béranger* [w:] P.J. de Béranger, *Wybór przekładów polskich*, układ W. Nawrocki, słowo wstępne J. Lorento, *Piosenki*, Warszawa [1920], s. II.

i procesów rozprzestrzeniania [...] kulturowego”⁸. Szczytowym czasem triumfu operetki był rok 1867, kiedy monarchowie i dyplomaci przybyli do stolicy Francji na Wystawę Powszechną na wyścigi rezerwowali łóżka na spektakle w variétés. Jak pisze Kracauer, język tej muzyki „był czymś w rodzaju esperanto”⁹ – zapisami owego języka były też na pewno arie z najpopularniejszych operetek, które wydostawały się na wiedeńskie i paryskie ulice w postaci osobnych czy oddzielnych piosenkowych bytów. O tym, jak popularne były one również w Warszawie drugiej połowy XIX wieku (gdzie Offenbacha grano w teatrzykach ogródkowych od roku 1859), mówi literatura, choćby powieść Antoniego Sygietyńskiego *Wysadzony z siodła*, w której nucona przez bohaterów kilkakrotnie aria z *Pięknej Heleny* staje się ważnym znakiem prowadzącym do problemowego centrum utworu.

Kultura bulwaru, operetka, kabaret tworzą w XIX wieku ramę dla funkcjonowania piosenki jako medium kultury nowoczesnej – przede wszystkim we Francji. Dodać do tego należy jeszcze jeden ważny element: charakter francuskiej kultury politycznej tamtego czasu, związanej z takimi wydarzeniami, jak upadek Napoleona, restauracja Bourbonów, narodziny Drugiego Cesarstwa, rewolucja 1848 roku. Wszystkie one wpłynęły na tematykę i kształt utworów ojca nowoczesnej piosenki francuskiej, za którego badacze uznają Pierre’a-Jeana de Béranger (1780–1857). W swoich piosenkach i satyrach wyśmiewał monarchię i kler (za co zresztą trafił do więzienia w roku 1821), głosił idee liberalne i kult Napoleona. Badacze podkreślają, że był popularny w bardzo wielu środowiskach – wśród paryskiego ludu, intelektualistów i polityków – co przekładało się na fakt, że chyba jako pierwszy autor piosenek potrafił się utrzymywać z ich pisania. „Pieśni swoje zwykł pisać do melodii piosenek ludowych i popularnych. [...] Pierwszy tomik ukazał się w roku 1815 – wcześniej, przez całe dziesięciolecie rozpowszechniane były w formie ustnego przekazu i ręcznie przepisywanych anonimowych tekstów”¹⁰. Odbił też niesamowitą drogę, charakterystyczną zresztą dla karier nowoczesności: od ulicznego śpiewaka do poety narodowego, cieszącego się powszechną sławą (warto również przypomnieć, że po rewolucji 1848 roku został na krótko członkiem parlamentu¹¹).

Kariera ta mierzyła Charles’a Baudelaire’a, drwiącego z nimbu „wielkości” Bérangera, który, jego zdaniem, „zapłacił ludowi za jego miłość złymi wierszami – wierszami bez poezji, wierszami koślawymi i źle zbudowanymi, pełnymi

⁸ M. Csáky, *Operetka wiedeńska, jej ideologia i funkcje*, tłum. M. Brylińska, K. Sadkowska, M. Chmurski, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2013, nr 1–2, s. 98.

⁹ S. Kracauer, dz. cyt., s. 130.

¹⁰ W. Paszkowicz, *Inspiracje, interakcje i asocjacje: o pewnych powiązaniach twórczości Włodzimierza Wysockiego ze światem francusko-, angielsko- i niemieckojęzycznym poezji, teatru i muzyki pop*, „Tekstualia” 2018, nr 2, s. 103.

¹¹ P. Brochon, *Introduction* [w:] *Béranger et son temps*, wstęp i oprac. P. Brochon, Paris 1956, s. 7–21. Zob. P. Darrivlat, *La Muse du peuple. Chansons politique et sociales en France 1815–1871*, Rennes 2011; S.A. Leterrier, *Béranger. Des chansons pour un peuple citoyen*, Rennes 2013.

barbaryzmów i błędów składni, ale też obywatelskiego ducha i patriotyzmu”¹². Negatywnie oceniając warsztat poetycki autora piosenek, Baudelaire – pierwszy antropolog nowoczesności – dotyka tu w jakiś sposób fenomenu sztuki popularnej, której do końca nie rozumie. Ale piosenki Bérangera komentowali też Charles-Augustin Sainte-Beuve, jeden z najwytrawniejszych krytyków epoki, i Friedrich Nietzsche – warto tu wspomnieć o tym, że przenikliwy obserwator nowoczesności, Cyprian Norwid, opatrzył *Fortepian Chopina* mottem „z Bérangera”¹³. We wstępie do trzeciego polskiego wydania zbioru piosenek z roku 1920 Jan Lorentowicz pisał:

Dziś, gdy już pamięć o nim mocno przygasła, trudno pojąć niesłychaną wprost popularność tego piosenkarza. Porywał najtrzeźwiejsze zmysły, zbierał hołdy, jakich losy poskapły największym genialnym poetom i władcom dusz. Biografowie jego zapewniają, że po Napoleonie był to w pierwszej połowie ubiegłego wieku najpopularniejszy człowiek we Francji¹⁴.

W przedmowie do zbioru piosenek z roku 1833 Béranger podkreślał, że chce śpiewać dla tłumu, dla „ludzi z dołu”. Ten odbiorca

nie jest wrażliwy na dociekania umysłu, na smakołyki; ale tym samym zmusza autorów do silniejszego, wspanialszego opisywania świata, aby przyciągnąć jego uwagę. [...] nie żąda od ciebie ani abstrakcyjnych idei, ani typów: pokaż mu obnażone ludzkie serce. [...] Wynajduj, wymyślaj dla tych, którzy nie potrafią czytać¹⁵.

Béranger był dość dobrze znany nad Wisłą w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku. Sądząc z zawartości zbioru wydanego w roku 1882 w przekładzie znanego wówczas satyryka Mikołaja Biernackiego-Rodocia, polskich odbiorców mogła zainteresować szczególnie piosenka *Spieszmy!*, napisana, jak komentuje tłumacz, „celem rozbudzenia ducha ludu francuskiego na korzyść Polski”¹⁶. Ale we wszystkich zebranych tu utworach rozbrzmiewa duch rewolty i dystansu wobec możliwych tego świata, z których, jak pisze, „drwi sobie”¹⁷. Autor obnaża też często hipokryzję kleru, pokazuje bezwzględność władców angażujących narody w wojnę, która ich obywatelom przeznacza tylko rolę „mrówek”:

¹² Ch. Baudelaire, *Salon 1846* [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois w tłum. J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000, s. 123–124.

¹³ „L’art?... c’est l’art – et puis, voilà tout”.

¹⁴ J. Lorentowicz, dz. cyt., s. IX.

¹⁵ P.-J. de Béranger, *Préface de l’auteur* [w:] tegoż, *Œuvres complètes de Béranger*, t. 1, Paris 1839, s. I–XXVIII, cyt. za: https://fr.wikisource.org/wiki/Beranger/Preface_de_1833, dostęp: 6.02.2023.

¹⁶ J.P. Béranger, *Piosnki*, tłum. M. Rodoć, wyd. II, Lwów 1882, s. 4.

¹⁷ J.P. Béranger, *Ze świata* [w:] tamże, s. 100.

Cóż to za wrzawa w mrowisku?
 Narady, schadzki i mowy,
 Mrówki w serdecznym uścisku,
 Lud ich do ofiar gotowy.
 Wszystkie lśniące, świetne, zbrojne,
 Król, dwór, wojsko dumą pała;
 Właśnie ciągną dziś na wojnę!
 Nieśmiertelna mrówkom chwała¹⁸.

Béranger pokazuje miejsce frazesu w życiu publicznym, a także atakuje systemy kontroli słowa (*Cenzura*). Notuje też przemiany obyczaju związane z życiem w wielkim mieście, używając metafory „giełdy” dla określenia centrum nowoczesnego życia¹⁹. Oprócz piosenek o wyraźnie satyrycznym zacięciu, w zbiorze polskich przekładów Rodocia jest również sporo tekstów melancholijnych, wyrażających tęsknotę za miłością, przyrodą, za naturalnym pejzażem, od którego człowieka odcina nowoczesność. Są charakterystycznym „przerwywnikiem” w zbiorze piosenek operujących niezbyt wytrawnym, ale łatwo czytelnym dowcipem.

Nad Wisłą

W jakim sensie popularność francuskiego autora w XIX wieku przekładała się na kształtowanie się polskiej nowoczesnej piosenki? Dla rytmów nowoczesności na ziemiach polskich niezwykle ważny jest okres międzypowstaniowy i połowa XIX wieku²⁰. W tym właśnie czasie pojawił się autor, którego, mimo całej odmienności wspominanych wyżej kulturowych kontekstów, można by uznać za „polskiego Bérangera”. Soter Antoni Rozbicki (1823–1876), podobnie jak francuski śpiewający autor, funkcjonował w strefie „pomiędzy” – pochodził z rodziny szlacheckiej herbu Rozmiar, potem był urzędnikiem na prowincji i w Warszawie, by w końcu wybrać karierę autora i wykonawcy piosenek. W roku 1845 opublikował tomik *Kwiaty*, zawierający między innymi dumki, ballady, piosenki oraz krótkie opowiadanie *Tegoczesne tajemnice Warszawy*, które nawiązywało do pierwszego nowoczesnego francuskiego bestsellera, czyli powieści Eugène’a Sue. Warto przypomnieć tu nowoczesne działania marketingowe autora, który przy sprzedaży książki powoływał się na prezydenta Warszawy, co skończyło się skandalem

¹⁸ J.P. Béranger, *Mrowisko* [w:] tamże, s. 32.

¹⁹ „Ja, ministrze, jestem cichy; / Lecz, gdyś dotknął mojej puchy, / Ofiarując mi fortuny; / To wiedz, kto ci maskę zdziera, / Jestem jak wisząca lira, / Dźwięczę, gdy kto dotknie struny”. J.P. Béranger, *Wólny* [w:] tamże, s. 15.

²⁰ Zob. E. Paczoska, *Latarnia czarnoksiężka czyli dziewiętnastowieczności i nowoczesności* [w:] teże, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.

i dymisją z posady kancelisty w stołecznym Urzędzie Muncypalnym²¹. Mimo to (czy może właśnie dlatego) tomik Rozbickiego sprzedawał się świetnie, więc w kolejnych latach opublikował jeszcze trzy podobne w charakterze i stylu zbiorki, choć *Kraina wesoleści* z roku 1848 ustaliła jego opinię grafomana w warszawskim środowisku literackim²², które zresztą często traktowało go jako wariata²³. Te opinie znalazły się nawet po latach w nekrologu Rozbickiego w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym”:

Są ludzie, którym od urodzenia jakaś maska komiczna do twarzy przywarła i przyrosła, a potem jeszcze im świat czapkę i dzwonki błazeńskie jako znak honorowy przybija. Do takich należał Rozbicki, który robił głupstwa i pisał je... Dlaczego? Czy dla grosza, którym mu skąpo rzucano, czy dla sławy oryginała w swoim rodzaju, czy może dla czego innego?²⁴

Takim głosem towarzyszył jednak od lat 50. XIX wieku wzrost popularności Rozbickiego i powodzenie finansowe:

Zarabiał na występach i na książkach, których dwutysięczny nakład rozchodził się w ciągu dwóch miesięcy i to nie po cenie nominalnej, ale z dobrowolną nadpłatą od jego miłośników. Sytuacja finansowa Sotera ustabilizowała się na tyle, iż mógł się ożenić, a wkrótce dorobił się kawiarni²⁵.

To tam deklamował swoje utwory i śpiewał przy akompaniamentcie gitary, zabawił publiczność anegdotami i zagadkami. Jego Zajazd Białostocki pełnił więc rolę pierwszego warszawskiego kabaretu. Choć lokal zbankrutował, Rozbicki działał dalej w swoim Ogródku Piwa Bawarskiego. Ta aktywność skończyła się wraz z powstaniem styczniowym i okresem żałoby narodowej. W latach 60. XIX wieku Rozbicki miał się różnych zajęć, ale wciąż wydawał utwory humorystyczne i śpiewał piosenki, między innymi na jarmarkach w Pilicy, Olkuszu czy Żarkach, gdzie przy okazji sprzedawał własne tomiki²⁶.

²¹ J. Dunin, [hasło:] *Rozbicki Soter Antoni* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXII/2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 350–351.

²² Zob. W. Szymanowski, *Literaci minores i amatorowie literatury*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1856, nr 189.

²³ Autor hasła do *Polskiego Słownika Biograficznego* podkreśla, że Rozbicki był leczony psychiatrycznie. Tamże, s. 351.

²⁴ „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 68. Jednoznacznej etykiety „grafomana” używa także wobec Rozbickiego Julian Tuwim, który przywołuje tę twórczość jako obiekt ciekawy tylko dla kolekcjonera „rzadkich a osobliwych druków”. J. Tuwim, *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*, Warszawa 1950, s. 7.

²⁵ Zob. <http://www.jura-pilica.com/?soter-antoni-rozbicki,224>, dostęp: 5.02.2023.

²⁶ Tamże.

Twórczość Rozbickiego była wielogatunkowa (pisał satyry, anegdoty, dramaty, krótkie prozy), ale piosenki zdawały się w niej zajmować miejsce szczególne. Różnorodną publiczność bawił piosenkami, reklamując się jako „pacjent filozofii, Magister muzyki”. Tekstów zachowało się niewiele – zgodnie z naturą tej ulotnej twórczości sprzed epoki fonografu. Jak stwierdza Janusz Dunin, który, idąc zresztą śladem zafascynowanego Rozbickim Juliana Tuwima, przypomniał w roku 1980 zapoznanego dawno twórcę:

Trudno oceniać wartość zachowanych tekstów w oderwaniu od indywidualności ich wykonawcy. Słowa piosenek [...] nie stanowią samoistnego dzieła. Soter był zapewne jednym z pierwszych polskich tekściarzy na większą skalę, a niektóre jego piosenki (komponował również) zyskały sobie trwałe miejsce w kulturze popularnej, a nawet folklorze²⁷.

Dunin podkreśla świetny kontakt Rozbickiego z publicznością, dla której śpiewał i deklamował on swoje utwory. A była to publiczność pochodząca, podobnie jak w przypadku słuchaczy Bérangera, z bardzo różnych klas społecznych. Rozbicki występował po dworach i dworkach szlacheckich, ale również na jarmarkach skupiających przede wszystkim chłopów; do swojego lokalu przywabiał też przedstawiciele warszawskiej inteligencji. Łącząc role „herbowego wesołka”, domowego błazna czy „wędrownego rezydenta”²⁸ (a także dzisiejszego kabareciarza), w pewnym sensie spełniał sen programotwórców spod znaku pozytywizmu o „powszechnym” odbiorze. Konstelacja adresatów jego piosenek to znakomity przykład nowoczesnych przemian zachodzących na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX wieku. Rozbicki z tych przemian wyciągał własne wnioski, które przekładały się na jego finansowe powodzenie, budzące zazdrość wielu szanowanych wówczas warszawskich literatów²⁹.

Tak wnioski te notował w autorskiej przedmowie do *Śpiewów ulubionych humorystycznych* (1856):

na nieszczęście [...] dostał mi się w sukcesji zapleśniały futerał z herbem i dotąd na wartość jego ukochani bankierzy i szeląga nie chcą pożyczyć [...] natrafiłem nareszcie na szczęśliwą myśl, która była pierwszym początkiem do zamiany połatanego fraka na dystyngowany ubiór [...]. – Zatem wyruszyłem jak owe dawniejsze Trubadory i dawałem koncerta w każdym dworku, miasteczku, a nawet i w większych miastach, gdzie się zawsze znaleźli amatorzy i protektorzy. Następnie poznałem się z gitarową

²⁷ *Życie i sprawy Sotera Rozmiar Rozbickiego, ulubionego trubadura Warszawy i Obywateli Jarmarkowych, obdarzonego mianem króla grafomanów polskich, który sam zwał się Pacjentem Filozofii, nieporównanego autora bajek i piosenek / które poznał i zgłębił Julian Tuwim; teraz na nowo ku nauce, rozrywce przypomniał Janusz Dunin; il. skompiłował Ryszard Kuba Grzybowski, Łódź 1980, s. 63.*

²⁸ Tamże, s. 69.

²⁹ Tamże, s. 67.

muzyką, a dorobiwszy z własnych konceptów śpiewy, zupełną otrzymałem sławę z pełnych kieszeni rubelków i tytuł „Nadwornego śpiewaka wszystkich obywateli Jar-markowych”. Wiele z tych śpiewów jest już gdzieniedzie znanych³⁰.

W tomiku tym umieścić zresztą adnotację, że można go „zamawiać jako śpiewaka” pod warszawskim adresem (ul. Piwna 28), co wskazuje nie tylko na umiejętności marketingowe autora, ale także na istnienie określonych potrzeb, na które odpowiadał!

Jakie tematy i obrazy przywoływał Rozbicki w swoich *Śpiewach*? Część z nich – znów podobnie jak u Bérangera! – to utwory biesiadne (jak np. *Do kielicha*), często przybierające formę ludowych przyśpiewek, w których autor posługuje się gwarą (*Krakowiak spod Miechowa*) – zapewne po to, by znaleźć się jako nadawca tekstu bliżej świata swoich ludowych słuchaczy. Piosenki „miejskie” odnotowują nowe obyczaje i formy rozrywki. Tak dzieje się w piosence o Bielanych – warszawskim „raju”, czyli od połowy XIX wieku ulubionym miejscu rozrywek stołecznej publiczności (nie tylko ludowej):

Widziałem tam różne dziwy,
Kuglarskie przemiany
Maskarady obraz żywy,
Wielkie małe stany³¹.

Jak pokazuje Rozbicki, na Bielanych bywają robotnicy i „łapserdaki”, utrzymanki i inteligenci – to mieszanka typowa dla nowoczesnego świata. Z obserwacji bawiących się warszawiaków autor wyciąga poważne wnioski: „Za pieniądze choć kto głupi / Najmądrzejszym będzie”. Innym nowoczesnym „obserwatorium” jest uzdrowisko w Ciechocinku, gdzie „wszystko się pytluje”³² – a główne dolegliwości, które sprowadzają tu kuracjuszy, to snobizm, polowanie na posąg, szukanie męża, a także podejrzane finansowe interesy utracjuszy z jednej, a lichwiarzy z drugiej strony. Pieniądz jako główny regulator stosunków społecznych pojawia się w wielu tekstach, na przykład w *Wariacie*, który uznać można za przewrotny autoportret Rozbickiego: „gdy będziesz tylko goły / To zostaniesz wariatem”³³.

Pora teraz przywołać jego najpopularniejszą piosenkę, która znalazła się w cytowanym zbiorze, czyli *Pobór na dziewczynki*. Jest to utwór satyryczny, przedstawiający sytuację absurdalną z perspektywy standardów kultury połowy XIX wieku. Oto do różnych wojsk powołuje się kobiety:

³⁰ *Śpiewy ulubione humorystyczne: ułożone w czasie podróży muzycznej naokoło wielkiego i małego świata w Królestwie Polskim przez Sotera Rozmiar Rozbickiego pacjenta filozofii*, Warszawa 1856, cyt. za: *Życie i sprawy...*, dz. cyt., s. 82.

³¹ Cyt. za: *Życie i sprawy...*, dz. cyt., s. 86.

³² Tamże, s. 96.

³³ Tamże, s. 92.

Hej, panienki posłuchajcie, raz, dwa, trzy,
I gazety przeczytajcie, raz, dwa, trzy,
Są tam wesołe nowinki,
Będzie pobór na dziewczynki, raz, dwa, raz, dwa, trzy.

Najpiękniejsze z okolicy, raz, dwa, trzy,
Przeznaczają do konnicy, raz, dwa, trzy,
A która nie ma ochoty,
To ją wezmą do piechoty, raz, dwa, raz, dwa, trzy³⁴.

Pułk najpierwszy z warszawianek, raz, dwa, trzy,
Ma się nazwać pułk ułanek, raz, dwa, trzy,
Wielkie wezmą do dragonów,
Stare panny do furgonów, raz, dwa, raz, dwa, trzy³⁵.

Koncept został tu oparty na sytuacji absurdalnej z punktu widzenia autora, słuchaczy śmieszyć miał sam pomysł wcielenia „dziewczynek” do armii. Podobnie absurdalnych pomysłów było wiele w wierszach i anegdotach Rozbickiego, które cytuje Tuwim w swoim „panopticum poetyckim”. Ich źródło autor książki *Pegaz dęba* widział w humorze ludowym:

Takich upodobań ludu do kpin ze zdrowego rozsądku przytoczyć można mnóstwo. Lubowała się w nich szlachta, lubowali się obywatele i mieszczenie, płacąc hojnie na jarmarkach nieporównanemu Soterowi Rozmiar Rozbickiemu za [...] płody jego dziwacznej muzy³⁶.

W omawianej piosence klasyfikacja „dziewczynek” do poszczególnych wojsk odbywa się wedle prostej, żeby nie powiedzieć prostackiej, zasady wykorzystującej wszystkie stereotypy na temat kobiecej urody („Która panna urodziwa, / Będzie w wojsku dość szczęśliwa”), wieku, stanu cywilnego, różnic klasowych, Żydów³⁷. Nie wiadomo, czy słuchacze Rozbickiego zastanawiali się nad tym, do której to z armii państw zaborczych miano by powoływać kobiety – w tekście piosenki wymieniane są zresztą różne wojska kojarzące się w połowie XIX wieku już tylko z polską militarną przeszłością, którą zakończyła wszak epoka napoleońska. „Dziewczynki” wskazane w tekście to na pewno umiejące czytać użytkowniczki kultury miejskiej – bo przecież autor już w pierwszych słowach zachęca je do śledzenia prasowych nowinek. Z profesji to „zakonniczki”, baletniczki, szwaczki, śpiewaczki, ale mowa jest też o pannach „wyształconych” i „wygadanych”,

³⁴ Tamże, s. 85.

³⁵ Tamże.

³⁶ J. Tuwim, *Pegaz dęba...*, dz. cyt., s. 373.

³⁷ „A gdzie będą twierdze puste, / Wsadzimy Żydówki tłuste [...]” (tamże).

co może sugerować ich przynależność także do wyższych warstw. To zacieranie społecznych hierarchii wydaje się charakterystyczne nie tylko dla gestu śmiechu, ale również dla przemian dokonujących się w epoce autora. Przemian, których efektem, jak pisałam wyżej, był skład jego publiczności, złożony z różnych, jak się wówczas mówiło, „żywołów”. Oczywiście ramą dla pomysłu autora jest „tłustość” anegdot, które opowiada się tylko w męskim gronie, wykorzystując skojarzenia i podteksty seksualne („Szwaczki zostaną w rezerwie, / Gdy się którejś coś rozerwie”; „Gdy będzie chłopców kochała, / Dojdzie stopnia generała”; są panny, które „wykrzykują” itp.). Tekst kończy się pomysłem kojarzącym się z wolnomysłcielskim antyklerykalizmem Bérangera:

Gdy bernardyn się dowiedział, raz dwa, trzy,
Już w klasztorze nie wysiedział, raz, dwa, trzy,
I wybrał się z takim planem,
By mógł zostać kapelanem, raz, dwa, raz, dwa, trzy³⁸.

Jak pisał autor w cytowanej tu już przedmowie do swoich *Śpiewów*, „*Pobór na dziewczynki* tak się powszechnie podobał, że nie ma tego domu w Warszawie, gdzie by już nie był odpisany”³⁹. Powodzenie tej piosenki łączyć trzeba z charakterem strategii omówionych powyżej, używanych z myślą o publiczności reprezentującej różne kręgi odbioru.

Niezwykle są dalsze losy *Poboru na dziewczynki*, który w następnym stuleciu trafił do zupełnie innego rejestru. W czasie I wojny światowej stał się piosenką legionową i tak też jest dziś klasyfikowany w różnych zbiorach utworów patriotycznych, gdzie datę jego napisania określa się na rok 1916, a więc ponad pięćdziesiąt lat od powstania oryginału! Popularność tej piosenki wśród Polaków walczących na frontach Wielkiej Wojny wiązać można zapewne nie tylko z dość stereotypowym żołnierskim wyobrażeniem „wesołego wojaka”, ale może również z ówczesną aktywnością militarną kobiet, między innymi zaciągających się od pierwszych dni wojny do różnych oddziałów (jak Żeński Oddział Wywiadowczy)⁴⁰. Biorąc pod uwagę początkową niechęć twórcy Legionów do tej aktywności, można by też powiedzieć, że za popularnością tej piosenki stał dystans żołnierzy do kobiet w ich szeregach... Nie on jednak zapewne przeważał, skoro to w czasie I wojny *Pobór na dziewczynki* stał się utworem patriotycznym i jako taki traktowany był w okresie międzywojennym, by znowu powrócić w latach II wojny światowej. W tym rejestrze funkcjonuje zresztą do dzisiaj. W roku 2017 *Pobór na dziewczęta* nagrany został na *Płyty legionową. Żurawiejki i inne zawadiackie piosenki*

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 83.

⁴⁰ Zob. J. Dufurat, *Kobiety w Legionach i kobiety związane z ideą Legionów* [w:] *Legenda Legionów. Opowieść o Legionach oraz ludziach Józefa Piłsudskiego*, Warszawa 2008.

legionowe, wydaną nakładem „Dziennika Polskiego”⁴¹. W roku 2018 piosenka była śpiewana w czasie koncertu z okazji Narodowego Święta Niepodległości pt. *Zakazane piosenki* w wykonaniu Solistów i Reprezentacyjnej Grupy Artystycznej Centrum Sztuki Wokalnej w Rzeszowie⁴².

Czy w epoce swojego powstania utwór Rozbickiego mógł w jakiś sposób posługiwać się znakami kodu patriotycznego? Wydaje mi się, że trudno je znaleźć wśród wyznaczników identyfikacji, o które zawsze pytamy, analizując teksty kultury popularnej – i które wskazywałam powyżej. Kiedy Rozbicki wykonywał z akompaniamentem gitary swoją piosenkę dla własnej konstelacji słuchaczy, budował wspólnotę zdarzeniową i emocjonalną o zupełnie innym charakterze niż ta, którą tworzyli śpiewający ją legioniści na frontach Wielkiej Wojny. I inną niż ta, którą tworzą dzisiejsi wykonawcy i słuchacze piosenek legionowych.

Historii dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych losów przeboju Rozbickiego nie da się jednak tylko skwitować wnioskiem: „Habent sua fata carmina”. Transfer pomiędzy rejestrami kultury wydaje się bowiem w ogóle charakterystyczny dla piosenki, zwłaszcza tej nowoczesnej, której dzieje rozpoczynają się w wieku XIX. Przypominając ich francuską odsłonę, wskazywałam oczywiście na podstawowe różnice polskiej i zachodnioeuropejskiej nowoczesności. Lecz przecież Rozbickiego i Bérangera łączy bardzo wiele, poczynając od charakterystycznej liminalności ich statusu społecznego, poprzez przejścia od kultury wiejskiego jarmarku do kultury miejskiej, na społecznym zróżnicowaniu wiernej im publiczności skończywszy. Co więcej – bérangerowska „ścieżka kariery” (od ulicznego barda do poety narodowego) w pewnym sensie przytrafiła się też Rozbickiemu, choć już wiele dziesiątków lat po śmierci „magistra muzyki i filozofii”.

Nie możemy niestety odtworzyć oryginalnego brzmienia piosenek obu twórców – choć na pewno łatwiejsze jest to w przypadku Bérangera, do którego piosenek zachowały się nuty⁴³. Rozbickiemu także zdarzało się publikować nuty do swoich utworów, ale nie była to jego stała praktyka⁴⁴. O melodiach, do których śpiewał swoje teksty, wiadomo tylko tyle, że czasem były one „tradycyjne”, a czasem „ludowe”. Dziś *Pobór na dziewczęta* opatruje się informacją, że autor muzyki jest nieznany⁴⁵. Wiemy jednak, że autor sam układał melodie do swoich piosenek i sam je wykonywał, podobnie zresztą jak Béranger. Obu autorów łączy zatem także wybrana świadomie rola „barda”, odpowiedzialnego za tekst, muzykę i styl oraz charakter przekazu – wyraża się ona w formule Bérangera „Mes chansons c’est moi”⁴⁶. Rola ta wpisuje się oczywiście w żywą we Francji tradycję tru-

⁴¹ Piosenki śpiewają artyści z kabaretu Loch Camelot.

⁴² Zob. nagranie na YouTube.

⁴³ Zob. <https://archive.org/details/musiquedeschanso00br>, dostęp: 6.07.2023.

⁴⁴ Wydał nuty mazurka *Amazonki* (1856) i polki *Kukuryku* (1857).

⁴⁵ Zob. *Musique de chansons de Béranger*, gallica.bnf.fr?ark:/121, dostęp: 6.02.2023.

⁴⁶ P.-J. de Béranger, *Préface de l’auteur*, dz. cyt.

badurów⁴⁷, do której również odwoływał się Rozbicki w cytowanym tu już wstępie do swoich „śpiewów”.

Miejsce tradycji trubadurów i wyobrażenia poety-trubadura w XX wieku należy traktować, jak piszą redaktorzy w przedmowie do książki *Modernités des Troubadours*, jako ważny element literatury i kultury modernizmu⁴⁸. Wiąże się on przede wszystkim z kreacją artysty jako włóczęgi, nomady, wolnego ducha, tworzącego czy śpiewającego tylko dla tych, dla których chce. Na pewno ten rys do dziejów nowoczesnej piosenki w Polsce i we Francji można ulokować w samym sercu problemów związanych z kształtowaniem się języków modernizmu. Wszak, jak stwierdza Miriam Bratu Hansen, modernizm obejmuje

pełen zakres praktyk kulturowych i artystycznych, które dokumentują, poddają refleksji oraz odpowiadają na procesy modernizacji i doświadczenie nowoczesności – włączając paradygmatyczne przemiany warunków, w jakich sztuka była produkowana, rozpowszechniana i konsumowana. [...] tak różnorako rozumianych estetyk nowoczesności nie da się sprowadzić do kategorii stylu, [...] zatarcia ulegają w ich obrębie granice sztuki w ich tradycyjnym osiemnasto- i dziewiętnastowiecznym wcieleniu [...] zakładającym opozycję „wysokiego” i „niskiego”, czyli autonomicznej sztuki i popularnej, masowej kultury⁴⁹.

To właśnie bliskie spotkanie wysokiego z niskim, charakterystyczne dla kultury modernizmu, wyznacza piosence szczególne miejsce. Swoistą dla niej strefę „pomiędzy” określa tu nie tylko prosta, skrótowa forma, często wykorzystująca potencjał folkloru wiejskiego i miejskiego, ale także model artysty, którzy wybrali Béranger i Rozbicki: ulicznego czy knajpianego poety śpiewającego swoje własne utwory, który opowiada nowoczesność i tworzy jej popularne kody, a jednocześnie nie wstydy się tego (a to w Polsce XIX wieku szczególnie ważne!), że na tym zarabia. A Bérangerowska formuła „Mes chansons c’est moi” wydaje się równie ważna dla rozpoznawania rytmów nowoczesności jak słynne zawołanie Gustave’a Flauberta z paryskiej sali sądowej: „Pani Bovary to ja”.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Popularność piosenki – niepopularność poezji*, „Poezja” 1970, nr 4.
 Baudelaire Ch., *Salon 1846* [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois w tłum. J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000.

⁴⁷ Zob. J.-M. Jacono, *Musique populaires modernes et heritages des troubadours* [w:] *Modernités des Troubadours*, red. E. Burle Errecade, M. Gally, F. Manzari, Aix-en-Provence 2018.

⁴⁸ Zob. tamże, *Introduction*.

⁴⁹ M.B. Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino bollywoodzkie jako modernizm wernakularny* [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 237.

- Béranger J.P. de, *Préface de l'auteur* [w:] tegoż, *Ceuvres complètes de Béranger*, t. 1, Paris 1839, s. I–XXVIII, cyt. za: https://fr.wikisource.org/wiki/Beranger/Preface_de_1833, dostęp: 6.02.2023.
- Béranger J.P., *Piosenki*, tłum. M. Rodoć, wyd. II, Lwów 1882.
- Brochon P., *Introduction* [w:] *Béranger et son temps*, wstęp i oprac. P. Brochon, Paris 1956.
- Csáky M., *Operetka wiedeńska, jej ideologia i funkcje*, tłum. M. Brylińska, K. Sadkowska, M. Chmurski, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2013, nr 1–2.
- Darrivlat P., *La Muse du peuple. Chansons politique et sociales en France 1815–1871*, Rennes 2011.
- Dufrat J., *Kobiety w Legionach i kobiety związane z ideą Legionów* [w:] *Legenda Legionów. Opowieść o Legionach oraz ludziach Józefa Piłsudskiego*, Warszawa 2008.
- Dunin J., [hasło:] *Rozbicki Soter Antoni* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXII/2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- Fox D., „*A ja sobie śpiewam, a ja sobie gram...*” *Piosenka jako forma rytualizacji codzienności* [w:] *Etyka i estetyka słowa w piosence*, red. K. Gajda, M. Chrzęstowska, Poznań 2019.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2002.
- Hansen M.B., *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny* [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Jacoco J.-M., *Musique populaires modernes et heritages des troubadours* [w:] *Modernités des Troubadours*, red. E. Burtle Errecade, M. Gally, F. Manzari, Aix-en-Provence 2018.
- Kracauer S., *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, tłum. A. Sapołiński, Warszawa 1992.
- Leterrier S.A., *Béranger. Des chansons pour un peuple citoyen*, Rennes 2013.
- Lorentowicz J., *Piotr Jan de Béranger* [w:] P.J. de Béranger, *Wybór przekładów polskich*, układ W. Nawrocki, słowo wstępne J. Lorentowicz, Warszawa [1920].
- Paczoska E., *Latarnia czarnoksiężska czyli dziewiętnastowieczności i nowoczesność* [w:] tejże, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Paszkwicz W., *Inspiracje, interakcje i asocjacje: o pewnych powiązaniach twórczości Włodzimierza Wysockiego ze światem francusko-, angielsko- i niemieckojęzycznym poezji, teatru i muzyki pop*, „Tekstualia” 2018, nr 2, s. 103.
- Szymanowski W., *Literaci minores i amatorowie literatury*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1856, nr 189.
- Tuwiłm J., *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*, Warszawa 1950.
- Życie i sprawy Sotera Rozmiar Rozbickiego, ulubionego trubadura Warszawy i Obywateli Jarmarkowych, obdarzonego mianem króla grafomanów polskich, który sam zwwał się Pacjentem Filozofii, nieporównanego autora bajek i piosenek / które poznał i zgłębił Julian Tuwiłm; teraz na nowo ku nauce, rozrywce przypomniał Janusz Dunin; il. skompilował Ryszard Kuba Grzybowski*, Łódź 1980.