

Pod urokiem piosenki

– o twórczości Juliana Tuwima dla kabaretów, teatrów i filmu

„We Francji wszystko kończy się piosenkami” – zapewniał niegdyś Pierre Beaumarchais¹. Antoni Słonimski był przekonany, że nie mogąc czerpać z tak bogatej tradycji meliki jak Francuzi, Polacy skazani są raczej na pisanie satyr, a doskonalenie form słowno-muzycznych pozostaje dla nich wyłącznie w sferze marzeń². Publicysta międzywojennej „Rzeczpospolitej”, podpisujący się pseudonimem Voice, ubolewał nad tym, że polska publiczność nie jest wystarczająco przygotowana do odbioru piosenki. Nie bez zgryźliwości konstatował, że śpiewająca artystka „przebiję prędzej żelbetonową ścianę niżeli zmusi siedzących w krzesłach nieboszczyków, ludzi tragicznie smutnych, aby podchwycili refren piosenki, zaśpiewali razem z nią”³.

Wielokrotnie upominał się o szacunek dla tej formy Tadeusz Żeleński (Boy), dostrzegając w niej antidotum na polską powagę, rozpolitykowanie i nudę. Wskazywał też na Tuwima jako na tego autora, który potrafi nadać jej poetycki szlif i stosowną sceniczną rangę, bo „ma w sobie pasję solidnej erudycji w rzeczach lekkich”⁴.

Jeśli karmienie piosenkami w dzieciństwie przyjmował Tuwim „z podejrzliwością”, to w późniejszym czasie wyraźnie rozsmakował się w gromadzeniu starych piosenników⁵, okazjonalnych broszur muzycznych, z uwagą porównywał różne warianty wybranych starowarszawskich śpiewek (np. *Na Krzywym Kole*) czy rosyjskich ballad (np. 15 wersji *Starego Cygana*

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Oświecenia i Literatury Stosowanej.

¹ Cyt. za: Bronisław Horowicz, *Nim przeminie z wiatrem. Wspomnienia*, Warszawa 1974, s. 48.

² Zagadnienie to szczegółowo analizuje Dorota Fox w pracy *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy* (Katowice 2007, rozdz. *Piosenka*, s. 154).

³ Tamże, s. 155.

⁴ Tadeusz Żeleński (Boy), *Pisma*, t. XXV: *Reflektorem w serce cieniów. Wrażenia teatralne*, Warszawa 1968 (recenzja: *Bój się Boga Mazurkiewicz! Premiera w Teatrze Letnim 3 grudnia 1936 roku*), s. 726.

⁵ Zob. Julian Tuwim, *Dzieła*, t. V: *Pisma prozą*, oprac. Janusz Stradecki, Warszawa 1964 (rozdz. *O Piosence*, s. 553–559).

Aleksandra Weretyńskiego)⁶. Ten archiwistyczno – bibliofilski rekonesans uświadomił mu podstawową cechę utworów upowszechnianych oralnie – wariabilność tekstów mogła wynikać albo z ułomności pamięci kolejnych wykonawców, albo z ich twórczej inwencji. Sam zresztą korzystał z tej ostatniej możliwości, szczepiąc na dawnych tekstach własne nowe pomysły. Nie byłoby więc słynnej *Ostatniej dziewicy*⁷, gdyby w śpiewnikach nie przedrukowywano popularnej piosenki *Za Ebru falą*⁸; nie byłoby Tuwimowskiej wersji *Do Warszawianki* z roku 1890⁹, gdyby w piosennikach XIX-wiecznych nie przechował się koncept *Lekcji śpiewu*¹⁰, piosenki rozpoczynającej się od dobrze znanego wszystkim pytania: „Chcesz żebym ci piosnkę wysnuł / Tak jak nitkę z motka?”¹¹; nie byłoby wreszcie słynnego hymnu Tuwima do melodii Josefa Stransky’ego z operetki *Generał*¹², napisanego dla oficerów, bywalców Adrii, gdyby nie wcześniejsza, z roku 1926, wersja pióra rotmistrza Włodzimierza Gilewskiego do tematu muzycznego z żydowskiej piosenki *Kadis*.

Początkowo swoje piosenkowe pomysły sprawdzał Tuwim przed kabaretową publicznością, a efekty nie zawsze były zadowalające.

Pierwszą próbę należy uznać za bardzo udaną. Kabaretowi Miraż poeta dostarczył w 1916 roku pierwszy prawdziwy przebój pt. *Bajki*, którego powstanie poprzedzone było nieco nerwowym wyczekiwaniem na zgodę Mieczysława Kozara-Słobódzkiego, którego Tuwim zdybał w kawiarni Astoria, gorąco prosząc o napisanie melodii... na dzień następny. I tak Kozar-Słobódzki dołączył do mitycznego grona twórców pisujących na kawiarnianych serwetkach. Ta piosenka przyniosła przyszłemu autorowi *Kwiatów polskich* popularność, również za sprawą sugestywnej interpretacji Stanisława Ratolda¹³.

Natomiast buszowanie wraz z Andrzejem Włastem po łódzkich kabaretach (takich jak Bi-Ba-Bo) zaowocowało w 1917 roku wspólną ich rewią pod znaczącym tytułem *Pst, pst*¹⁴ – jakoż i po pięciu dniach grania, nieco wstydliwie, zdjęto ów spektakl z afisza warszawskiego Teatru Małego, ponieważ

⁶ Tamże, s. 558–559. Można uznać, że niniejszy artykuł jest uzupełnieniem i rozszerzeniem moich wcześniejszych ustaleń przedstawionych w tekście: Lidia Ignaczak, *Tuwimowski romans z piosenką*, [w:] Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja, pod red. K. Ratajskiej i T. Cieślaka, Łódź 2007, s. 252–269.

⁷ Zob. Kazimierz Krukowski, *Mała antologia kabaretu*, Warszawa 1982 (tu: *Ostatnia dziewica*, s. 215). Dalej stosuję skrót MAK.

⁸ Piosenkę tę można znaleźć w XIX-wiecznych śpiewnikach teatralnych – np. pt. *Cyganka* w *Śpiewniku polskim*, zebrany i ułożony przez Józefa Cybulskiego (art. dram.), Warszawa 1899, s. 82–83; przedrukowywana w również w śpiewnikach powojennych – zob. Zbigniew Adrjański, *Złota księga pieśni polskich*, Warszawa 1997, s. 364 (dalej stosuję skrót ZKPP).

⁹ Julian Tuwim, *Kabaretiana*, oprac. Tomasz Stępień, Warszawa 2002, s. 71–72 – dalej stosuję skrót K.

¹⁰ Piosenkę po tym tytułem znajdujemy w *Śpiewniku polskim* (dz. cyt, s. 206); Tuwim włączył ją do wodewilu *Porwania Sabinek* Fr. i P. Schöntanów, wystawionego w Teatrze Buffo, 12 października 1938 roku, w reż. Janusza Warneckiego, w scenografii Władysława Daszewskiego.

¹¹ *Śpiewnik polski*, s. 206.

¹² Zob. Dariusz Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej lata 1900–1939*, Warszawa 2007, s. 689. Dalej używam skrótu PDL.

¹³ *Bajki*, K, s. 35 – 36; ZKPP, s. 226–227; piosenka wykonywana też w programach Czarnego Kota (por. *Dymek z papierosa czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsценkach*, pod red. Kazimierza Rudzkiego, Warszawa 1959, s. 276–277 – dalej stosuję skrót D); później włączona do repertuaru Tadeusza Olszy.

¹⁴ PDL, s. 109–110.

– jak zapamiętał Ludwik Sempoliński – „mimo tak silnego zespołu”, utwór okazał się słaby¹⁵.

Niezrażony niepowodzeniem Tuwim, bo i po raz pierwszy sprytnie osłonięty pseudonimem Jan Wim, dostarczał coraz więcej utworów słowno-muzycznych do Czarnego Kota, Argusa czy Sfinksa, później przede wszystkim do programów słynnego Qui Pro Quo, ale też Bandy, czy Cyrulika Warszawskiego, przy okazji pysznie bawiąc się wymyślaniem ciągle nowych pseudonimów – oprócz tych najbardziej znanych jak Roch Pekiński czy Oldlen, pojawiały się też rzadziej przywoływane przez badaczy takie jak: Mulek Róż, Owóz, Czyliżem, Atoli, Wszak¹⁶.

Nadal powraca pytanie: czy obfitość piosenkowej twórczości Tuwima wynikała z potrzeby zarabkowania, czy też z zafascynowania samą formą?

„Nieprawdą jest, że pisał dla pieniędzy”¹⁷ – zapewniał Słonimski. A jednak przyznać trzeba, że Tuwim potrafił zawierać korzystne dla siebie kontrakty z teatrami. Z Qui Pro Quo podpisał umowę na wyłączność dostarczania utworów, za co otrzymywał stały procent od zysków w kasie. Wynagrodzenie to wypłacano mu niezależnie od honorariów za utwory wystawiane na scenie¹⁸. Ta finansowa kalkulacja nie uszła uwagi Boyowi – ironiście, zmarłemu niedostatkiem dobrego literacko repertuaru w innych teatrzykach Warszawy:

Jeden z najdowcipniejszych literatów pobiera w pewnym teatrzyku rewiowym, mocą specjalnego kontraktu, prócz ewentualnych honorariów, pokątną kwotę »za wyłączność«. Kwotę tę ma otrzymywać, choćby nie napisał przez cały sezon, byle tylko nie pisał nic dla innego teatrzyku.

Nasuwa się refleksja, że nie pisać da się dla kilku teatrzyków równocześnie, można by zatem, zapewniwszy sobie dyskrecję, pobierać w kilku teatrzykach pensję za to, że się nie będzie pisało dla innych¹⁹.

Sam Tuwim miał się przekonać wielokrotnie jak krępujący bywa taki kontrakt. Przypomina o tym anegdota dotycząca powstania piosenki *Litania miłosna / Ukochanie moje*, którą Tola Mankiewiczówna miała zadebiutować na scenie teatrzyku Banda. Zamówienie na ten utwór złożył u Tuwima, w roku 1935, życiowy partner artystki, Tadeusz Raabe, stwierdziwszy, że repertuar Bandy nie jest zachwycający²⁰; zgodny z tą opinią był osąd wszędobylskiego Boya, który grymasił, że w programie tego kabaretu „jedno jest bez głowy, drugie bez ogona, inne bez pointy”²¹. Tuwim był zakłopotany, bo kontrakt podpisany z Ordonką odbierał mu swobodę pracy z innymi artystkami.

¹⁵ Ludwik Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 149.

¹⁶ PDL, s. 823–824.

¹⁷ Antoni Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989, s. 240.

¹⁸ T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. XXIV: *Okno na życie. Ludzie i bydlątka. Wrażenia teatralne*, Warszawa 1966 (tu: objaśnienia historyczno-teatralne Edwarda Krasińskiego i Janusza Stradeckiego, s. 757).

¹⁹ Tamże (recenzja: *Premiera w Warszawie. Wesole oko, Rumba, rumba, cocktail z humoru, tańca i melodii w dwudziestu ośmiu odmianach*, s. 623).

²⁰ Ryszard Wolański, *Tola Mankiewiczówna. „Jak za dawnych lat”*, Poznań 2013, s. 152.

²¹ Cyt. za: *Tola Mankiewiczówna...*, s. 152.

Postanowił więc podarować piosenkę Mankiewiczównie... anonimowo, a muzykę do niej napisał... również „anonimowo” Henryk Wars.²²

Niewątpliwie więc Tuwim pisując piosenki dla pieniędzy nie zawsze był praktyczny.

Poza tym – by powołać się po raz kolejny na Słonimskiego – poeta pisywał piosenki i skecze kabaretowe, również dlatego, że nadzwyczajnie to „lubił”²³.

Ciekawiła go szczególna forma osmozy między słowem i muzyką. Miał świadomość, że nie jest ona dla niego w pełni poznawalna. Wspominając pracę męża z Tuwimem nad piosenkami teatralnymi i filmowymi Elżbieta Warszowa podkreślała:

Julian nie czuł muzyki, tylko rytm [...] Bardzo chciał pisać szlagiery i kiedy siadał z Henrykiem do pracy mówił: Co ja mam zrobić? Czy tego można się nauczyć? Ale wtedy mój mąż zachęcał go słowami: „Julek, pisz co chcesz, ja muzykę podłożę”²⁴.

Z tej współpracy powstały dwie, najczęściej kojarzone z nazwiskiem Tuwima piosenki włączone do filmu *Szpieg w masce*²⁵: *Miłość ci wszystko wybaczy* i *Pierwszy znak*, w niepowtarzalnym wykonaniu Hanki Ordonówny, wcielającej się w postać śpiewaczki dancingowej – jak głosił tekst reklamy wytwórni filmowej – opętanej „przez intrygi polipa szpiegowskiego”²⁶.

Choć dziś interpretacja tych piosenek uchodzi za wzorcową, bezpośrednio po premierze recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” nie umiał powstrzymać się od złośliwego komentarza:

Ordonka śpiewa podobno Tuwima, ale trzeba wierzyć na słowo, bo czasem trudno uchwycić sens słów²⁷.

Krytyczne opinie o wykonawcach nie rzutowały jednak na współpracę poety z ulubionymi artystami kabaretowymi czy teatralnymi. Jak podkreśla Jerzy Macierakowski:

Dla Tuwima, czy to przy pisaniu piosenki lub monologu, czy też przy pracy nad większym dziełem, podniętą twórczą i pewnym drogowskazem dla samej kompozycji było łączenie utworu z konkretnymi osobami²⁸.

Indywidualność sceniczna wybranych przez niego artystów decydowała o charakterze portretowanych w piosenkach postaci.

²² Tamże.

²³ A. Słonimski, *Alfabet...*, s. 240.

²⁴ Ryszard Wolański, *Już nie zapomnisz mnie. Opowieść o Henryku Warsie*, Warszawa 2010, s. 75.

²⁵ Film wyreżyserował w roku 1933 Mieczysław Krawicz, a Ordonównie partnerowali Jerzy Leszczyński i Jerzy Pichelski – por. D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, s. 151.

²⁶ Tamże.

²⁷ R. Wolański, *Już nie zapomnisz mnie*, s. 74.

²⁸ Jerzy Macierakowski, *Teatr na Puławskiej*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, pod red. Wandy Jedlickiej i Mariana Toporowskiego, Warszawa 1963, s. 275.

Hanka Ordonówna raz stawiała się robotnicą poszukującą w fikcji filmowej kompensacji dla szarości codziennego życia, tęsknie wzdychającą:

Jakże się oni cudnie kochają
Ten mój Mozzuchin z tą Mią Mają,²⁹

to znów jako balladowa córka kata przekonywała o swej bezwarunkowej miłości do jednego z więźniów, innym razem, jako kochanka Johnny'ego, zapowiadała dość bezpośrednio konsekwencje ewentualnej zdrady:

Niech ja cię z inną złapię.
Własnymi rękami
Ja serce jej wydrapię
I mózg pazurami³⁰.

wreszcie przedzierzgała się w tyleż luksusową, co tandetną królową dancingów, pewną swej atrakcyjności, bo przecież:

Szaleją za mną chłopcy
Amantów mam na kopy³¹.

Dostosowując się do nieco odmiennego scenicznego emploi Miry Zimińskiej pozwolił Tuwim, co prawda, wyśpiewać artystce liryczną opowieść o dziewczęciu z pokoiku na Hożej³², ale częściej podsuwał jej teksty umożliwiające stworzenie nieco satyrycznych dziewczęcych portretów, takich jak choćby naiwna z Wilanowa, uwiedziona obietnicami przypadkowego amanta i nieskończenie zdziwiona:

²⁹ *Marzenie* – tekst ze zbiorów Artura Tura zamieszczono w D, s. 490–492; w MAK nieco zmieniony układ graficzny, s. 218–220; także [w:] Tadeusz Wittlin, *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*, Warszawa 1990, s. 95–96; piosenka wykonywana w programie Qui Pro Quo pt. *Grunt to się nie przejmować* (prem. 16.10.1925, w piosence przywołano nazwiska zapomnianych dziś artystów kina niemego: Iwana Mozzuchina – rosyjskiego aktora, który zachwyił publiczność kreacjami w filmach: *Sonata Kreutzerowska* (1911), *Życie i śmierć* (1914), *Ojciec Sergiusz* (1918), *Kurier carski* (1926), *Casanova* (1927); Mii Mary, postaci powracającej w kilku filmach niemych z 1916 i 1917 roku: *Chcemy męża*, *Wściekły rywal*, *Studenci* i *Bestia* – odgrywanej przez niemiecką aktorkę polskiego pochodzenia Lyę Marę (właśc. Aleksandrę Godowiczównę).

³⁰ *Johnny*, (MAK, s. 221–223) – utwór z programu Qui pro Quo pt. *Pstryk* (prem. 31.10.1927).

³¹ *Mam Chłopczyka na Kopernika* (K, s. 50–52) – pierwodruk pod pseudonimem J. Wim, muz. J. Boczkowskiego, piosenka zaprezentowana w rewii Qui Pro Quo *Puść go kantem* (prem. 16.11.1926). T. Wittlin przypomina w biografii Ordonki (T. Wittlin, *Pieśniarka*^{1/4}), że utwór ten przez towarzystwo warszawskie bywał odczytywany złośliwie, jako publiczna deklaracja uczuć pieśniarki – przyczynił się do tego romans Ordonówny z J. Osterwą, kierującym Teatrem Reduta, który mieścił się właśnie w gmachu przy ul. Kopernika w Warszawie.

³² *Pokoik na Hożej* (D – z zapisem nutowym melodycznego motywu refrenu, s. 481–482; K, s. 64–65; ZKPP, s. 346–347). O kulisach powstania tej piosenki, do której muzykę napisał Władysław Dan [Daniłowski] – zob. Mira Zimińska-Sygietyńska, *Nie żyłam samotnie*, Warszawa 1985. Utwór ten był wykonywany także przez Mieczysława Fogga.

Powiedział mi, że...
 Powiedział, że chce...
 Powiedział, że mnie...
 I poszedł!
 Powiedział, że zna...
 Powiedział, że wie...
 Powiedział, że ma...
 I poszedł!³³

W repertuarze Zimińskiej znalazła się również zabawna kalamburowa piosenka o wewnątrzrodzinnym sporze gastronomicznym: *Tata da raka*³⁴, zapowiadająca niejako przyszłe surrealistyczne, podszyte zabawą lingwistyczną dialogi pisane przez Tuwima dla duetu: Zimińska – Dymśa (takie jak choćby skecz *Cokolwiek Szopena*³⁵).

Również w repertuarze Stefci Górskiej wskazać można kilka piosenek Tuwima, będących doskonałym materiałem scenicznym. Słowami jednego z utworów artystka ujawniała odwagę podlotka złąknionego pierwszych doświadczeń erotycznych, a znużonego nadmierną domową dyscypliną, buntowniczo dodającego sobie odwagi refrenem:

Nie bój się mamy
 Bo mama też nie była święta³⁶.

To znów w rytmie tanga jej kolejna bohaterka przeżywała namiętą noc, wierząc, że oprócz niej nie ma nic³⁷, by w następnej piosence przyznać jednak, że „Spali się żar / Pierzchnie ten czar / Upojnych dni” (*Trzeba za czymś tęsknić*)³⁸.

³³ *Przygoda w Wilanowie* (MAK, s. 202–204) – piosenka wykonywana przez Z. Pogorzelską w kabarecie Banda, w programie *Wiosna Bandytów* (21.04.1932).

³⁴ *Tata da raka* (D, s.477–478 – tu podana informacja o prezentacji tego utworu w Qui Pro Quo; K, s. 65–66 – T. Stępień wspomina wyłącznie – na podstawie recenzji Żeleńskiego (Boya) – o występach Zimińskiej z tą piosenką w Cyganerii w roku 1933).

³⁵ Skecz był okolicznościowym komentarzem do odsłonięcia pomnika Chopina w warszawskich Łazienkach (1926) i dawał niezwykle możliwości popisania się aktorstwem, co wykorzystali zarówno Zimińska, jak Dymśa – stworzyli oni malowniczą, dowcipną scenkę prowincjonalnych, nieco pretensjonalnych karesów panny Cesi i farmaceuty Klemsa, bywałego w arystokratycznych sferach... aż w Rzeszowie (sic!) – por. Mira Zimińska-Sygietyńska, *Nie żyłam samotnie*, Warszawa 1985, s. 87 i s. 172; Roman Dziewoński, *Dodek Dymśa*, Łomianki 2010, s. 70–71 (dalej używam skrótu – DD). Skecz włączono do Programu nr 100 pt. *Karuzela* – wielka rewia aktualna w 2 aktach (16. Obrazach; Napisałi: Gibz i Marmureg), którego premiera miała miejsce w Qui Pro Quo 16.10.1926.

³⁶ *Nie bój się mamy* (K, s. 54–55) – piosenka (pierwodruk pod pseudonimem Oldlen, muz. F. Markush) z repertuaru Qui Pro Quo wykonywana przez zespół Tacjanny Wysockiej; według T. Wittlina była śpiewana też solo przez Stefcię Górską.

³⁷ *Nasza jest noc* – tango śpiewane przez Stefcię Górską u Chór Dana w teatrze Qui Pro Quo w programie *Maj za pasem* (14.03.1930) – K, s. 57–58.

³⁸ *Trzeba za czymś tęsknić* – piosenka z programu Qui Pro Quo nr 29 (prem. 26.06.1930 – dern. 29.07.1930) – muz. Friedrich Holländer, Nico Dostal, wykonanie: Stefcia Górka i Tacjann – girls; prwdr: pseud. Oldlen; wydanie nutowe w wydawnictwie Joachima Altschulera.

Oczywiście można by dokonać podobnego przeglądu piosenek w wykonaniu męskim (Stanisława Ratolda³⁹, Tadeusza Olszy⁴⁰, Ludwika Lawińskiego⁴¹, Karola Hanusza⁴² czy Ludwika Sempolińskiego⁴³), ale w tym przypadku warto zatrzymać się przy jednym wykonawcy, dla którego udało się Tuwimowi ułożyć zwarty sceniczny życiorys.

Postać Teofila Winegreta była przyprawą do rewii *Salatka majowa*⁴⁴ z 5 maja 1927 roku. Dzięki Adolfowi Dymśzy powstała osobliwa sceniczna kreatura: „Stało to coś, dreptało, przebierało nogami, odwalało piruety i skoki. To grzmiało, to lekceważyło publiczność”⁴⁵, a przy okazji buńczucznie manifestowało swoją niezależność Metafizyka – ryzyka:

Taka mina, że do kina
Już mnie biorą na zastępstwo Valentina.
Jestem szybki, jestem gibki,
Rzadko u nas widać takie typki⁴⁶.

Roman Dziewoński sugeruje, że purenonsensowa postać Teofila Winegreta wyrosła przede wszystkim z Tuwimowskiego podziwu dla aktorskich umiejętności Dymśzy, dla jego wyczucia scenicznej groteski. Relację poety i aktora porównuje do hipnotycznej zależności między fakirem i kobrą, bowiem Tuwim niezwykle często stawał w kulisie i sparaliżowany zachwytem przypatrywał się poczynaniom scenicznemu Dymśzy, czego efektem były podrzucane aktorowi kolejne teksty, to Hrabiego – Dziubdziusia, adorującego z podszytą nonsensem pseudoelegancją Hrabinę – Ordonkę:

Ach, pardon, Och, pardon!
Wybacz pani śmiałość mą!
I ach, pardon i och pardon
To jest mój bon – ton!⁴⁷

³⁹ Właśc. Stanisław Sulima-Zadarnowski – oprócz wspomnianej już piosenki *Bajki* wykonywanej w kabarecie Miraż, Ratold śpiewał również w kabarecie Qui Pro Quo tłumaczoną przez Tuwima francuską piosenkę wojenną *Madelon* (razem z Zofią Zabiello wykonywali ją w Programach nr 7 i nr 9, przy tym według zachowanych dokumentów w tym drugim przypadku Ratold miał posłużyć się własnym tłumaczeniem a nie Tuwima).

⁴⁰ Właśc. Tadeusz Blomberg – od Ratolda przejął Tuwimowskie *Bajki*, od 1956 wykonywał inny utwór tegoż autora – *Walczyk do muzyki S. Rembowskiego* (Teatr Syrena).

⁴¹ Właśc. Ludwik Latajner – razem ze Stefcią Górską śpiewał piosenkę pt. *Dziś bal / Bale*, do muzyki R. Falla, w rewii MSZ, czyli *pamiętaj o mnie*, której premiera miała miejsce w Qui Pro Quo 18.01.1929.

⁴² Miał w swoim repertuarze piosenkę Tuwima *Fiołki* (muz. José Padilla) i słynny *Zwariowany alfabet* (muz. Z. Wiehlera) – zob. K, s. 75–76.

⁴³ W repertuarze Sempolińskiego wskazać można bardzo znany operetkowy kadryl duetu autorskiego Anda Kitschman / Julian Tuwim – *Słomiany wdowiec*.

⁴⁴ Qui Pro Quo – Program nr 107, powtarzany do 8 czerwca 1927 roku; reż. Fryderyk Jąrosy, dekoracje Józef Galewski – zob. Tomasz Mościcki, *Kochana stara buda. Teatr Qui Pro Quo*, Łomianki 2008, (Dokumentacja), s. 316 – dalej używam skrótu QPQ.

⁴⁵ DD, s. 77.

⁴⁶ *Dziwak jestem* (MAK, s. 223–224; K, s. 73–74).

⁴⁷ Dialog ten był Tuwimowską parodią sztucznej wzniosłości librett operowych. Za: DD, s. 64.

to znów Teofila Winegreta – bardziej trywialnie „obnażającego duszę” przed swą połowicą Kalipsią:

Pójdź w ramiona,
Ubóstwiona,
Walczyk wzywa nas
Tak dymando,
Kołysando,
To jest ruch w sam raz!⁴⁸

Gdy przegląda się przeznaczone do śpiewu utwory Tuwima, wielokrotnie przytrafiają się czytelnikowi momenty estetycznej konsternacji, podobnej tym jakich musieli nieraz doświadczyć Jerzy Boczkowski, Tadeusz Wittlin i Jerzy Paczkowski, którym Tuwim przedstawiał regularnie swoje piosenki z prośbą o akceptację. Jak głosi kabaretowa legenda, Boczkowski otrzymawszy do wglądu tekst piosenki *Mam chłopczyka na Kopernika*⁴⁹ był tak zawstydzony poziomem utworu, że postanowił sam napisać doń muzykę, nie chcąc upowszechniać tekstu. Ponoć tę strategię w odniesieniu do piosenek Tuwima stosował wielokrotnie.

Założenie „złym stylem” wywołała przygotowana również dla Ordonki, tym razem do programu kabaretu Banda roku 1932, inna piosenka *Melodia Warszawy*, w rytmie:

A może jazz, jazz, jazz!
Bęben, bim – bom, rumba, trąba,
Humpa, humpa, banda, bomba,
Ręka dynda, noga dęba,
Łbem o łeb, przy gębie gęba⁵⁰.

czy włączony do filmu *Jaśnie pan szofer* operetkowy fokstrot (z muzyką R. Benatzky’ego) śpiewany przez Eugeniusza Bodo ze szlagwortem:

Ach! Ludwiko
Miłością płonę dziką⁵¹.

Autorskie konsylium Boczkowski – Wittlin – Paczkowski nie potrafiło znaleźć antidotum na tego rodzaju Tuwimowskie rymowane ekscesy. Nie obawiał się Tuwim nie tylko krytyki kolegów kabareciarzy, ale nawet krytycznej kąśliwości Boya, potrafiącego bezpardonowo przecież rozliczać tych, którzy mieli czelność obniżać poziom językowy tekstów kabaretowych:

⁴⁸ Tamże, s. 83 – *Bal u Teofila* włączono do Programu nr 108 pt. *Z papryką! – wielka rewia aktualna w dwu aktach* (w 15. Obrazach; Napisałi: Wątróbka i Renegat), którego premiera w Qui Pro Quo miała miejsce 9 czerwca 1927 roku; reż. Fryderyk Járosy – zob. QPQ, s. 316.

⁴⁹ Zob. przypis 31.

⁵⁰ Cyt. za: DD, s. 187.

⁵¹ Dariusz Michalski zestawia tę piosenkę Tuwima z innymi grafomańskimi rozwiązaniami kupletów Hemara czy Własta – zob. PDL, s. 122.

Otóż w żaden sposób nie można używać formy »ten głusz«, zamiast »ta głusz« nawet dla tak poważnych powodów jak potrzeba rymu do słowa »już«. A jeżeli się już używa tej ryzykownej formy w śpiewie, nie trzeba przynajmniej »tego głusza« wyświetlać na ekranie⁵².

Co prawda Tuwim nie igrał w ten sposób z zasadami gramatyki języka polskiego, ale wydaje się, że z radością sprawdzał nośność kiczu, co było przejawem jego niewyczerpanego, przewrotnego humoru i temperamentu. Poeta wyraźnie separował swoją twórczość poetycką od kabaretowej, czyniąc tę ostatnią pretekstem do eksperymentowania bez estetycznych ograniczeń. Świadczy o tym pół żartem pół serio udzielona Hemarowi rada dotycząca układania piosenek:

Jeśli jakiś rym, jakieś słowo pcha ci się na papier, daj mu zaistnieć, wykorzystaj je. Jeśli czujesz, że w pewnym momencie jakiś tekst „sam – zaczyna – się – pisać”, pozwól mu rozwijać się aż do końca. Jeśli z przerażeniem stwierdzasz, że nagle stałeś się grafomanem i rymujesz „po częstochowsku”, to się tego nie wstydz. Napisz rzecz do kropki, wymyśl dla siebie pseudonim, opatrz nim swoje dzieło, idź z nim do wydawcy, wytarguj jak największą zaliczkę, a potem w dobrej knajpie zamów duży koniak, potem jeszcze jeden. Gwarantuję, że wtedy wszystko przejdzie: chandra, kac, wyrzuty sumienia. Gdybyś jednak miał jeszcze jakieś kłopoty, to zadzwoń do mnie. Wyleczę cię z tej choroby tak szybko, że się nawet nie spostrzeżesz⁵³.

Prawdopodobnie takiej proveniencji jest również, uznana za wzór kiczu, piosenka *Puchowy śniegu tren*, której autorstwo zostało starannie zatarte i do dziś uchodzi ona za anonimową. Przed laty seminarzyści prof. Zbigniewa Raszewskiego, z Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie, tropili jej dzieje i wydaje się, że autorstwo Tuwima jest wielce prawdopodobne⁵⁴. Piosenkę tę wylansowała w kabarecie Argus Niuta Bolska⁵⁵, a trafiła ona do artystycznego obiegu za sprawą jednego z warszawskich wydawców płyt i nut Ignacego Rzepeckiego, który powierzył jej nagranie w 1923 roku Kazimierzowi Krukowskiemu. Na nutowym wydaniu niby podano nazwisko kompozytora – niejakiego G. Arezzo...⁵⁶ Czyżby chodziło o średniowiecznego benedyktyna, który nie tylko udoskonalił zapis nutowy, ale i wprowadził nową metodę śpiewu? Żart czy nie żart? Sprawa ta wydaje się warta dokładnego zbadania, choć kto wie czy będzie kiedykolwiek wyjaśniona.

Z podobną dezygnacją jak piosenkę traktował Tuwim większe słowno-muzyczne formy sceniczne. Nie zrażały go zgryźliwe uwagi Słonimskiego, narzekającego, że:

⁵² Tadeusz Żeleński (Boy), *Okno na życie ludzkie i bydłatka*, [w:] *Pisma*, T. XXIV, Warszawa 1966 [Premiera w Morskim Oku. *Przebój Warszawy*, wielka rewia inauguracyjna. Dekoracje Józefa Galewskiego. 20 IX 1932], s. 662.

⁵³ Cyt. za: PDL, s. 238.

⁵⁴ Zbigniew Raszewski, *Szlagiery*, [w:] tenże, *Mój świat*, Warszawa 1997, s. 31.

⁵⁵ Zob. PDL, s. 376.

⁵⁶ Tamże.

Wytworzył się specjalny rodzaj teatralny polegający na wskrzeszaniu zmarłych. Taki cudotwórca dodaje do starej farsy parę nowych sytuacji, piosenek, przysypie dowcipem, i spektakl mieni się wszystkimi kolorami życia. Nie wskrzesza się w ten sposób ważnych i dostojnych zmarłych. Są to przeważnie pomniejsze, skromne nieboszczyki, które rangą literacką nie dosięgają swych wskrzesicieli⁵⁷.

Tuwim chciał się sprawdzić w roli właśnie takiego cudotwórcy, dlatego pozornie dołączał do chóru pogromców operetki, tej – jak pisał – „starej Niemczury, tej pani Raffke sztuki teatralnej”⁵⁸, postulował, by tę „wariatkę zamordować”⁵⁹, a jednocześnie wytrwale adaptował operetki i farsy muzyczne uzupełniając je własnymi piosenkami, głuchy na prośby Słonimskiego, który po nieudany wystawieniu sztuki Edmunda Rostanda *Cyrano de Bergerac* w Teatrze Polskim, w roku 1932, w rymowanej recenzji tego spektaklu prosił Tuwima, by nie przykładął ręki do odświeżania zwietrzałych sztuczydeł:

Rób, co chcesz, przyjacielu, gdzie chcesz szukaj weny,
Ale kiepskiej poezji nie lej nam ze sceny⁶⁰.

Przegląd wodewilowo – operetkowych osiągnięć teatralnych Tuwima jest wcale imponujący. Mieszczą się tutaj próby autorskie i adaptatorskie. Do tych pierwszych należy, napisany wspólnie z Jerzym Boczkowskim, „śpiewany pastel” *O pierotach, pierotce, kominiarzu i cnotce*⁶¹, włączony do pierwszego programu Qui Pro Quo czy wystawiony w 1936 wodewil satyryczno-polityczny, tym razem spółki autorskiej Tuwim / Hemar, *Kariera Alfa Omegi*, w którym przedstawiono w krzywym zwierciadle satyry błyskawiczną i błyskotliwą karierę Jana Kiepurę. Podkreślić trzeba, że humorystyczny komentarz tego ostatniego nie zawsze był przyjmowany ze zrozumieniem i uznaniem przez publiczność, która w czasie gościnnych występów zespołu Cyrulika Warszawskiego w Sosnowcu i Przemyśle obrzuciła artystów zgniłymi jajami.

Do drugiej grupy zaliczyć należy opracowanie przez Tuwima libretta *Zemsty nietoperza* Johanna Straussa⁶², przysposobienie komedii muzycznej

⁵⁷ Antoni Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, t. 2, Warszawa 1959, s. 371 [recenzja spektaklu *Jadzia wdowa*, Ryszarda Ruszkowskiego, wystawionego w warszawskim Teatrze Polskim 22 sierpnia 1937 roku, w reż. Zbigniewa Ziemińskiego].

⁵⁸ Cyt. za: QPQ, s. 117.

⁵⁹ Cyt. za: PDL, s. 40.

⁶⁰ Antoni Słonimski, *Gwałt na Melpomenie...*, s. 57 [recenzja spektaklu *Cyrano de Bergerac* Edmunda Rostanda, wystawionego w warszawskim Teatrze Polskim 23 października 1932 roku, reż. Aleksandra Węgierki].

⁶¹ Zob. OPQ, s. 70 i Dokumentacja (s. 293 i 295).

⁶² Zob. A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie...*, s. 66–59 [recenzja spektaklu *Nietoperz* Johanna Straussa, według wodewilu Henry Meilhaca / Ludovica Halévy’ego i sztuki Rodericha Benedixa *Das Gefängnis* libretto: Karl Haffner i Richard Genée, wystawionego w warszawskim Teatrze Polskim 27 listopada 1932 roku, w reż. Aleksandra Zelwerowicza] – por. Janusz Warnecki, *Najdłuższy mój monolog*, Warszawa 1971 (wspomnienia wspólnej pracy z Tuwimem

Ralpa Benatzky'ego *Rozkoszna dziewczyna*⁶³, fars muzycznych *Ty to ja* Henryka Duvernoi⁶⁴ oraz *Porwania Sabinek Schönthanów*⁶⁵, *Króla włóczęgów* B. Hookera i W. H. Posta, z muz. R. Frimla⁶⁶, krotchwili Ryszarda Ruszkowskiego *Jadzia wdowa*⁶⁷, wreszcie wodewilowych tekstów Jana Nepomucena Nestroya *Ale się zabawił*⁶⁸ czy *Serce w rozterce, czyli Ślusarz widmo*⁶⁹.

Wybredny Słonimski, który szczylił się tym, że nie recenzował repertuaru lekkiej muzy, nie mógł nie robić tego wówczas, gdy teatry dramatyczne w latach 30. XX wieku ratowały budżet, sięgając właśnie po zabawne, nieangażujące intelektu sztuki. Niechętnie wypowiadając się na temat „operecisk” i śpiewanych ramot, musiał jednak przyznać, że Tuwim umiał je „udowcipnić”⁷⁰, że i tu potrafił zadziwić stylistyczną ekwilibrystką, godząc słowo „chore na elephantiasis kwiecistości” z tym skromnym, dyskretnym a trafnym⁷¹.

Był to dla poety niewątpliwie sprawdzian umiejętności dyscyplinowania materiału scenicznego – niełatwej sztuki, o czym przypominał Boy recenzując święące triumfy w warszawskim Teatrze Letnim (1936) przedstawienie *Żołnierza Królowej Madagaskaru*⁷²:

Nigdzie tak nie obowiązuje żelazne prawo konstrukcji, jak w rzeczach lekkich, w dowcipie, żarcie, anegdocie⁷³.

nad operetkami i komediooperami w okresie międzywojennym); Małgorzata Komorowska, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Kraków 2008, s. 22.

⁶³ Zob. tamże, s. 184–187 [recenzja spektaklu *Rozkoszna dziewczyna* Ralpa Benatzky'ego, wystawionego w warszawskim Teatrze Polskim, prem. 19 lipca 1934 roku, reż. Janusza Warneckiego] – por. J. Warnecki, *Najdłuższy...*

⁶⁴ Zob. tamże, s. 257–258 [recenzja spektaklu *Ty to ja*, Henri Duvernois z muzyką Moïse Simonsa, wystawionego w warszawskim Teatrze Polskim 30 czerwca 1935 roku, reż. Janusza Warneckiego] – por. J. Warnecki, *Najdłuższy...*

⁶⁵ Zob. tamże, s. 427–428 [recenzja spektaklu *Porwanie Sabinek* Francois i Pierre'a Schönthanów, wystawionego w warszawskim Teatrze Buffo 16 października 1938, reż. Janusza Warneckiego] – por. J. Warnecki, *Najdłuższy...*

⁶⁶ Zob. tamże, s. 365–366 [recenzja spektaklu *Król włóczęgów* Briana Hookera i W. H. Posta, z muz. Rudolfa Frimla, wystawionego w warszawskim Teatrze Letnim, prem. 3 czerwca 1937, reż. Janusza Warneckiego] – por. J. Warnecki, *Najdłuższy...* oraz M. Komorowska, *Za kurtyną lat...*, s. 60.

⁶⁷ Zob. Tamże, s. 371–372 [recenzja spektaklu *Jadzia wdowa* Ryszarda Ruszkowskiego w układzie muzycznym Tadeusza Sygietyńskiego, wystawionego w Teatrze Polskim 22 sierpnia 1937 roku, reż. Zbigniewa Ziemińskiego] – por. J. Warnecki, *Najdłuższy...*

⁶⁸ Tamże, s. 463 [recenzja spektaklu *Ale się zabawił!* Jana Nepomucena Nestroya, wystawionego w warszawskim Teatrze Buffo 30 kwietnia 1939, reż. Janusza Warneckiego] – por. J. Warnecki, *Najdłuższy...*

⁶⁹ Prem. polska 2 września 1939 roku w Teatrze Letnim w Ogrodzie Saskim w Warszawie, w reż. Leona Schillera – zob. M. Komorowska, *Za kurtyną lat...*, s. 60.

⁷⁰ A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie...*, s. 371.

⁷¹ Tamże, s. 463.

⁷² Prem. 3 grudnia 1936 roku w warszawskim Teatrze Letnim, w muzycznym opracowaniu Tadeusza Sygietyńskiego, reż. Janusza Warneckiego, sztukę Stanisława Dobrzańskiego, która stała się kanwą widowiska, amplifikował Tuwim numerami z operetek wykonywanych w czasach, gdy żył autor farsy – poeta sięgnął więc do *Córki pani Angot* Charlesa Alexandre'a Lecocq'a, *Gasparone'a* Karla Millöckera, *Orfeusza w piekle* Jacquesa Offenbacha, *Ptasznika z Tyrolu* Karla Zellerera – zob. Lucjan Kydryński, *Przewodnik operetkowy*, Kraków 1977.

⁷³ T. Żeleński (Boy), *Perfumy i krew. Krótkie spięcie. Wrażenia teatralne*, [w:] *Pisma*, t. XXVI, Warszawa 1969, [recenzja: *Bój się Boga Mazurkiewicz!*... Premiera w Teatrze Letnim] s. 727.

I dodawał, że to dzięki kunsztowi Tuwima tego wieczoru wyobraźnia widza jest tak rozigrana, że „wychodząc z teatru marzy” on „o kobiecie z tiurniurą”⁷⁴.

BIBLIOGRAFIA

- Z. Adrjański, *Złota księga pieśni polskich*, Warszawa 1997 .
- Dymek z papierosa czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsceńkach, pod red. K. Rudzkiego, Warszawa 1959.
- R. Dziewoński, *Dodek Dymsha*, Łomianki 2010.
- D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Katowice 2007.
- B. Horowicz, *Nim przeminie z wiatrem. Wspomnienia*, Warszawa 1974.
- Julian Tuwim. *Biografia. Twórczość. Recepcja*, pod red. K. Ratajskiej i T. Cieślaka, Łódź 2007.
- M. Komorowska, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Kraków 2008.
- K. Krukowski, *Mała antologia kabaretu*, Warszawa 1982.
- D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej lata 1900–1939*, Warszawa 2007.
- L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968.
- A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989.
- A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, t. 2, Warszawa 1959.
- Śpiewnik polski*, zebrany i ułożony przez J. Cybulskiego (art. dram.), Warszawa 1899.
- J. Tuwim, *Dzieła*, t. V: *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964.
- J. Warnecki, *Najdłuższy mój monolog*, Warszawa 1971.
- T. Wittlin, *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*, Warszawa 1990.
- R. Wolański, *Już nie zapomnisz mnie. Opowieść o Henryku Warsie*, Warszawa 2010.
- R. Wolański, *Tola Mankiewiczówna. „Jak za dawnych lat”*, Poznań 2013.
- Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, pod red. W. Jedlickiej i M. Toporowskiego, Warszawa 1963.
- M. Zimińska-Sygietyńska, *Nie żyłam samotnie*, Warszawa 1985.
- T. (Boy) Żeleński, *Pisma*, t. XXIV: *Okno na życie. Ludzie i bydlątka. Wrażenia teatralne*, Warszawa 1966.
- T. (Boy) Żeleński, *Pisma*, t. XXV: *Reflektorem w serce cieniów. Wrażenia teatralne*, Warszawa 1968.
- T. (Boy) Żeleński, *Perfumy i krew. Krótkie śpięcie. Wrażenia teatralne*, [w:] *Pisma*, t. XXVI, Warszawa 1969.

⁷⁴ Tamże.

SUMMARY

Lidia Ignaczak

Under the spell of the song – Tuwim’s work for cabarets, theatres, and film

The article is an extension of my previous research on Tuwim’s cabaret and theatre songs, which resulted in the article “Tuwim’s affair with the song”. It is an attempt to answer the question: how the achievement of Tuwim as a bibliophile influenced the output of Tuwim as a writer in the field of cabaret, theatre, and film songs (with special emphasis on poets cooperation with artists performing his songs).

