

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO w WARSZAWIE
WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH

Maciej Kłociński

Warszawska Orkiestra Uliczna z Chmielnej w latach 1928-2012
Monografia

Praca doktorska napisana pod opieką prof. dr. hab. Tomasza Chachulskiego
i dr Magdaleny Ślusarskiej

Warszawa 2022

Wstęp	4
Rozdział 1. Historia Orkiestry z Chmielnej w latach 1928-2012.....	10
1.1. Wprowadzenie	10
1.2. Skąd nazwa?.....	24
1.3. Trynglarz	29
1.4. Działalność Orkiestry z Chmielnej w czasie okupacji niemieckiej w Warszawie.....	29
1.5. Wojenny repertuar zespołu	34
1.6. Działalność zespołu po II wojnie światowej	38
1.7. Historia estradowej Orkiestry z Chmielnej, lata 70. XX wieku	49
1.8. Działalność zespołu w latach 80. i 90. XX wieku oraz w latach 2000-2012.....	56
1.9. Kalendarium występów i wydarzeń po śmierci Władysława Jaworskiego (1987).....	69
Rozdział 2. Wokół folkloru miejskiego.....	74
2.1. Wprowadzenie: folklor, folkloryzm, postfolkloryzm.....	74
2.2. Pojęcie folkloru miejskiego	79
2.3. Muzyka ludowa	85
2.4. Odzwierciedlenia folkloru warszawskiego w twórczości i wizerunku Orkiestry z Chmielnej.....	86
2.5. Folklor czy stylizacja?	92
Rozdział 3. Analiza piosenek, stylu gry i śpiewu.....	95
3.1. Wprowadzenie.....	95
3.2. Pieśń ludowa.....	97
3.3. Tematyka piosenek.....	99
3.4. Wartości w piosenkach i kodeks postępowania bohaterów	106
3.5. Postaci	107
3.6. Korelacje międzymiastowe piosenek	109
3.7. Język piosenek.....	111
3.8. Styl gry	123
3.9. Śpiew	135
Zakończenie	138
Biogramy muzyków Orkiestry z Chmielnej	140
Aneks	160
Spis wszystkich nagranych płyt i nagrań płytowych	160
Nagrania archiwalne Polskiego Radia	173
Pocztówki dźwiękowe	174
Spis nagrań na kanale YouTube (Internet)	175
Nagrania prywatne.....	181
Repertuar Orkiestry z Chmielnej.....	182
Spis wszystkich piosenek nagranych przez Orkiestrę z Chmielnej	183
Utwory grane przez Orkiestrę z Chmielnej, które nie zostały utrwalone na żadnych nośnikach.....	188
Spis piosenek na temat Orkiestry z Chmielnej	193
Spis wyrazów i zwrotów wewnętrznego języka muzyków Orkiestry z Chmielnej	193
Spis artystów związanych z Orkiestrą z Chmielnej	196
Bibliografia	199

*Pracę dedykuję miłośnikom dawnej piosenki, a za natchnienie do jej napisania dziękuję
Janinie Szklarskiej - mojej Babci
autor*

Wstęp

W 2008 roku po raz pierwszy usłyszałem grającą na żywo Orkiestrę z Chmielnej. Na ulicy grali i śpiewali starsi panowie, ubrani w eleganckie płaszcze, kapelusze i kraciaste czapki. Muzyka tego zespołu spodobała mi się tak bardzo, że zacząłem interesować się jego historią. Nie byłem wówczas świadomy tego, jaką rolę w kulturze on pełnił i pełni. Po latach okazało się konieczne zebranie jak największej liczby pamiątek, zdjęć, dokumentów i wspomnień po to, żeby napisać pracę doktorską w formie pierwszej monografii tej grupy muzyków. Stało się to możliwe dzięki współpracy z wieloma osobami pamiętającymi wydarzenia sprzed lat - muzykami i ich rodzinami. Jestem przekonany, że największą rolę w powstaniu tej pracy odegrały wspomnienia ludzi współtworzących wielką legendę Orkiestry z ulicy Chmielnej.

Orkiestra ta jest, w moim przekonaniu, najbardziej związanym z Warszawą zespołem muzycznym w historii polskiej muzyki rozrywkowej. Dwukrotna zdobywczyni Złotej Płyty Polskich Nagrań oraz Nagrody Prezydenta Warszawy „Zasłużony Dla Warszawy” stała się komercyjnym i popularnym w całej Polsce zespołem muzycznym dzięki nagraniu w 1969 roku swojej pierwszej płyty. Już wtedy nie było warszawiaka, który nie znałby tej orkiestry - grającej na ulicach, placach stolicy, pod kamienicami i blokami, na bazarach i w kolejkach dojazdowych. Orkiestry, która w czasie okupacji grała z narażeniem życia, a po zniszczeniu miasta na gruzach Filharmonii Warszawskiej¹ podnosiła mieszkańców na duchu.

Celem pracy było napisanie monografii zespołu, prześledzenie jego losów od momentu powstania w 1928 aż do śmierci w 2011 roku ostatniego kierownika grupy - Janusza Mulewicza. Należało również uwzględnić ten krótki czas, kiedy Orkiestra pozostawała już bez jego opieki (do roku 2012). Najmniej zbadanym źródłowo i zapewne kryjącym różne tajemnice okazał się okres okupacji. Brakuje także opracowań dotyczących bezpośrednio ówczesnych losów orkiestry i jej członków. Mimo zebrania informacji dotyczących interesujących mnie problemów, ów rozdział pozostaje wciąż otwarty. Wielu muzyków, pamiętających czasy wojny, już nie żyje. Źródłem wiedzy na temat tego okresu jest głównie przekaz rodzin, których członkowie niejednokrotnie nie kryli tego, że muzycy niechętnie dzielili się bolesnymi wspomnieniami. Do rodzin niektórych muzyków nie udało się dotrzeć, innych odnaleźć. Żywię głęboką nadzieję, że moja praca stanie się impulsem dla kogoś, kto poszerzy stan wiedzy w tym obszarze.

¹ W okresie przedwojennym nie było jeszcze nazwy Filharmonia Narodowa. Była Filharmonia Warszawska. Nową nazwę nadano dopiero 21 lutego 1955 roku z okazji inauguracji sezonu w nowej, własnej siedzibie. <https://filharmonia.pl/o-nas/historia>. Dostępność: 20.07.2022.

Punktem wyjścia było pytanie, czy uda się zgromadzić informacje zachowane w pamięci ludzkiej i skonfrontować je z dokumentami pozostającymi w archiwach publicznych i w zbiorach prywatnych. Czy jest możliwe prześledzenie biegu zdarzeń w taki sposób, żeby jak najrzetelniej przedstawić losy orkiestry dotykając zagadnień nieczęsto pojawiających się w tradycyjnej dokumentacji pisanej, a tym bardziej w opracowaniach? Ta część materiałów zgromadzonych przeze mnie dzięki nagraniom i transkrypcji rozmów na papierze oraz przechowaniu tejże kolekcji w ramach mojego prywatnego archiwum, stanowi, w świetle współczesnej metodologii, pełnoprawne źródło historyczne, dzięki któremu udało się wypełnić niektóre luki w dziejach zespołu. Interpretacja tak uporządkowanych informacji historycznych, bazujących na przeżyciach osobistych i opiniach mówiącego, to coraz bardziej powszechna metoda „historii mówionej“ (*Oral History*), która w badaniach światowych i polskich, szczególnie od czasów powojennych, zajmuje istotne miejsce w procesie naukowego odkrywania i konstruowania przeszłości².

Praca powstawała w głębokim przekonaniu o fenomenie i niepowtarzalności tego zespołu na tle innych orkiestr podobnego typu. Moje badania dodatkowo utwierdziły mnie w przekonaniu o jego wyjątkowości, bowiem udało się ustalić, że spośród wszystkich warszawskich zespołów jako pierwszy osiągnął ogromną popularność. Już w latach 30. XX wieku znany był w całej Warszawie, a dzięki swojej późniejszej działalności estradowej i komercyjnej, zdobył renomę i był ceniony nie tylko w całej Polsce, ale i na świecie. Dziś, obok powstałej po wojnie Kapeli Czerniakowskiej, jest jedynym zespołem reprezentującym folklor warszawski, cieszącym się takim uznaniem. To on ustanowił reguły estetyczne muzyki tego gatunku i nadał styl muzyce ulicznej. Piosenki w wykonaniu Orkiestry z Chmielnej są pierwowzorem dla wielu wykonawców starych szlagierów. Pomimo tego, że w okresie dwudziestolecia międzywojennego działały liczne zespoły uliczne, tylko Orkiestrze z Chmielnej udało się stworzyć markę i trwałe miejsce nie tylko na warszawskiej ulicy, ale co ważniejsze - na kartach polskiej kultury.

Dużo pracy zajęło zebranie materiałów znajdujących się w rozproszeniu. Do części z nich udało mi się dotrzeć, lecz nie mogłem poddać ich analizie, gdyż nie zawsze otrzymywałem na to zgodę obecnych właścicieli. Materiały, do których uzyskałem dostęp, zostały poddane analizie historycznej oraz literaturoznawczej w kontekście rozpoznawania historycznych okoliczności powstawania tekstów, szczególnie ze względu na specyfikę badanych tekstów piosenek. Niektóre z nich zostały poddane analizie porównawczej oraz omówieniu. Metoda biograficzna została

² Zob.: I. Lewandowska, *Oral History we współczesnej Polsce – badania, projekty, stowarzyszenia*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”, R. 1: 2011, s. 81-103. Artykuł oparty na bogatej bazie źródłowej. Czasopismo dostępne w wersji elektronicznej: <https://wrhm.pl/wrhm/article/view/9/6>. Dostępność: 12.09.2022.

zastosowana przy analizie materiałów pozyskanych od rodzin, w tym prywatnych dokumentów. Dzięki ich analizie na podstawie jednostkowych historii osobistych można było wyciągnąć wnioski, które umożliwiły generalizacje dotyczące epok, zjawisk i specyfiki orkiestry. Ze względu na swoistość badanych tekstów piosenek, zastosowano metodę filologiczną w procesie analizy, by jak najlepiej zrozumieć ich sens i kulturowy kontekst.

Udało się zebrać m.in. opracowania, artykuły w czasopismach naukowych i popularnonaukowych, unikalne nagrania z archiwum Polskiego Radia oraz archiwów osób prywatnych, nuty z piosenkami orkiestry, autografy oraz zdjęcia. Dotarłem również do zbiorów rękopiśmiennych instytucji, takich jak Instytut Pamięci Narodowej (przy współpracy z którym odtworzyłem losy wojenne założyciela Orkiestry z Chmielnej Władysława Jaworskiego), Archiwum Akt Nowych, Archiwum Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, przechowujących w swoich zbiorach materiały dotyczące członków tej orkiestry. Wiele rękopisów, a także nut, autografów, zdjęć, dokumentów osobistych, takich jak stare dowody osobiste, umowy o dzieło, kontrakty, listy repertuarowe, spisy osób biorących udział w różnego rodzaju wydarzeniach, pozwolenia na granie, korespondencje muzyków z organami administracji państwowej, znajdowało się w archiwach prywatnych zmarłych muzyków. Dokumenty i unikalne przedmioty należały bezpośrednio do nich, a obecnie są własnością ich rodzin. Zachowane opowieści rodzinne i pamiątki stanowiły bezcenne źródło wiedzy, dzięki której można było odtworzyć biografie kilkunastu muzyków grających w Orkiestrze z Chmielnej.

W pracy powołuję się na świadectwa pochodzące z rozmów, których nie zdażyłem niestety autoryzować ze względu na przedwczesną śmierć niektórych moich rozmówców. Za każdym razem zaznaczam taką sytuację w przypisie. Większość nagranych na dyktafon rozmów i wywiadów zdażyłem jednak przepisać i poddać autoryzacji. Patrząc z perspektywy czasu, naukowa praca z pamięcią ludzką była najcenniejszym i najbardziej unikatowym źródłem wiedzy na temat Orkiestry z Chmielnej.

Fenomen kulturowy i rola, jaką odgrywała Orkiestra z Chmielnej przez dziesięciolecia nie stały się jak dotąd przedmiotem dokładnej naukowej analizy. Moim celem była rekonstrukcja losów i dokonań artystycznych członków tej orkiestry, analiza twórczości i piosenek wykonywanych przez orkiestrę (ze szczególnym uwzględnieniem tych mających swoje źródło w folklorze warszawskim) pod kątem tekstowym i brzmieniowym oraz napisanie monografii dokumentującej działalność zespołu w latach 1928-2012. Aby zrealizować cel badawczy musiałem odpowiedzieć na następujące pytania:

1. Jaki jest właściwie profil artystyczny zespołu? Czy Orkiestra z Chmielnej to zespół grający wyłącznie folklor warszawski?
2. Z iloma stylami gry, śpiewu i wizerunku tej orkiestry mieliśmy do czynienia na przestrzeni lat. Jak zespół ewoluował i jak zmieniał swój styl i repertuar. Jak to przebiegało?
3. Co stanowi o prawdziwej tradycji tej orkiestry? Dzięki czemu orkiestra zachowała swój pierwotny charakter, pomimo zmian stylu i wprowadzania nowoczesnych rozwiązań wykonawczych?
4. Jaki był repertuar zespołu, jak grała i śpiewała orkiestra?
Czy znani są autorzy piosenek?
Jakie były ich gatunki, styl i charakter?
5. Jaki jest aktualny stan wiedzy na temat zgromadzonych nagrań orkiestry? Ile nagrań zachowało się w zbiorach osób prywatnych?

W badaniach wziąłem pod uwagę twórczość wyłącznie zespołu znanego z płyt winylowych typu Long-Play, czyli składu związanego z braćmi założycielami orkiestry - Władysławem i Eugeniuszem Jaworskimi oraz późniejszego składu orkiestry pod kierownictwem Janusza Mulewicza, który, z zachowaniem ciągłości do 2011 roku, kontynuował tradycję zespołu razem z muzykami związanymi z powojennym składem orkiestry, m.in. Ryszardem Klimczewskim, Zdzisławem Siemaszko, Julianem Wiśniewskim. W pracy miejscami używam sformułowań: *stary skład*, *nowy skład*. Ten pierwszy odnosi się do składu związanego z braćmi Jaworskimi, drugi zaś - późniejszy, do składu, którym kierował Mulewicz.

Pominałem działalność zespołów powstałych na wzór Orkiestry z Chmielnej, które, nie będąc z nią związane, stylizowały swój styl gry na styl orkiestry i działały na ulicach Warszawy (jak chociażby Salonowa Orkiestra z Chmielnej Tadeusza Ormana i Bogdana Putki). Zrobiłem to ze względów praktycznych. Badanie tej grupy muzyków i ich powiązań z Orkiestrą z Chmielnej wymaga zastosowania osobnej metodologii i poświęcenia im równie długiego czasu. Ten temat zasługuje na odrębną monografię.

Podjąłem próbę uporządkowania kwestii dotyczących muzyków i ustalenia ich związków z orkiestrą. Owa klasyfikacja była zadaniem trudnym z uwagi na fakt, że niektórzy muzycy w różnym czasie występowali nierzadko w kilku zespołach, a skład orkiestry zmieniał się na przestrzeni lat. Muzycy odchodzili, umierali, na ich miejsce przychodzili nowi. Wielu muzyków występowało na ulicy okazjonalnie i krótko, w związku z czym wiedza o nich odeszła wraz z nimi. Do ustalenia tego, kto rzeczywiście związany był z Orkiestrą z Chmielnej, doprowadziła bardzo

wnikliwa analiza materiału badawczego, a zwłaszcza nagrań i zdjęć, oraz porównanie tychże dokumentów z opowieściami ludzi zachowanymi w ich osobistej pamięci. Na potrzeby niniejszej pracy, za niepodważalne argumenty współpracy muzyka z zespołem, przyjąłem występowanie nazwiska na płycie, w programie estradowym, obecność na zdjęciu bądź w nagraniu podczas koncertu. Oczywiście jest jednak, że w przypadku każdej osoby siła tej współpracy oraz wkład w historię zespołu są sprawami indywidualnymi i nieuchwytnymi. Z całą pewnością nie udało mi się dotrzeć do informacji o wielu muzykach, co czyni moje ustalenia wciąż otwartymi i wymagającymi uzupełnienia przez innych badaczy.

Obecnie najczęściej myśli się o Orkiestrze z Chmielnej jako o zespole wykonującym wyłącznie piosenki mające swoje źródło w folklorze warszawskim. Staralem się nie tylko uniknąć tego uogólnienia, ale wykazać, że faktycznie folklor warszawski stanowił ważną część repertuaru w początkowym okresie działalności zespołu, a liczba piosenek o tych cechach w repertuarze zwiększała się wraz z upływem czasu. Co istotne, piosenki folkloru warszawskiego stały się głównym wyróżnikiem zespołu dopiero od lat 70. XX wieku, kiedy Janusz Mulewicz wprowadził kostiumy i wzbogacił repertuar orkiestry o inne utwory mające źródło w warszawskim folklorze. Biorąc pod uwagę obszerny repertuar, działalność zespołu związana była głównie z muzyką rozrywkową, polskimi piosenkami, szlagierami z filmów dźwiękowych i kabaretów, a także z muzyką ludową. Gatunkiem znanym dla orkiestry była ballada dziadowska, którą omawiam w rozdziale dotyczącym analizy piosenek.

Realizacji przedstawionego wyżej programu badawczego posłużyła metoda historycznej analizy tekstów źródłowych, interpretacji tekstów literackich (tekstów piosenek). Metoda porównawcza tekstów różnego typu umożliwiła precyzyjne ustalenia faktycznego stanu zdarzeń. Metoda wywiadu zwykłego pozwoliła na ustalenie nowych, nieomówionych dotąd wydarzeń związanych z historią wspomnianego zespołu muzycznego. W ich zbieraniu największą trudność stanowiło ustalenie informacji na temat konkretnych koncertów orkiestry, które nie zostały nigdzie zanotowane ani zarejestrowane, a wiedza o nich przetrwała jedynie dzięki pamięci ludzkiej. Rozdział 1. ustęp 1.9. zawiera najmniej precyzyjne ustalenia. Dane dotyczące występów zostały w tym fragmencie zaczerpniętych z dostępnej prasy i z relacji ludzi pamiętających te wydarzenia. Nie są to jednak dane wystarczające ilościowo do stworzenia pełnego kalendarium dorobku koncertowego zespołu. Jest to zagadnienie wymagające dalszych uzupełnień i poszukiwań³.

³ W.W. Skarbek, *Wybrane zagadnienia metodologii nauk społecznych*, Piotrków Trybunalski 2013, s. 69.

Ważną metodą mojej pracy badawczej była obserwacja niestandardyzowana uczestnicząca jawna. Była to obserwacja bez narzędzi systematyzujących, dokonana przeze mnie i spisywana sukcesywnie w notatkach. Było to możliwe dzięki krótkiej współpracy z zespołem Janusza Mulewicza oraz mojej bezpośredniej znajomości z muzykami orkiestry. Kiedy uczestniczyłem w koncertach czy to w charakterze muzyka, czy słuchacza, muzycy wiedzieli, że zwracam uwagę na interesujące mnie treści i że je zapisuję. Jeśli chodzi o technikę, zastosowałem obserwację dorywczą zachowań i specyficznych zwrotów językowych⁴, właściwych tylko temu środowisku muzycznemu. Zrobiłem tak z uwagi na fakt, iż w momencie spisywania pierwszych obserwacji nie miałem sformułowanych problemów badawczych. Na podstawie takich obserwacji powstał np. *Spis wyrazów i zwrotów wewnętrznego języka muzyków Orkiestry z Chmielnej*, patrz: Aneks.

Praca składa się ze wstępu, trzech zasadniczych rozdziałów, podzielonych na mniejsze części rzeczowe, zakończenia, biogramów niektórych członków orkiestry i aneksu zawierającego spis wszystkich zachowanych nagrań Orkiestry z Chmielnej na różnych nośnikach zapisu dźwięku.

Niniejsza praca została zainicjowana przez dr Magdalenę Ślusarską, pod której kierunkiem powstawała, natomiast jej głównym promotorem jest prof. dr hab. Tomasz Chachulski, bez którego cennych rad nie przyjąłaby ostatecznego kształtu.

Bardzo dziękuję wszystkim osobom, które przyczyniły się do jej powstania i udostępniły wiele cennych informacji dla lepszego udokumentowania działalności muzycznej Orkiestry z Chmielnej, a są nimi: Ewelina Grygier, Marcin Herrmann, Jerzy Adamski, Jan Przygódzki oraz rodziny Muzyków Orkiestry.

⁴ Tamże, s. 67.

Rozdział 1. Historia Orkiestry z Chmielnej w latach 1928-2012

1.1. Wprowadzenie

Zanim zostaną przedstawione początki działalności Warszawskiej Orkiestry Ulicznej z Chmielnej, najbardziej charakterystycznego dla Warszawy ulicznego zespołu muzycznego, należy przybliżyć kwestię warunków i okoliczności, w jakich pojawił się na ulicy, z którą pozostanie związany do końca opisywanego w niniejszej pracy okresu swojej działalności.

W dwudziestoleciu międzywojennym społeczność Warszawy była podzielona pod wieloma względami, także ekonomicznymi. Oprócz przedstawicieli burżuazji, ziemiaństwa i inteligencji przedwojenną stolicę zamieszkiwała duża część osób biednych, zarejestrowanych w przytułkach. W najgorszej sytuacji byli przyjezdni z przedmieść. Prawo do ubiegania się o jakiegokolwiek świadczenia mieli tylko mieszkańcy, którzy byli obywatelami miasta przez co najmniej rok⁵.

„Paryż Północy”, jak określano Warszawę, jedną z najpiękniejszych stolic ówczesnej Europy, to miasto oświetlone setkami neonów, latarni i lamp. Miasto z zachwycającą architekturą, kinami, teatrami, rewiami, kabaretami, restauracjami i dancingsami, kawiarniami, hotelami znajdującymi się praktycznie na każdej ulicy Śródmieścia, zarezerwowanymi dla elity miejscowej i przyjezdnej. Miasto pierwszorzędnej elegancji i blichtru, w którym toczyło się bogate życie kulturalne, artystyczne i rozrywkowe, stolica mody i gwiazd filmowych. W przestrzeń tej światowej metropolii wkomponowana była również ta druga Warszawa, której reprezentantami byli mieszkańcy jej przedmieść. Stanowili oni grupę handlarzy, stróżów, tragarzy, posłańców, drobnych rzemieślników, ale także osób z tak zwanego „kryminalnego półświatka”. Sama ulica Chmielna, będąca w 1933 roku czwartą po Marszałkowskiej, Al. Jerozolimskich i Żelaznej najdłuższą i najruchliwszą ulicą Warszawy, była ilustracją warszawskiej różnorodności.

Była prawdziwie wielkomięską ulicą z wysoko wyspecjalizowanymi pracownikami rzemieślniczymi na najwyższym światowym poziomie. No i bardzo warszawskie liczne hotele z Chmielnej, jak Astoria, Grand Royal, Litewski. Tu na Chmielnej [przed wojną Chmielna przecinała Marszałkowską-dopowiedzenie moje – M.K.] były też zgrupowane wypożyczalnie filmów [...]⁶.

⁵ F. Springer, *13 pięter*, Wołowiec 2015, s. 160; M.M. Drozdowski, A. Zahorski, *Historia Warszawy*, wyd. 3, Warszawa 1981, s. 371-382.

⁶ *Widzę Ciebie Warszawa sprzed lat*. Dokument Telewizji Polskiej zrealizowany w 2000 roku. TVP Historia, minuta: 8.07-8.56; <https://www.youtube.com/watch?v=Rqub-fnlzaI>. Dostępność: 11.09.2022.

Była to ulica „mieniąca się feerią barw i najróżniejszymi odcieniami szarości. [...] Była ulicą, w której Warszawa mogła przeglądać się jak w zwierciadle”⁷.

Prawie wszyscy przedstawiciele burżuazji, ziemianie mieszkający w stolicy, inteligencja, pracownicy umysłowi wyższego szczebla byli ludźmi zamożnymi. W latach trzydziestych warszawiaków uzyskujących dochody powyżej dwunastu tysięcy złotych rocznie było niecałe 2 % (24 tysiące osób), a spośród nich około 400-500 osób miało średni dochód roczny przekraczający 100.000 złotych. Życie codzienne tej grupy było stabilne. Ci warszawiacy mieszkali w wielopokojowych apartamentach, w centrum miasta lub willach na Mokotowie, Żoliborzu i Saskiej Kępie⁸.

Maria Barbasiewicz pisze o ówczesnej elicie, bywalcach salonów, teatrów, klientach Bliklego, ludziach, których stać było na kupowanie butów u Kielmana, mającego swoją pracownię szewską i sklep przy ulicy Chmielnej.

Nie będę w tym miejscu omawiać szerzej kontekstu ekonomicznego, wzajemnych relacji i przenikania się kultur przedstawicieli różnych środowisk i klas, gdyż dzieje przedwojennej Warszawy cieszą się nieustającym zainteresowaniem badawczym, zaś prac poświęconych różnym aspektom życia stolicy tego okresu ciągle przybywa, zarówno naukowych, jak i popularyzujących wiedzę o przeszłości. Media elektroniczne umożliwiają dostęp do materiałów poddanych digitalizacji, udostępniają filmy dokumentalne poświęcone przedwojennej stolicy, którą można zwiedzać wirtualnie z ciekawym komentarzem lektora, natomiast media społecznościowe gromadzą i prezentują dodatkowe materiały z archiwów prywatnych. Ośrodek Karta i Dom Spotkań z Historią w serii „Warszawa zapamiętana“ przygotował tom poświęcony dwudziestoleciu międzywojennemu w ramach projektu „Archiwum Historii Mówionej“. Jest to unikatowy zbiór opowieści warszawiaków o przedwojennym życiu stolicy⁹. Natomiast na potrzeby niniejszej rozprawy, w kontekście pewnego rysu okoliczności powstania zespołu i tła socjologicznego, warto jednak mieć świadomość, że pierwsze lata działalności grupy ulicznych muzyków zakładających ten zespół przypadły na okres zróżnicowania społecznego oraz różnorodności aktywności artystycznej w Warszawie¹⁰.

Owa różnorodność dotyczyła szczególnie, a może i przede wszystkim, produkcji muzycznej. To właśnie w przedwojennej Warszawie ukształtował się gatunek muzyczny, który dziś nazywamy

⁷ R. Maciej, *Ach, co to była za ulica... Wokół Chmielnej*, Warszawa 2018, s. 8.

⁸ M. Barbasiewicz, *Warszawa. Perła Północy*, Warszawa 2014, s. 12.

⁹ *Warszawa zapamiętana. Dwudziestolecie międzywojenne*, oprac. M. Szymańska, Warszawa 2018.

¹⁰ M. Barbasiewicz, *Warszawa. Perła Północy...*, s. 12.

tangiem polskim czy tangiem warszawskim. Dlaczego jednak tango i dlaczego warszawskie? Repertuar warszawskich orkiestr podwórkowych i ulicznych, w tym Orkiestry z Chmielnej, to odbicie tego, co było wówczas modne w Warszawie - w teatrach, kabaretach, salonach, ale i w lokalach gastronomicznych, na dancinгах.

Bez wątpienia na przełomie lat 20. i 30. ubiegłego wieku najbardziej popularnym rytmem było tango, na które moda dotarła z Paryża jeszcze przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości, a które błyskawicznie stało się ulubionym tańcem Warszawy¹¹. W Europie zaś spopularyzował je Carlos Gardel, argentyński śpiewak uznawany za króla tanga¹².

Chociaż tango narodziło się w Argentynie i wywodzi się z ubogich przedmieść (arg. arrabal) Buenos Aires, mnie interesować będzie tango polskie lub raczej tango warszawskie, a więc zaadoptowane na nasze lokalne potrzeby. Było to tango zupełnie inne niż argentyńskie, całkowicie różne od chłodnych, marszowych tang niemieckich oraz niemające wielkiego związku z urokliwym, zalotnym tangiem francuskim. Na charakter polskiego tanga złożyły się przede wszystkim wpływy rosyjskie, cygańskie i żydowskie. Te wpływy to pewien klucz do zrozumienia specyfiki polskiego tanga, jego natury i tajemnicy. Znanca i historyk tanga, Jerzy Płaczkiwicz, mówi o polskim tangu: „miało rozerwać serce”¹³.

Dla narodzin tanga, jako najbardziej popularnego stylu wykonawczego w Polsce, największą rolę odegrał Teatr Nowości, którym zarządzał Ludwik Śliwiński. Zebrał on zespół znakomitych artystów. W Teatrze Nowości występowali m.in. Lucyna Messal, Mieczysława Ćwiklińska, Antonii Fertner, Bolesław Mierzejewski czy Józef Redo. To właśnie w tym teatrze po raz pierwszy Lucyna Messal z Józefem Redo odtńczyli tango¹⁴. „Od jutra <Messalka> z <Redem> rozpoczną uczyć bawiając się Warszawkę jak się tańczy taniec tango. Przychodzi on do nas z Paryża, jak wszystkie mody, o kwartał spóźniony, bo nad Sekwaną od kwartału co najmniej cieszy się powodzeniem. Oczywiście nic na tym nie straciliśmy”¹⁵.

¹¹ Historię tanga tańca i związanej z nim etykiety oraz tanga muzyki z wyszczególnieniem stylów tanga argentyńskiego oraz dzieje jego recepcji w Polsce omówił w interesującym artykule Witold Korczyński. Żałować należy, że w tej bogatej w szczegóły prezentacji pominięto aparat naukowy. W. Korczyński, *Wokół tanga*, „Piosenka. Rocznik Kulturalny”, R. 2013, nr 1, s. 105-114. Czasopismo w wersji elektronicznej dostępne pod adresem <https://muzeumpiosenki.pl/pliki/publikacje/piosenka.pdf>. Dostępność: 2.01.2022.

¹² A.M. Kita, *Romantyczna wizja starego arrabalu - mit i rzeczywistość*, „Studia z historii społeczno-gospodarczej XIX i XX wieku”, Łódź 2012, t. 10, s. 229.

¹³ Niematerialne Warszawa. Tango. https://www.youtube.com/watch?v=8yQsGtxQ_dM. Dostępność: 2.01.2022.

¹⁴ Było to w 1913 roku w trzyaktowej operetce Victora Jacobiego pt. „Targ na dziewczęta”.

¹⁵ *Tango*, „Kurier Poranny”, R. 37:1913, nr 299 (28.10.1913), s. 2.

Zanim tango zostało zaadaptowane przez muzyków ulicznych, przetworzone i zmienione, wcześniej było propagowane przez wszystkie teatry muzyczne i rewiewe, orkiestry grające w lokalach, wytwórnie płytowe i wydawnictwa nutowe oraz radio¹⁶. To właśnie w rytmie tanga powstawały najbardziej znane w Polsce i za granicą szlagiery autorstwa polskich kompozytorów, w większości przypadków żydowskiego pochodzenia, takich jak Henryk Wars, Jerzy Petersburski, Henryk Gold, Igo Kranowski, Zygmunt Karasiński, Zygmunt Wiehler czy Zygmunt Białostocki. Były to piosenki, które dzięki melodyjności zaspokajały gusta publiczności. Szybko trafiły na podwórko, aranżowane i wykonywane przez uliczne kapele. Wspomniani kompozytorzy pisali tanga dla różnych instytucji, np. teatrów rewiewych na zamówienie dyrektorów czy kierowników muzycznych, literackich. Teatry, kabarety, ale także salon, w którym tango było równie modne, nadawały ton temu co dobre i temu co popularne. Modną stawała się właśnie ta piosenka, która wcześniej została wykonana przez Żabczyńskiego, Bodo, Ordonównę czy Górską. Inni, a w tym muzycy uliczni, podążali za tą modą, to naśladowując ją, to nadając nowy charakter¹⁷.

Czym jest owa zmiana i przetworzenie tanga salonowego przez muzyków warszawskiej ulicy? Muzycy uliczni podsłuchując tango w salonie czy grane podczas przedstawienia lub z płyty gramofonowej, zmieniali interpretację na własną. Działo się to na poziomie zarówno muzycznym (wykonawczym), jak i językowym. Utwory te zostawały przefiltrowane przez styl warszawskiej ulicy i podwórka. *Syn ulicy, Tango Andrusowskie, Już nigdy*, to w wykonaniu orkiestr ulicznych przykłady tang adaptowanych, zmodyfikowanych i ponadto takich, którym nadano charakter warszawski.

Bardzo ważną cechą warszawskiego tanga jest jego lokalny charakter. Było ono

¹⁶ Otwarcie pierwszej warszawskiej stacji radiowej miało miejsce 18 kwietnia 1926, zaś w grudniu tego roku ruszyła radiostacja Warszawa II. Pięć lat potem Warszawa I, która swoim zasięgiem objęła prawie 90% terytorium II Rzeczypospolitej. Do wybuchu wojny radio, na falach krótkich, zaczęło nadawać dla Polonii zagranicznej, oddzielnie dla Ameryki Północnej, Południowej, a na końcu dla całej Europy. Wspomniane stacje nadawały audycje w języku angielskim, w tym informujące o Polsce. Por.: M.M. Drozdowski, A. Zahorski, *Historia Warszawy...*, s. 378. Znaczenie radia dla upowszechniania piosenki, od chwili jego powstania po czasy współczesne, szczegółowo omawia w inspirującym artykule Jarosław Wasik. J. Wasik, *Wierzę piosence*, „Piosenka. Rocznik kulturalny”, R. 2021, nr 9, s. 11-12. Czasopismo w wersji elektronicznej: <https://muzeumpiosenki.pl/pliki/publikacje/piosenka9.pdf>. Dostępność: 17.09.2022.

¹⁷ Apogeum sukcesu popularności tanga w Warszawie można uchwycić analizując kopie folderów wytwórni fonograficznych, zapowiedzi nagrań i katalogów. W roku 1926 w spisach płyt na dany miesiąc czy rok tango było ciekawostką - jedno tango do ok. 30 tytułów. W 1927 ta proporcja zaczęła się zmieniać, tang jest więcej. W 1928 tanga stanowią już 1/4 wszystkich tytułów, w 1929 połowę propozycji muzycznych wytwórni fonograficznych stanowią tanga. Począwszy od 1930 roku tanga zaczynają stanowić 4/5 produkcji muzycznej muzyki lekkiej. Świadczy to o ogromnej potrzebie publiczności słuchania tego rodzaju repertuaru oraz potencji twórców i wykonawców tang tamtego okresu. Źródło: wypowiedź Jerzego Płaczkiwicza, znanego historyka tanga, Niematerialna Warszawa: https://www.youtube.com/watch?v=8yQsGtxQ_dM&t=1467s. Dostępność: 17.09.2022.

aktualizowane i grane tylko i wyłącznie dla warszawskiej publiczności. Jest bardzo charakterystyczne dla stolicy, ponieważ nawet ktoś z zewnątrz, kto ma jedynie ogólną orientację na temat polskiej kultury, gdy je usłyszy, od razu rozpozna jego pochodzenie.

Aby zrozumieć te lokalne piosenki i to, dlaczego znalazły się w repertuarze Orkiestry z Chmielnej, należy dociec, skąd się wywodzą oraz jakie były przed przekształceniem przez ulicznych wykonawców.

Polska piosenka kabaretowa powstała wraz z pierwszym w Warszawie kabaretem. Był to kabaret Momus, który rozpoczął swoją działalność w nocy 31 grudnia 1908 roku, w restauracji U Sępka przy ulicy Wierzbowej 9, naprzeciwko Teatru Wielkiego w Warszawie¹⁸.

Do tej pory w Warszawie miejscem rozrywki były tzw. Café Chantany, zwane zresztą potocznie kabaretami, jak Aquarium przy ulicy Chmielnej, Renesans na Nowym Świecie i Aleksandrya przy ulicy Mokotowskiej, róg Hożej. W lokalach tych występowały zagraniczne piosenkarki, iluzjoniści, tancerki, nieodłączny chór cygański, a także szmirowaci i trywialni kupceści lub monologięci krajowego chowu. Do tańca przygrywała orkiestra dęta [...]¹⁹.

Stałymi gośćmi tych lokali byli oficerowie, zagraniczni kupcy, ziemianie, którzy przyjechali ze wsi w interesach, a także miejscowi mężowie, których żony udały się na letni wypoczynek. Popijali oni szampana w towarzystwie artystek, które spoufalały się z nimi między występami. Mało kto w takich miejscach zwracał uwagę na przebieg programu realizowanego na scenie.

Prawdziwy kabaret, w pełnym tego słowa znaczeniu, do którego publiczność przychodziła po to, by oglądać programy artystyczne, założył w Warszawie Arnold Szyfman, późniejszy organizator i dyrektor Teatru Polskiego. Skupił wokół siebie wspaniałych autorów tekstów i kompozytorów. Dla Momusa pisali: Tadeusz Boy-Żeleński, Adolf Nowaczyński, Wacław Grubiński, Włodzimierz Perzyński, Artur Oppman, Jan Lemański i Konrad Tom. Muzykę komponowali: Jerzy Boczkowski (późniejszy dyrektor teatru Qui Pro Quo), Wiktor Krupiński i

¹⁸ Za pierwszy kabaret w Polsce uważa się krakowski Zielony Balonik mieszczący się w Jamie Michalikowej, którego tradycja sięga 1905 roku. Zrodził się w atmosferze spotkań zamkniętej krakowskiej cyganerii artystycznej. Występy poszczególnych członków bohemy były spontanicznymi improwizacjami. Przy wejściu obowiązywało zaproszenie. Każdy uczestnik tego kabaretowego spotkania brał przy wejściu zielony balonik wypełniony helem i wpinał go sobie w klapę marynarki. Podczas wieczoru baloniki wyrwały się, leciały do góry i pękały, co również tworzyło pewnego rodzaju atmosferę. Konferansjer przed każdym występem uderzał w podłogę drewnianą łagą i krzyczał „mak” – żeby uciszyć publiczność. W Zielonym Baloniku debiutowali Leon Schiller, Juliusz Osterwa, a teksty do niego pisali Tadeusz Boy-Żeleński, Edward Leszczyński, Bogusław Adamowicz. Tak o tym pierwszym kabarecie opowiadał Ludwik Sempoliński; *O początkach kabaretu w Polsce*: <https://www.youtube.com/watch?v=5BiNYL64XHk&t=460s>, dostępność: 2.01.2022.

¹⁹ K. Krukowski, *Mała antologia kabaretu*, Warszawa 1982, s. 130-131.

Adam Elektorowicz. Piosenki i monologu wykonywali niezrównani artyści, tacy jak: Alfred Lubelski (gwiazdor Momusa, który przywiózł z Paryża do Warszawy piosenkę apaszowską), Jan Pawłowski, Edward Trojanowski, Henryk Małkowski, Henryk Domański, Mary Mrozińska, Józefina Borowska. Leon Schiller spełniał jednocześnie rolę autora piosenek, akompaniatora i wykonawcy. Konferansjerem zaś był Renard Czarnocki²⁰.

W Momusie miała swój początek kabaretowa piosenka literacka, która według Kazimierza Lopka Krukowskiego była naiwna, melodramatyczna i wzorowana na paryskich szansonach. Bardzo szybko znalazła swoich wielbicieli i raptem polubiła ją cała stolica. „Cała Warszawa powtarzała te piosenki, grane i śpiewane dzień w dzień, również przez zespoły grajków ulicznych i podwórkowych”²¹.

Przed powstaniem Momusa odbiorcy właściwie nie znali piosenki w dzisiejszym znaczeniu tego słowa. Śpiewano pieśni Chopina, Moniuszki, Niewiadomskiego czy Nowowiejskiego, a także Karłowicza czy Noskowskiego. Pieśni komponowano do słów znanych poetów, takich jak Adam Mickiewicz, Kazimierz Przerwa-Tetmajer czy Maria Konopnicka. Dopiero w kabarecie powstała piosenka, która przestała już być jedynie śpiewanym wierszem. Jako forma liryki wokalne zaczęła zawierać zwrotkę (*canto*) i refren. Była inspirowana francuską *chanson* oraz pisana dla konkretnego wykonawcy do zrealizowania w programie. Nie bez znaczenia pozostawała zasada, iż kierowano ją do odpowiedniej publiczności, która momentalnie potrafiła taką piosenkę podchwycić, zapamiętać ją, a później zaśpiewać i przekazać dalej. Piosenki budowano tak, żeby refren powtarzał się kilkakrotnie, po każdej zwrotce. To prowadzi do wniosku, że nie tylko powodzenie i atrakcyjność wykonania, ale sama już konstrukcja piosenki sprawiała, że po krótkim czasie od premiery zaczynała śpiewać ją właściwie cała Warszawa²².

Po I wojnie światowej niezwykłą popularnością cieszyły się romanse cygańskie i rosyjskie, których motywy wielokrotnie rozpoznajemy słuchając przedwojennych tang. W pierwszych cafe-chantanach, a także kabaretach zatrudnione były cygańskie chóry. W wielu przypadkach byli to emigranci rosyjscy, którzy w sposób naturalny zaczęli popularyzować podczas występów artystycznych przywiezione wraz z sobą pieśni, romanse, ballady. Do opuszczenia Rosji zmusiła ich sytuacja polityczna (rewolucja bolszewicka 1917 roku), przed którą byli zmuszeni uciekać. Przyjechali do wielu europejskich stolic. Najwięcej emigrantów z Rosji osiedliło się w Paryżu. Byli

²⁰ Tamże, s. 131-132.

²¹ Tamże, s. 160 -161.

²² Tamże, s. 158.

to zarówno Cyganie, jak i przedstawiciele rosyjskiej arystokracji oraz białogwardziści. Występowali w restauracjach i nocnych barach. Tworzyli także teatry i kabarety. W zakładanych przez nich miejscach występów wytwarzali wyjątkową atmosferę, a dzięki oryginalnemu, nowemu dla publiczności paryskiej repertuarowi, zjednali sobie publiczność. Jednym z najbardziej znanych rosyjskich emigrantów, który śpiewał w restauracji Nastii Polakowej w Paryżu, był białogwardzista - Aleksander Nikołajewicz Wertyński. Przyjeżdżał na koncerty także do Warszawy, w której za każdym razem był przyjmowany niezwykle serdecznie. Jego występy oraz repertuar cieszyły się w Polsce ogromnym powodzeniem. Piosenki Wertyńskiego były modne i chwytliwe, skłaniały do refleksji i wzruszały. Nucono je zarówno w eleganckich, jak i skromnych mieszkaniach²³.

To właśnie Wertyński jest autorem i wykonawcą piosenki *Liliowyj Negr*. Przekształcona w tango znalazła się w repertuarze Orkiestry z Chmielnej pod tytułem *Więzienny Chińczyk*. Piosenka, a właściwie jej melodia, znana w czasach popularności Wertyńskiego, była później wykonywana także przez Kapelę Czerniakowską, jak i inne orkiestry w wersji zmienionej tekstowo, muzycznie, jak i interpretacyjnie. Pierwsze wydanie nutowe tej piosenki miało miejsce w 1917 roku, w Moskwie, w wydawnictwie „Прогрессивные новости” („Nowości postępowe”). Właścicielem firmy był Polak Borys Leopoldowicz. Andrzejewski²⁴. Jedna z piosenek została przez niego oznaczona etykietką „piosenka smętna”. Później już wszystkie wydania piosenek Wertyńskiego nosiły tytuły „smętne piosenki”. Propagatorem twórczości tego zakochanego w Polsce rosyjskiego artysty był Stanisław Ratold - piosenkarz, który śpiewał jego utwory w kabarecie Czarny Kot²⁵.

Zaraz po 1918 roku funkcjonowały w Warszawie trzy prawdziwe kabarety: Czarny Kot, Miraż i Sfinks. Kolejne to Stańczyk, Qui Pro Quo, Morskie Oko, Perskie Oko. To właśnie na scenach m.in. tych kabaretów powstawały piosenki znane i śpiewane do dziś. Twórcami tych piosenek byli poeci i kompozytorzy: Julian Tuwim, Marian Hemar, Konrad Tom, Jerzy Boczkowski, Jerzy Petersburski, Henryk Wars, Zygmunt Karasiński, Zygmunt Wiehler, Igo Kranowski i wielu innych. Na deskach tych kabaretów śpiewali i tańczyli wybitni polscy artyści, których nazwiska na trwałe wpięły się w naszą kulturę i kojarzone są dziś z przedwojennym

²³ F. Nikolas, *Wielki sukces ideologicznej zarazy. Rosyjska dusza*, <http://www.rosyjskadusza.cba.pl/wielki-sukces--ideologicznej-zarazy-.html>. Dostępność: 3.07.2022.

²⁴ <https://stihi.ru/2012/06/25/370>. Dostępność: 10.07.2022.

²⁵ K. Krukowski, *Mała antologia kabaretu*, ... s. 161 i 163.

stylem wykonawczym. Byli to m.in. Bodo, Sempoliński, Krukowski, Lawiński, Dymśa, Zimińska, Pogorzelska, Ordonówna, Terné, Górka, Mankiewiczówna²⁶.

Bardzo ważną rolę w popularyzacji piosenek odgrywały przed II wojną światową wydawnictwa muzyczne wydające nuty piosenek w różnych formatach i opracowaniach. W tym okresie istniało w Polsce wiele wydawnictw muzycznych. Szczegółowych informacji o nich nie mogłem znaleźć w żadnych źródłach, dlatego sam opracowałem ich spis korzystając z przepastnych archiwów kolekcjonerów, w szczególności pianisty i archiwisty Zbigniewa Rymarza. Warto wymienić niektóre z nich, ponieważ spełniły one ogromną rolę w popularyzacji piosenek i były materiałami, z których czerpali członkowie Orkiestry z Chmielnej, a także członkowie wielu innych profesjonalnych jak i amatorskich zespołów. Z tych wydawnictw nutowych, zarówno przed, jak i powojennych korzystali muzycy uliczni, a wspominał o tym w wywiadzie Zdzisław Pater, kontrabasista: „Ci co znali nutki, to były nutki na to, a ci co nie znali, to... po uchu”²⁷.

Nuty wydawały m.in. następujące wydawnictwa:

- „Nowa Scena”, ul. Nowy Świat 26 w Warszawie, które wydawało nuty po 1.5 zł. i 95 gr. oraz orkiestrówki,
- „Geberthner i Wolff”,
- „J. Altschuler”, ul. Nowogrodzka 17 w Warszawie, które miało także siedzibę w Rydze przy Elisabeth Str. 45-47,
- „J. Arct”,
- wydawnictwo autorskie A. Własta i F. Grąbczewskiego, które wydawało nuty po 1.5 zł i po 90 gr.,
- „Jazz Band” mające siedzibę w Krakowie,
- „Lira Polska”, oficyna której skład mieścił się w siedzibie wydawnictwa „Geberthner i Wolff” w Białymstoku, Poznaniu, Sosnowcu, Inowrocławiu, Katowicach, Krakowie, Lublinie i Wilnie,
- wydawnictwo lwowskie „Seyfarth”,
- wydawnictwo lwowskie „Pro Arte” z siedzibą przy ul. Batorego 7 oraz ul. Łyczakowskiej 3,
- wydawnictwo kompozytora Leona Boczkowskiego,
- wydawnictwo Leona Idzikowskiego z siedzibą w Warszawie przy ul. Marszałkowskiej 119, wydające duże formaty po 50 gr. i 95gr. - seria „Biblioteka Przebojów”,
- „Akord”,

²⁶ Tamże.

²⁷ Niematerialna Warszawa, tango. https://www.youtube.com/watch?v=8yQsGtxQ_dM, 23:55. Dostępność: 17.09.2022.

- „WJR”, skład główny J. Rzepecki, ul. Krakowskie Przedmieście 1 w Warszawie, które wydawało nuty w formacie dużym i miniaturowym po 50 gr.,
- „Jastrząb”, którego nuty rozprowadzał Leon Idzikowski wydawało nuty po 95 gr. - „Groszowa Biblioteka Przebojów”,
- wydawnictwo „Tygodnika Krakowskiego As”, czasopisma, które co tydzień na swoich łamach wydawało jedną piosenkę - „Przebój Muzyczny Asa”,
- „Fermata”, ul. Wielka 17 w Warszawie,
- „F. Grąbczewski”, ul. Nowy Świat 1 w Warszawie,
- „S.A. Krzyżanowski z siedzibą w Krakowie,
- „Kuncewicz i Hoffman”, ul. Marszałkowska 91 w Warszawie,
- „F. Gumiński”, ul. Nowy Świat 70 w Warszawie,
- „Bolero”, ul. Dzielna 5, w Warszawie,
- „B. Rudzki”,
- „Film i Rewia”,
- „GE-BE”,
- „Wydawnictwo Muzyczne Teatru Qui Pro Quo”,
- „Hero”, ul. Teatralna 8 w Katowicach²⁸.

Jak można sądzić na podstawie zebranych materiałów, w dwudziestoleciu międzywojennym istniało w Polsce ponad 30 wydawnictw muzycznych wydających nuty piosenek, w szczególności szlagierów filmowych, przebojów z teatrów, rewii, a także takich, które można było usłyszeć przez radio. Dziś nie ma ani jednego wydawnictwa wydającego na takiej zasadzie nuty, w postaci broszur.

Były także wydawnictwa, które specjalizowały się w edycjach muzyki dawnej, ale o skromnym zapleczu technicznym i profilu wydawniczym. Przykładem takiego jest założone w 1928 roku Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej pod red. Adolfa Chybińskiego, kierownika Zakładu Muzykologii Uniwersytetu Lwowskiego, oficyna, która do wybuchu II wojny światowej opublikowała 17 zeszytów²⁹.

W Warszawie na przełomie lat 20. i 30. minionego wieku funkcjonowało wiele popularnych

²⁸ Spis opracowałem na podstawie zbiorów własnych nut oraz na podstawie danych z Archiwum Zbigniewa Rymarza. Wydawnictwa publikowały zwykle katalogi, ale nie potrafię powiedzieć, co pozostało z okresu międzywojennego.

²⁹ J. Waldorff, *Dzieje muzyki polskiej*, Warszawa 1983, s. 137.

scen i teatrów, w których wystawiano rewie, czyli widowiska słowno-muzyczne wykonywane na żywo dla publiczności przez aktorów, piosenkarzy, kuplecistów, chóry rewelerów, tancerzy, monologistów przy udziale pianisty bądź orkiestry oraz nieodłącznego konferansjera. Jego zadaniem było łączenie poszczególnych występów słowem, rozśmieszanie publiczności, nawiązywanie z nią kontaktu, opowiadanie dowcipów oraz prezentacja i zapowiadanie artystów. „Rewia była swoistym lustrem, w którym odbijały się gusta warszawskiej publiczności znudzonej przestarzałą operą, schematyczną operetką, banalną i nieśmieszną farsą, wydumaną i nieporywającą muzyką klasycznej filharmonii. Ta publiczność tęskniła za rozrywką, różnorodnością i nieprzewidywalnością. Te zawierały jedynie programy rewiowe”³⁰.

Istniało ponadto wiele popularnych scen żydowskich. Najważniejszymi kabaretami były Azazel Dawida Hermana, a także przybyły z Łodzi Ararat Mojżesza Brodersona. Powodzeniem cieszyły się również teatry rewiowy Sambation oraz Jidisze Bande. Polscy Żydzi wnieśli ogromny wkład w rozwój polskiego teatru, muzyki kabaretowej oraz kina³¹.

Bardzo popularnym nośnikiem kulturowym piosenek były płyty gramofonowe. Dzięki możliwości elektrycznego zapisu dźwięku wielu wykonawców mogło utrwalić swoje głosy na krążkach wykonanych z szelaku. Istniało wtedy w Warszawie kilka wytwórni płytowych, z których największą i najbardziej prężnie działającą była Syrena Record, ale były także inne, m.in. niemiecki Odeon, amerykańska Columbia, francuski Parlophone oraz polskie Cristal czy Lonora. Wytwórnie te produkowały głównie muzykę do tańca. Wiodącymi rytmami były tanga, walce oraz fokstroty³².

Jednym z najbardziej popularnych refrenistów-piosenkarzy, który nagrywał płyty w kilku wytwórniach, był Adam Aston (Adolf Loewinsohn). Śpiewał w języku polskim, hebrajskim i jidysz. Piosenkarzem żydowskiego pochodzenia znanym z płyt, a także radia pod koniec lat 30. ubiegłego stulecia, był Albert Harris (Aaron Hekelman), słynny prawykonawca wielu utworów, które później włączyła do swojego repertuaru Orkiestra z Chmielnej³³.

Twórcy tacy jak Ludwik Lawiński, Konrad Tom, Kazimierz Krukowski i Bolesław Noriski-Nożyca byli mistrzami szmoncesu i monologu, a także piosenkarzami wykonującymi parodie piosenek. Swoje interpretacje również utrwalali na płytach gramofonowych: *Całuję twoją dłoń*,

³⁰ S. Koper, *Życie prywatne elit artystycznych Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2010, s. 62.

³¹ <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/w/18-warszawa/99-historia-spoleczności/138212-historia-spoleczności>. Dostępność: 02.01.2022.

³² J.P. Pruszyński, *Stary gramofon*, Warszawa 1985, s. 29.

³³ T. Lerski, *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Muzyka-Teatr-Film*, Warszawa 2007, s. 581.

Madame (parodia), *Jestem chory* (parodia *Ach, Ludwiko*), *Rebeka tańczy tango*, *Abram, ja ci zagram* i inne³⁴.

Większość muzyków, a także kierowników orkiestr tanecznych, dancingowych, grających muzykę lekką i utrwalających piosenki na płytach było pochodzenia żydowskiego. Warto to podkreślić ze względu na wpływy kultury żydowskiej na rozwój muzyki w tamtym czasie. Tak jak wśród piosenkarzy często trafiały się samorodne talenty (takim był wspomniany Adam Aston), to muzycy byli najczęściej etatowymi, zawodowymi muzykami mającymi za sobą profesjonalną edukację szkolną, znającymi bardzo dobrze zasady harmonii, kompozycji, terminologię muzyczną, czyli dysponującymi wyuczoną sprawnością w komponowaniu piosenek. Ich produkcje muzyczne i aranżacje utworów powstawały z dnia na dzień w zawrotnym tempie i charakteryzowały się niezwykłym wyczuciem stylu i profesjonalizmem. Nierzadko improwizowali. Czasem jednak grali z nut, tak zwanych „orkiestrówek”. Spośród słynnych kierowników orkiestr należy wymienić Henryka Warsa, Iwo Wesby’ego, Henryka Golda, Jerzego Petersburskiego, Szymona Kataszka, Zygmunta Karasińskiego, Jerzego Gerta, Jerzego Ledermana, Franciszka i Kazimierza Wilkoszewskich, Adama i Zygmunta Lewandowskich.

Nagrania orkiestr Syreny czy Odeonu, a także gra rozmaitych orkiestr występujących na dancingach stolicy, w Oazie czy Adrii, były inspiracją dla muzyków ulicznych. To właśnie ci muzycy i te orkiestry, nazywane jazzowymi, nadawały ton i ustanawiały wciąż zmieniającą się modę, którą fascynowały się orkiestry uliczne i z których czerpały wzorce. Nie wszyscy zdolni muzycy mieli szansę zaistnieć w prestiżowej orkiestrze nagrywającej płyty czy akompaniującej piosenkarzom w kanale teatralnego orkiestronu³⁵. Byli też tacy, którzy zdecydowali się na zarobkowanie, tworząc własne amatorskie zespoły i grając na ulicy.

W dwudziestoleciu międzywojennym, w Warszawie jedną z form zarobkowania muzyków było hauzerowanie. Hauzerka to „uliczno - podwórkowo - knajpiane odgrywanie popularnych tang, walców i polek, które było na stałe wpisane w krajobraz Warszawy”³⁶. Określenie hauzerka nie znajduje się w *Słowniku gwary warszawskiej* autorstwa Bronisława Wieczorkiewicza, nie jest więc

³⁴ A. Mieszkowska, *Mistrzowie kabaretu*, Warszawa 2016, s. 236.

³⁵ Orkiestron – miejsce w teatrze muzycznym przeznaczone dla orkiestry. Inna nazwa: fosa orkiestrowa, a także kanał dla orkiestry.

³⁶ [https://chomikuj.pl/doboszwanda/MUZYKA+-polscy+wykonawcy+\(g-r\)/Orkiestra+z+Chmielnej+-+Jubileusz](https://chomikuj.pl/doboszwanda/MUZYKA+-polscy+wykonawcy+(g-r)/Orkiestra+z+Chmielnej+-+Jubileusz). Dostępność: 05.08.2022.

wyrazem wywodzącym się z tradycyjnej gwary warszawskiej. Było jednak używane w kręgu osób związanych z tradycyjną muzyką uliczną³⁷.

Nie zachowały się bezpośrednie świadectwa osób zakładających zespół braci Jaworskich dotyczące pierwszych lat jego działalności. Nie zachował się również materiał ikonograficzny - żadna z osób interesujących się historią Orkiestry z Chmielnej nie posiada zdjęcia zespołu sprzed II wojny światowej. Nikt, do kogo dotarłem, nie dysponował tego typu fotografią, ani nie zachował w pamięci osobistej informacji o jej wykonaniu czy istnieniu, dlatego można przypuszczać, że przedwojennych fotografii nie było lub nie ocalały.

Materiałami na temat początków muzycznej aktywności tej orkiestry, którymi dziś dysponujemy, są: 1) relacje późniejszego kierownika zespołu i wokalisty Janusza Mulewicza w wywiadach udzielonych Aleksandrowi Kłosiowi, 2) książka *Szlagiery starej Warszawy. Śpiewnik andrusowski* autorstwa Stanisława Wielanka³⁸ - skarbnica wiedzy na temat przedwojennych piosenek oraz kilka stron internetowych o mniejszym znaczeniu. O ile tekstów opisujących późniejszą pracę zespołu jest więcej i spotykamy je w materiałach różnego typu, przykładowo w: literaturze popularnonaukowej, artykułach, biografiach, reportażach i wywiadach, to opisów działalności zespołu z okresu 1928-1939 jest najmniej, a relacje naocznych świadków właściwie nie zachowały się w żadnej formie. Istnieją jednak unikalne informacje dotyczące innych zespołów tego typu grających przed II wojną światową na ulicach Warszawy. Tego typu, czyli grup muzyków utworzonych w celu zarobkowania, grających w podobny sposób ten sam repertuar oraz mających typowy dla tego gatunku zestaw instrumentów, jak również swoją publiczność. W przypadku warszawskich zespołów okresu II Rzeczypospolitej można nawet mówić o tej samej grupie odbiorców. Unikatowe wspomnienia przywołujące interesujące mnie zagadnienia znajdują się w Archiwum Akt Nowych Miasta Stołecznego Warszawy, a ich autorką jest przedwojenna warszawianka Jadwiga Wichracka-Sumiła. W jej rękopisach odnajdujemy relację o orkiestrze ulicznej z dzielnicy Ochota. Zamieszczone jest nawet zdjęcie tej orkiestry podczas gry na ulicy Piwnej oraz informacja pod fotografią z 1934 roku: „Zespół orkiestry ulicznej z dzielnicy Ochota w czasie muzykowania przy jednym z domów na ulicy Piwnej nazywany również przez warszawiaków Orkiestrą z Czerniakowskiej, ponieważ zespół bardzo często grywał na tej ulicy”³⁹.

³⁷ A. Kłóś, *Znakiem tego Chmielna*, „Gazeta Stołeczna” nr 280 z dnia 30.11.1998, s. 20.

³⁸ S. Wielanek, *Szlagiery starej Warszawy. Śpiewnik andrusowski*, Warszawa 2010.

³⁹ J. Sumiła, *Piosenki o Warszawie*, Zbiór Rękopisów 133, Archiwum Akt Nowych Miasta Stołecznego Warszawy, k. 54.



Il. 1. J. Sumiła, *Piosenki o Warszawie*, Zbiór Rękopisów 133, Archiwum Akt Nowych Miasta Stołecznego Warszawy.

Autorka nie opisuje historii działalności wyżej zaprezentowanego zespołu, a informuje jedynie, że na początku wieku XX grające orkiestry często występowały na ulicach Warszawy. Wspomina także o innym ansambli, z którym sama współpracowała i występowała, a którego kierownikiem był grający na harmonii Walery Kamiński. Skład: W. Kamiński - harmonia, kierownictwo, F. Buszczyk - bębenek, J. Podolski - skrzypce, W. Chudy - klarnet, T. Kundzia - piosenki, J. Bochenek - skrzypce. Niestety nie udało się ustalić imion muzyków. Zespoły tego typu nie zawsze były złożone z artystów profesjonalnych; często byli to amatorzy, ale odznaczający się kunsztem wykonawczym, którzy zanim znaleźli się w kapeli ulicznej przechodzili przez drogę wiodącą ich ku nabyciu doświadczenia zawodowego w swojej branży. Przykładowo wspomniany Kamiński we wczesnej młodości grywał już na wiejskich weselach i zabawach tanecznych, a w czasie służby wojskowej w Grodnie grał w orkiestrze pułkowej. Równocześnie komponował piosenki i uczył się profesjonalnego zapisu nutowego. W 1933 roku powołał do życia wspomnianą formację jako zespół podwórkowy. Pracował w ten sposób do 1939 roku⁴⁰. "Oprócz kierowania

⁴⁰ Tamże, k. 57-58.

zespołem podwórkowym pracował jako dyrygent orkiestry dancinowej wieczorami grając na dancinгах przy ulicy Okólnik. [...] Miał jedyną wadę - lubił wypić!”⁴¹.

Dokonując przeglądu przedwojennej warszawskiej prasy znaleźć można informacje o zespołach muzycznych grających na ulicach Warszawy. W okresie dwudziestolecia międzywojennego późniejsza grupa Orkiestra z Chmielnej nie miała swojej nazwy, dlatego nie jest możliwe ustalenie, o jaki zespół chodzi autorowi przytoczonego poniżej fragmentu. Nie można także wymienić składu tego zespołu. Artykuł poświęcony zarobkowi ulicznych muzyków opisuje to zjawisko w kontekście popularności melodii grywanych przez zespoły, ich zarobków oraz reakcji publiczności na występy. Mając na uwadze fakt, że podobnych relacji nie zachowało się wiele, wolno ocenić, że jest to ważny i autentyczny materiał dokumentacyjny; to swoista relacja z koncertów ulicznych w latach dwudziestych XX wieku :

[...] dość liczny zastęp wirtuozów daje codziennie przygodne koncerty po wszystkich podwórzach. Najpopularniejszym instrumentem jest harmonia, najpopularniejszą melodią - Titine. Katarynek jest już coraz mniej. Gdy koncertant się zjawi na estradzie, t.j. podwórku - wszystkie lufciki kuchen otwierają się i różne Kasie czy inne Dulcinee przysłuchują się muzyce wystukując takt warząchwia po garnkach⁴².

Powyższy opis wymaga omówienia. Użyte sformułowanie „koncerty po wszystkich podwórzach” jest raczej przekoloryzowaniem, wyolbrzymieniem, aniżeli oddaniem stanu faktycznego. Zespół jednego dnia mógł dać koncert najwyżej na kilku podwórzach, co i tak stanowiło nie lada wyczyn. Harmonia była popularna w czasach, kiedy akordeon jeszcze nie był w powszechnym użyciu. Powstała w celu umożliwienia muzykowania przenośnego i obwoźnego. Jej konstrukcja miała być zasadniczo odwzorowaniem układu piszczałek z organów kościelnych. Tessitura⁴³ została podzielona na pół. Tony wysokie przydzielono prawej ręce, tony niskie - lewej, a poruszanie dwiema częściami podzielonego pudła rezonansowego, które łączył miech, służyło wpuszczaniu w piszczałki powietrza, które przechodząc przez nie umożliwiało grającemu na harmonii wydobywanie dźwięku. Najbardziej popularne wówczas były harmonie trzyczęściowe - mające w części prawej ręki trzy rzędy klawiszy⁴⁴. *Titine* to najbardziej popularna wówczas

⁴¹ Tamże, k. 58.

⁴² T.: *Muzyka na podwórzach i w restauracjach, zarobki muzykantów*, „Rzeczpospolita”, 21.02.1925, wyd. wieczorne.

⁴³ Tu: zakres dźwięków instrumentu.

⁴⁴ Wykład Henryka Szemeta na temat przedwojennej harmonii produkcji Wacława Pika. https://www.youtube.com/watch?v=f_YCKX_X8Rw&feature=youtu.be. Dostępność: 19.02.2022.

melodia grywana na podwórzach. Chodzi o foxtrot-shimmy powstały w 1917 roku, skomponowany przez Leo Daniderffa (właściwe nazwisko Gaston Ferdinand Niquet). Jego popularność zawdzięczamy Charliemu Chaplinowi. Wprowadził on ten utwór do filmu *Dzisiejsze czasy*, który był wyświetlany we wszystkich kinach świata. W Polsce wydawnictwo Gebethnera i Wolffa wydało egzemplarz nutowy piosenki⁴⁵. W wyrażeniu „Kasie czy inne Dulcinee” chodzi o nawiązanie do historii podobnej do tej opowiedzianej w piosence *Dulcinea* (muz. Zygmunt Wiehler, sł. Andrzej Włast), w której Don Kiszot - uosobienie każdego mężczyzny, którego mamy niewieścia cnota, śpiewa swojej lubej pod balkonem⁴⁶.

W literaturze przedmiotu znajdujemy opisy i świadectwa tego, jak wyglądały orkiestry w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Dziennikarz, satyryk, karykaturzysta i grafik - Eryk Lipiński w swoich felietonach pisał o tym zjawisku tak:

Ówczesne orkiestry, tzw. podwórkowe, składały się najczęściej z bezrobotnych muzyków lub też z amatorów, koleżków z jednej dzielnicy, z Woli czy Czerniakowa, a monety zawinięte w papier, rzucane z okien lub przynoszone przez dzieci lokatorów lub służące, stanowiły ich jedyny dochód. [...] Dawne prawdziwe orkiestry ludowe miały w swym repertuarze piosenki powszechnie znane, które były prawdziwymi przebojami, a nie wytypowanymi na listach przebojów. Była to kiedyś „Titina” czy „Hallo ciotka”. Ale głównie śpiewano mrozące krew w żyłach, wyciskające łzy z oczu i zapierające dech w piersiach, ballady o „Trędowatej”, o „Czarnej Mańce” i „Bładym Niko”, śpiewano „Rum-Helkę”, czyli „na Wolskiej Pod Kogutem”, albo o „Starym Cyganie”⁴⁷.

1.2. Skąd nazwa?

W 1928 roku pojawił się w Warszawie jeszcze jeden zespół mający z założenia wykonywać muzykę na ulicach i placach. Założony został w celach zarobkowych przez dwóch braci Jaworskich - Władysława i Eugeniusza. Początkowo nie miał swojej nazwy⁴⁸. Bracia Jaworscy podjęli się poprowadzenia takiej orkiestry w związku z nasilającą się falą bezrobocia i wielkiego kryzysu ekonomicznego przełomu lat 20. i 30. XX wieku. Wyjście na ulicę z instrumentami był to sposób

⁴⁵ S. Wielanek, *Szlagiery starej Warszawy. Śpiewnik andrusowski*, Warszawa 2010, s. 90.

⁴⁶ Wydanie nutowe piosenki *Dulcinea* (muz. Z. Wiehler, sł. A. Włast), Nakład I. Rzepeckiego, Warszawa, Krakowskie Przedmieście 1, nr 592. Archiwum własne autora.
Piosenka pochodzi z rewii „Warszawa znów się bawi” teatru Perskie Oko, z roku 1926, dlatego w artykule nie mógł to być cytat wprost z niej. Było to odwołanie do postaci Don Kichota Cervantesa.

⁴⁷ E. Lipiński, *Co jest cacy, a co jest be*, Warszawa 1983, s.104.

⁴⁸ Wywiad z Tadeuszem Fabisiakiem 20.04.2018, ul. Kołłątaja 26, Żąbki k. Warszawy. Wywiad nieautoryzowany z powodu nagłej śmierci muzyka.

może nie oryginalny, biorąc pod uwagę fakt, że wówczas istniało wiele takich orkiestr, ale jednak finansowo skuteczny⁴⁹.

Pochodzący z Żoliborza, a konkretnie z Powązek, bracia Władysław i Eugeniusz Jaworscy obracali się w kręgu muzyków grających na ulicach (hauzerujących), gromadzących się w Ogrodzie Saskim w Warszawie. Park ten był codziennym miejscem zbiórki kapel podwórkowych i orkiestr ulicznych. To tu umawiali się, gdzie danego dnia będą grać i razem udawali się do tego miejsca. Władysław Jaworski miał wówczas 15 lat i już na swoim koncercie występy w kapeli U Rudego⁵⁰. Muzykował w niej na bandžo i gitarze⁵¹. Później zaczął grać na akordeonie i to właśnie na nim, razem ze swoim siedemnastoletnim wówczas bratem Eugeniuszem, przygrywającym na bandžo, koncertował do końca swojej muzycznej działalności⁵².

Bracia Jaworscy, tworząc kapelę, zaprosili do współpracy swoich kolegów muzyków. Dzięki tej decyzji wykrystalizował się pierwszy skład orkiestry. Niestety, nie jest możliwe ustalenie, kiedy miało to miejsce. Wiadomo jednak, że w pierwszym składzie zespołu znaleźli się muzycy: Jan Sielski „Kasza” (bandžo), Marian Gliwiński (skrzypce), Józef Rutkowski „Kacap” (gitara).

Z artykułu Kłosa *Znakiem tego Chmielna* nie wynika bezpośrednio, że wyżej wymienieni muzycy dołączyli do braci Jaworskich w okresie przedwojennym. Dziś z perspektywy tak odległego czasu nie jest to możliwe do ustalenia. Pewny jest jednak fakt, że bracia Jaworscy przed wojną grali razem na ulicy, a przyczyną wyboru takiej formy muzykowania był, jak już wspomniano wcześniej, największy kryzys ekonomiczny w dobie kapitalizmu⁵³. Tadeusz Warsztocki, gitarzysta, utrzymuje, że Jan Sielski „Kasza” dołączył do braci Jaworskich dopiero po wojnie. Wcześniej grali oni tylko we dwóch. Okazjonalnie przystępowali także do różnego rodzaju spontanicznie zbierających się kapel⁵⁴. „Reszta składu była zawsze płynna, chętnych do grania nie

⁴⁹ Skuteczny i jednocześnie niebezpieczny, ponieważ za granie na ulicach policja pozbawiała muzyka wolności na 48 godzin osadzając go w areszcie.

⁵⁰ Nazwa „U Rudego” pojawia się w artykule Aleksandra Kłosa *Znakiem tego Chmielna*. Ponieważ we wcześniejszych partiach tego artykułu zamieszczono informację o tym, że grano u kogoś w kapeli – i takimi właśnie były początkowe nazwy kapel – z nazwiskiem lub pseudonimem w tytule – mniemam, że nie chodzi tutaj o nazwę lokalu gastronomicznego, tylko „Rudy” jest pseudonimem kierownika jakiejś wcześniej istniejącej kapeli.

⁵¹ W artykule Andrzeja Wróblewskiego *Piosenki ulicy warszawskiej Orkiestra z Chmielnej* („Życie Warszawy”, nr 74-75, 28-30.03.1970, s. 6). Władysław Jaworski podaje mandolinę jako instrument, na którym początkowo grał.

⁵² A. Kłós, *Znakiem tego Chmielna*, „Gazeta Stołeczna” nr 280, 30.11.1998, s. 20.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Rozmowa telefoniczna z Tadeuszem Warsztockim dnia 11.05.2020.

brakowało - z reguły muzykowało naraz co najmniej dziesięć osób. (...) Wiech nazywał takie zespoły filharmonią pod chmurką⁵⁵.

Z powyższego zapisu wynika, że, biorąc pod uwagę liczbę muzyków, możemy mówić o *orkiestrze ulicznej*, w odróżnieniu od innych zespołów podwórkowych / ulicznych, które nazywamy kapelami. Nie jest to jednak reguła i w tradycji orkiestry zdarzały się takie występy, kiedy grało zaledwie trzech, czterech muzyków.

O pojawieniu się nazwy zespołu informuje kilka źródeł:

- 1) Relacja Zdzisława Siemaszko (gitara), który dołączył do Orkiestry z Chmielnej po 1948 roku. Poświadcza on, że nazwa Orkiestra z Chmielnej pojawiła się po raz pierwszy pod koniec lat 50. XX wieku⁵⁶. „Graliśmy koncert u niewidomych żołnierzy na Rutkowskiego [przez długi czas tę nazwę nosiła ulica Chmielna - przyp. red.] i organizator zapytał, jak się nazywa nasz zespół. - Jak to? - odpowiedzieliśmy. Gramy tutaj i nazywamy się Orkiestra z Chmielnej⁵⁷.
- 2) Relacja Janusza Mulewicza (śpiew), wieloletniego kierownika tej orkiestry, który wspomina, że nazwa pojawiła się pod koniec lat 50. XX wieku, a wymyślili ją zapytani o tę nazwę muzycy⁵⁸. W kolejnych partiach wypowiedzi czytamy krótki opis dotyczący tych okoliczności: „Nazwę - Orkiestra, nadano zespołowi przy okazji przygotowań do nagrania pierwszej płyty /1959/, a niemałą rolę spełnił przy tym Eugeniusz Fedorczyk, muzyk i ówczesny opiekun zespołu⁵⁹.
- 3) Artykuł autorstwa Janusza Mulewicza zamieszczony niegdyś na nieistniejącej dziś stronie internetowej reklamującej warszawskie kapele „Kapele Warszawy”. Jego treść ocalała dzięki uważności Andrzeja Ślusarza (akordeonisty Kapeli Czerniakowskiej), który artykuł ten zeskanował, a którego fragment wypada tu przytoczyć:

Formalnie nazwa figurująca w tytule, nadana została zespołowi w drugiej połowie lat pięćdziesiątych po wielu sesjach nagraniowych w Polskim Radiu. Tam też zrodził się pomysł nagrania pierwszej płyty długogrającej. Był to wielki sukces wydawniczy, jako że już po roku Zespół został wyróżniony pierwszą

⁵⁵ A. Kłóś, *Znakiem tego Chmielna...*, s. 20.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Cyt. za: A. Kłóś, *Orkiestra z Chmielnej ma 75 lat...*, s. 20.

⁵⁸ A. Kłóś, *Orkiestra z Chmielnej ma 75 lat*, „Gazeta Wyborcza”, 02.03.2001.

⁵⁹ Cyt. za: A. Kłóś, *Orkiestra z Chmielnej ma 75 lat...*

Złotą Płytą wydaną pod tytułem Orkiestra z Chmielnej⁶⁰.



II. 2. *Zespół muzyczny Chmielna. Z Archiwum Tadeusza Fabisiaka.*

Dla potrzeb niniejszej pracy przyjęto, że używana tu nazwa Orkiestra z Chmielnej będzie odnosiła się do całokształtu działalności tego zespołu bądź do poszczególnych wydarzeń z nim związanych. Zabieg ten służy uporządkowaniu i ujednoczeniu treści zawartej w pracy. By nie wracać już do tego tematu, pamiętać należy, że nazwą właściwą w początkowym okresie jego funkcjonowania była nazwa: Zespół Braci Jaworskich. Nazwę tę znamy jedynie z opowieści, bowiem nie przetrwały żadne materiały - zdjęcia lub artykuły czy inne źródła dokumentujące ten fakt⁶¹.

Dysponując źródłami późniejszymi, z okresu powojennego, a konkretnie z przełomu lat 50. i 60. XX wieku, czyli ery pierwszych płyt analogowych orkiestry, odnosimy wrażenie, że zespół ów znany był pod nazwą: Chmielna. Trzy zachowane do dzisiejszego dnia fotografie reklamowe dają temu świadectwo. Widzimy na nich muzyków w pełnym składzie oraz nazwę: Zespół muzyczny Chmielna - kierownik Władysław Jaworski.

⁶⁰ Korespondencja mailowa z Andrzejem Ślusarzem z dnia 30.04.2018.

⁶¹ Wywiad ze Zdzisławem Paterem, dn. 24.05.2013. Wywiad autoryzowany.

Początek lat 70. XX wieku wiąże się z uformowaniem nowej nazwy: Orkiestra z Chmielnej i od tego czasu taka nazwa występuje najczęściej; także kiedy chodzi o wcześniejszą działalność orkiestry. Ze względu na to, że zespół składał się wówczas z kilkunastu osób, czyli orkiestra występowała na ulicy w licznym składzie, warszawiacy zaczęli ją nazywać *Orkiestra z ulicy Chmielnej*. Bezpośredni kontakt i styczność z publicznością - przechodniami sprawił, że muzycy, którym zależało na podkreśleniu swojej przynależności do miejsca, w którym grają, zaakceptowali tę nazwę i bardzo szybko sami zaczęli jej używać. Nazwa w takiej formie znalazła się na pierwszej długogrającej płycie winylowej, choć w tej nazwie dodano jeszcze słowo *uliczna* by podkreślić charakter prezentowanego zespołu. Na płycie POLSKIE NAGRANIA MUZA XL0580 [Long-Play] pojawiła się nazwa: Warszawska Orkiestra Uliczna z Chmielnej⁶².

Od połowy lat 70. XX wieku, kiedy orkiestrą zaopiekował się jej ówczesny wokalista i kierownik artystyczny Janusz Mulewicz, używano wyłącznie nazwy Orkiestra z Chmielnej, z wyjątkiem płyty CD nagranej w roku 2008, na której unaocznia się nazwa Kapela z Chmielnej: Kapela z Chmielnej - starsi juniorzy „KANTRYDANS”, ACCORD SONG, AS502 [CD-ROM]. Dodać należy, że jest to płyta, na której starowarszawskie melodie nagrane zostały w oparciu o współczesne aranżacje i z wykorzystaniem instrumentów elektronicznych. Podkład stanowią syntezator, gitara elektryczna, akordeon oraz saksofon⁶³.

W latach 90. XX wieku i w początkach kolejnego stulecia nazwy Kapela z Chmielnej używało wiele zespołów założonych na wzór Orkiestry z Chmielnej występujących doń równolegle. W ich skład wchodził także muzycy wywodzący się z tradycji oryginalnej orkiestry braci Jaworskich. Niektórzy używali tej nazwy najczęściej jako człon dodany do nowej - własnego autorstwa. Wśród nich byli muzycy współpracujący z braćmi Jaworskimi. Byli też tacy, którzy doskonale znali ich repertuar, a pojawili się na scenach i ulicach Warszawy jako konkurencja albo kontynuatorzy tradycji, albo po prostu nowy skład starej orkiestry. Postrzegani byli przez publiczność jako kontynuatorzy tradycji muzykowania ulicznego. Na uwagę zasługują tu dwie kapele, które przez najdłuższy czas koncertowały na ulicach Warszawy oraz odniosły sukces na estradzie, a są to: Warszawska Kapela Zdzisława Patera z Chmielnej oraz Orkiestra Salonowa z Chmielnej (Bogdan Putka i Tadeusz Orman)⁶⁴.

⁶² Orkiestra Uliczna z Chmielnej, POLSKIE NAGRANIA MUZA XL0580 [Long-Play], 1969.

⁶³ Kapela z Chmielnej - starsi juniorzy „KANTRYDANS”, ACCORD SONG, AS502 [CD-ROM], 2008.

⁶⁴ Z. Smoleńska, *Szczęśliwi, kiedy grają razem*, „Idziemy”. Tygodnik Warszawsko - Praski, nr 37, 10.09.2006.

1.3. Trynglarz

Miejscem grania pierwszego składu Orkiestry był brzeg trotuaru ulicy Chmielnej. Muzycy stojąc lub przemieszczając się, grali piosenki, których refren śpiewał solista. Osoba pełniąca specjalną funkcję „trynglarza” zbierała pieniądze od przechodniów pragnących wspomóc materialnie zespół. Kładziono je na grzbiet pudła rezonansowego odwróconej mandoliny, trzymanej za gryf. Była to również forma podziękowania za koncert⁶⁵. Oprócz gotówki zdarzały się opłaty w naturaliach, delikatesach, produktach żywnościowych czy napojach wysokoprocentowych. Czasami za występ na ulicy można było zatem dostać tabliczkę czekolady, cukierki, piwo, pączka... „Trynglowanie”, czyli zbieranie pieniędzy, było bardzo odpowiedzialną funkcją w zespole. Zbieracz musiał być elegancki, szarmancki, dowcipny oraz umieć kulturalnie rozmawiać z ludźmi. Swoiście reprezentował zespół. Oprócz trzymania mandoliny, pełniącej rolę czapki- skarbonki, bacznie obserwował ruch uliczny, reakcje ludzi, zapewniał kontakt między słuchaczami a artystami oraz rozmawiał z publicznością. Nierzadko był zobowiązany odpowiadać na pytania, dzięki czemu zespół nie musiał przerywać gry. Często musiał wykazać się dobrą kondycją fizyczną, gdy „trynglował” podczas „hauzerki” na świeżym powietrzu; pieniądze rzucone były z balkonów, z wysokich pięter kamienic i trzeba było podnosić je z ziemi. Ta czynność wymagała schylania się i biegania. Taka sytuacja miała miejsce głównie na podwórkach; grając na nich muzycy często ustawiali się plecami do siebie stając na środku placu, a datki pieniężne sypały się z okien ze wszystkich stron⁶⁶. Najdłużej pracującymi w zespole, w latach powojennych, „trynglarzami” byli: Maryla Klimczewska (w latach 2003-2019), wdowa po Ryszardzie Klimczewskim (akordeoniście i muzyku bardzo szanowanym w środowisku osób związanych z orkiestrą), Jerzy Wandlak „Broda” oraz Józef Reterski „Pelcia” - osoba bezdomna. Znaną „trynglarką” w Orkiestrze z Chmielnej była również Jolanta Duczapska (zmarła w 2006). Jak twierdzi Maryla Klimczewska, na tym stanowisku pracowały różne osoby, których nazwisk dziś już nie pamiętamy. Niektórzy z nich zaledwie przez dwa, trzy miesiące i szybko rezygnowali⁶⁷.

1.4. Działalność Orkiestry z Chmielnej w czasie okupacji niemieckiej w Warszawie

⁶⁵ Wskazuje na to analiza powojennych fotografii zespołu, a także wypowiedzi osób pełniących funkcję trynglarza w zespole, m.in. Maryli Klimczewskiej i Józefa Reterskiego.

⁶⁶ Wywiad z Marylą Klimczewską, 20.02.2018, Warszawa. Wywiad nieautoryzowany.

⁶⁷ Rozmowa telefoniczna z Marylą Klimczewską dnia 8.06.2020.

Pierwsze niemieckie bomby zaczęły spadać na miasto już o świcie 1 września 1939 roku. Z każdym kolejnym dniem bombardowania nasilały się. 25 września Niemcy wykonali całodobowy zmasowany atak z ziemi i powietrza. Na miasto spadło wtedy 560 ton bomb burzących i 72 tony zapalających. Stolica jednak walczyła do 28 września, wobec miażdżącej przewagi musiała skapitulować. Wówczas prezydent Warszawy, Stefan Starzyński, został aresztowany i umieszczony w więzieniu śledczym przy ul. Dzielnej (na Pawiaku)⁶⁸.

Bohaterstwo walczącej stolicy stało się przykładem dla świata, ponieważ to Warszawa jako pierwsza stanęła przeciw hitlerowskiemu najeźdźcy. Wyszła z tej walki bardzo zniszczona. Podczas wielkiej akcji wysiedleńczej z warszawskiego getta wywieziono do obozu zagłady w Treblince ok. 254 tys. Żydów, ponad 11 tys. do obozów pracy, a ponad 10 tys. zmarło lub zostało zabitych⁶⁹. Drugi etap zniszczeń po bombardowaniach 1 września, miał miejsce w czasie Powstania Warszawskiego, a trzeci dokonał się w wyniku planowanej akcji burzenia miasta i eksterminacji ludności w niemieckim odwecie za Powstanie. Pierwszy wysiłek obronny jej mieszkańców był znaczący. Pozwolił stosunkowo długo bronić się w warunkach braku równowagi sił i ukształtował postawę ludności wobec wroga, posiadającej przewagę militarną, lecz nie moralną.

Wielu ludzi straciło wówczas życie. Ludność cywilna w atmosferze ciągłego napięcia kopała rowy przeciwlotnicze i grzebała zmarłych. Poszukiwała także schronienia i pożywienia. Żydów mieszkających w Warszawie Niemcy spędzili do getta. Ludwig Fischer, gubernator dystryktu warszawskiego, 12 października 1940 roku podczas święta Jom Kipur, podpisał porozumienie o utworzeniu warszawskiego getta. Informację tę podawały uliczne megafony⁷⁰.

30 września i 1 października 1939 roku miało miejsce manifestacyjne wejście żołnierzy Wehrmachtu do Śródmieścia oraz zajęcie przez nich domów mieszkalnych. Do Warszawy wkroczyły również liczne grupy operacyjne policji bezpieczeństwa Einsatzgruppe der Sicherheitspolizei. Wkrótce rozpoczęły się egzekucje ludności (tak zwane „akcje bezpośrednie”). W okolicznych wsiach i w lasach rozstrzeliwano przedstawicieli polskiej elity - polityków, prawników, nauczycieli i duchownych. W Warszawie, w krótkim czasie, rozpoczęły się łapanki przechodniów i ich wywóz

⁶⁸ J. Leociak, *Bombardowania miast jako doświadczenie graniczne*, [w:] *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006, s.185.

⁶⁹ M. Jarosiński, Wielka Akcja Likwidacyjna Getta Warszawskiego - 22 lipca 1942, dzieje.pl (portal historyczny): <https://dzieje.pl/aktualnosci/wielka-akcja-wysiedlencza-w-getcie-warszawskim---22-lipca-1942-r>. Dostępność: 22.09.2022.

⁷⁰ M. Sikora, *Za murem*, Warszawa 2007, s. 21.

transportem wspólnym do obozu koncentracyjnego Auschwitz w Oświęcimiu⁷¹. W latach 1939-1941 jednym z miejsc tak zwanego „pierścienia śmierci”, czyli miejscem rozstrzeliwania ludzi przez Niemców na masową skalę, była wioska Palmiry, gdzie odbywały się tajne egzekucje⁷².

Polski powojenny film pt. „Zakazane piosenki” w reżyserii Leonarda Buczkowskiego, którego głównym bohaterem bez wątpienia jest uliczna piosenka, uświadamia nam, jak ogromną rolę odegrała ona w podtrzymywaniu na duchu ludzi doświadczonych przez los, w najtrudniejszym dla nich okresie wojny, w czasie długich lat hitlerowskiej okupacji. Granie na ulicy polskich piosenek było wówczas zakazane.⁷³ Wbrew grożącemu niebezpieczeństwu wielu muzyków zdecydowało się brać udział w koncertach ulicznych⁷⁴.

Wspomniany film pokazuje sceny, w których potrzeba manifestacji odwagi uciśnionej warszawskiej ludności, już od pierwszego dnia okupacji, przemogła strach i lęk przed Gestapo. W scenie pod budynkiem filharmonii widzimy grupę muzyków grających dumnie *Warszawiankę*. Scena ta daje widzowi wyobrażenie o tym, jak wyglądała w tamtym czasie sytuacja muzykowania. Szkoły wyższe i instytucje kultury zostały zamknięte. Wykonywanie muzyki polskiej, zwłaszcza narodowej muzyki Chopina było zakazane. Wyparci ze swych naturalnych środowisk kompozytorzy i muzycy pojawiali się w kawiarniach, prowadzonych między innymi przez aktorki, a nawet na ulicach. Zespoły muzyków tworzone były bardzo spontanicznie. Grał wówczas każdy, kto miał potrzebę wyrażenia sprzeciwu wobec okupanta. Ta aktywność dawała siłę i budziła nadzieję.

Opisy występów muzyków ulicznych podczas okupacji niemieckiej zawarte są w felietonach Eryka Lipińskiego, który wspomina:

W latach okupacji orkiestry te istniały w dalszym ciągu, a muzycy ubrani w wojskowe rogatywki wykazywali ogromną odwagę śpiewając piosenki patriotyczne lub ośmieszające hitlerowców, jak np. w słynnej piosence o pieśku, który wył u bauera, a po zjedzeniu pomyj i sera szczekał na Hitlera. Śpiewano też dramatyczne piosenki o wojnie, nędzy i o zburzonej stolicy. Niektóre z tych zespołów przetrwały wojnę i można je było spotkać w Łodzi i w odbudowującej się Warszawie. Początkowo śpiewali o wojnie

⁷¹ R. Kapuściński, *Ćwiczenia pamięci*, [w:] *Busz po polsku*, Warszawa 2007, s. 10.

⁷² Wystawa ze zbiorów Archiwum Państwowego w Warszawie oraz Studium Polski Podziemnej w Londynie, *Od wojny do wojny, czyli obraz życia Warszawy w czasach przełomu*, Warszawa 2019.

⁷³ R. Maciej, *Warszawa. Ballada o okaleczonym mieście*, Ożarów Mazowiecki 2006, s. 88.

⁷⁴ Wywiad z Tadeuszem Fabisiakiem - jednym z najstarszych żyjących członków Orkiestry z Chmielnej; ul. Kołłątaja 26, Żąbki k. W-wy, 20.04 2018. Wywiad nieautoryzowany z uwagi na nagłą śmierć artysty.

i o warszawskim powstaniu, ale potem zaktualizowali repertuar i tematami piosenek był szaber czy warszawiacy mieszkający w gruzach⁷⁵.

Powstało wówczas bardzo wiele zespołów, kapel ulicznych i podwórkowych. Grali także soliści, wśród których znaleźli się nawet pracownicy filharmonii. Oprócz występów ulicznych urządzano również koncerty domowe. Takie epizody utrwalił film „Zakazane piosenki”, w którym poruszające ujęcia oparto na wciąż żywej pamięci owej dramatycznej i bliskiej przeszłości, kadry wzruszające nawet dzisiejszego odbiorcę. Wprawdzie film, nakręcony tuż po wojnie, był produkcją fabularną, to bardzo obrazowo pokazuje minioną już rzeczywistość. Stanowi on dla nas swoiste świadectwo wydarzeń tamtych lat. Można wnosić, że film muzyczny był właściwym wyborem, odpowiednią formą narracji o tragedii Warszawy⁷⁶.

Podczas koncertów domowych starano się grać utwory Fryderyka Chopina, tak, żeby dźwięki fortepianu nie doszły do nikogo, kto gotów był w zamian za opłatę donieść niemieckiej policji o tajnych koncertach.

Nie tylko słowa doprowadzały ich [Niemców - dop. moje, M.K.] do szału. Drażniła ich sama muzyka, jeżeli tylko była polska. Polonez, mazur, kujawiak, tego nie wolno było grać. Zakazane melodie. A Chopin w ogóle był niedozwolony. No tak, ale czy mogli tego dopilnować? Na przykład u nas w domu, w każdą sobotę o godzinie szóstej po południu... Ci, co przychodzili na te zakazane koncerty wiele ryzykowali, ale ryzykowali i przychodzili, bo przez godzinę, dwie, byli tu w Polsce, a nie w Generalnej Guberni i to był cud Chopina. Warto więc było ryzykować. Takie koncerty podtrzymywali ludzi na duchu, odciągały ich od rozrywek, którymi okupant chciał zdeprawować polskich niewolników. Zamiast muzyki dawała nam propaganda niemiecka tandetną muzyczkę, hazard w casinach gry. Chcieli mieć niewolników o duszach niewolników⁷⁷.

O świadomym niszczeniu polskiej kultury przez Niemców w okresie, w którym Polska znajdowała się pod ich okupacją, oraz o zakazach produkcji i odtwarzania polskiej muzyki a także o zniszczeniu przemysłu fonograficznego świadczy raport sporządzony przez szefa dystryktu warszawskiego, Ludwiga Fischera, obejmujący okres od 26.10.1939 do 1.10.1941. Raport ten przedłożono 30 września 1941 roku Hansowi Frankowi, generalnemu gubernatorowi, rezydującemu w Krakowie. Jedna jego część dotyczy ustaleń w sprawach kultury obowiązujących w Generalnym

⁷⁵ Cyt. za: E. Lipiński, *Co jest cacy, a co jest be*, Warszawa 1983, s. 104.

⁷⁶ Historia Orkiestry z Chmielnej w pigułce. Rozmawiają Paweł Sztompke i Maciej Kłociński, <https://www.youtube.com/watch?v=TdhOCdWGL10&t=190s>. Dostępność: 30.06.2022.

⁷⁷ Wypowiedź narratora w filmie L. Buczkowski, *Zakazane piosenki*, Polska, 1947. Scena ok. 0:32:07- ok. 0:34:11.

Gubernatorstwie. „Zabroniono wykonywania utworów kompozytorów żydowskich i kompozytorów wrogich państw, jak również polskich marszów, piosenek ludowych i narodowych oraz wszelkiej muzyki mogącej podtrzymać lub budzić tradycje narodowe”⁷⁸.

Władysław i Eugeniusz Jaworscy wraz z kolegami z zespołu podzielili się na małe grupy-podzespoły, w tym najtrudniejszym dla Warszawy okresie okupacji. Grali wszędzie, a najczęściej występowali na ulicy Jasnej, pod warszawską filharmonią, o czym opowiadał we wspomnianym wcześniej wywiadzie dla „Życia Warszawy” założyciel zespołu- Władysław Jaworski⁷⁹. Przychodzili tam ludzie, nawet z daleka, pragnący ich posłuchać, narażając swoje życie. Posłuchać polskiej muzyki, którą tak bardzo kochali. Nadzieja, że właśnie pod Filharmonią Warszawską znajdą śmiałków uprawiających muzyczną sztukę nie zawodziła. Władysław Jaworski wspominał nawet, że nierzadko występom towarzyszyły instrumenty perkusyjne⁸⁰.

Również w tym czasie muzycy z przyszłego składu Orkiestry Ulicznej z Chmielnej nie zapominali o koncertowaniu na ulicy, od której wywodzi się nazwa ich zespołu. „Hauzerki” podczas wojny wyglądały zupełnie inaczej. Muzycy wraz z kolegami, którzy w danym momencie nie grali, rozglądali się bacznie, czy przypadkiem za rogiem nie czai się Gestapo. Takie koncertowanie było bardzo niebezpiecznym przedsięwzięciem, ponieważ za granie na ulicy zakazanych przez Niemców piosenek, trzy inne składy orkiestrowe zostały wywiezione do obozów koncentracyjnych, a wielu muzyków zastrzelono na miejscu⁸¹. Władysław Jaworski w wywiadzie przeprowadzonym przez Wróblewskiego opowiedział w kilku zdaniach o tym, jak wyglądały okupacyjne występy muzyków przyszłej Orkiestry z Chmielnej, wówczas Zespołu Braci Jaworskich: „Z chłopcami graliśmy wtedy pod Filharmonią. Bo chcieliśmy ludzi podtrzymywać [na duchu; - dop. moje. M.K.] [...] graliśmy polskie piosenki, ale coś do nich trzeba było dołożyć, bośmy wiedzieli, że w przeciwnym razie szkopy nam żyć nie dadzą. Więc żeby nie podpaść, musieliśmy grać również coś niemieckiego. Trzeba było się zarejestrować, każdy dostał Erlaubnisskarte⁸². Oprócz Jasnej grywaliśmy również na Chmielnej - tak jak dzisiaj. Ale przeważnie pod Filharmonią. Na gruzach stała perkusja, chłopak, który na niej grał, już dziś nie

⁷⁸ L. Fischer, *Raporty Ludwiga Fischera, gubernatora dystryktu warszawskiego, 1939-1944*, Warszawa 1987, s. 146.

⁷⁹ A. Wróblewski, *Piosenki ulicy warszawskiej. Orkiestra z Chmielnej*, „Życie Warszawy” nr 74-75, 28-30.03.1970, s. 6.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Wywiad ze Stanisławem Wielankiem, 16.03.2013, Warszawa. Wywiad nieautoryzowany.

⁸² Specjalny dokument wydawany w Generalnym Gubernatorstwie poddawany rejestracji muzykom, śpiewakom, ale także księgarzom, fotografom itp.

żyje - i szły te zakazane piosenki. [...]. Dostaliśmy z Pałacu Brühla [...] także repertuar. Patrząc sami zagraniczni kompozytorzy. To my ładujemy nasze piosenki, naszą muzykę.”⁸³.

Tadeusz Fabisiak, skrzypek, wypowiedział się o działalności okupacyjnej zespołu w jednym z wywiadów. Według jego relacji muzycy Orkiestry z Chmielnej w czasie okupacji grali głównie na Powązkach, ale także w wielu innych miejscach. Aktualizowali teksty starych piosenek na okupacyjne. Grali przedwojenne szlagiery - np. *Chryzantemy złociste*⁸⁴.

Stanisław Wielanek mówił o pewnym Niemcu, nieznanym z nazwiska, który specjalizował się w fotografowaniu ulicznych orkiestr i donoszeniu Gestapo o ich ulicznych występach⁸⁵. Niestety, tych fotografii nie udało się odnaleźć, nie wiadomo nawet, czy się zachowały.

Muzycy uliczni mieli swoje sposoby funkcjonowania w tych trudnych czasach. Żeby nie dostać się w ręce Gestapo, musieli organizować swoje koncerty o niestałych godzinach, w różnych porach dnia. Skład zespołu nie mógł być zbyt duży. Pilnowano też, by w razie niebezpieczeństwa instrumenty można było szybko schować, na przykład pod płaszcz. Gdy nadchodzili Niemcy, muzyk musiał bezzwłocznie wtopić się w tłum. Drugim sposobem na uniknięcie poważnych problemów była natychmiastowa zmiana repertuaru na melodie niemieckie. Okupanci wiedzieli bowiem o istnieniu podwórkowych orkiestr. Nie przeszkadzało im takie granie tylko wówczas, gdy repertuar zawierał wyłącznie ich narodowe utwory⁸⁶.

W odcinku „Genialny plan pułkownika Krafta” serialu „Stawka większa niż życie”, występuje zespół braci Jaworskich. Gra piosenkę *Teraz jest wojna*, utwór na motywach meksykańskiej pieśni ludowej, którego kompozytorem jest Quirino Mendoza y Cortés. Któż mógłby bardziej autentycznie zagrać podwórkowych muzyków, jak nie ci, którzy nie tak dawno rzeczywiście ryzykowali życie?

1.5. Wojenny repertuar zespołu

Na szerzej ujęty repertuar wojenny składa się kilkaset piosenek i melodii. Można wnioskować, że repertuar ów dzieli się na dwie części. W jednej z nich mieszczą się szeroko pojęte utwory rozrywkowe (szlagiery), instrumentalne i taneczne [podkreślenie moje, M.K.] (popularne

⁸³ Cyt. za: A. Wróblewski, *Piosenki ulicy warszawskiej...*, s. 6.

⁸⁴ Wywiad z p. Tadeuszem Fabisiakiem; ul. Kołłątaja 26, Żąbki k. W-wy, 20.04 2018. Wywiad nieautoryzowany ze względu na nagłą śmierć muzyka.

⁸⁵ Wywiad ze Stanisławem Wielankiem, 16.03.2013, Warszawa. Wywiad nieautoryzowany.

⁸⁶ Tamże.

przedwojenne szlagiery), a druga to zbiór melodii o charakterze szczególnym; są to utwory o specjalnym znaczeniu dla warszawiaków - utwory patriotyczne [podkreślenie moje, M.K.], które znów można podzielić na dwie podgrupy: - utwory legionowe i okupacyjne [podkreślenia moje, M.K.]. Wśród nich otoczone największym kultem, czyli te z okresu Powstania Warszawskiego oraz o tym powstaniu opowiadające. W tym miejscu zostanie bardziej szczegółowo omówiona część repertuaru granego przez orkiestrę w czasie okupacji. Pozostała zaś znajdzie się w rozdziale trzecim - poświęconym repertuarowi ogólnemu.

W repertuarze okupacyjnym orkiestry znajdowały się ponadto utwory polskie o tradycji ludowej- *Kwiaty polskie*, *wiązanka melodii swojskich* w opracowaniu Wojciecha Osmańskiego, *Kujawiak* Henryka Wieniawskiego, *Czerwone jabłuszko* (melodia ludowa) i inne. Repertuar składał się także z międzynarodowych melodii instrumentalnych, jak *Warszawianka*, tango *La Cumparsita* oraz niesłychanie popularny walc rosyjskiego kompozytora Iona Ivanowicza *Fale Dunaju*. W stołecznym „Życiu Warszawy” z roku 1970 odnajdujemy informację o odtwarzaniu melodii z oper i operetek. W tym specjalizował się wcześniej przywołany śpiewak o pseudonimie „Franek Kiepura”. Tak wspominał go Władysław Jaworski: „Kiepura śpiewał „Halkę” i „Straszny dwór”, *Arię Stefana*. Ładujemy *Warszawiankę* tak długo, aż jeden cały zespół wsiąkł [...]”⁸⁷.

Warszawska Orkiestra Uliczna z Chmielnej grała niezwykle popularne w Niemczech, a wylansowane przez Polę Negri *Tango Notturmo*. Ten utwór Niemcy dobrze znali, podobnie jak fox-polkę *Rosamunde*, ale również melodie światowe jak hiszpańska *Besa me mucho* czy meksykańskie *Celito lindo*. Takie utwory można było grać, pod warunkiem, że ich teksty nie stanowiły o sprzeciwie wobec okupanta. Do ostatniej z wymienionych melodii, dzisiaj znanej pod nazwą *Teraz jest wojna*, nieznany autor dopisał takie oto słowa: „Teraz jest wojna, kto handluje ten żyje. Jak sprzedam rąbankę, słoninę, kaszankę, to bimbru się też napiję... [...] Zabrali rąbankę, słoninę, kaszankę, niech weźmie ich jasna cholera”⁸⁸.

Za śpiewanie takich tekstów można także było stracić życie, natomiast na takie utwory jak *Tango milonga* czy marsze *Alte kameraden* lub operetkowy marsz *Wiedeń pozostanie Wiedniem*, niemieckiego kompozytora Johanna Schrammela, Niemcy nie zwracali uwagi. Do tych popularnych melodii bardzo często nieznani dziś twórcy spontanicznie układali słowa wyrażające nadzieję na odzyskanie przez Polskę niepodległości i poprawę sytuacji, jak np. w piosence *Siekiera*,

⁸⁷ Cyt. za: Andrzej Wróblewski *Piosenki ulicy warszawskiej ...*, s. 6.

⁸⁸ https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Teraz_jest_wojna/tekst.

motyka...⁸⁹. Kiedy Niemcy opuszczali ulicę, zespół grał melodie legionowe - te z czasów pierwszej wojny światowej, np. *Wojenka, wojenka, Pieśń Legionów Polskich, Tam na Błoniu - z Wiązanki melodii swojskich* Wojciecha Osmańskiego, *Jak to na wojence ładnie, Jedzie na kasztance, Szwoleżerowie, Pierwsza kadrowa, Ty pójdiesz górą, Warczą karabiny, Bywaj dziewczę zdrowe, Pieśń strzelców*, a także różne wojskowe i patriotyczne, zwieńczone *Warszawianką*, która stała się naczelną i najbardziej podniosłą melodią grywaną w czasie okupacji.

Po II wojnie światowej znalazły się w repertuarze pieśni pisane przez powstańców oraz kojarzone do dziś z Powstaniem Warszawskim, a więc: *Dziś do ciebie przyjść nie mogę, Hej chłopcy, bagnet na broń, Gdy w noc wrześniową, Nalot, Deszcz, jesienny deszcz, Czerwone jabłuszko* - z tekstem opowiadającym o folksdojczach, *Siekiera, motyka, Oj bieda, bieda, Marsz Mokotowa, Pałacyk Mihla*. Bardzo często w układaniu piosenek pomagała wiedza ogólna i przekaz. Do melodii popularnej dodawano nowe słowa opowiadające o powstańczej rzeczywistości. Tak stało się z przedwojennym tangiem *Zaraza*, którego tytuł zmieniono w wyniku tekstowej modyfikacji na *Pierwszy sierpień dzień krwawy*, z tekstem nawiązującym do pierwszego dnia powstania. Z tą piosenką Orkiestra z Chmielnej nie rozstała się aż do końca swojej działalności i była ona ważnym, jak nie najważniejszym punktem w stałym, codziennie odgrywanym repertuarze.

Pierwszy sierpień, dzień krwawy, muzyka tanga „Zaraza”: Benjamin Tagle Lara, słowa: Irena Butkiewicz i Czesław Karwowski⁹⁰.

Pierwszy sierpień – dzień krwawy
Powstał naród Warszawy
By uwolnić stolicę od zła
I zatknęli na dachy
Barykady i gmachy
Biało-czerwonych sztandarów las

O, jaka rozkosz się w sercu rozpina
Gdy vis w ręku gra
„Aempi” nigdy się nie zacina
Wolna Warszawo ma

⁸⁹ Wywiad ze Stanisławem Wielankiem, 16.03.2013, Warszawa. Wywiad nieautoryzowany.

⁹⁰ Pierwszy wariant tekstu został nadesłany przez Irenę Butkiewicz w ramach konkursu zorganizowanego staraniem Zarządu Głównego Związku Młodzieży Wiejskiej oraz redakcji tygodnika „Nowa Wieś”. Drugą wersję słów przekazał Czesław Karwowski. Źródło: https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Pierwszy_sierpnia_dzien_krwawy. Dostępność: 17.09.2022.

Bo z krwi naszej powstanie stolica

Aby wolną być

Bo gdy naród pochwyił za oręż

*Musi wolnym żyć*⁹¹

Materiał dotyczący losów wojennych to także zbiór wspomnień zawartych w świadectwach przekazu ustnego osób mających styczność z Orkiestrą z Chmielnej, muzyków współpracujących z nią oraz dokumenty, które odnalezione zostały w Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej. Dzięki współpracy z tą instytucją udało się ustalić losy wojenne kierownika i jednego z braci założycieli Orkiestry z Chmielnej - Władysława Jaworskiego.

Władysław Jaworski (ur. 10.12.1911) został zmobilizowany jako podoficer w sztabie generała Władysława Bortnowskiego. Przeszedł całą kampanię wrześniową. Kiedy część osób ze sztabu wyjechała za granicę - jako kontuzjowany żołnierz wrócił z Rumunii prosto do Warszawy. Wówczas po swoim powrocie, w czasie mroźnej zimy, grywał polskie piosenki z muzykami przyszłej Orkiestry z Chmielnej pod Filharmonią Warszawską⁹².

W sierpniu 1944 roku został przez Niemców osadzony w obozie przesiedleńczym w Pruszkowie⁹³. Miesiąc później - 5 września 1944 roku został wywieziony do pierwszego utworzonego poza granicami III Rzeszy, jednego z najcięższych obozów koncentracyjnych - Konzentrationslager Mauthausen-Gusen. Przydzielono mu numer obozowy: 95106. Przebywał w tym obozie aż do 5 maja 1945 roku, kiedy to amerykańskie wojska przywróciły wolność osobom tam przetrzymywanym. Dokumenty będące w archiwum IPN, a w szczególności dokumenty Biura

⁹¹ W niniejszej pracy przyjąłem zasadę nieuwzględniania interpunkcji w cytowanych tekstach piosenek, biorąc pod uwagę następujące fakty: 1) istnieją różne opracowania, antologie i zbiory tekstów piosenek; jedne uwzględniają interpunkcję, inne nie, 2) w przypadku piosenek o nieustalonym autorstwie nie ma możliwości dotarcia do pierwszego wydania nutowego bądź pierwszej publikacji tekstu, ponieważ są to często teksty zachowane i przekazywane w tradycji ustnej, 3) niektóre teksty piosenek przepisywałem ze słuchu korzystając z nagrania, 4) po przeanalizowaniu wielu nagrań w wykonaniu różnych artystów zauważyłem, że każdy z nich ma własny pomysł na interpretację piosenki, którą w pewnym zakresie mogłaby odzwierciedlać interpunkcja, natomiast często ta wykorzystana przez artystę (którą jak gdyby słycać) nie pokrywa się z regułami interpunkcji języka polskiego, bo odzwierciedla sensy zdań napisane - literackie, a nie te sensy, które artysta w chwili wykonywania (w tym przypadku nagrywania) piosenki chciał przekazać; każda piosenka pozostawia pewne pole indywidualnych możliwości interpretacyjnych dla wykonawcy, dlatego bardzo często to konkretni artyści sami opracowywali sobie własną interpunkcję, którą odzwierciedlały zatrzymania, oddechy, pauzy, inne połączenia wyrazów niż te, które sugerowałby układ tekstu, 5) tradycja internetowej publikacji tekstów, a więc tych dostępnych dla wszystkich i tych, z których korzysta duża część odbiorców, od wielu lat proponuje nieuwzględniania interpunkcji w tekstach piosenek, zwłaszcza na końcach wersów. Pozbawienie tekstu piosenki interpunkcji wydaje się zasadne również z tego powodu, że tekst piosenki, który spełnia również funkcję użytkową dla współczesnych wykonawców, będzie bardziej przejrzysty i wygodniejszy do pracy nad piosenką.

⁹² Tamże.

⁹³ R. Olszyna, *Z walczącej Warszawy*, Warszawa 1991, s. 205.

Informacji i Poszukiwań Polskiego Czerwonego Krzyża (Service International de Recherches/ International Tracing Service/ Internationaler Suchdienst) zawierają dwa adresy zamieszkania Władysława Jaworskiego. Można z nich wywnioskować, że pierwszy - ul. Pionierska 12 był adresem zamieszkania w okresie przed drugą wojną światową, natomiast adres: ul. Powązkowska 80/26 to już adres powojenny⁹⁴. W przywołanych materiałach - personalnej karcie osadzonego w obozie koncentracyjnym (Haftlings-Personal-Karte) zachował się również rysopis kierownika Orkiestry z Chmielnej, który według przeprowadzonych na nim przez Niemców pomiarów był mierzącym 165 wzrostu ciemnym blondynem, miał średnią budowę ciała, twarz podłużną, oczy szare, nos i usta - według kryteriów nazistowskich - normalne. Władał językiem polskim. W dokumentach znajdują się także informacje, że miał żonę Julię z domu Wasiliew, jego rodzicami byli Feliks i Władysława z domu Kulbecka Jaworscy. Był z zawodu mechanikiem samochodowym (automechanik)⁹⁵.

Powyższe dokumenty dostarczają ważnych informacji dotyczących tej szczególnej, godnej upamiętnienia postaci - założyciela i wieloletniego kierownika ulicznej Orkiestry z Chmielnej. Władysław Jaworski zmarł w 1988 roku⁹⁶. Do końca życia grał na ulicy.

1.6. Działalność zespołu po II wojnie światowej

Analizując funkcję, jaką pełniła Orkiestra z Chmielnej po II wojnie światowej można dojść do wniosku, że historia tej formacji muzycznej to pars pro toto historii Warszawy. Wydaje się, że na przestrzeni tak wielu lat istnienia zespołu, tak bardzo związanego z ulicą Chmielną i Śródmieściem, oddaje on beztruskę i zabawę, a także problemy społeczne dwudziestolecia międzywojennego, tragedię czasów okupacji, szarą rzeczywistość PRL-owskiej odbudowy, cechującej się negatywnym stosunkiem do burżuazyjnej, przedwojennej architektury miasta, co skutkowało zaplanowanym wyburzaniem nawet tych kamienic i budynków przemysłowych oraz użyteczności publicznej, które nadawały się do odbudowy. Wywłaszczanie właścicieli dokonywało się na podstawie tzw. dekretu

⁹⁴ Polski Czerwony Krzyż Biuro Informacji i Poszukiwań, B. Inf. 382/125, 20.04.1977, archiwum IPN: IPN GK 131/13, k. nlb.

⁹⁵ Haftlings-Personal-Karte n. 95106 Pole. Sch., Archiwum IPN: IPN GK 131/13. Główna Komisja Badań Zbrodni Hitlerowskich, k. nlb.

⁹⁶ A. Kłóś, *Znakiem tego Chmielna. Losy warszawskiej orkiestry ulicznej*, „Gazeta Stołeczna” nr 280, wydanie z dnia 30.11.1998, KULTURA, s. 20.

warszawskiego, zwanego także dekretem Bieruta⁹⁷. Wydany 26 października przez Krajową Radę Narodową, której Bolesław Bierut był prezydentem, wszedł w życie 21 listopada 1945 roku⁹⁸. Szczególnie w pierwszych dekadach po wojnie zespół pełnił rolę żywego pomnika kultury ludowej⁹⁹.

Orkiestra swoim zaangażowaniem oraz repertuarem oddawała dynamizm odbudowy miasta (śpiewała piosenki odbudowy, jak np. *Na prawo most, na lewo most*). Jednocześnie była jednym z elementów zjawiska, które Igor Piotrowski w swojej książce *Chłodna, wielkość i zapomnienie warszawskiej ulicy w świetle literatury pięknej, wspomnień i fotografii* nazywa „warszawską melancholią”. Jest to pewien stan związany z poczuciem straty, którego przyczyną są głęboko przeżywane doświadczenia historyczne i będące z nimi w związku powikłania semiotyczne. Piotrowski wskazuje, że istotnym punktem takiej melancholii są zmiany społeczne przeżywane lub przyjmowane przez przekaz pośredni. Ich cechą wspólną jest pamięć¹⁰⁰. „Na ulicach Warszawy zjawili się po dłuższej przerwie starzy znajomi: uliczna orkiestra“¹⁰¹.

Tym zdaniem w pierwszym numerze „*Expressu Wieczornego*”, rok po wyzwoleniu, rozpoczynał się artykuł na temat anonimowego zespołu muzycznego dającego uliczne koncerty. Mimo że w tekście nie pojawia się żadna konkretna nazwa zespołu, to dzięki licznym sugestiom w nim zawartym, można sformułować wniosek, że dotyczy on muzyków związanych z kapelą z Chmielnej.

Autor, ukryty pod pseudonimem A. J. Krs., opisuje uliczną orkiestrę wskazując na jej sześciuosobowy skład. Informuje o udziale kobiety - młodej skrzypaczki. Przywołuje również

⁹⁷ Dekret z dnia 26 października 1945 r. o własności i użytkowaniu gruntów na obszarze m. st. Warszawy. (Dz.U. 1945, nr 50, poz. 279, s. 434). W oficjalnej bazie ISAP (Internetowy System Aktów Prawnych: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19450500279>, dostępność: 12.09.2022.) widnieje jako nadal obowiązujący, chociaż różne ekspertyzy prawne i opracowania naukowe dowodzą, że nie powinien być traktowany jako akt prawa ciągle obowiązujący. Pomijam tutaj te zagadnienia, gdyż nie są istotne dla problematyki niniejszej dysertacji.

⁹⁸ Zob.: E. Żaboklicka, *Grabież w świetle prawa. „Warszawski” dekret Bieruta z 1945 r.*, „Biuletyn IPN”, nr 3 (136), marzec 2017, s. 90-101. Czasopismo w wersji elektronicznej: <https://przystanekhistoria.pl/pa2/biblioteka-cyfrowa/biuletyn-ipn/biuletyn-ipn-od-2017/biule/24268,Biuletyn-IPN-32017.html> file:///C:/Users/48695/Downloads/Biuletyn_marzec_2017.pdf. Dostępność 12.09.2022.

⁹⁹ Być może dlatego, pomimo jednostkowych aktów represjonowania orkiestry przez służby porządkowe PRL-u, np. Milicję Obywatelską, orkiestra najprawdopodobniej nie była przedmiotem zainteresowania służb bezpieczeństwa. We współpracy z archiwum IPN nie udało się ustalić takich informacji. Istnieje prawdopodobieństwo, że mogło być zupełnie odwrotnie; jak wiadomo wiele dokumentów z tamtych czasów oraz archiwów zostało celowo zniszczonych.

¹⁰⁰ I. Piotrowski, *Chłodna. Wielkość i zapomnienie warszawskiej ulicy w świetle literatury pięknej, wspomnień i fotografii*, Warszawa 2007, s. 11-17.

¹⁰¹ A.J. Krs., *O mojej Warszawie. Śpiewają na ulicach*, „Ekspres Wieczorny”, 1/ 1946.

miejsce - ulica Marszałkowska oraz przestrzenie miejskie pomiędzy placem Zbawiciela i placem Unii Lubelskiej. Zwraca także uwagę na żywą reakcję publiczności, która nie skąpi datków pieniężnych, chcąc nagrodzić artyzm członków zespołu, w skład którego wchodził nawet inwalidzi. W tekście artykułu warto zwrócić uwagę na jedno zdanie, dokumentujące fakt, że orkiestry uliczne tamtych lat kontynuowały przedwojenną tradycję: „Warszawa pozostaje zawsze ta sama. Repertuar orkiestry, jak dawniej [...]”¹⁰². Przywołane zostają piosenki takie jak: *François*, *Chryzantemy złociste*, ale i nowe, wprowadzone dopiero do repertuaru: *USA*¹⁰³, *Piosenka o mojej Warszawie i Czerwone maki na Monte Cassino*. Autor dostrzega funkcjonowanie w kulturze muzycznej ówczesnej Warszawy przedwojennych szlagierów, jak również związek repertuaru powojennego z tym sprzed lat. Docenia otwartość orkiestry na nowe piosenki.

Gdy zaraz po wojnie, wśród gruzów zniszczonej Warszawy, Mieczysław Fogg w swojej kawiarni Café Fogg śpiewał napisaną przez Alberta Harrisa w 1944 roku *Piosenkę o mojej Warszawie*, Orkiestra z Chmielnej również włączyła ją do swojego repertuaru. Gdy takty *Pieśni Legionów Polskich* służyły jako zapowiedź pierwszych audycji Polskiego Radia, kapela także śpiewała tę piosenkę w całości - tyle, że na ulicy. Kiedy Renata Bogdańska występowała z Polską Paradą „The Polish Parade” pod batutą kompozytora Henryka Warsa na szlaku bojowym generała Władysława Andersa, bracia Jaworscy mieli w programie wiele piosenek tegoż kompozytora. A także słynne *Czerwone maki na Monte Casino* Feliksa Konarskiego „Ref-Rena” i Alfreda Schütza rozbrzmiewały często podczas ulicznych koncertów orkiestry. Publiczność ze łzami w oczach przyjmowała te występy. O chwilach wzruszenia podczas słuchania *Czerwonych maków na Monte Casino* wspominał Janusz Mulewicz w telewizyjnej debacie pt. „Śpiewnik Warszawy” z dnia 27 kwietnia 1993 roku, zorganizowanej i prowadzonej przez redaktora Andrzeja Tadeusza Kijowskiego z udziałem Władysława Szpilmana, Wojciecha Lewkowicza, Eugeniusza Fedorczyka oraz Orkiestry z Chmielnej. “Jeśli raz w tygodniu zdarzy się osoba, która uroni łezkę, kiedy gramy jakieś rzeczy, powiedzmy piosenki patriotyczne, to jest dla mnie wielka sprawa. To nie jest już kwestia pieniędzy żadnych”¹⁰⁴.

Po wojnie przekonanie o wyjątkowości tej orkiestry nasilało się, gdyż była ona łącznikiem z bezpowrotnie minionymi czasami dwudziestolecia, za którymi ludzie tęsknili i które ulegały systematycznej mitologizacji. Jednocześnie stawała się ona symbolem walki z okupantem. Głęboko

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Chyba chodzi o piosenkę *Ameryka* („*To jest Ameryka, to słynne USA, to jest kochany kraj, na ziemi raj*”).

¹⁰⁴ [https://www.youtube.com/watch?v=fjGJfvP79ro&t=8s'](https://www.youtube.com/watch?v=fjGJfvP79ro&t=8s) Wypowiedź w minucie: 2:45. Dostępność: 28.05.2022.

w świadomości warszawian zarówno urodzonych przed wojną, jak i tych po wojnie, utrwał się obraz zespołu jako instytucji dbającej o zachowanie, kultywowanie i popularyzowanie piosenek z okresu Powstania Warszawskiego, a także legionowych i patriotycznych. Z uwagi na historię zespołu zorganizowano szereg imprez artystycznych na terenie miasta stołecznego Warszawy z udziałem Orkiestry z Chmielnej. Urządzono koncerty miejskie i podmiejskie oraz pikniki, apele - szczególnie adresowane do kombatantów wojennych. Orkiestra brała udział w tych koncertach, grała dla związkowców, członków spółdzielni mieszkaniowych, wspólnot tradycji i pamięci. Orkiestra z Chmielnej angażowała się także grając podczas koncertów przy pomnikach, tablicach upamiętniających wydarzenie historyczne, w asyście sztandarów i rodzin ofiar okupacji niemieckiej, o czym świadczy przywoływany w różnych partiach niniejszej dysertacji materiał źródłowy: wywiady, zachowane fotografie i materiał utrwalony na kliszy filmowej

Pomimo coraz szerszej działalności koncertowej (muzycy częściej podejmowali zlecenia), orkiestra nigdy nie przestawała grać na ulicy. Jako grupa żywych ludzi była stałym elementem jej krajobrazu. Dzięki stałej obecności na Chmielnej pełniła rolę materialnego elementu-znaku ulicy odsyłającego do muzyki i wspomnień - a więc kultury niematerialnej. Również, jak można sądzić, widok orkiestry koncertującej właśnie w tym miejscu przywoływał jego minioną magię, wzbudzał nostalgię za przeszłością, szczególnie wśród publiczności pamiętającej przedwojenną Chmielną, utożsamianą z wielkomiejskim szykiem, o ukształtowanym w zasadzie jednolitym obliczu architektoniczno-urbanistycznym i funkcjonalnym. Wspomnienia kontrastowały z chaotyczną, powojenną odbudową, nie idącą w zgodzie z wcześniejszymi założeniami (działania Biura Odbudowy Stolicy BOS)¹⁰⁵. Warszawa szybko traciła swój niepowtarzalny charakter i duchowy klimat cechujący stolicę przed wybuchem wojny. Niektórzy zaczęli ją traktować w innych kategoriach - czysto pragmatycznie; jako metropolię nowego typu. Inni zaś, wracając do wspomnień, patrzyli na dynamiczne zmiany miasta z melancholią i tęsknotą za tym, co było. Kiedy ludzie szli nowo odbudowywanymi ulicami i spotykali muzyków Orkiestry z Chmielnej grających stare melodie, mieli możliwość oderwania się na chwilę od otaczającej ich rzeczywistości. Grane melodie przywoływały wspomnienia, ponieważ klimat tych piosenek jednoznacznie odzwierciedlał czasy minione, rzeczywistość utraconą¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Początkiem działania Biura Odbudowy Stolicy było powołanie decyzją prezydenta Warszawy, Mariana Spychałskiego, jego kierownictwa (23 stycznia 1945). Na czele nowej instytucji stanęli Jan Zachwatowicz, Stanisław Albrecht, Piotr Biegański, Jerzy Bielaszewski i Władysław Skoczek. Za: P. Majewski, *Czas końca, czas początku. Architektura i urbanistyka Warszawy historycznej 1939-1956*, Warszawa 2018, s. 109.

¹⁰⁶ I. Piotrowski, *Chłodna. Wielkość i zapomnienie warszawskiej ulicy w świetle literatury pięknej, wspomnień i fotografii*, Warszawa 2007, s. 15-16.

Przechodnie, słuchacze, dzięki doznaniom dźwiękowym przywoływali własne wspomnienia odnosząc je do doświadczeń swojego pokolenia. Dzięki temu wytworzyło się swoiste miejsce pamięci związane z konkretną grupą ludzi i ich działalnością. To w dziejowym kontekście działania zbiorowego dowód na to, że dla wytwarzania pokoleniowych miejsc tożsamości i pamięci niezbędne jest wyposażenie muzyki, zjawiska z natury niematerialnego, w materialność. Orkiestra grająca na ulicy Chmielnej, jako stały element tej ulicy, tworząca niematerialne dobro kulturowe, a istniejąca w świadomości społecznej i odbierana jako dobro materialne, tworzy narrację dookreślającą tożsamość jednostki, w tym przypadku tożsamość warszawską. Ważną cechą tej tożsamości wydaje się zamięłowanie do nostalgii¹⁰⁷.

Pojęcie nostalgii sięga XVIII wieku i pierwotnie oznaczało chorobliwą tęsknotę jednostki za ojczyzną w jej wymiarze przestrzennym. Obecnie powiązane jest z kategorią czasu; tęsknotą za tym co było, przy silnym zaakcentowaniu emocji danej zbiorowości. W kontekście tematu niniejszej pracy łączę obecne rozumienie pojęcia nostalgii z kategorią „tęsknoty odziedziczonej” Filipa Szalaska. Nie wszyscy po II wojnie światowej pamiętali to, co było przed wojną, gdyż nie uczestniczyli w życiu kulturalnym międzywojennej stolicy, chociażby ze względu na opisywany w tej pracy aspekt migracji ludności. Pokolenia zmieniały się, a nostalgia odziedziczona stawała się uczuciem zbiorowej identyfikacji jednostek deklarujących miłość i przywiązanie do miasta¹⁰⁸.

W 1950 roku władze komunistyczne odcinek ulicy Chmielnej pomiędzy ulicami Marszałkowską i Nowym Światem nazwały imieniem Henryka Rutkowskiego, działacza komunistycznego straconego w Cytadeli za nieudany zamach¹⁰⁹. Przypadała wówczas 25. rocznica jego egzekucji. Rozpoczęto na szeroką skalę akcję propagandową w celu stworzenia kultu Rutkowskiego oraz jego dwóch współpracowników - Władysława Hibnera i Władysława Kniewskiego. Ich nazwiska stały się nazwami ulic w centrum Warszawy¹¹⁰.

Władze komunistyczne zbudowały także Plac Defilad wraz z Pałacem Kultury i Nauki (PKiN), wzorowanym na moskiewskim Pałacu Rad. Oddzielał on dwie części dawnej ulicy

¹⁰⁷ M. Jeziński, *Muzyka popularna jako forma pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka”, R. 2017, nr 3 (96): *Muzyka w kulturze. Kultura w muzyce*, s. 18.

¹⁰⁸ F. Szalasek, *Ostatni dzień retromanii*, „Czas Kultury”, 25.10.2018, <https://czaskultury.pl/czytanki/ostatni-dzien-retromanii/>. Dostępność: 8.01.2022.

¹⁰⁹ Lata 50. XX wieku to okres dynamicznych zmian w nazewnictwie warszawskich ulic. W tych latach dokonywano zmian tych nazw na sesjach Rady Narodowej Miasta Stołecznego Warszawy. W 1954, na II Sesji Rady Narodowej Miasta Stołecznego Warszawy zmieniono nazwy aż 391 ulicom Warszawy. *Zmiana nazwy 391 ulic w Warszawie*, „Życie Warszawy” nr 90 z 15.04.1954, s. 4.

¹¹⁰ A. Skalimowski, *Czerwona martyrologia na zielonym Żoliborzu. Koncepcja zagospodarowywania stoków Cytadeli Warszawskiej z początku lat 50. XX wieku*, „Kronika Warszawy”, 2 (149), 2013, s. 57.

Chmielnej¹¹¹. Górujący nad stolicą gmach, stojący w jej centrum, widoczny z wielu kilometrów stał się symbolem przeobrażenia dawnej Warszawy w Warszawę socjalistyczną¹¹².

Muzycy z orkiestry z ulicy Chmielnej ustalili między sobą, że nie zaprzestaną grania w tym samym miejscu i tym samym będą protestowali przeciwko wprowadzonym zmianom administracyjnym. Swoją postawą przypominali mieszkańcom Warszawy o przedwojennej nazwie jednej z najbardziej reprezentacyjnych ulic stolicy, symbolu Śródmieścia. Muzycy dawali krótkie występy uliczne, które organizowali w części ulicy Chmielnej zlokalizowanej na południowy zachód od Pałacu Kultury i Nauki (ulica Chmielna jest ulicą równoległą do Złotej). Te występy odbywały się w tej części ulicy Chmielnej tuż po wybudowaniu Pałacu i Placu Defilad. Celem tych koncertów było dodatkowe podkreślenie ogromnej wagi, jaką artyści przywiązywali do nazwy „ulica Chmielna”, której byli wizytówką i na której zawsze można było ich spotkać¹¹³.

Orkiestra z Chmielnej wykonywała muzykę będącą w opozycji do rozwijającej się wtedy mody na jazz. Skomasowany atak na kluby młodzieżowe, jaki miał miejsce w 1949 roku, kiedy to rozwiązano stowarzyszenie YMCA¹¹⁴, zwiększył popularność tego gatunku wśród młodych wtedy ludzi, którzy w nowoczesnej, rozwijającej się muzyce jazzowej szukali możliwości zmanifestowania wolności oraz wyrażania niechęci do obowiązującej wówczas kultury. Tymczasem orkiestra była reprezentantem starego stylu wykonawczego. Jej propozycja repertuarowa nie docierała do młodzieży i przypominała programy Orkiestry Polskiego Radia pod dyrekcją Jana Cajmera¹¹⁵, a także programy adresowane do starszego pokolenia. Śpiewała ona i grała piosenki Marty Mirskiej, Mieczysława Fogga, Andrzeja Boguckiego, czyli piosenkarzy już nie najmłodszych, jak określił ich Bogdan Jankowski, które to określenie zapewne odnosi się nie tyle do wieku (leciwych lat mistrzów piosenki), co do przestarzałego repertuaru¹¹⁶. Nie było zbyt wiele improwizacji w stylu gry ulicznej orkiestry. Styl ów był zupełnie inny niż modne wówczas,

¹¹¹ <http://mojawarszawa.historia.org.pl/2016/01/18/chmielna/>. Dostępność: 09.01.2022.

¹¹² P. Majewski, *Czas końca, czas początku. Architektura i urbanistyka Warszawy historycznej 1939-1956*, Warszawa 2018, s. 236.

¹¹³ https://warszawa.wikia.org/wiki/Ulica_Chmielna. Dostępność: 28.05.2022.

¹¹⁴ YMCA, (ang. *Young Men's Christian Association*, dosł. Związek Chrześcijańskiej Młodzieży Męskiej) – międzynarodowa ekumeniczna organizacja propagująca program oparty na wartościach chrześcijańskich. Głównym celem organizacji jest służenie harmonijnemu rozwojowi fizycznemu, umysłowemu i duchowemu. Obecnie YMCA funkcjonuje w 130 krajach i zrzesza prawie 30 milionów członków. Za: <https://pl.wikipedia.org/wiki/YMCA>. Dostępność: 27.07.2022.

¹¹⁵ J. Cajmer, *Ruszamy z martwego punktu*, „Przegląd Kulturalny”, 1954, nr 8. Brak numeracji strony.

¹¹⁶ B.M. Jankowski, *O muzyce rozrywkowej*, Warszawa 1976, s. 11.

niezależne jazzowe wykonania. Ani muzycy starego stylu, ani Orkiestra z Chmielnej nie atakowali przecież systemu totalitarnego. Nie stawiali także swojej twórczości w opozycji do komunizmu. Do późnego PRL-u funkcjonowała wśród muzyków zasada, że komunista nie może być jazzmanem, bo w tej muzyce nie ma wytycznych. Jeżeli któryś z tych stylów miałby w jakikolwiek sposób atakować system, to byłby to raczej jazz: „jazz to muzyka wyzwolona, a wszystko co jest wyzwolone, natychmiast atakuje system totalitarny”¹¹⁷.

Działalność Orkiestry z Chmielnej, wyrastająca z autentycznego potencjału twórczego „zwykłych ludzi”, ale kontynuująca tradycję przedwojennej „burżuazyjnej Warszawy”, pozostająca w znacznej mierze poza sferą oficjalnej kontroli, była dla nowych władz Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej zjawiskiem trudnym do zakwalifikowania. Jako swego rodzaju „prywatna inicjatywa” - małe przedsiębiorstwo - była przedmiotem zainteresowania Milicji Obywatelskiej, która niejednokrotnie utrudniała muzykom granie na ulicy¹¹⁸. Stosunek władz do artystycznego aspektu jej działalności wpisuje się w skomplikowane dzieje polityki kulturalnej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, zwłaszcza polityki dotyczącej wpływów zachodnich i muzyki ludowej.

W maju 1949 roku odbył się w Warszawie Festiwal Polskiej Muzyki Ludowej. Zabrzmiały m.in. utwory *Simfonia rustica* Andrzeja Panufnika, *Mała suita* na orkiestrę kameralną Witolda Lutosławskiego i *4 tańce ludowe* Kazimierza Serockiego. Festiwal był manifestem oficjalnie ogłoszonych postulatów powrotu muzyki do źródeł ludowych. Trzy miesiące później, 5-8 sierpnia na Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim miała miejsce ostra krytyka twórczości wyżej wymienionych kompozytorów. W referacie Włodzimierza Sokorskiego zarzucono twórcom „formalizm, kosmopolityzm, beznadziejność i kulturę panamerykańską”¹¹⁹. Referat i owa konferencja miały być instrumentami nacisku na twórców. Zapewne na ten sposób władze chciały uzależnić kompozytorów od przyjętej przez siebie koncepcji. Jerzy Zawadzki, w wydawanym w Paryżu czasopiśmie „Kultura” w 1950 tak skrytykował wywoływanie presji na

¹¹⁷ M. Urbanek, *Zły Tyrmand*, Kraków 1992, s. 175.

¹¹⁸ Ten kontekst został opisany bardziej szczegółowo w dalszej części pracy.

¹¹⁹ Włodzimierz Sokorski był stalinowskim wiceministrem kultury i sztuki (1948-1952, w latach 1952-1956 pełnił urząd ministra tego resortu), propagatorem idei socrealizmu w sztuce. To on bezpośrednio stał za decyzją o zwolnieniu Władysława Strzemińskiego z PWSSP, która oznaczała dla malarza śmierć artystyczną. Za: <https://historia.org.pl/2017/01/14/wlodzimierz-sokorski-minister-kultury-ktory-zniszczyl-wladyslawa-strzeminskiego/>. Dostępność: 12.09.20022.

Więcej na temat zjazdu w Łagowie w 1949 roku w artykule Karoliny Apiecionek: <https://dzieje.pl/artykulyhistoryczne/lagow-1949-zjazd-z-wysokiego-c>, dostępność: 7.09.2022. Włodzimierz Sokorski bardzo często zarzucał twórcom formalizm, kosmopolityzm i beznadziejność. Walczył z formalizmem w treściach nauczania muzycznego, podobnie jak z samodzielnością twórców, edukatorów. W swobodzie artystycznej upatrywał wrogość wobec narodowych zmian ustrojowych i gospodarczych. Obserwator, *O nowe kadry naszej kultury. Po zjeździe w Poznaniu*, „Odrodzenie”, R. 6: 1949, nr 46 (259) z 13.11.1949, s. 2.

twórcach: „Jeżeli zjazd w Łagowie pociągnie za sobą konsekwentne zastosowanie polityki do muzyki (...), czynniki reżimowe wezmą na siebie dodatkową ciężką odpowiedzialność za zmarnowanie najbogatszego w talenty kompozytorskie okresu muzyki polskiej, tak jak dokonano w Sowietach wobec wielkich kompozytorów jak Prokofiew czy Szostakowicz”¹²⁰.

Dlatego, chociaż orkiestra grała szlagiery muzyki popularnej Europy Zachodniej, nie mogła być wyraźnie dyskryminowana, jako że jej działalność wpisywała się w nurt powrotu do rodzimych źródeł - promowany przez władze zarówno w kulturze wysokiej, jak i masowej. Koncepcję powrotu do źródeł, do folkloru realizowały wielkie państwowe zespoły, np. Zespół Pieśni i Tańca Mazowsze czy Zespół Pieśni i Tańca Śląsk. Na przełomie lat 40. i 50. XX wieku mieliśmy do czynienia z batalią na rzecz promocji muzyki ludowej. W literaturze polskiej rozwijał się nurt chłopski¹²¹. Być może i na Orkiestrę z Chmielnej patrzono jako na zjawisko muzyczne wpisujące się trwale w nurt nowej polityki kulturalnej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej preferujący ludowe źródła rodzime jako inspirację dla kultury i twórczości jako takiej.

W 1953 roku, po śmierci Józefa Stalina, dało się zaobserwować pewną zmianę stosunku przedstawicieli państwowego aparatu władzy w Polsce wobec muzyki popularnej. Rok później zaczęto organizować pierwsze publiczne imprezy i wydarzenia, jak np. *Zaduszki Jazzowe*, na których rozbrzmiewała muzyka. Niemalą w tym rolę odegrali publicyści, na czele ze Stefanem Kisielewskim, którzy pisali o odcinaniu się muzyków polskich od zdegenerowanego jazzu amerykańskiego oraz o tym, że prawdziwy jazz pochodzi od ludu¹²². Być może uległszy takiej retoryce, władza ludowa była pewna, że Orkiestra z Chmielnej nie stanowi dla niej żadnego zagrożenia. Nie mógł jej przeszkadzać uliczny zespół, który przecież wywodził się z gminu, grał miejski folklor i nie kojarzył się bezpośrednio z elegancką, przedwojenną „burżuazyjną Warszawą”.

Lata 60. i 70. XX wieku to okres najbardziej różnorodny w odniesieniu do form występów. Orkiestra grała wówczas w rozmaitych składach osobowych. Zmieniały się miejsca występów, muzycy, wokaliści, instrumenty, na których grali. Nie zmieniała się piosenka - zostawała ta sama. Uliczna, swojska, warszawska i to pomimo zmian trendów muzyki światowej. Nie zważając na

¹²⁰ Cyt. za: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989, s. 118 i 122. W ramach działu „Kronika kulturalna” Jerzy Zawadzki opracował *Kronikę muzyczną*, w której między innymi podjął problem zjazdu w Łagowie. „Kultura” [r. 1949], 1950: 02/28-3/29. Całość tekstu Zawadzkiego s. 200-208, relacja o Łagowie s. 206-208, akapit kończący ten artykuł, przywołany fragmentarycznie przez Martę Fik, s. 208.

¹²¹ Jednym z poetów tworzących w tym nurcie, w latach 60. i 70. XX wieku był np. Julian Kawalec.

¹²² T. Toborek, *Artyści czy chuligani? O początkach jazzu w Polsce Ludowej*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej”, nr 6 (czerwiec), 2003, s. 39.

ogromną popularność i miłość, jaką zaskarbił sobie wśród publiczności polskiej tamtych lat Big-Beat, Orkiestra z Chmielnej nie zmieniła swojego stylu pod jego wpływem. Kiedy do kraju w związku z otwarciem granic i zachwytem tym wszystkim, co amerykańskie, szeroką falą zaczął napływać nowego rodzaju jazz (wraz z paczkami UNRRA, jak określił to Krzysztof Stanisławski), Polacy zaczęli fascynować się kompozycjami Glenna Millera i Benny'ego Goodmana¹²³.

W związku z brakami repertuarowymi po II wojnie światowej próbowano uzupełnić lukę w repertuarze estradowym. Większość pierwszych melodii, kompozycji i piosenek tego okresu pisano w duchu przedwojennym. Komponowane były tanga, walce, slow-foxy, foxtroty i inne. Zwracano się do wybitnych polskich kompozytorów, by to oni produkowali nowe piosenki. Ci zaś często pisali je pod pseudonimami. Takim twórcą był na przykład Witold Lutosławski – pod pseudonimem „Derwid” komponował piosenki na potrzeby ówczesnej estrady. Wprawdzie były to piosenki nowe, jednak po ich wysłuchaniu można odnieść wrażenie, że nawiązują do wspomnień o tej utraconej, przedwojennej rzeczywistości muzycznej. Taką piosenką jest *Warszawski dorożkarz*. Pierwszym wykonawcą był Olgierd Buczek, który odniósł ogromny sukces w roku 1963 na festiwalu piosenki w Opolu¹²⁴. Kompozycja cieszyła się powodzeniem, wykonywana na żywo w audycjach radiowych. Rok wcześniej, jesienią, Polskie Wydawnictwo Muzyczne z siedzibą w Krakowie opublikowało utwór w formie egzemplarzy nutowych w ramach „Błękitnej Serii”¹²⁵.

Pomimo rosnącej popularności kolejnych piosenek tego typu co *Warszawski dorożkarz*, Orkiestra z Chmielnej nie była otwarta na wprowadzanie wielu nowości do swojego programu. Grała repertuar znany, a jeśli go rozszerzała, to o stare, przedwojenne szlagiery. Była wierna tylko i wyłącznie temu stylowi. Wszystkie utwory, wprowadzone po wojnie do repertuaru zespołu, są związane z estetyką przedwojenną i z niej się wywodzą, przykładowo: *Kwiat paproci*, *Jak w serenadzie*, *Powiedz czy chcesz mnie kochać*. Są to modne w latach 40. i 50. ubiegłego wieku piosenki, które orkiestra przez wiele lat, właściwie do końca swojego istnienia, grała zarówno na ulicy, jak i podczas innego rodzaju występów.

Po przeanalizowaniu imponującego repertuaru i dorobku, jaki pozostawiła po sobie Orkiestra z Chmielnej, można wnioskować, że w pracy nad układaniem programów jednym z celów muzyków było sprostanie oczekiwaniom publiczności i zaspokojenie jej muzycznych potrzeb. Pomimo faktu, że lata 50. 60. i 70. XX wieku były latami najmniej innowacyjnymi co do zmian

¹²³ D. Michalski, *Piosenka przypomni ci. Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1945-1958*, Warszawa 2010, s.150.

¹²⁴ J. Świąder, *Gwiazdy błyszczały wczoraj*, Lublin 2014, s. 60-65.

¹²⁵ Nuty - „Błękitna Seria” nr 94, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1962.

repertuarowych i wizerunkowych, to ten właśnie okres przyczynił się najbardziej do wyodrębnienia i określenia reguł estetycznych właściwych tej orkiestrze. Wymienione lata to również okres najlepszych zarobków muzyków. Po występach na Bazarze Różyckiego, na warszawskiej Pradze, muzyków stać było na powrót do domów taksówką. Potwierdzają to relacje w wywiadach. Janusz Mulewicz zapytany przez Aleksandra Kłosa czy z „hauzerki” można żyć, odpowiada: „Mowy nie ma. W latach 70. może... Teraz to tylko dodatek do emerytury [...]”¹²⁶.

Fotografie z tego okresu dostarczają nam informacji nie tylko o różnych składach osobowych i miejscach koncertów z wykorzystaniem określonych instrumentów (znaczenie fotografii dla poznania historii ubioru/kostiumu lub budowy instrumentów czy szerzej rekonstrukcji kultury materialnej przeszłości jest oczywiste)¹²⁷, ale także ujawniają różne brzmienia¹²⁸ tej orkiestry (chodzi tutaj nie o odczytanie obrazów kultury materialnej, ale o „odczytanie” – nie dla każdego możliwe – muzyki wpływającej niejako poza widok zarejestrowany na kliszy). Dzięki starym zdjęciom oraz wiedzy o budowie instrumentów różnego typu, a także wiedzy na temat brzmienia orkiestr ulicznych oraz na podstawie wnikliwej analizy charakteru gry i śpiewu niektórych członków zespołu, możemy wyobrazić sobie, w jaki sposób ta orkiestra **brzmiała** [wyróżnienie moje, M.K.] w momencie wykonywania fotografii. Wystarczy nałożyć na siebie kilka elementów wyodrębnionych wcześniej podczas analizy szczegółowej brzmienia każdego z muzyków, nie zapominając o dodatkowych dźwiękach, jakimi są odgłosy przechodniów, jeżdżących samochodów czy rozmów na tle ulicznego gwaru. Należy zauważyć, że najlepszą jakością orkiestra uzyskiwała w składzie kilkuosobowym.

Lata powojenne to okres występów spontanicznych. Bardzo często zdarzało się, że na ulicy grywali razem amatorzy i profesjonalści - którzy musieli ze sobą umieć współpracować i porozumieć się na płaszczyźnie nie tylko towarzyskiej, ale przede wszystkim - muzycznej. Czasem bywało, że instrumenty nie stroiły, a w grze pojawiały się błędy, niepewne wejścia, niezgrania. Wszystko to jednak stanowiło o autentyczności, surowości tych występów. Cały ich urok polegał na braku perfekcyjnego dopracowania i ostatecznej, gotowej wersji. Właściwie do końca istnienia -

¹²⁶ A. Kłós, *Znakiem tego Chmielna. Losy warszawskiej orkiestry ulicznej*, „Gazeta Stołeczna” nr 280, wydanie z dnia 30.11.1998, KULTURA, s. 20.

¹²⁷ Zob.: P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, tłum. J. Hunia, Kraków 2012.

¹²⁸ Problem brzmienia orkiestry podejmuję w sposób analityczny w podrozdziale 3.8: Styl gry.

Orkiestra z Chmielnej - jej muzycy oraz wokaliści, bazowali na improwizacji w oparciu o umówione, ustalone założenia dotyczące formy, tonacji i charakteru¹²⁹.



II. 3. Karta bożonarodzeniowa.

Na uwagę zasługuje pamiątka odnaleziona w archiwum prywatnym muzyka orkiestry, Jana Radomyskiego. Jest to karta świąteczna z Mikołajem, wokół którego umieszczone są wizerunki niektórych członków orkiestry.

Napis na pocztówce „Wesołych Świąt i Szczęśliwego Nowego Roku” świadczy o zeświecczeniu tradycji bożonarodzeniowej w latach Polski Ludowej.

¹²⁹ Wywiad z Apoloniuszem Piątkowskim, Warszawa, 02.12.2018. Wywiad autoryzowany.

Nie posiadamy niestety wiedzy na temat tego, w jakich okolicznościach karta ta powstała oraz do czego służyła. Być może rozdawano lub sprzedawano ją przechodniom albo składano na niej podpisy, by uczynić zadość zbieraczom autografów.

Na pocztówce można rozpoznać kolejno muzyków orkiestry: lewy górny róg: Czesław Siwczyk (gitara), na górze: Władysław Jaworski (akordeon), prawy górny róg: Zdzisław Siemaszko (gitara), drugi rząd z lewej strony: Jan Tolak (akordeon), z prawej: Zdzisław Moskalski (trąbka), dolny rząd od lewej: akordeonista o pseudonimie „Cyklop”, którego nazwiska nie udało się ustalić, Ryszard Szymański (akordeon), Władysław Zielonka (bandzola).

1.7. Historia estradowej Orkiestry z Chmielnej, lata 70. XX wieku

Po estradowej Orkiestrze z Chmielnej, a w zasadzie zespołach złożonych z muzyków wywodzących się z Orkiestry z Chmielnej i delegowanych na występy estradowe, nie pozostało wiele materiałów. Oprócz zdjęć i relacji uczestników tych przedsięwzięć, nie zachowały się żadne nagrania filmowe ani dźwiękowe. Cały materiał badawczy stanowią wspomnienia artystów, którzy brali udział w tych występach. Z uwagi na fakt, że historia tych widowisk nie została dotychczas zawarta w literaturze przedmiotu dotyczącej starej estrady i piosenki, wydaje się być zasadne uwzględnienie jej w niniejszej pracy oraz poświęcenie jej szczególnej uwagi. Jest to bowiem nieudokumentowany obszar działalności artystycznej i społecznej polskich artystów (aktorów, piosenkarzy, muzyków, reżyserów dźwięku i innych), których kariera przypadła na lata PRL-u. Obejmuje on zespół działań twórczych niedostrzeżony jeszcze przez badaczy kultury, a mający bezpośredni wpływ na jej rozwój. Niniejsza część rozprawy jest podjęciem pierwszej próby wypełnienia tej luki i opisanie zjawiska.

Historia powołania estradowego zespołu złożonego z muzyków wywodzących się z Orkiestry z Chmielnej zaczęła się na przełomie lat 1972 / 1973. Wówczas zrodził się pomysł założenia zespołu działającego równoległe do tego, który występował na ulicy. Jego autorami byli dwaj przyjaciele - Janusz Mulewicz i Andrzej Piekarski. Mulewicz to późniejszy kierownik zespołu, którego losy omawiane są w mojej pracy w kilku miejscach, natomiast Piekarski to dobry znajomy i współpracownik Janusza Mulewicza z okresu udziału obu aktorów w Zespole Pieśni i Tańca Warszawa (1955). Założycielem tego zespołu był Tadeusz Sygietyński, który stworzył Zespół Pieśni i Tańca Mazowsze¹³⁰.

¹³⁰ D. Michalski, *Piosenka przypomni ci. Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1945-1958*, Warszawa 2010, s. 248-249.

Po rozwiązaniu Zespołu Pieśni i Tańca Warszawa w roku 1956 ich drogi się rozeszły - Piekarski trafił do wojska, a Mulewicz rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie oraz pracę w Teatrze Syrena na stanowisku aktora estradowego¹³¹. Można powiedzieć, że na początku lat 70. XX wieku ich artystyczne drogi ponownie spotkały się, co zaowocowało podjęciem współpracy i realizacją pomysłu, na którego omówienie poświęca się niniejszy ustęp rozprawy¹³².

Piekarski tak mówi o początkach swojej pracy z zespołem w wywiadzie z dnia 14 czerwca 2018 roku:

Dostęp do tej orkiestry mieli wszyscy - wszyscy przechodnie. [...] my zaczęliśmy się zastanawiać, jaki rodzaj zespołu stworzyć poprzez Estradę Stołeczną. Zauważyliśmy, że Orkiestra z Chmielnej jest zespołem, który warto wykorzystać. To wiązało się z udostępnieniem szerokim rzeszom publiczności folkloru warszawskiego. [...] Janusz [Mulewicz] [...] doszedł do informacji, kto zawiaduje tą orkiestrą. Było bardzo dużo muzyków, którzy brali udział w tej orkiestrze. Oni się podzielili na grupy. Tam nie uczestniczyli wszyscy w jednym czasie jako orkiestra, tylko grały podzielone grupki tej orkiestry. Kierownikiem i założycielem w zasadzie (rzecz ma się od przed wojny) był Eugeniusz Jaworski ze swoim bratem. Janusz się z nim spotkał i przedstawił mu nasz pomysł. On się zgodził z takim zastrzeżeniem, że on sam [Jaworski] wybierze muzyków, którzy będą reprezentować kapelę na estradzie. Podczas rozmów byliśmy otwarci na ich propozycje odnośnie repertuaru. [...] Te pierwsze rozmowy odbywały się w domu Janusza Mulewicza. Mulewicz w porozumieniu ze Stołeczną Estradą zaproponował im stałe zarobki, które były dla nich korzystną ofertą w odróżnieniu od niestałych gaży na ulicy. Do naszego wspólnego przedsięwzięcia dołączył aktor, reżyser i choreograf - Zbigniew Czeski, który podjął się ustawienia [reżyserii] wielu i to zmieniających się programów estradowych. Występy te trwały od 1972 do 1977 roku¹³³.

Wspomnienia Liliany Pary i Andrzeja Piekarskiego umożliwiają sformułowanie wniosku, że celem utworzenia zespołu estradowego Orkiestry z Chmielnej było udostępnienie jego twórczości szerokim rzeszom publiczności. Chodziło o to, żeby wyprowadzić folklor miejski Warszawy poza jej obręb tak, aby dzięki występom scenicznym zainteresować nim mieszkańców innych miast.

¹³¹ Archiwum Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie: 1) życiorys napisany i podpisany własnoręcznie przez Janusza Mulewicza, 2) list ówczesnego dyrektora Teatru Syrena Kazimierza Krukowskiego do PWST z dn. 24.06.1957 na temat współpracy Mulewicza z tym teatrem. Dokumenty znajdują się w teczce personalnej absolwenta szkoły - Janusza Mulewicza.

¹³² Wywiad z Andrzejem Piekarskim dn. 14.08.2018. Wywiad autoryzowany.

¹³³ Tamże.

„Uliczne występy były domeną samej orkiestry - oni zaczynali w ten sposób grać, ale nam chodziło o to, żeby ich repertuar udostępnić szerszej publiczności, pokazać szerzej”¹³⁴.

Koncepcja ta realizuje interakcyjne rozumienie *folkloru miejskiego*, na które wskazała Wróblewska w swoim artykule *Folklor - tradycja i współczesność. Wprowadzenie*¹³⁵. Jest to ujęcie folkloru, w którym podkreśla się przemieszczanie wytworu kultury z macierzystego środowiska i rozpoczęcie jego funkcjonowania w obcej przestrzeni. Interakcyjne zjawiska związane z procesami powstawania folkloru miejskiego, o których pisze badaczka, czyli przenoszenia kultury wiejskiej do miast, przypadają na połowę XIX wieku. To właśnie okres, w którym następuje napływ ludności wiejskiej do miast, a wraz z nią napływ wytworów kultury tej ludności, która radząc sobie w nowej rzeczywistości, tworząc przestrzeń kultury pośrednią między wsią, a miastem - czyli przedmieście - tworzy nową kulturową jakość, można rzec, że wywodzącą się ze wsi, ale ubraną w miejską dekorację i odzwierciedlającą życie mieszkańców miasta. Tak rozumiał interakcyjne zjawisko tworzenia się folkloru miejskiego także Bronisław Wieczorkiewicz¹³⁶.

Naturalnym środowiskiem Orkiestry z Chmielnej jest oczywiście warszawska ulica, a obcą przestrzenią będą tutaj sceny innych miast, a także wsi Polski i nie tylko Polski. W przypadku organizacji występów estradowych nie możemy mówić o działaniach rozprzestrzeniających funkcjonowanie folkloru warszawskiego w obcej przestrzeni, z uwagi chociażby na okazjonalność tych wydarzeń czy krótki czas pobytu w tych miejscach. Jest to jednak prezentacja tego folkloru publiczności, dla której jest on czymś nieznanym bądź mało znanym, być może niezrozumiałym i tajemniczym, egzotycznym, a przez to ciekawym. Orkiestra „wypożyczona”, „wzięta” jakby z ulicy; ulicy, która jest jej naturalnym środowiskiem twórczym, poddana zostaje dodatkowo profesjonalnej „obróbce”. Nie tylko w warstwie muzycznej, ale i estetycznej - w tym przypadku scenicznej oraz choreograficznej. Do muzyków grających na ulicznym „etacie” dołączyli profesjonalni muzycy estradowi, z których najważniejszym był Stefan Żochowski (akordeonista). Tak mówił o nim w wywiadzie Andrzej Piekarski:

Wspomnieć chcę o Stefanie Żochowskim. Pojawił się na estradzie w naszym składzie w 1972 roku. Był akordeonistą zawodowcem. Prowadził tę orkiestrę, natomiast nie wywodził się z grupy ulicznych

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ V. Wróblewska, *Folklor - tradycja i współczesność. Wprowadzenie*, [w:] „Folklor - tradycja i współczesność”, pod red. R. Sitniewskiej, E. Wilczyńskiej i V. Wróblewskiej, Toruń 2016, s.10-11.

¹³⁶ B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe*, Warszawa 1971, s.15-17.

muzyków. Zналиśmy Stefana z estrady wojewódzkiej, w której robiliśmy różne programy - np. anty-alkoholowe. Wówczas jeździł z nami i występował¹³⁷.



II. 4. Archiwum Romany Szyszko - Budyckiej. Akordeonista Stefach Żochowski pierwszy z prawej.

Spośród muzyków, którzy reprezentowali tradycyjny zespół uliczny z Chmielnej, kilku przedstawicieli zostało wydelegowanych do tego zadania w sposób bardzo staranny przez Eugeniusza Jaworskiego (jednego z braci założycieli) oraz Janusza Mulewicza (jednego z pomysłodawców nowego przedsięwzięcia oraz przyszłego kierownika zespołu). Wielu muzyków grających wówczas na ulicy było zdolnymi amatorami, którzy, dzięki swojej pracy we własnym zakresie oraz wrodzonej muzykalności, osiągnęli bardzo dobre efekty w umiejętności gry na instrumentach muzycznych. Niemało z nich pochodziło z rodzin wielodzietnych, a nabycie umiejętności czytania i pisania nut zawdzięczało okresowi odbywania służby wojskowej. Przynależeli wówczas do orkiestr wojskowych, w których uczyli się teorii muzyki, studiowali zapis nutowy oraz doskonalili grę. Wśród wydelegowanych w ten sposób muzyków znaleźli się: bracia Marian i Kazimierz Żbikowscy, trębacz Tadeusz Pytel, skrzypek i wokalista Ryszard Szymański „Cza-Cza”, obdarzony niezwyklej urody głosem bandzolista i wokalista Bernard Adam. Wśród nich

¹³⁷ Wywiad z Andrzejem Piekarskim dn. 14.08.2018. Wywiad autoryzowany.

był oczywiście Eugeniusz Jaworski, grający na bandzoli. Ci, wymienieni tu muzycy, stanowili element żywego folkloru - byli przedstawicielami orkiestry grającej na ulicy. Zespołem tym na potrzeby programów estradowych zarządzał wymieniony wyżej i widoczny na ilustracji numer 4 Stefan Żochowski. Programy przygotowywali - Janusz Mulewicz i Andrzej Piekarski. Reżyserował je Zbigniew Czeski. Andrzej Piekarski wspominał po latach: „Zbigniew Czeski raczej ustawiał nas w stosunku do kapeli. Oni grali i śpiewali stojąc na scenie”¹³⁸.

Wspomnienia Piekarskiego przybliżają obrazy z przeszłości, pozwalają nam wyobrazić sobie charakter tych koncertów, stanowią bezcenny tekst kultury zachowany dzięki pamięci ludzkiej. W latach 70. i 80. XX wieku, poza występami w kraju, orkiestra koncertowała m.in. w Czechach, Niemczech i Rosji, a w latach 80. w Kanadzie i USA¹³⁹.

Między muzykami nie było żadnych reżyserowanych zachowań scenicznych; ruchu ani zbudowanych sytuacji. Orkiestra akompaniowała występującym solistom w pozycji stojącej. Zdarzało się, że muzycy orkiestry wtórowali śpiewem Mulewiczowi czy Piekarskiemu - aktorom wykonującym repertuar warszawski. Najbardziej charakterystycznymi spośród śpiewających członków zespołu, zdaniem Piekarskiego, byli Bernard Adam i Ryszard Szymański¹⁴⁰.

Programy te odbywały się z udziałem gwiazd estrady, aktorów i piosenkarzy, którym akompaniował zespół złożony z muzyków Orkiestry z Chmielnej i Stefana Żochowskiego. Solistami śpiewającymi, tańczącymi i mówiącymi monologi byli: Janusz Mulewicz, Andrzej Piekarski, jego żona, artystka Podwieczorku Przy Mikrofonie, Liliana Para, która po raz pierwszy wystąpiła w takim programie na koncercie w Białymstoku śpiewając piosenkę *Czarna Mańka z ulicy Towarowej* oraz bardzo znany i lubiany aktor charakterystyczny Mieczysław Gajda. Gajdę zaangażowano na potrzeby programu w Olsztynie; miał zastąpić odchodzącą z zespołu artystkę Halinę Malak, która wyjechała do Warszawy i nie wzięła udziału w olsztyńskim koncercie. Wspomina Andrzej Piekarski: „Mieczysława Gajdę znałem jeszcze ze szkoły teatralnej. Miał mnóstwo monologów, żartów i piosenek w głowie. Jego numerem była Dziewica Warszawska, do tekstu Tuwima”¹⁴¹.

Około roku 1977 w charakterze gościa dołączył do występów estradowych lider później założonej Kapeli Warszawskiej - Stanisław Wielanek. Był znajomym Władysława Jaworskiego i

¹³⁸ Wywiad z Andrzejem Piekarskim dn. 14.08.2018. Wywiad autoryzowany.

¹³⁹ Korespondencja mailowa z Andrzejem Ślusarzem z dnia: 30.04.2018.

¹⁴⁰ Prawdziwe nazwisko Marian Ryszard Szymański.

¹⁴¹ Wywiad z Andrzejem Piekarskim...

wielkim miłośnikiem warszawskiej muzyki. Współcześnie rozpoznawany jest w roli śpiewającego akordeonisty, ale w tamtych czasach grał na gitarze. Posiadał również bardzo charakterystyczny głos, idealny do wykonywania tego repertuaru i pięknie śpiewał. Jego udział w tych występach przypadł na ostatni okres estradowej działalności Orkiestry z Chmielnej. Później nastąpił okres Kapeli Czerniakowskiej, która na estradzie zaczęła odgrywać podobną rolę, co wcześniej Orkiestra z Chmielnej. Koncerty estradowe zaczęły być organizowane z jej udziałem. Jednak Orkiestra z Chmielnej była pierwsza i na zawsze pozostanie w historii piosenki jako prekursorka zjawiska włączania występów z repertuarem folkloru warszawskiego do programów estradowych¹⁴².

Organizacją koncertów krajowych zajmowały się terenowe (lokalne) biura zawiadujące estradą w danym województwie we współpracy z Estradą Stołeczną - skąd delegowano artystów. Artyści nie uczestniczyli w organizacji. Ich rolą było jedynie stworzenie programu i występ w już przygotowanej do tego sali. Z wywiadu z Andrzejem Piekarskim i Lilianą Parą wynika, że zespół wystąpił w każdym mieście wojewódzkim oraz w mniejszych miejscowościach i wsiach¹⁴³. Niektóre miasta, jak chociażby Poznań, odwiedził aż pięć razy. Były również organizowane występy plenerowe, w domach kultury i amfiteatrach - szczególnie latem. Plenerowe występy polegały na tym, że mając bazę w stolicy województwa jeżdżono przez kilka dni do okolicznych miasteczek. Do roku 1975 zespół nie wyjeżdżał za granicę. Występy estradowe, o których traktuje niniejszy ustęp pracy, dotyczą tylko przedsięwzięć krajowych¹⁴⁴.

W 1978 roku z estradowego objazdowego zespołu Orkiestry z Chmielnej odszedł Janusz Mulewicz. Powodem tego odejścia, jak utrzymuje Andrzej Piekarski, były kwestie zdrowotne i osobiste. Późniejsze losy estradowe grupy, to m.in. występy w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie w roku 1983, podczas którego z Piekarskim występowali Jadwiga Wejzman i... Janusz Mulewicz, który wrócił do uprawianego zawodu po długiej chorobie. Program ten nazwano „Dryndą po Warszawie”. Akompaniowała jednak nie Orkiestra z Chmielnej, tylko Kapela Czerniakowska. Piekarski pamięta okoliczności zakończenia współpracy z Mulewiczem. Odbyło

¹⁴² Wywiad z Andrzejem Piekarskim ...

¹⁴³ Należy przypomnieć, że w wyniku przeprowadzonej reformy od 1 czerwca 1975 do 31 grudnia 1998 roku obowiązywał nowy podział administracyjny kraju. Utworzono 49 województw i zlikwidowano pośredni szczebel administracji – powiaty. Zob.: Ustawa z 28 maja 1975 r. o dwustopniowym podziale administracyjnym Państwa oraz o zmianie ustawy o radach narodowych, „Dziennik Ustaw” 1975, nr 16, poz. 91. W wyniku kolejnej reformy (1999) powołano 16 województw rządowo-samorządowych i przywrócono powiaty.

¹⁴⁴ Wywiad z Andrzejem Piekarskim ...

się to podczas rozmowy w jego mieszkaniu na Muranowie przy ulicy Nowolipki 14 m. 71 w Warszawie.

Lata 60. i 70. XX wieku to okres pierwszych profesjonalnych zapisów dźwiękowych orkiestry i nagrań studyjnych.

W roku 1966 zarejestrowano w studio Polskiego Radia osiem nagrań Orkiestry z Chmielnej, w składzie dzisiaj nam nieznanym. Po ich wysłuchaniu; znajdują się obecnie w Archiwum Polskiego Radia (z niewiadomych przyczyn opatrzonych nazwą Zespół z ulicy Łuckiej), można stwierdzić, że na akordeonie gra Władysław Jaworski, a na bandzoli Jan Sielski. Ten ostatni również śpiewa. Siedem z tych nagrań to piosenki: *Jesienne róże*, *Tango Notturmo*, *Zwiędła chryzantema*, *Augusta*, *To tango jest dla mojej matki*, *Hanko - tango apaszowskie*, *Ja czekam pod bramą*, a jeden utwór to melodia zagrana instrumentalnie w całości. Skatalogowano ją pod tytułem *Tango Argentyńskie*, ale po przesłuchaniu można rozpoznać, że jest to słynne tango *Bonita Nina* autorstwa Arie Malando. Utwór ten był popularny na przełomie lat 50. i 60. XX wieku w Polsce, a w szczególności w Warszawie, m.in. dzięki popularnej płycie szelakowej, o numerze katalogowym: 2176 i matrycy: ZND 2411-3, zarejestrowanej w 1954 roku w wytwórni „Muza”. Płytę z tym tangiem nagrała Orkiestra Taneczna Polskiego Radia pod dyrekcją Jana Cajmera, również instrumentalnie.

Na przełomie lat 60. i 70. XX wieku powstaje pierwsza płyta długogrająca, a jej nagraniu towarzyszy uformowanie ostatecznej nazwy zespołu. Jak wspomniano już wcześniej, wymyślają ją spontanicznie muzycy, którzy, zapytani w trakcie realizacji nagrań o to, jaką nazwę zespołu umieścić na okładce płyty, odpowiadają: gramy na ulicy Chmielnej, więc jest to Orkiestra z Chmielnej. Pod taką właśnie nazwą - Orkiestra Uliczna z Chmielnej wydana zostaje w roku 1969 pierwsza płyta długogrająca orkiestry (patrz: ANEKS)¹⁴⁵.

Rok później ukazuje się druga płyta długogrająca zawierająca tym razem repertuar patriotyczny - zakazane piosenki z okresu okupacji. Na okładce widnieje ustalona już nazwa zespołu oraz zdjęcie muzyków grających na podwórku w tak zwanej „studni”. Jest to kadr z okna rejestrujący orkiestrę w trakcie grania. Fotografia przedstawia jedenastu muzyków orkiestry, w tym: Władysława Jaworskiego, Jana Sielskiego, Ryszarda Klimczewskiego, Mariana Ryszarda Szymańskiego, Tadeusza Ampta i Zdzisława Siemaszko. Po układzie rąk na instrumentach oraz

¹⁴⁵ *Orkiestra Uliczna z Chmielnej*, POLSKIE NAGRANIA MUZA XL0580 [Long-Play], 1969.

różnych kierunkach zwrotu poszczególnych muzyków poznać można, że nie jest to zdjęcie pozowane, ale właśnie uwiecznienie muzyków w trakcie pracy. Patrz: ANEKS¹⁴⁶.

W 1976 roku wydana zostaje kolejna płyta pt. „Wspominałem ten dzień” z nagraniami pochodzącymi z tej pierwszej. Słowa tytułowej piosenki ułożyła wybitna polska piosenkarka Marta Mirska. Początkowo były to słowa z żeńskim tekstem, natomiast zasługą Orkiestry z Chmielnej jest spopularyzowanie tego utworu w wersji męskiej (ze zmienioną końcówką w wyrazie „wspominałam” na „wspomniałem”)¹⁴⁷. Na okładce - pozowane zdjęcie muzyków orkiestry z instrumentami. Widnieją na nim: Władysław Jaworski i Ryszard Szymański i Jan Tolak (akordeony), Tadeusz Ampt i Jan Kaszewiak (skrzypce), Zdzisław Siemaszko (gitara), Zdzisław Moskalski (trąbka). Patrz: ANEKS.

W 1987 roku wydano nakładem Polskich Nagrań składankę - kolejną płytę długogrającą złożoną z wcześniejszych nagrań. Jest to czwarty i ostatni solowy long-play zespołu. Jeśli chodzi o ten nośnik, to nagrania Orkiestry z Chmielnej pojawiły się również na dwóch innych long-play'ach - na płycie pt. „Niezapomniane przeboje Henryka Warsa” (1972) poświęconej muzyce tego kompozytora oraz składance pt. „Tango Apaszowskie” (1989) zawierającej tytułowe tanga (patrz: ANEKS).

1.8. Działalność zespołu w latach 80. i 90. XX wieku oraz w latach 2000-2012

W roku 1983 do muzyków występujących na ulicy dołączył aktor Janusz Mulewicz, który był związany z folklorem warszawskim już od roku 1968. Wtedy to odniósł ogromny sukces występując z programem pt. „Show na Gnojnej” u boku m.in. Damiana i Macieja Damięckich, Romany Szyszko-Budyckiej, Teresy Tutinas, Anity Dymiszówny i Fryderyki Elkany.

Janusz Mulewicz nie od samego początku współpracy z zespołem był jego kierownikiem. Stało się to dopiero w 1988 roku, po śmierci Władysława Jaworskiego - pierwszego kierownika i założyciela. Dopiero wówczas muzycy wybrali Mulewicza. To właśnie jemu Orkiestra z Chmielnej zawdzięcza tournée po Ameryce w roku 1989, na które złożyło się ponad 30 koncertów na trasie: Montreal - Chicago - Nowy Jork - Montreal¹⁴⁸.

¹⁴⁶ *Orkiestra Uliczna z Chmielnej „Zakazane Piosenki”*, POLSKIE NAGRANIA MUZA XL0644 [Long-Play], 1970.

¹⁴⁷ J. Świąder, *Marta Mirska - Gloria i gehenna*, Lublin 2011, s. 124.

¹⁴⁸ A. Kłóś, *Znakiem tego Chmielna. Losy warszawskiej orkiestry ulicznej*, „Gazeta Stołeczna” nr 280, wydanie z dnia 30.11.1998, KULTURA, s. 20.



Il. 5. Janusz Mulewicz (pierwszy z prawej), Maciej Damięcki i Romana Szyszko-Budycka w programie estradowym pt. „Show na Gnojnej”. 1968.

Archiwum Romany Szyszko-Budyckiej.

Analizując dorobek orkiestry od lat 90. XX wieku oraz obserwując działalność zespołu na przestrzeni wcześniejszych lat można stwierdzić, że był to najbardziej płodny, twórczy i profesjonalny okres istnienia Orkiestry z Chmielnej. Dzięki doświadczeniu estradowemu, czyli doświadczeniu zawodowemu nabytemu w latach 70. minionego wieku, kiedy to niektórzy muzycy występowali w koncertach wyjazdowych, orkiestra wypracowała nowy styl. Zasługi Janusza Mulewicza dla zespołu i działania charakterystyczne dla tego okresu można poddać syntezie i uporządkować w kilku punktach:

- wprowadzenie sylwetki lidera i menadżera, w jego osobie, który zawiadywał działaniami PR (działania public relations) i reklamowymi, niezależnie od występów z orkiestrą w charakterze solisty;
- wzbogacenie i urozmaicenie repertuaru oraz rozszerzenie go o nowe przeboje;
- wprowadzenie zasad dyscypliny, w tym punktualności, przestrzegania używania kostiumów w czasie występów (czapki w kliny, marynarki w kratę itp.);
- umożliwienie legalizacji i zarejestrowania stałych koncertów ulicznych odbywających się w dni tygodnia pod skrzyżowaniem ulic Alei Jerozolimskich i Marszałkowskiej oraz w

niedzielę na Rynku Starego Miasta w Warszawie dekretemi odpowiednich służb: P.P.H.U. Forum Rondo Sp.z.o.o. Przejście podziemne oraz Urząd Miasta Stołecznego Warszawy Wydział Kultury¹⁴⁹;

- autorstwo bądź współautorstwo piosenek dla Orkiestry z Chmielnej, np. *Stuknęła sześćdziesiątka*, *Tańsza stówka niż złotówka*, *Szklarz Urbanek*, *Kogutka w ogonek*;
- wprowadzenie konferansjerki jako stałego punktu programów oraz przerw między blokami tematycznymi;
- podzielenie utworów na bloki: blok wojskowy (dwie wiązańki), warszawski, estradowy, autorski; granie koncertów w takim układzie to była innowacyjność, ponieważ wcześniej orkiestra takich podziałów nie stosowała;
- nagranie od 1990 roku czterech kaset i wydanie trzech płyt CD¹⁵⁰ (stan na 1998 rok - rok ukazania się wywiadu, z którego pochodzi wypowiedź Mulewicza, wypowiedzi będącej źródłem wiedzy na temat liczby wydanych płyt); w rzeczywistości, według moich obliczeń, od roku 1990 wydanych było aż dziewięć płyt CD;
- udział Orkiestry z Chmielnej w koncertach profesjonalnych oraz oprawach imprez artystycznych we współpracy z Impresariatem Artystycznym Bogumiły Wrocławskiej¹⁵¹.

Cechą wyróżniającą Janusza Mulewicza wydaje się być konsekwencja w działaniu. Nierzadko zmagał się on z trudnościami związanymi z organizacją występów i musiał podejmować stanowcze decyzje. W okresie PRL-u działalność Orkiestry z Chmielnej narażona była na zainteresowanie i represje cenzury oraz służby bezpieczeństwa. W okresie, w którym pracował w kabarecie, zetknął się z podobnymi problemami. Zawsze jednak sobie z nimi radził. Indagowany przez cenzorów potrafił odpowiedzieć im w sposób przewrotny. Tę umiejętność potwierdza jego odpowiedź na pytania Aleksandra Kłosa: „Czy artyści odnosili się wówczas [w okresie PRL-u -dop. moje, M.K.] do aktualnych wydarzeń?”. Mulewicz komunikuje: „Oczywiście, cenzura to puszczała, to były takie piosenki, do których się nikt nie czepiał. Forma doskonale maskowała treść.

¹⁴⁹ Dokumenty zgłaszające koncerty uliczne i zgody na nie znajdują się w archiwum autora. Są to umowy zawarte między poszczególnymi podmiotami, np. Spółką „Forum Rondo” oraz Wydziałem Kultury Miasta Stołecznego Warszawy a Januszem Mulewiczem - kierownikiem Orkiestry z Chmielnej.

¹⁵⁰ A. Kłoś, *Znakiem tego Chmielna. Losy warszawskiej orkiestry ulicznej*, „Gazeta Stołeczna” nr 280, 30.11.1998, s. 20.

¹⁵¹ NIP działalności gospodarczej: 5251584567.

Zawsze mogłem powiedzieć: Przepraszam bardzo, ale to piosenka z 1909 r. i o co chodzi? Że ktoś siedzi w więzieniu? Car go przecież posadził”¹⁵².

Inni członkowie Orkiestry z Chmielnej, np. skrzypek Tadeusz Fabisiak, wskazywali na działania ze strony organów władzy państwowej PRL wobec muzyków Orkiestry z Chmielnej, które to mogły być uznane jako represja. Wspominali oni zmagania funkcjonariuszami Milicji Obywatelskiej próbującymi za wszelką cenę udaremnić muzykom próby występów ulicznych. Zachowały się dwa świadectwa na ten temat - jedno to wywiad z Tadeuszem Fabisiakiem z dnia 20.04.2018 roku, a drugie to wypowiedź gitarzysty Zdzisława Siemaszko przytoczona we wspomnianym już wcześniej artykule Aleksandra Kłosa. Fabisiak, podczas wywiadu skarżył się na zachowanie funkcjonariusza MO, którego imienia i nazwiska nie znał. Pamiętał wyłącznie jego pseudonim: Tadek „Gruby” i wiedział, że był dzielnicowym, któremu podlegała ulica Chmielna. „Ludzie nas nie przeganiali. Oni sami [funkcjonariusze Milicji Obywatelskiej - dop. moje, M.K.] przeganiali na bulwary, a tam nie było ludzi. Tadek „Gruby”- dzielnicowy na Chmielną, to w latach 80. [XX w. - przyp. aut.] było. On zawsze się nas czepiał”¹⁵³. Zbieżne wspomnienia zachował Siemaszko. „Podobnie jak przed wojną, tak i w PRL uliczni grajkowie nie cieszyli się sympatią organów ścigania. Milicjanci przeganiali nas z ulic, mówiąc, żebyśmy poszli na bulwary - mówi Siemaszko”¹⁵⁴.

Oprócz prezentacji zasług Janusza Mulewicza, wydaje się być stosownym podsumowanie i bliższe omówienie jego pracy w zespole. Był to artysta o ogromnym znaczeniu dla orkiestry. Nikt inny nie prowadził zespołu tak długo, nie popularyzował go z takim zaangażowaniem i nie kierował działaniami muzyków z takim profesjonalizmem. Fenomen Mulewicza polegał też na tym, że

¹⁵² Cyt. za: A. Kłós, *Orkiestra z Chmielnej ma 75 lat. Rozmowa z szefem Orkiestry z Chmielnej Januszem Mulewiczem*, „Gazeta Wyborcza-Warszawa”: <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,165244.html>. Dostępność: 2.07.2022.

¹⁵³ Wywiad z Tadeuszem Fabisiakiem; ul. Kołłątaja 26, Żąbki k. W-wy, 20.04.2018. Wywiad nieautoryzowany z powodu nagłej śmierci muzyka.

¹⁵⁴ A. Kłós, *Znakiem tego Chmielna. Losy warszawskiej orkiestry ulicznej*, „Gazeta Stołeczna” nr 280, wydanie z dnia 30.11.1998, KULTURA, s. 20. Wspomnienia Tadeusza Fabisiaka i Zdzisława Siemaszko skłoniły mnie do odnalezienia informacji na temat tego, kim była osoba, która mogła karać muzyków mandatami. Jak udało się ustalić w Wydziale Ochrony Informacji Niejawnych i Archiwum Komendy Stołecznej Policji mieszczącym się przy ul. Nowolipie 2 w Warszawie, osobą odpowiedzialną za to mógł być funkcjonariusz Milicji Obywatelskiej, który pełnił służbę na stanowisku kierownika referatu dzielnicowych KDMO Warszawa Śródmieście w okresie od 1.03.1979 do 16.05.1981 oraz kierownika referatu dzielnicowych XVII Komisariatu DUSW Warszawa Śródmieście w okresie od 1.02.1983 do 29.02.1984 roku. Funkcjonariusz zakończył służbę w stopniu podporucznika. Jest to jednak informacja niepotwierdzona w innym wiarygodnym materiale źródłowym. Ze względu na wrażliwe dane osobowe, zachowuję informację imienną w swoim archiwum. Źródło: Pismo z dnia 18.07.2018 z Wydziału Ochrony Informacji Niejawnych i Archiwum Komendy Stołecznej Policji OIN 4364/2018 podpisane przez zastępcę naczelnika WOINiAKSP Aleksandrę Sobieską-Ptaczek. Dokument w archiwum autora.

stworzył on zupełnie nowy typ solisty, którego wcześniej w Orkiestrze z Chmielnej nie było. Poprzedni soliści śpiewając - grali jednocześnie na instrumentach. Janusz Mulewicz posługiwał się jedynie dwoma instrumentami muzycznymi „fletem rzezańców” (Kazoo) oraz tamburyno. Nie były to jednak profesjonalne instrumenty muzyczne. On sam traktował je jako dodatek, jako pewnego rodzaju akcesoria. Kazoo używał w partiach instrumentalnych oraz w utworach bez udziału solisty, a także przed zapowiedzią przerwy - grał na nim w duecie z klarnetem¹⁵⁵.

Mulewicz nadał występom charakter estradowy, ponieważ sam wywodził się ze środowiska artystów estrady. Sytuacja wprowadzenia śpiewającego solisty wymusiła zmianę estetyki wykonawczej na bardziej estradową, kameralną i koncertową. Od tego czasu występy przyjęły formę małych koncertów ulicznych. Muzycy przestali grać przypadkowe melodie. Janusza Mulewicza, pomimo jego pasji do świata retro i pomimo tego, że z tego świata się wywodził, cechowała otwartość na nowoczesną technikę. Wykorzystywał zatem jej osiągnięcia i sam śpiewał od pewnego momentu do mikrofonu podłączonego do przenośnego wzmacniacza. Ustawiony na wózku wzmacniacz w czasie występu podłączany był do gniazdka elektrycznego będącego własnością miasta stołecznego Warszawy, zainstalowanego w ścianie tunelu przejścia podziemnego pod skrzyżowaniem ulic Aleje Jerozolimskie i Marszałkowskiej, w którym to przejściu grała orkiestra.

Na podstawie analizy materiałów źródłowych (nagrań wideo i zdjęć)¹⁵⁶ oraz obserwacji dostrzeżono pewne elementy stałe występów z udziałem Mulewicza. Znamienne dla niego było to, że podczas śpiewania stawał zazwyczaj w środku innych występujących. Śpiewając zawsze stał, najczęściej trzymając mikrofon w rękę; rzadziej korzystając ze statywu. Nigdy nie śpiewał siedząc. Wszystkie swoje koncerty (także uliczne) prowadził wykorzystując dowcipy, anegdoty, ułożone przez siebie zapowiedzi piosenek. W tym miejscu zasadne będzie, dla unaocznienia specyfiki tych wypowiedzi, przytoczenie kilku z nich:

Tutaj chyba raczej wygląd nasz nie budzi wątpliwości, że jesteśmy autentyczni, ponieważ najmłodszy z nas ma lat 98.

Do zobaczenia, do usłyszenia, dwóch pięknych słów, miłego, a nawet jeszcze przyjemniejszego dnia, no w końcu sobota. I żeby nam się z nieba nie lało za kołnierz, bo za kołnierz wylewać my nie lubimy, oj nie lubimy...

¹⁵⁵ Nagranie zapowiedzi przerwy i duet Kazoo z klarnetem w wykonaniu Janusza Mulewicza i Apoloniusza Piątkowskiego został zarejestrowany w 2008 roku i jego nagranie znajduje się w Internecie pod poniższym linkiem: <https://www.youtube.com/watch?v=nmfsl8vqyxE>. Dostępność: 15.08.2019.

¹⁵⁶ Fotografie przedstawiające Janusza Mulewicza podczas występów, częściowo w archiwum autora, częściowo innych osób związanych z Orkiestrą z Chmielnej.

Ja mam nadzieję, że państwo pamiętają jak przebiegała budowa warszawskich mostów, że nie wspomnę tutaj o Moście Północnym, który w najbliższym pięćdziesięcioleciu może powstanie. W każdym razie jedno przeszło na pewno. Dawniej mówiono: warszawskie tempo, warszawskie budowy. I dziś może też tempo nasze idzie, tylko nie wiadomo w którą stronę. Ale to każdy może sobie dośpiewać, w którą stronę tempo nasze idzie i czy idzie nam ostro, czy tępo...¹⁵⁷.

Kolejny przykład błyskotliwej, improwizowanej zapowiedzi Mulewicza w stylu kabaretowym:

Proszę państwa, nie wiem czy państwo zauważyliście, że nasz zespół przypomina trochę Polski Związek Piłki Nożnej - większość siedzi¹⁵⁸.

Styl prowadzonej przez niego konferansjerki świadczył o tym, że zna doskonale życie Warszawy oraz specyfikę tego miasta i historię jego mieszkańców, ale także wskazywały na to, że orientuje się w aktualnych wydarzeniach z życia stolicy. Dowodem na to jest, przykładowo, powyższy cytat o Moście Północnym. Często nawiązywał do bieżących spraw społecznych i umiał przy pomocy konferansjerki połączyć je z tekstami piosenek i faktami sprzed lat.

Mulewicz występując w roli śpiewaka-barda poprzez swoje słowne ilustracje piosenek oraz śpiewane piosenki realizował koncepcję formy ballady podwórzowej z przełomu XIX i XX wieku. Ballady oczywiście nie tej w znaczeniu pieśni tanecznej, na której znaczenie wskazuje włoski źródłosłów terminu *ballada* (z włoskiego *ballare* to znaczy *tańczyć*), jak również nie tej stojącej na cokole poezji okresu romantyzmu¹⁵⁹. Balladą prezentowaną przez Mulewicza staje się gatunek, którego jakość ukształtowała się w dwudziestoleciu międzywojennym. Zeszła ta ballada z piedestału wysokiego i dobrego gatunkowo utworu z czasów romantyzmu i stała się produktem masowym. Przestała być formą liryki wokalne zarezerwowaną jedynie dla wykonawstwa wykorzystującego śpiew klasyczny. Zdomowała się w środowisku estradowym, scenicznym. W środowisku muzyki lekkiej, rozrywkowej. Nową, produkowaną na potrzeby estrady balladę zaczął cechować nowy, nieznany dotąd styl. Ballada zaczęła przyjmować formę utworu stylizowanego na piosenkę uliczną. Stylizacja ta uczyniła zeń produkt bardzo charakterystyczny i określiła cechy, które powinna w sobie zawierać. Cechy te kształtują się powoli. Są nimi: prostota i prymitywizm

¹⁵⁷ Autorskie wypowiedzi Janusza Mulewicza zapowiadające piosenkę *Na prawo most, na lewo most*, podczas oprawy muzycznej otwarcia wystawy fotograficznej pt. „Warszawskie kapliczki” zdjęć autorstwa Anny Beaty Bohdziewicz, Galeria Jabłkowskich, Warszawa, maj 2009.

¹⁵⁸ Autorska zapowiedź Janusza Mulewicza koncertu Orkiestry z Chmielnej w Komorowie, 15.08.2009. Źródło: <http://www.youtube.com/watch?v=jLILkvfaDmQ>.

¹⁵⁹ J. Sławiński, *Ballada*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. drugie, poszerzone i poprawione, Wrocław 1989, s. 53-54; K. Suska-Zagórska, *Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys problematyki*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” z 12, 2017, s. 117-146.

[podkreślenie moje, M.K.] zawarte w pomysłach na konstrukcję oraz w opisie; powtórzenia [podkreślenie moje, M.K.] stałe i zmienne (powtarza się regularnie lub nie cały wiersz bądź zwrotka). Podwórzowa ballada, czyli ta z repertuaru Orkiestry z Chmielnej, jest to według klasyfikacji wprowadzonej przez Bystronia pieśń ludowa zaliczona do pieśni powszechnych. Pieśni powszechne, w odróżnieniu od pieśni obrzędowych, mogą być śpiewane przez każdego, w dowolnym czasie i miejscu. Wśród nich znajdują się grupy pieśni podzielone tematycznie, np. na pieśni więzienne, rewolucyjne, dzielnicowe, stanowe (zawierające poruszające opinie społeczne, wypadki z życia miejskiego proletariatu). Wśród zróżnicowanych i bogatych repertuarowo pieśni dziadowskich, mających cechy podwórzowych ballad, znajduje się szczególna grupa pieśni aktualnych, które nawiązują do wypadków bieżących¹⁶⁰. Osobną grupę zajmują ludowe pieśni żołnierskie z czasów Powstania Listopadowego, w których pobrzmiewa tęsknota do Polski rekruta przebywającego na Dalekim Wschodzie. Przykładem takiej pieśni jest *Na Czerwone Morze* („*A na polu byliczeńka, wiatrek ją kołysze, a już Jasio do Kasieńki drobne listy pisze*”)¹⁶¹.

Materiałem budującym nastrój ballady oraz jej artyzm wydaje się być światopogląd jej twórcy. Pomimo braku bezpośrednich odniesień autora do postaci w tekście, jego stosunek do poszczególnych bohaterów jest bardzo widoczny poprzez losy i rozstrzygnięcia, jakie spotkały poszczególne osoby - poprzez to kto i w jaki sposób poniósł karę za swoje uczynki. Ten, kto otrzymał nagrodę zostaje cudownie ocalony i cieszy się sympatią autora, choć na pierwszy rzut oka nie jest ona widoczna. Czynnikiem poglądu na świat autora wydaje się być jakimś elementem charakterystycznym i łączącym wszystkie podwórzowe ballady. Ballada w pewnym momencie zaczyna porażać coraz to większą ilością zwrotek, sięgającą nawet liczby kilkunastu. Jej autorzy prześcigają się w tym, kto napisze dłuższą. Zaczyna fascynować barwną i zabawną treścią, jak również groteskowością opowiadanych w niej historii. Wreszcie zaczyna być wizytówką wykonawców, kuplecistów, piosenkarzy nastrojowo-salonowych, monologistów, a także ich autorów - literatów. Staje się gatunkiem specjalistycznym o nowej, ukształtowanej tylko dla niej samej jakości artystycznej i nowej tradycji. Prześmiewczo omawiając wypadki z życia publicznego, nierzadko w tonie sensacyjno-awanturkowym, zwraca się ku swojej pierwotnej funkcji, funkcji pieśni ludowej, jarmarcznej, nacechowanej prostotą, potocznością języka, ale także celnością stwierdzeń i jasnością wyrazu. Prymitywność ballady wpływa na jej zainteresowanie wśród prostego ludu, który rozumie jej treść i doskonale umie współuczestniczyć w jej procesie twórczym

¹⁶⁰ J.S. Bystron, *Kultura ludowa*, Warszawa 1936, s.105.

¹⁶¹ B. Wiczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe*, Warszawa 1971, s. 9.

- odpowiednio i bez większego wysiłku czy zaangażowania w przeżycie artystyczne odbiera ją, a czasem współtworzy dopisując swoje teksty i swoje własne wersje wydarzeń¹⁶².

Fakt drukowania nieco różniących się między sobą tekstów tej samej ballady w różnych czasopiśmiech i gazetach starej Warszawy uświadamia nam, że tekst autorski nie odgrywał w przypadku ballady kluczowej roli. Opublikowane teksty figurowały w nieco zmienionym i nieprzystającym do oryginału kształcie (bardzo często niemożliwym było i jest do ustalenia, którą wersję powinniśmy uznawać za pierwszą).

„*Ballada o Wiśniewskiej* [Ballada o jednej Wiśniewskiej - dop. moje, M.K.] pióra Jerzego Jurandota (...) była wiele razy przedrukowywana w różnych odmianach tekstu”¹⁶³. Fakt ten, a także lektura tekstów rozmaitych ballad oraz obserwacja reakcji słuchaczy tych ballad prowadzi do wniosku, że tekst literacki nie był tak ważny, jak historia w nim zawarta. Melodie ballad były proste, bardzo często powtarzane po istniejących już utworach lub komponowane na ich podstawie. Wiele z nich śpiewano na jedną i tą samą melodię. Np. *Ballada o pannie Franciszce* była śpiewana na melodię *Ballady o jednej Wiśniewskiej*¹⁶⁴.

Na przykładzie tej ballady Magdalena Lisiecka w swoim artykule omawia jednolitość ballady dziadowskiej jako pastiszu - czyli jako formy piosenki kabaretowej (w znaczeniu piosenki autorskiej kreowanej na balladę dziadowską, której idealnym przykładem jest *Ballada o jednej Wiśniewskiej* pióra Jurandota), jednocześnie wskazując na różnorodność form, z jakich się ona narodziła¹⁶⁵. Jednolitość tej formy przejawia się według Lisieckiej w formule inicjalnej typu zdarzeniowego oraz w obecności fabuły jako istotnego stałego elementu. Badaczka wskazuje ponadto na wymyślność zdarzeń i postaci oraz uproszczony, ujednoczony i subiektywny obraz świata przedstawionego. Wyróżnia także i omawia nieodłączną cechę takiej ballady, którą jest moralna ocena zachowań bohaterów poddanych sądowi normatywnemu. To jedna z często

¹⁶² Tamże, s.7-12.

¹⁶³ Tamże, s. 11.

¹⁶⁴ „Trubadur Warszawy (Polski)” nr 14, 01.04.1928, s. 3. W tym numerze opublikowano tekst zatytułowany *Panna Franciszka* pióra nieznanego autora lub autorki, śpiewany następnie jako ballada. Zob. też: M. Lisiecka, *Z gatunku Wiśniewskiej. Kilka słów o stylizowanej balladzie dziadowskiej*, „Piosenka. Rocznik Kulturalny”, nr 4, 2016, s.103-106. Czasopismo w formie elektronicznej dostępne na stronie <https://muzeumpiosenki.pl/pliki/publikacje/piosenka4.pdf>. Dostępność: 17.09.2022.

¹⁶⁵ Bardziej szczegółowo genezę powstania ballady dziadowskiej-pastiszu i kwestię form, z których się wywodzi, omawia Piotr Grochowski w swoim artykule *Lamenty dziadka z Targówka. Parodie na dziadków i pieśni dziadowskie*, „Literatura Ludowa”, nr 4-5, 2010.

podnoszonych przez badaczy cech świadcząca o moralizatorskiej funkcji, jaką ballada spełniała w społeczeństwie¹⁶⁶.

Pieśń dziadowska ma w swoich zbiorach i opracowaniach tekstów orkestralną tradycję, uwzględniają chronologię badawczą, są to prace: Oskara Kolberga, Zygmunta Glogera, Jana Stanisława Bystronia, Franciszka Kotuli, Stanisława Nyrkowskiego, Ludwiki Szczerbickiej-Ślęk i Czesława Hernasa. Ostatni badacz posługuje się terminem pieśni dziadowskiej jako gatunku „popularnej poezji narracyjnej, epickiej”. Podkreśla przy tym, że te pieśni służą celom nowiniarskim¹⁶⁷.

W twórczości warszawskich kapel podwórkowych mamy do czynienia z różnymi nowiniarskimi balladami mającymi cechy pieśni dziadowskiej, np. *Ballada o włamywaczu* w wykonaniu Kapeli Czerniakowskiej, *Apasz i Hrabini* w wykonaniu Kapeli Warszawskiej Staśka Wielanka. Balladami śpiewanymi przez Orkiestrę z Chmielnej były m.in.: *Ballada bokserska* (do słów Janusza Mulewicza), *Ballada o Felku Zdankiewiczu*, *Ballada o jednej Wiśniewskiej* (do słów Jerzego Jurandota), *Czabak*, *Cztery mile za Warszawą*, *Murka*.

Cechami ballady jako gatunku wykonywanego przez orkiestrę są: powtarzalność podobnych do siebie melodycznie zwrotek, jednowątkowość, przejaskrawienie cech postaci, puenta, komentarz, zwrot do słuchaczy, tragikomiczność, fantastyczność lub nierealistyczność zdarzeń skonstruowana z fabułą osadzoną w atmosferze np. robotniczego realizmu, przestroga. Czasami wyraz „ballada” w zwrocie: [chodź, zagram ci balladę/balladkę] oznaczał zagranie jakiegokolwiek piosenki z repertuaru orkiestry¹⁶⁸.

Ballada jest wytworem kultury ludowej. Piosenka folkloru miejskiego, bez względu na to czy mająca w nim źródło, czy bezpośrednio swoje w nim korzenie, będzie zatem wytworem muzyki ludowej, będzie podchodziła od ludu i do niego będzie adresowana. Będzie jego wizytówką. Warto więc zastanowić się nad definicją muzyki ludowej. Definicji takich jest bardzo wiele, na co zwrócił uwagę amerykański śpiewak, zbieracz i badacz folkloru Pete Seeger¹⁶⁹. Nie myślał on o muzyce

¹⁶⁶ M. Lisiecka, *Z gatunku Wiśniewskiej. Kilka słów o stylizowanej balladzie dziadowskiej*, „Piosenka. Rocznik kulturalny”, nr 4, 2016, s. 104-105.

¹⁶⁷ Cz. Hernas, *W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej*, t. 1., Warszawa 1965, s. 195.

¹⁶⁸ Patrz: Aneks, a w nim: SŁOWNIK WYRAZÓW I ZWROTÓW WEWNĘTRZNEGO JĘZYKA MUZYKÓW ORKIESTRY Z CHMIELNEJ.

¹⁶⁹ Pete Seeger, właściwie Peter Seeger (1919-2014), amerykański piosenkarz i aktywista. Dzięki niemu rozwinęła się muzyka folkowa, był także pionierem protest songu w latach 50. i 60. XX wieku. Jest najbardziej znany jako autor lub współautor utworów *Where Have All the Flowers Gone*, *If I Had a Hammer* i *Turn, Turn, Turn*, które zostały nagrane przez wielu artystów, zarówno tych spod znaku muzyki folk, jak i tych, którzy nie mają z nią nic wspólnego. Są śpiewane do dziś na całym świecie.

ludowej jako zbiorze pewnej ilości podobnych do siebie piosenek, ale raczej o procesie ciągnącym się od tysięcy lat, w którym zwykli ludzie nieustannie wykonują i przetwarzają starą muzykę i dopasowują ją do nowych realiów życia. Przyznał także, że definicje się zmieniają, dlatego sam niechętnie na ich temat dyskutuje¹⁷⁰.

Nie tylko polscy badacze, tacy jak Bystroń, Nyrkowski, Dunin, Wieczorkiewicz, Wielanek, ale także badacze z całego świata starali się zebrać pokaźne zbiory utworów muzyki ludowej i pieśni¹⁷¹. Jednym z nich był angielski kolekcjoner muzyki ludowej Cecil Sharp, który w dziele *English Folk Songs From the Southern Appalachians* zgromadził 122 piosenki i 323 melodii, które przetrwały w południowych Appalachach. Nazwał je „pieśniami ludzkiej wspólnoty”. Inny badacz za prawdziwą muzykę ludową uznał ballady kowbojskie, a 120 takich utworów przedstawił w 1910 roku w dziele pt. *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. Angielski etnomuzykolog Albert Lancaster Lloyd uznał za ludowe pieśni średniowiecza, natomiast węgierski kompozytor Béla Bartók za muzykę ludową uznał pieśni wieśniacze. Założona w Londynie 22.09.1947 roku Międzynarodowa Rada Muzyki Ludowej UNESCO, organizacja zajmująca się m.in. badaniami etnomuzykologicznymi, próbując podsumować rozmaite definicje i opinie na temat muzyki ludowej i tego czym jest utwór ludowy, stworzyła następującą definicję: „utwór ludowy to utwór rozpowszechniany drogą przekazu ustnego, posiadający długą tradycję i wiele różnych wersji”¹⁷². Oskar Kolberg - zbieracz i badacz polskiego folkloru ludowego zebrał i przygotował trzydziestopięciotomowe dzieło: *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Tytuł ten wydaje się trafnie podsumowywać istotę tego, czym jest kultura ludowa. Można przyjąć, że ten syntetyczny tytuł ma pewne cechy definicji tego, co późniejsi badacze, czerpiący z dzieła Kolberga publikowanego wielokrotnie w latach 1865-1907, rozumieli pod pojęciem kultura ludowa. W różnych ujęciach kultury ludowej bardzo ważnym odbiciem obrzędów ludu i punktem wspólnym dla charakterystyki kultury ludowej wydają się być pieśni.

¹⁷⁰ Por.: J. Pareles, *Pete Seeger, a Folk Revivalist Who Used His Voice to Bring Out a Nation's*, nytimes.com, 28.01.2014. Dostępność: 01.09.2022.

¹⁷¹ S. Nyrkowski, *Karnawał dziadowski, pieśni wędrownych śpiewaków (XIX-XX w.)*, Warszawa 1973; także inne próby klasyfikacji i analizy materiału pieśniowego, np. edytorska typologia druków straganowych i pieśni: J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974. Na uwagę zasługują badania nad literaturą jarmarczną badaczy czeskich i niemieckich, nie bez wpływu na osiągnięcia w tej dziedzinie naszych rodzimych badaczy. Są to liczne prace B. Beneša, np.: *Světská kramářská píseň: příspěvek k poetice pololidové poezie*, Brno 1970; jak również np. L. Röhrich, *Bankelsang*, [w:] *Herders Lexikon der Musik*, Freiburg 1978, s. 184-186.

¹⁷² D. Michalski, *Piosenka przypomni ci. Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata: 1945-1958*, Warszawa 2010, s. 230.

Na przełomie wieków XIX i XX anonimowe ballady podwórzowe śpiewane były przez ulicznych artystów, kuplecistów, komediantów; wchodziły też w repertuar przedwojennych kabaretów i teatrzyków. Ci wykonawcy - śpiewacy uliczni i miejscy - nadawali wykonywanym przez siebie pieśniom dziadowskim charakter balladowy. Przynależeli oni do folkloru miejskiego¹⁷³. Ich „śpiewki” zawierały w sobie wiele form i naleciałości gwarowych, o których pisze w swojej pracy Bronisław Wieczorkiewicz¹⁷⁴. Cechami tych utworów, wartymi dziś podkreślenia, był nie tylko autentyzm i spontaniczność opowiadania o bieżących wydarzeniach politycznych i społecznych. Tamte piosenki były to kolorowe, bo ubarwione elementami gwary warszawskiej, komentarze na temat aktualnych zajęć w stolicy. Zapotrzebowanie na nie było wielkie, dlatego pisma satyryczne ożywiały nimi swoje łamy. Przykładem takiego pisma jest: „Trubadur Polski” (1907-1928) - dwutygodnik artystyczny, ukazujący się następnie w każdy czwartek pod zmienionym tytułem „Trubadur Warszawy” (1928-1934) oraz w ostatnim roku istnienia (1935) jako „Do Re Mi. Trubadur polski”¹⁷⁵. Te ballady podwórzowe opiewające aktualne sensacje, zajścia, przypadki i sprawy, którymi żyła Warszawa, nie zawsze były anonimowego autorstwa. Zdarzało się, że ich autorami byli znani i cenieni literaci. Na przykład Jerzy Jurandot pisał znakomite ballady, których popularność przetrwała do dziś. Niektóre z nich były to ujęte w formę ballady opowiadania dotyczące konkretnych wypadków, wynalazków, zdarzeń, jak np.: *Ballada ściśle historyczna o królu Edwardzie i pani Simpson, O Franciszku Pestce i Urzędzie Skarbowym, Ballada o jednej Wiśniewskiej*, z przeznaczeniem dla wykonania w kabarecie lub na ulicy przez orkiestrę, humorystyczne, czasem autentyczne, a często będące tworem wyobraźni ich autorów.¹⁷⁶ *Ballada o jednej Wiśniewskiej*, pióra Jerzego Jurandota, fikcyjna historia, opowiadająca o zdradzie i morderstwie, była podawana warszawskiej ulicy przez wędrownych podwórkowych śpiewaków jako fakt, zdarzenie historyczne. Po raz pierwszy ukazała się w 1938 roku w zbiorze *Niedobrze, panie Bobrze!*¹⁷⁷, a potem wielokrotnie przedrukowywały ją warszawskie czasopisma; za każdym razem z nieco zmienionym tekstem. Świadczyło to o jej ogromnej popularności,

¹⁷³ M. Waliński, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy - pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej* [w:] *Wszystek krąg ziemski. Antropologia, Historia, Literatura. Prace ofiarowane profesorowi Czesławowi Hernasowi pod redakcją Piotra Kowalskiego*, Wrocław 1998, s. 174.

¹⁷⁴ B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe*, Warszawa 1971, s. 221.

¹⁷⁵ <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnTXdf3>.

¹⁷⁶ B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe*, Warszawa 1971, s. 11, 18-19 i 285.

¹⁷⁷ J. Jurandot, *Niedobrze panie Bobrze!*, Warszawa 1938.

szczególnie, jak twierdzi Bronisław Wieczorkiewicz, wśród młodzieży szkolnej lat 30. ubiegłego wieku¹⁷⁸.

Pięćdziesiąt lat później, zafascynowany tego typu balladami Janusz Mulewicz pełnił podobną rolę, jaką odgrywali autorzy i wykonawcy tych pieśni przed II wojną światową. Artyści i literaci, wykorzystując elementy językowe folkloru warszawskiego, układali swoje teksty na temat aktualnych wydarzeń. Mulewicz czerpał z tych wzorów nierzadko do nich nawiązując, a jeszcze częściej zmieniając i pisząc własne teksty. Tak było, przykładowo, z *Balladą bokerską* - balladą opowiadającą o walce dwóch znakomitych i sławnych w dwudziestolecu międzywojennym bokserów Joe'a Louisa i Maxa Schmelinga. Louis był ciemnoskórym amerykańskim bokserem, a Schmeling mistrzem Europy 1938 roku, pokonanym przez nokaut w pierwszej rundzie. W wersji *Ballady bokerskiej* skonstruowanej na nowo, ale w oparciu o słynny w latach 30. ubiegłego wieku tekst, opowiedziana zostaje historia słynnej bokerskiej walki Andrzeja Gołoty z Mikem Tysonem z 20 października 2000 r., kiedy Polak po drugiej rundzie zszedł z ringu. Teksty obu *Ballad bokerskich* kończą się taką samą puentą, akcja w nich rozgrywa się bardzo podobnie, punktem kulminacyjnym w obu przypadkach jest znokautowanie jednego sportowca przez drugiego oraz otrzymanie olbrzymiego honorarium za ową wygraną. Pierwsza i ostatnia zwrotka, zawierająca morał ujęty w czterowiersz, obu ballad są praktycznie identyczne:

zwrotka	wersja przedwojenna	wersja Mulewicza
pierwsza	Noc już zapadła Pies zawył w budzie Księżyc wynurzył się blady Więc posłuchajcie kochane ludzie Tej to bokerskiej ballady	Noc już zapadła Pies zawył w budzie Księżyc pokazał się blady Więc posłuchajcie kochane ludzie Tej to bokerskiej ballady
ostatnia	Z tej to powiastki morał wynika Jak się bokserzy bogacą W Warszawie u nas Też w mordę leją Tylko że za to nie płacą	Morał z ballady taki wynika Jak się bokserzy bogacą U nasz w Warszawie też w mordę leją Tylko im za to nie płacą... mniej płacą

¹⁷⁸ B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ...*, s. 11.

Wśród kilku zmian dokonanych w tekście przez Mulewicza na uwagę zasługuje sam koniec piosenki. Po ostatniej zwrotce Mulewicz stosując dopowiedzenie *parlando*¹⁷⁹ zmienił puentę (właściwie znaczenie tej puenty) zastępując wyraz „nie” wyrazem „mniej”, tak, że sens zdania został zmieniony - nie „nie płacą”, a „mniej płacą”. Utrwalona na płycie „Kantrydany”, jednej z ostatnich płyt kompaktowych CD z nagraniami Janusza Mulewicza, *Ballada bokserska*, to zapis świadczący o pomysłowości Mulewicza, który inspirował się starym tekstem i układa własne opowiadanie nadając mu aktualny charakter. Wydanie płyty z takim utworem można porównać do formy kabaretu - czyli formy sztuki mającej charakter satyryczny, nierzadko komentującej aktualne wydarzenia publiczne¹⁸⁰.

Wśród innych ułożonych przez Mulewicza piosenek aktualnych z „domieszką” folkloru warszawskiego, a ściślej ujmując- współczesnych, lecz o fabule zanurzonej w klimacie folkloru, wymienić można piosenki: *Tańsza stówka niż złotówka*, *Szklarz Urbanek*, *Na syrku*, *Kogutka w ogonek*. Artysta dopisał także fragmenty mówione pomiędzy kolejnymi zwrotkami *Ballady do jednej Wiśniewskiej* Jerzego Jurandota. Każdy fragment stanowi niezwykle zabawny komentarz poprzedzający go zwrotki ballady.

Lata 80. XX wieku to okres wielu występów ulicznych w Warszawie, które można by podzielić na co najmniej kilka kategorii: koncerty uliczne (na ulicach i placach oraz Starym Mieście), wyjazdy na warszawską Pragę - na bazar Różyckiego, występy w podwórkach warszawskich kamienic oraz pod blokami. Orkiestra występowała również na wielu różnego rodzaju imprezach. „Grali na sylwestra w Filharmonii, na festiwalu w Opolu, brali udział w koncertach charytatywnych, grali na weselach, chrzcinach, imieninach i nawet pogrzebach”¹⁸¹.

Tadeusz Warsztoczek wspomina o występach, które miały miejsce do lat 90. XX wieku, a były to występy wędrownie, których specyfiką było to, że muzycy grali pod blokami mieszkalnymi wszystkich dzielnic w Warszawie. Choć Warsztoczek wymienia kilka przykładowych dzielnic i miejsc (Kabaty, Wola, Grochów, Centrum), to dodaje, że tego typu występy organizowane były wszędzie. Wiązały się one z przykrymi doświadczeniami (szczególnie w okresie końcowym, czyli pod koniec lat 90. XX wieku). Wówczas dochodziło do agresywnych zachowań ze strony niektórych słuchaczy, którzy pozwalali sobie na rzucanie różnymi przedmiotami w muzyków

¹⁷⁹ *Parlando* - sposób wykonywania zbliżony do mowy, coś na kształt melorecytacji.

¹⁸⁰ B. Wiczorkiewicz, *Warszawskie ...*, s. 289.

¹⁸¹A. Kłóś, *Znakiem tego Chmielna. Losy warszawskiej orkiestry ulicznej*, „Gazeta Stołeczna” nr 280, wydanie z dnia 30.11.1998, KULTURA, s. 20.

zespołu. Takie zajścia były przyczyną podjęcia decyzji o zakończeniu tego typu działalności publicznej przez muzyków Orkiestry z Chmielnej¹⁸².

Władysław Jaworski, akordeonista i legendarny założyciel zespołu, zmarł 08.04.1987 roku. Jego misję i tradycję kapeli kontynuował nieprzerwanie kolejny jej kierownik - Janusz Mulewicz, aż do swojej śmierci 21.03.2011 roku.

1.9. Kalendarium występów i wydarzeń po śmierci Władysława Jaworskiego (1987)

Informacji na temat tego jak wyglądała działalność artystyczna zespołu po śmierci jego założyciela - Władysława Jaworskiego w 1987 roku - dostarczają dostępne materiały. Z całą pewnością w ciągu tych wielu lat (od 1987 roku do 2011, kiedy to zmarł kolejny kierownik orkiestry) oraz w roku 2012, w którym muzycy nieprzerwanie grali pomimo odejścia swojego kierownika, muzycy podejmowali o wiele więcej działań publicznych, medialnych i artystycznych niż wymienione i omówione zostało w tym akapicie. Z uwagi na to, że działania te nie zostały zarejestrowane ani udokumentowane, nie jesteśmy w stanie do nich dzisiaj dotrzeć. Jednakże te, które zostały zaprezentowane w pracy stanowią istotny ślad działalności zespołu i należy uwzględnić je wszystkie. Zostały one zebrane na podstawie artykułów prasowych, ocalałych plakatów, dokumentów w postaci listów i podziękowań oraz zachowanych podpisów na zdjęciach i informacji na ulotkach.

Po roku 1987 wciąż główną formą działalności Orkiestry z Chmielnej jest nieprzerwane, codzienne granie na ulicy, nie tylko ulicy Chmielnej, ale w różnych miejscach w Warszawie, takich jak Stare Miasto. Okazjonalnie orkiestra bierze udział w uroczystościach, także państwowych i imprezach okolicznościowych, na które otrzymuje zamówienie. Gra wiele koncertów estradowych. Podczas występów ulicznych i niektórych scenicznych, sprzedaje swoje płyty. Jest wierna przyjętemu przez Mulewicza wizerunkowi; muzycy występują w kraciastych kaszkietach, marynarkach i kamizelkach, a także kapeluszach. W takich strojach orkiestra bierze udział w sesjach fotograficznych dla wytworzenia materiałów promocyjnych.

Najstarszym utrwalonym w postaci fotografii wydarzeniem z tego okresu jest koncert w Klubie Medyka przy ul. Wojciecha Oczki 1 A w Warszawie. Napis na odwrocie zdjęcia informuje o dacie tego występu – 03 marca 1992 roku¹⁸³.

¹⁸² Rozmowa z Tadeuszem Warsztocim, 05.09.2019.

¹⁸³ Napis na odwrocie zdjęcia znajdującego się w archiwum autora.

Drugim pod względem chronologii wydarzeniem jest występ w centrum stolicy, dokładnie w Pasażu Śródmiejskim dnia 10 sierpnia 1996 roku (sobota). Informuje o nim artykuł prasowy. Występ ten miał miejsce jeszcze przed nadaniem temu pasażowi imienia Stefana „Wiecha” Wiecheckiego. Ten uliczny koncert orkiestry zorganizowany był w ramach setnej rocznicy urodzin uznanego felietonisty, „Homera warszawskiej ulicy”¹⁸⁴. Organizatorem był Społeczny Komitet Obchodów Rocznic, któremu przewodniczył Wiesław Wiernicki. Tego dnia zaplanowano cykl imprez, m.in. występ duetu Korniki, rozdawanie specjalnego dodatku do „Ekspresu Wieczornego”, w którym przez lata ukazywały się felietony Wiecha, konkursy z nagrodami ufundowanymi przez redakcję „Ekspresu” oraz Radio WAWa. Jedną z atrakcji był występ Orkiestry z Chmielnej¹⁸⁵. W 1996 roku Orkiestra z Chmielnej zagrała w filmie Mateusza Dzieduszyckiego pt. „Felek Zdankiewicz był” produkcji Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego dla Programu 2. TVP S.A. Wykorzystano do tego filmu nagrania archiwalne Orkiestry z Chmielnej: *Tango Milonga*, *Już Nigdy*, *Ach Ludwiko* stanowiące oprawę muzyczną.

14 lipca roku 1997 odbyła się w Warszawie impreza promująca tygodnik „Senior” zorganizowana przez Porozumienie Wyborcze Senior. Punktualnie o godzinie 14:00 pod budynkiem Rotundy zabrzmiała orkiestra. Publiczność senioralna, jak i młodzież, wyrażali zainteresowanie ulicznym koncertem orkiestry. Podczas wydarzenia rozdawany był tygodnik „Senior”¹⁸⁶.

03 października 1997 roku w gazecie „Kurier Polski” ukazał się artykuł pt. *Orkiestra zeszła do podziemia* na temat działalności zespołu pod kierownictwem Janusza Mulewicza. W artykule zostali wymienieni członkowie orkiestry oraz został poruszony wątek nagrywania kolejnej płyty¹⁸⁷.

16 kwietnia 1999 roku na okładce gazety „Kurier Polski” pojawiła się fotografia czterech członków Orkiestry z Chmielnej. Na zdjęciu ujęto od lewej: Zdzisława Patera, Tadeusza Warsztockiego, Tadeusza Fabisiaka i Ryszarda Klimczewskiego. Muzycy są ubrani w kaszkiety, kapelusze oraz marynarki w kratkę. Jak już wcześniej pisałem, te elementy garderoby stanowiły istotne elementy ich estradowego stroju¹⁸⁸.

¹⁸⁴ P. Szczutowski, *Wiech wciąż nieznan*, „Stolica. Warszawski Magazyn Ilustrowany”, nr 7-8 (2220-21), lipiec-sierpień 2010, s. 41. [OK-cala_stolica-07-8.pdf \(warszawa-stolica.pl\)](#). Dostępność: 29.07.2022.

¹⁸⁵ *Kto się boi Wiecha?*, „Stolica”, 12.08.1996, s. 13. Na zdjęciu w artykule prasowym rozpoznać można następujących członków orkiestry: Janusz Mulewicz (śpiew), Zdzisław Pater (kontrabas), Mieczysław Jedyłowicz (akordeon) oraz *Festyn w pasażu*, *Kwaśniewski*, *Moczulski*, *Walendziak* to nazwiska znane z przedwojennych felietonów Wiecheckiego, „Stolica”, 12.08.1996, okładka.

¹⁸⁶ *Senior w happeningu wyborczym PWS*, „Senior” nr 17/97, 25.07-31.07.1997, okładka.

¹⁸⁷ *Orkiestra zeszła do podziemia*, „Kurier Polski”, 3-5.10.1997, s. 19.

¹⁸⁸ „Kurier Polski”, nr 15, 16.04.1999, okładka.

W sierpniu 1999 roku Orkiestra z Chmielnej wzięła udział w sesji fotograficznej w trzech miejscach na ulicy Chmielnej - przy klombie (w połowie ul. Chmielnej), na schodach przed obecną restauracją gruzińską Gruzja (ul. Chmielna 5), oraz pod złotym zegarem (ul. Zapiecek 17 - na rogu ulic Zapiecek i Świętojańska). Dwa spośród tych miejsc - przy klombie oraz pod złotym zegarem, to miejsca częstych koncertów ulicznych orkiestry. Nie bez przyczyny więc wybrano takie lokalizacje do zrealizowania sesji zdjęciowej, najprawdopodobniej w celu wytworzenia materiałów promocyjnych. Na zdjęciach widnieją: Janusz Mulewicz, Tadeusz Fabisiak, Ryszard Klimczewski, Zdzisław Pater, Tadeusz Warsztocki. Zdjęcia znajdują się w archiwum autora.

W październiku 1999 roku członkowie Orkiestry z Chmielnej wzięli udział w uroczystości poświęcenia kamienia węgielnego Monumentu Hymnu Narodowego na placu generała Józefa Henryka Dąbrowskiego w Warszawie. Zachował się list Prezesa Zarządu Głównego Stowarzyszenia Miłośników Tradycji Mazurka Dąbrowskiego Zbigniewa Zygmunta Noska do ówczesnego kierownika Orkiestry z Chmielnej, nazwanego w piśmie „szefem”, Zdzisława Patera z dnia 15 października 1999 roku, w którym pojawia się ogólna informacja o udziale członków orkiestry w uroczystości, bez podania ich nazwisk¹⁸⁹.

W 1999 roku Orkiestra z Chmielnej w składzie: Janusz Mulewicz, Jerzy Jastrzębski, Tadeusz Fabisiak, Ryszard Klimczewski, Zdzisław Pater, Tadeusz Warsztocki wzięła udział w programie telewizyjnym Programu 2 Telewizji Polskiej pt. „Bezludna wyspa” prowadzonym przez Ninę Terentiew, z udziałem Hanki Bielickiej, Beaty Kozidrak i Renaty Gabrielskiej. Wykonała tango Jerzego Petersburskiego *To ostatnia niedziela*.

Rok później, w 2000 roku, powstała Warszawska Kapela Zdzisława Patera z Chmielnej. Wszyscy muzycy, którzy ją utworzyli, wywodzili się z tradycyjnej Orkiestry z Chmielnej, znanej w Warszawie od lat 20. XX wieku¹⁹⁰. Na czele nowego zespołu stanął Zdzisław Pater, który grał na kontrabasie. Został również kierownikiem artystycznym nowej grupy. Współpracę z nim podjęli: Jerzy Jastrzębski (akordeon), Tadeusz Fabisiak (skrzypce), Henryk Duda (gitara, śpiew) oraz Sylwester Kozera (banjo). Gościnnie z zespołem występowali: Katarzyna Kownacka, Sebastian Jastrzębski i Maciej Kłociński (autor niniejszej rozprawy).

¹⁸⁹ List Prezesa Zarządu Głównego SMTMD Zbigniewa Zygmunta Noska do Zdzisława Patera z dnia. 15.10.1991. W Archiwum Zdzisława Patera.

¹⁹⁰ Z. Smoleńska, *Szczęśliwi, kiedy razem grają*, „Idziemy”. Tygodnik warszawsko-praski, nr 37(53), Warszawa 2006.

21 kwietnia 2001 roku Rada Miasta Stołecznego Warszawy z okazji Święta Warszawy przyznała Orkiestrze z Chmielnej wyróżnienie ZASŁUŻONY DLA WARSZAWY (poniżej fotografia wyróżnienia).



II. 6. Wyróżnienie Zasłużony dla Warszawy.

01 października 2003 roku odbył się koncert Orkiestry z Chmielnej w sali Dolnego Kościoła p.w. Miłosierdzia Bożego w Ząbkach¹⁹¹.

W 2004 roku Orkiestra z Chmielnej wystąpiła w filmie dokumentalnym pt. „Grzesiuk - chłopak z ferajny” (scenariusz: Aleksander Kłóś, reżyseria: Mateusz Szlachtycz). Wykonała tango apaszowskie *Hanko*. Akordeonista Ryszard Klimczewski wypowiedział się na temat bohatera filmu - Stanisława Grzesiuka. Wypowiedź ta świadczy o znajomości muzyków orkiestry z jednym z najważniejszych dla Warszawy bardów - Stanisławem Grzesiukiem. Klimczewski opowiedział historię dyktowania Grzesiukowi piosenki pt. *Felek Zdankiewicz*, co czynił zmarły członek

¹⁹¹ Źródło: wpis na odwrocie zdjęcia nieznanego autorstwa będący w archiwum autora.

Orkiestry z Chmielnej – Jan Sielski¹⁹². Usłyszawszy tę wypowiedź Tadeusz Fabisiak dodał, że jest w posiadaniu instrumentu, który kiedyś był własnością Jana Sielskiego - zabytkowej bandzoli. Z tej relacji możemy również wyprowadzić wniosek, że Orkiestra z Chmielnej miała w swoim repertuarze *Balladę o Felku Zdankiewiczu* wcześniej niż Stanisław Grzesiuk o nim śpiewał i nagrywał płyty¹⁹³.

16 kwietnia 2005 roku w restauracji Oregano odbył się trzygodzinny koncert. Wystąpiło Trio Orkiestry z Chmielnej. Koncert miał miejsce w Ząbkach przy ul. Drewnickiej 3¹⁹⁴. W 2006 roku miał miejsce koncert Orkiestry z Chmielnej w gospodzie Pod Czerwonym Wieprzem, w Warszawie¹⁹⁵. 12 maja 2007 roku w trakcie trwania warszawskiego Jarmarku Floriańskiego, w godzinach 17:00-19:00 zaprezentowały się zespoły grające folklor warszawski. Wśród nich wystąpiła (jak podaje plakat wydarzenia) Kapela z Chmielnej i Warszawska Kapela Zdzisława Patera z Chmielnej jako dwa oddzielne zespoły¹⁹⁶.

Niestety, 17 marca 2011 roku umiera ostatni kierownik Orkiestry z Chmielnej - Janusz Mulewicz. W ulicznym zespole pozostają: Tadeusz Warsztocki - gitarzysta, który bierze na siebie obowiązki kierownika i zaczyna śpiewać, akordeonista Jan Radomyski oraz klawecista Apoloniusz Piątkowski. Z muzykami czasami grał w tym okresie drugi akordeonista - Krzysztof, którego nazwiska nie udało się zidentyfikować. Wiadomym jest, że miał pseudonim „Wujek”. Był sąsiadem Tadeusza Warsztockiego, który mieszka w Pruszkowie.

Zespół bez solisty, Janusza Mulewicza, który był jego filarem, musiał zacząć radzić sobie w nowych warunkach. Grał podobny repertuar, do którego zostały dołożone piosenki, które śpiewał Tadeusz Warsztocki. W opublikowanym przez nieznaną osobę filmie na YouTube, który stanowi unikalny materiał dokumentujący takie występy, bez udziału nieżyjącego już Mulewicza, widać i słyhać, w jaki sposób grała orkiestra¹⁹⁷.

¹⁹² Z tym z pozoru prozaicznym faktem związany jest dowcipny zamysł, którego kulisów nie ujawniono publicznie. Sielski zażądał od Grzesiuka, by w zamian za dyktowanie kolejnych zwrotek, częstował oranżadą synka Sielskiego. Grzesiuk się do tego zobowiązał. Nie podejrzewał, że tekst piosenki *Felek Zdankiewicz* składa się aż z kilkunastu zwrotek. Sielski codziennie przekazywał mu tylko jedną strofę ballady.

¹⁹³ https://www.youtube.com/watch?v=GmxXNy8_Hmc. Dostępność: 01.10.2022.

¹⁹⁴ Plakat koncertu w Archiwum Zdzisława Patera.

¹⁹⁵ Nagranie audio całości koncertu znajduje się w archiwum autora.

¹⁹⁶ Plakat wydarzenia w archiwum Zdzisława Patera.

¹⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=uMloQ0hrATc>. Dostępność: 05.08.2022.

Rozdział 2. Wokół folkloru miejskiego

2.1. Wprowadzenie: folklor, folkloryzm, postfolkloryzm

„Termin folklor jest jednym z najmniej precyzyjnych i funkcjonalnych pojęć polskiej humanistyki. Choć w swych dziejach zachował on pierwotną językową formę wyrazu, jego znaczenie uległo serii głębokich przeobrażeń. Śladów owych zmian poszukuję się w polskim piśmiennictwie ludoznawczym, folklorystycznym i etnograficznym”¹⁹⁸ – konstatuje Urszula Sobczyk, badaczka zajmująca się dziejami pojęcia „folklor”, a nie historią rodzimej folklorystyki czy teorii i treści folkloru. Autorkę, posiłkującą się metodą historii pojęć w ujęciu Reinharta Kosellecka¹⁹⁹ współtwórcy semantyki historycznej, interesuje, jak uczeni w swych pracach definiowali folklor, nie jako pojęcie abstrakcyjne, ale usytuowane w konkretnej rzeczywistości społecznej, politycznej i dziejowej²⁰⁰. Tradycyjne formy folkloru, słownego, słowno-muzycznego, tanecznego, a także stroje, rękodzieło, gwara czy budownictwo, były związane nierozłącznie z cyklem życia rodzinnego i kalendarzem agrarno-religijnym. Wszelkie kreacje artystyczne wynikały z integralnej wizji świata, ludowych poglądów i wierzeń, z podziału na sfery *sacrum* i *profanum*. Folklor zawsze pełnił określone funkcje społeczne, kulturowe i aksjologiczne.

Pojęciami wcześniejszymi od słowa *folklor* na określenie pradawnych zwyczajów, obyczajów, obrzędów i zabobonów, a także przysłów i ballad były wyrazy: *starożytności ludowe* i *literatura ludowa*. Pochodzący z języka angielskiego termin *folklor* (folk-lore), znaczący dosłownie „wiedza ludu”, wprowadził dopiero William Thoms w 1846 roku²⁰¹. W połowie XIX wieku pojawiła się bowiem w Europie wiedza o folklorze jako odrębna dyscyplina humanistyczna. Jej

¹⁹⁸ U. Sobczyk, *Dzieje pojęcia <folklor> w polskim dyskursie humanistycznym*, „Ogrody Nauk I Sztuk”, t. 4: 2014, nr 4, s. 417. Czasopismo w wersji elektronicznej: <https://ogrodynauk.pl/index.php/onis/issue/view/34>. Dostępność: 10.08.2022.

¹⁹⁹ R. Koselleck, *Semantyka historyczna*, wybór i oprac. H. Orłowski, tł. W. Kunicki, Poznań 2001, wyd. 2 Poznań 2012; Tenże, *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*. Z dwoma art. U. Spree i W. Steinmetza oraz z posł. C. Dutta na temat fragm. Wprowadzenia Reinharta Kosellecka; przeł. J. Merecki, W. Kunicki, Warszawa 2009.

²⁰⁰ U. Sobczyk, *Dzieje pojęcia <folklor>...*, s. 417.

²⁰¹ W. Thoms, *Folklor*, (przeł. V. Krawczyk), [w:] *Teoria kultury. Folklor a kultura*, (dla studentów I i II roku kulturoznawstwa, I roku filologii polskiej studiów dziennych oraz IV roku filologii polskiej studiów zaocznych) oprac. i wyb. M. Waliński, Katowice 1978, s. 42. Przedruk za: „Literatura Ludowa” 1975, nr 6, s. 37— 39; tłumaczenie według: A. Dundes: *The Study of Folklore*, Prentice-Hall 1965, Englewood Cliffs, N.J., s. 4-6.

rozkwit nastąpił w kolejnym stuleciu, a współcześnie badania nad folklorem cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem.

Według Bronisława Wieczorkiewicza, najbardziej trafną definicją pojęcia *folklor* jest przytoczona przez niego formuła Richarda A. Watermana, który określa folklor jako „postać sztuki obejmującą różnego rodzaju opowiadania, powieści, przysłowia, pieśni, w których użyto języka potocznego jako środka przekazu”²⁰². Jest to zarazem najstarsza definicja tego pojęcia. Są jednak i inne. Na gruncie rosyjskim przyjęło się sformułowanie radzieckiego uczonego Jurija Matwiejewicza Sokołowa (Yuri Matveyevich Sokolov, Юрий Матвеевич Соколов), który „w głośnej i wysoko cenionej pracy”²⁰³ *Русский фольклор* (1938, 1941, 2007) rozumie folklor jako „ustne utwory poetyckie szerokich mas ludowych”²⁰⁴.

Na gruncie nauki polskiej Józef Burszta, jeden z najwybitniejszych znawców kultury ludowej, autor prac o fundamentalnym znaczeniu dla rodzimej etnografii, socjologii i historii, sformułował cieszącą się uznaniem i dzisiaj już klasyczną definicję folkloru:

jest [on – folklor] zawsze <<naturalną>> częścią <<żywej>> kultury, jest związany ściśle z życiem określonej warstwy społecznej, a więc ludu; jest odbiciem warunków jego życia, a także przejawem ustosunkowania się <<prostych>> ludzi do otaczającego świata, a zarazem i jego interpretacją. Jest on wręcz częścią tego życia zarówno na co dzień, jak też i od święta²⁰⁵.

Szerzej, w kontekście kulturowo-antropologicznym, ujął definicję folkloru w haśle zawartym w *Słowniku etnologicznym*. Folklor jest według tego badacza

²⁰² Cyt. za: B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe*, Warszawa 1971, s. 16.

²⁰³ M. Waliński, *Folklor i folklorystyka. Uwagi na marginesie definicji*, „Literatura Ludowa”, R. 21: 1977, nr 4-5, s. 8.

²⁰⁴ Cyt. za: *Słownik folkloru polskiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965, s. 105. Michał Waliński w wyżej przywołanym artykule powołuje się na ów *Słownik*. Por.: Tenże, *Folklor i folklorystyka...* s. 9, przyp. 10. (J. M. Sokołow, *Russkij folklor*, Moskwa 1941). Taki termin, zdaniem Sokołowa, dobrze opisuje techniczny wymiar tego zjawiska. Już w rosyjskiej prorewolucyjnej ideologii popularnej w latach 20. XX wieku wysoką aprobatą cieszyły się utwory ustne proletariatu. Przeprowadzony został szereg akcji utrwalenia i spisania wspomnień robotników, inżynierów czy chłopów, które następnie drukowano i wydawano w postaci czasopism i książek. Fascynacja motywami plebejskimi i wytworami kultury oralnej tego kręgu kulturowego wpłynęła znacząco na rozwój badań folklorystycznych z zakresu folkloru miejskiego. Swoje źródło miała w preferowaniu wszystkiego tego, co jest wytworem prostych ludzi i dyskredytowaniu środowisk wyższych sfer. Do dokumentowania folkloru i temu podobnych działań zachęcał Mark Azadowski, Aleksander Wieniaminowicz Gurewicz, który w 1924 spisywał opowieści Syberii, a także Jurii Sokołow czy Wasilij Borowik. Wszystkie te badania, a także bogaty dorobek przedrewolucyjny, przyczyniły się do rozwoju gatunku literackiego, jakim jest opowieść biograficzna.

²⁰⁵ J. Burszta, *Folklorizm w Polsce*, w: *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej*, pod red. B. Linette, Poznań 1970, s. 11.

[...] odrębną i samodzielną częścią kultury symbolicznej, powszechnie, prawie bezrefleksyjnie właściwą konkretnym środowiskom (wiejskim, **miejskim** [wyróżnienie moje – M.K.], zawodowym, towarzyskim itp.), mniejszym lub większym grupom społecznym, aż do całego społeczeństwa włącznie [...]. Składają się nań zarówno elementy tradycyjne, zazwyczaj uwspółcześniane, jak i treści aktualne o cechach estetycznych, zaspokajających określone potrzeby międzyludzkiej komunikacji [...]. Przekaz treści folkloru zawiera zarazem sposób pojmowania świata i określony do tego świata stosunek. Folklor istnieje tylko wtedy, kiedy jego treści są przekazywane²⁰⁶.

Uczony wprowadził także nowy termin, wcześniej zdefiniowany przez naukowców niemieckich i początkowo budzący kontrowersje²⁰⁷. Współcześnie wszedł on nie tylko do obiegu naukowego, ale i do świadomości potocznej, aczkolwiek wszystkie pojęcia wywodzące się od słowa „folklor” bywają wzajemnie zastępowane, a nawet utożsamiane. Mowa tu o *folkloryzmie* (pierwotnie określanym przez badacza jako *folkloryzacja* lub *folklor stosowany*) w celu odróżnienia od właściwego *folkloru*, czyli autentycznej sztuki ludowej²⁰⁸.

Mówiąc najogólniej – pisze autor – folkloryzm polega na celowym stosowaniu w szczególnych sytuacjach bieżącego życia wybranych treści i form folkloru, branych bądź jeszcze wprost z terenu i przenoszonych w sytuacje odmienne od naturalnych, bądź też czerpanych z folklorystycznej dokumentacji, a odtwarzanych w sytuacjach celowo zaaranżowanych. Ta druga sytuacja staje się i będzie się chyba stawać coraz częstsza w konsekwencji zanikania autentycznego i żywego folkloru klasycznego²⁰⁹.

²⁰⁶ J. Burszta, *Folklor* [hasło], [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, pod red. Naukową Z. Staszczak, autorzy haseł: J. Bednarski i in., Warszawa 1987, s. 124.

²⁰⁷ W jednym z artykułów Józef Burszta wyjaśnia, że jako pierwszy w Polsce użył terminu „folkloryzacja” (w znaczeniu zjawisk nazwanych potem terminem „folkloryzm”) na konferencji w Zakopanem w listopadzie 1965 roku. Wówczas, jak pisze, nie znał jeszcze najnowszej literatury zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej podejmującej zbliżone problemy natury terminologicznej. J. Burszta, *Folkloryzm, tradycja, cywilizacja współczesna*, [w:] *Teoria kultury. Folklor a kultura ...*, s.262, przyp. 2. Przedruk za: J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1974.

²⁰⁸ Irena Burczyk dookreśla: „Folkloryzm (niem. *Folklorismus*), nazywany również folklorem wtórnym, wprowadził do nauki Hans Moser w drugiej połowie XX wieku. Ortodoksyjnym krzewicielem folkloryzmu był H. Bausinger, na gruncie polskim natomiast J. Burszta. Jak stwierdził uczony, folkloryzm polega na celowym stosowaniu w sytuacjach współczesnych treści i form folkloru w warunkach odmiennych od naturalnych. Zaczepnięte są one z dokumentacji folklorystycznej lub bezpośrednio z terenu. Odtwarzanie następuje w sytuacjach celowo aranżowanych”, Zob.: I. Burczyk, *Tradycyjny folklor a folkloryzm*, „Nauczyciel i Szkoła”, 2011, t. 2 (50), s. 50.

²⁰⁹ J. Burszta, *Folkloryzm, tradycja...*, s. 263.

Folklorizm to zjawisko polegające na inspirowaniu się twórczością ludową, ale równocześnie wobec niej wtórne, oderwane od naturalnego środowiska, służące głównie rozrywce, bliższe popkulturze²¹⁰.

Michał Waliński przestrzegał, aby w procesie badawczym i refleksji naukowej folklorystyki nie utożsamiać *folklorizmu* (według autora mającego głównie charakter zinstytucjonalizowany; folklorizm był jednym z priorytetów polityki kulturalnej PRL w latach 60.-80. minionego stulecia) z folklorem współczesnym, gdyż są to dwa różne zjawiska. Waliński dopuszczał sytuację, że „różne formy tzw. folklorizmu [...], mogą tworzyć, animować coś w rodzaju, w jakiejś mierze i spontanicznych zachowań folklorystycznych, np. jakiś <folklor okołofestiwalowy>. Słowem folklorizm może tworzyć folklor“²¹¹. Autor łączy folklor współczesny z zupełnie innymi zjawiskami charakterystycznymi dla kultury popularnej i masowej oraz z typem relacji społecznych.

Sfera folkloru współczesnego – w przeważającej mierze opartego o kontakty typu bezpośredniego, „twarzą w twarz”, ale z powodzeniem wykorzystującego także inne kanały przekazu – pismo, druk, telefon, powielacz – jest immanentną częścią naszej kultury. Sam jednak, „jako taki”, stanowi nieustanną „polemikę” i „grę” z kulturą, cywilizacją i społeczeństwem, wszelkiego rodzaju działaniami i zachowaniami oficjalnymi. Jest swego rodzaju ludowym „Instytutem Gallupa”, wyraża to, co w innej formie i w innych sytuacjach bywa niewyraźne²¹².

Problem terminów funkcjonujących w nauce, opisujących nowe zjawiska dokonujące się w przestrzeni społeczno-kulturowej, rozwinął syn Józefa Burszty, Wojciech Józef Burszta, antropolog kultury i kulturoznawca. W kilku pracach nawiązał do osiągnięć ojca²¹³. Podjął także naukową

²¹⁰ J. Burszta, *Folklorizm w Polsce*, w: *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969*, Poznań 1970, s. 9-26.

²¹¹ M. Waliński, *Lubelska rozmowa o folkloryzmie* [głos w dyskusji], „Literatura Ludowa”, 1987/4-6 (lipiec-grudzień), s. 88.

²¹² M. Waliński, *Folklor*, s. 36. „Z archiwum folklorystycznego Michała Walińskiego”. Artykuł niepublikowany z przełomu lat 70. i 80. (Artykuł został napisany w 2. poł. lat 70 XX w. z myślą o druku w cyklu „Tygodnika Kulturalnego”. Nigdzie dotąd niepublikowany-przyp. autora, s. 1, przyp. 1) <https://www.academia.edu/10216738/Folklor>. Dostępność: 07.09.2022.

²¹³ W.J. Burszta, *Wymiary antropologicznego poznania kultury*, Poznań 1992. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Antropologiczna. Nr 15. (Zwłaszcza rozdział VI: *Kultura – ludowość – postfolklorizm*, s. 188-212); tenże, *Od mowy magicznej do szumów popkultury*, Warszawa 2009. (Zwłaszcza: Cz. I: *Tematy klasyczne, tematy powracające* [rozdz.:] *Od folkloru lokalnego do postfolklorizmu “narodowego”*, s. 59-77).

refleksję poświęconą żywemu procesowi zmian, zdefiniowaną przez Józefa Bursztę jako *postfolklorizm*, który, zdaniem owego badacza, polega na

[...] stosowaniu w szczególnych sytuacjach bieżącego życia poszczególnych gatunków folkloru pojętego najszerzej. Jako <<stosowany>>, jest ten folklor już czymś wtórnym, mniej lub więcej sztucznym i oderwanym od swego dotychczasowego środowiska, w którym wyrósł, od konkretnego życia określonej warstwy czy warstw społecznych²¹⁴.

Wojciech Józef Burszta w swoich publikacjach, również dotyczących *postfolklorizmu*, wskazuje, jak ważny jest głęboki namysł nad tym, co dzieje się z wyobrażeniem o kulturze ludowej w kulturze współczesnej. Zarówno w piśmiennictwie naukowym, jak i w świadomości potocznej.

Ludowość niewątpliwie od zawsze towarzyszyła ludziom wszystkich epok i w obrębie każdej z nich zajmowała swoje konkretne miejsce; bez względu na czas i okres historyczny była poważnym zjawiskiem kulturowym, obyczajowym i społecznym.

W miarę upływu czasu od sformułowania definicji, pojawiły się komplikacje znaczeniowe²¹⁵. W wyniku różnych procesów wiele osób nieprecyzyjnie posługuje się pojęciem 'folklor'. Dzieje się tak nawet mimo obecnych w literaturze ujęć i sposobów rozumienia tego pojęcia. Wskazała na to, przywoływana już w niniejszej rozprawie, Violetta Wróblewska, która wyłoniła szereg artykułów, w których słowo *folklor*; nie tyle użyte jest w negatywnym kontekście i budzi pejoratywne skojarzenie, co nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek ludowością²¹⁶.

Na brak doprecyzowania przedmiotu badań folklorystyki i rozpatrywanie go w różnych kontekstach zwrócił także uwagę Michał Waliński w artykule *Folklor i folklorystyka*:

[...] pojęcie folklor funkcjonuje we współczesnej polszczyźnie w trzech co najmniej znaczeniach: znaczeniu naukowym [...], znaczeniu publicystycznym i znaczeniu potocznym. W znaczeniu obiegowym, potocznym pojęcie folkloru staje się zazwyczaj synonimem nie tylko całej kultury ludowej, ale wszystkiego, co wiejskie i ze wsią związane²¹⁷.

²¹⁴ J. Burszta, *Folklorizm w Polsce...*, s. 12.

²¹⁵ Por.: U. Sobczyk, *Dzieje pojęcia <folklor>...*, przyp. 1.

²¹⁶ V. Wróblewska, *Folklor - tradycja i współczesność. Wprowadzenie*, [w:] *Folklor-tradycja i współczesność*, pod red. R. Sitniewskiej, E. Wilczyńskiej i V. Wróblewskiej, Toruń 2016, s. 10-11.

²¹⁷ M. Waliński, *Folklor i folklorystyka. Kilka uwag wstępnych*, [w:] *Teoria kultury. Folklor a kultura.*, s. 8-9.

Badacz wyjaśnił, że naukowe znaczenie pojęcia wiąże się z pracami z dziedziny etnografii, folklorystyki i teorii kultury. Definicja ta, nazywana profesjonalną, rozumiana i używana w kręgach akademickich, odbiega od rozumienia pojęcia folkloru w kręgach publicystycznych. Definicja akademicka zdecydowanie podąża tropem antropologicznym, w którym to na omawiane zjawisko składa się m.in.: obraz, dźwięk, sytuacja i cel użycia konwencji²¹⁸. Chociaż definicja akademicka posiada cechy naukowości, to w rozmaitych jej ujęciach trudno o jednomyślność. Próbuje się coraz szerzej ujmować zjawiska folklorystyczne, na potrzeby współczesności, odciągając od pierwotnych ustaleń teoretycznych. Dzieje się tak z powodu chęci dostosowania tego, co związane z kulturą dawną do współczesnych, zupełnie nowych zjawisk. Dawne znaczenie słowa folklor odnoszące się do szeroko pojętej wiedzy ludu, dziś potocznie i stereotypowo utożsamiane jest z czynnością poszukiwania i gromadzenia wytworów kultury ludowej - np. wierzeń, bajek, zabobonów. Na chaos pojęciowy i znaczeniowy zwróciła uwagę Dorota Simonides w rozmowie z Janiną Hajduk-Nijakowską²¹⁹.

2.2. Pojęcie folkloru miejskiego

O ile teksty folkloru wiejskiego - piszą łódzkie badaczki: Danuta Bienkowska i Elżbieta Umińska-Tytoń - będące przedmiotem badań etnografów, literaturoznawców, a także językoznawców mają już bogatą literaturę przedmiotu – między innymi poddawano je różnym klasyfikacjom z punktu widzenia genologii i tekstologii – o tyle teksty folkloru miejskiego jako źródło wiedzy o warunkach życia w mieście, wyznawanej skali wartości, sposobie postrzegania świata itd., wykorzystywane były dotąd głównie przez etnografów. W studiach prowadzonych przez językoznawców teksty folklorystyczne i ich tematyka pozostawały na marginesie zainteresowań naukowych²²⁰.

Michał Waliński, na którego opracowania powołuję się w niniejszej rozprawie kilkakrotnie, już od lat 70. minionego stulecia dostrzegał ubóstwo polskich badań i opracowań dotyczących folkloru miejskiego. „Do rzadkości należą prace teoretyczne z dziedziny folkloru miejskiego, zaś

²¹⁸ V. Wróblewska, *Folklor - tradycja i współczesność. Wprowadzenie...*, s. 15.

²¹⁹ D. Simonides, *Mojego folkloru już nie ma. Czy folklorystyka wyczerpała już swoje możliwości? Refleksje nestorki terenowych badań folklorystycznych w rozmowie z Janiną Hajduk-Nijakowską*. [w:] *Nowe konteksty badań folklorystycznych*, red. J. Hajduk-Nijakowska, T. Smolińska, Opole 2011, s. 31.

²²⁰ D. Bienkowska, E. Umińska-Tytoń, *Językowa kreacja miasta i jego mieszkańców w łódzkich tekstach folklorystycznych*, „*Studia Językoznawcze*”, t. 14: 2015, s. 44.

pojawiające się równie rzadko antologie tekstów zrodzonych na przedmieściach budzą niejednokrotnie pewne zastrzeżenia²²¹ – pisał w roku 1973 i powtórzył ten osąd pięć lat później.

Nie posiadamy, niestety, jak dotąd także i gruntowniejszych studiów z zakresu polskiego folkloru miejskiego i ulicznego, folkloru niezwykle bogatego i zróżnicowanego (ilościowo, zgodzić się wypada z opinią Krzyżanowskiego, o wiele bogatszego od folkloru chłopskiego). Dużo satysfakcji badawczej przynieść mogą już same studia z zakresu folkloru warszawskiej ulicy, żywotnego niemal po ostatnie czasy²²².

Choć od przytoczonej wypowiedzi śląskiego badacza minęło blisko pół wieku, wydaje się, iż nadal cierpimy na niedostatek syntez poświęconych folklorowi miejskiemu oraz prac interpretacyjnych.

Pojęcie *folklor* najczęściej bywa używane jako określenie lokalnych miejskich przejawów kultury ludycznej, nieoficjalnej, drugoplanowej, a więc podrzędnej.

Mamy na uwadze wspomniany już cały kompleks kulturowy zwany umownie folklorem miejskim, a więc zanikający już dzisiaj folklor ulicy czy przedmieścia, folklor żebraczy (dziad był tradycyjnym pośrednikiem, kolporterem nowin między miastem a wsią), folklor więzienny i przestępczy, folklor polityczny i najrozmaitsze odmiany folklorów środowiskowo-zawodowych, jak robotniczy, flisacki, młynarski, garncarski, szlachecki, dziecięcy, studencki, inteligencki, religijny etc. Wyliczenie tradycyjnych i współczesnych odmian folkloru wskaże na paradoksalny fakt, że folklor jest bardziej... zjawiskiem miejskim, aniżeli wiejskim. Niektóre z odmian folklorów środowiskowo-zawodowych, np. dziadowski, stróżowski, przestępczy czy folklor rzemieślnicze, mają udokumentowaną tradycję sięgającą średniowiecza. Tylko nieliczne z nich doczekały się swoich badaczy, chociażby dziadowski (Bystrzeń, Hernas), stróżowski (Hernas), szlachecki (J. Maciejewski), pieśniowy folklor polityczny i robotniczy XIX w. (B. Zakrzewski), dziecięcy (Simonides) lub garncarski (D. Czubala)²²³.

Folklor miejski ściśle łączy się z pojęciem *gwary*, a więc języka środowiskowego, czyli terytorialnej odmiany języka narodowego zarezerwowanej dla konkretnej wspólnoty. Zapis folkloru warszawskiego pochodzącego z XIX wieku stanowi bogata beletrystyka związana z Warszawą, pamiętniki, prasa codzienna, kalendarze i ulotne pisma. Zasoby archiwów państwowych oraz zbiory prywatne uświadamiają nam, że nie tylko. Okazuje się bowiem, że zapis ten zachował się w

²²¹ M. Waliński, *Przeszłość i teraźniejszość folkloru*, [rec.: *Z zagadnień twórczości ludowej. Studia folklorystyczne*, pod redakcją Ryszarda Górskiego i Juliana Krzyżanowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1972, ss. 394 + 2 nlb.], „Kultura Ludowa”, nr 4-5 (XVII), lipiec-październik 1973, s. 128.

²²² M. Waliński, *Festyny na Bielanych* [recenzja książki: Władysław Lech Karwacki, *Zabawy na Bielanych*, PWN, Warszawa 1978, s. 161], „Regiony” 1979/3, s. 157. Autor krytykuje istniejące już opracowania, w tym przywoływaną tutaj antologię Wiczorkiewicza, gdyż „roją się od błędnych ustaleń pojęciowych i metodologicznych i in. usterek”. Tamże.

²²³ M. Waliński, *Folklor*. s. 25. „Z archiwum folklorystycznego Michała Walińskiego”.... Dostępność: 07.09.2022.

piosenkach kabaretowych utrwalonych na płytach gramofonowych, w wydaniach nutowych piosenek z tekstem, na zdjęciach, we wspomnieniach oraz w żywej pamięci ludzkiej. „Jak się wydaje, Lwów i Warszawa były na przełomie XIX i XX w. jedynymi miastami, które wytworzyły własny, oryginalny folklor miejski”²²⁴. Najnowsze badania wskazują jednak, że nie tylko w tych miastach występowały i występują zjawiska charakterystyczne dla folkloru miejskiego²²⁵.

Nie udało się stworzyć folkloru Krakowowi, współistniejącemu do I wojny światowej w jednej prowincji polityczno-administracyjnej Austro-Węgier, Galicji, ze Lwowem. Nie stworzył on swojej piosenki ulicznej. Przestrzeń miejska Krakowa wchłaniała podkrakowską muzykę ludową, wiejską piosenkę. Krakowski plebs zaczął używać tegoż języka w wodewilach i sztukach Konstantego Krumłowskiego (*Królowa przedmieścia*, *Śluby dębnickie*, *Białe fartuszki*). Był to jednak folklor wiejski, a nie miejski. Poznań - miasto, którego ludność wynaradawiano i przymuszano do używania w każdej sytuacji języka niemieckiego, przez cały wiek XIX również nie stworzyło swojej piosenki ulicznej. Podobna sytuacja była w Wilnie, szczególnie silnie rusyfikowanym po 1863 roku²²⁶.

Historia żadnego innego polskiego miasta nie oddziałuje na nas tak bardzo, jak historia Warszawy. To właśnie jej folklor wydaje się najbardziej reprezentatywnym, najbardziej znanym i znaczącym w kulturze. Dzieje się tak być może za sprawą ciągłości dziejowej Warszawy i jej wyraźnego charakteru, czyli za sprawą czegoś wyróżniającego jej społeczność spośród innych społeczności polskich miast. Uwrażliwił nas na to Bronisław Wieczorkiewicz w swoich pracach, a zrobił to dzięki wnikliwemu namysłowi nad śladami kultury materialnej i nad ocalonymi bezpiecznie resztkami archiwów²²⁷. Wydaje się, że nie mamy do końca świadomości jak bardzo nasze dzisiejsze losy są wypadkową dziejów tego miasta i jak długo jeszcze reguły i założenia ustalone w nim przed laty przez naszych przodków oddziaływać będą na nas i na nasze życie.

Nie ulega wątpliwościom, że gwary warszawskiej dziś jako takiej już nie ma. Ta prawdziwa, warszawska zniknęła właściwie całkowicie z naszych ulic i przestrzeni publicznej. Jej przejawy zachowały się jednak w mowie potocznej.

²²⁴ Z. Kurzowa, J. Habela, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do roku 1939*, Kraków 1989, s. 65.

²²⁵ Por.: D. Bieńkowska, E. Umińska-Tytoń, *Językowa kreacja miasta...*s. 43-55.

²²⁶ J. Godyń, *Uwagi o gwarze w utworach Konstantego Krumłowskiego*, „Język Polski” L II, 1972, s.189-200 i 286-295.

²²⁷ Ustalił nawet daty niektórych pojęć, które bezpośrednio zaczerpnięte zostały z gwary warszawskiej. Niektórych używamy do dziś, np. *kawał* w znaczeniu: ‘dowcip’, ‘żart’.

Folklor natomiast i zjawiska folklorystyczne nie znikną nigdy, bo dotyczą i dotyczyć będą zawsze i wszędzie różnych społeczności. Powstają one na tle różnic społecznych i ściśle łączą się ze specyfiką poszczególnych wspólnot oraz migracją ludności.

Folklor – co do tego panuje dzisiaj na ogół zgodna opinia – jest zjawiskiem historycznym w tym sensie, że podlega typowym i „normalnym“ regułom i zasadom procesu historycznokulturowego, w odniesieniu do tradycji folklorystycznej może się to wiązać na przykład z zanikaniem folkloru pewnych grup społecznych i powstawaniem nowych subkultur folklorystycznych, często nawet nie determinowanych istnieniem jednej określonej, odrębnej grupy przejawów aktywności folklorystycznej człowieka. Towarzyszy temu proces zaniechania pewnych wątków, tematów i gatunków lub ich przetwarzania, modernizacji, adaptacji w ramy kultury współczesnej, co często mniej lub bardziej wiąże się z przemianą w zakresie funkcji owych tekstów i jest motywowane przemianą wzoru kulturowego²²⁸.

W badaniach nad folklorem warszawskim mamy dziś do czynienia z epokami: przeszłą i teraźniejszą [podkreślenia moje, M.K.]. Badanie folkloru tradycyjnego to badanie materiałów dostępnych i określonych. Nie mamy kłopotu z oszacowaniem ich autentyczności, gdyż wgląd do nich jest ułatwiony szczególnie wtedy, gdy zachował się materiał historyczny. Czasem napotykamy jednak trudności związane z ustaleniem źródeł materiału i autentyzmu zapisów. Często poznając tradycyjny folklor opieramy się na zachowanych materiałach pisanych lub niekiedy wyłącznie na tradycji ustnej. Orkiestra z Chmielnej, której zapis działań przetrwał szczególnie dzięki pamięci ludzkiej i przekazom ustnym (Apoloniusz Piątkowski uważa nawet, że muzycy grający w niej uczyli się jej tradycji wyłącznie z takich przekazów)²²⁹, będzie zatem ściśle wiązała się z folklorem tradycyjnym. Z badawczego i kulturowego punktu widzenia dostrzegam również konieczność zbierania, rejestrowania i opisu przekazów (szczególnie ustnych, ale zachowanych także dzięki bardziej nowoczesnym narzędziom zapisu) powstających aktualnie i żywych współcześnie. Działalność orkiestry, a szczególnie uliczne występy, przetrwały praktycznie w niezmienionej formie (nowości mają tylko techniczny charakter) do dzisiejszych czasów, czyli zachowanie określonej sytuacji wykonania (kontynuowanie tradycji grania ulicznego), istnienie grupy wykonującej (z uwzględnieniem przestrzegania zasad związanych z ubiorem, posługiwania się gwarą warszawską) i publiczności ale zanurzone jednocześnie w epoce minionej, to znamiona epoki minionej, świadome nawiązywanie do tradycji. Równocześnie nagrywanie płyt, programów telewizyjnych, obecność w innych mediach elektronicznych, jak również aktualizowanie tekstów

²²⁸ M. Waliński, *Folklor człowieka zindustrializowanego, czyli czarna wołga jeździ po Polsce*, [w:] *Folklorystyczne i antropologiczne opisanie świata. Księga ofiarowana Profesor Dorocie Simonides*, red. naukowa T. Smulińska, Opole 1999, s. 96.

²²⁹ Wywiad z Apoloniuszem Piątkowskim, Warszawa, 02.12.2018. Wywiad autoryzowany.

piosenek wskazuje na nawiązanie relacji z kulturą masową oraz niektórymi odmianami kultury popularnej. Z kolei swoisty „flirt“ ze Stołeczną Estradą i uczestnictwo w innych zinstytucjonalizowanych formach życia kulturalnego – to czas, kiedy orkiestra wpisała się (na ile świadomie?) w promowanie ówczesnej polityki kulturalnej państwa, wykorzystującego folklor do propagowania pozytywnego wizerunku PRL, a które to zjawisko, o czym pisano wcześniej, określa się we współczesnej nauce terminem folklorizmu (folkloru stosowanego).

Warto przyjrzeć się procesom powstawania folkloru miejskiego na gruncie warszawskim, a zaraz później pochylić się jeszcze chwilę nad definicją muzyki ludowej [podkreślenie moje, M.K.], by móc zrozumieć skąd wywodzi się tradycyjne warszawskie muzykowanie, jakie jest źródło piosenek Orkiestry z Chmielnej, w jakich warunkach były układane i do kogo adresowane. Ponad wszystko jednak analiza zebranych definicji i ich rozważenie powinno skłonić nas do wniosku, że twórczość ta, wywodząca się z tradycyjnej *hauzerki* (knajpiano-ulicznego odgrywania piosenek) jest twórczością ludu-pospółstwa, z niego pochodzi i niegdyś, w dwudziestoleciu międzywojennym, bezpośrednio zwracała się do niego. Dziś odbiorca folkloru z tamtych lat oraz zjawisk postfolklorizmu, wszelkich artystycznych pastiszy oraz tekstów kultury mających swoje źródło w folklorze, bardzo się zmienił. Dzisiejszy odbiorca masowy, uczestniczący najczęściej nieświadomie w zjawiskach postfolklorizmu, staje się jak gdyby jego elementem. Pewne elementy folkloru, obecne w różnych formach występów kultywujących tradycyjny folklor, docierają do szerszych i bardziej zróżnicowanych grup społecznych, które to nieświadomie stają się jego odbiorcami. Mimo to wydaje się, że tak jak kiedyś - folklor nigdy poza ów lud nie wyszedł, nie zmienił swego kształtu i nie stał się wizytówką elit, chociaż te często stykały się z nim, chociażby w momentach natknięcia się na grającą przed wojną uliczną kapelę. Czy docierające do uszu elit humorystyczne teksty piosenek śpiewanych przez orkiestrę nie mogły tych elit bawić? Oczywiście, że bawiły wszystkich, tak jak bawią i dziś. Można przypuszczać, że dawniej korzystały z tej rozrywki różne grupy wiekowe, ale nie wszystkie się z nią identyfikowały. Bardzo ważne jest dla nas przeanalizować genezę folkloru w Warszawie i procesy jego kształtowania się. Kluczem do ich zrozumienia zaś będzie poznanie życia i obyczajów ludzi - odbijających się w piosenkach starej Warszawy.

Szczególnie żywiołowy moment formowania się folkloru miejskiego w Warszawie przypadł na połowę wieku XIX. Jednym z czynników powstawania tego o wiele bogatszego od wiejskiego typu folkloru, był napływ ludności wiejskiej do miast. Wraz z tą ludnością przybyły doń wytwory kultury wiejskiej, które od tego momentu zaczynały istnieć w nowej rzeczywistości. Czynnikiem ekonomicznym mającym wpływ bezpośredni na to zjawisko było uwłaszczenie chłopów, przed którymi otworzyły się perspektywy funkcjonowania w przemyśle miejskim. Napływ ten

skonstruował i wydzielił nieznaną dotąd przestrzeń pośrednią - pomiędzy miastem a wsią - czyli tak zwane *przedmieście*. Obok siebie zamieszkali przedstawiciele różnych stanów. Rzemieślnicy, którzy dotychczas zajmowali się usługami, handlem, sklepikarstwem, dodatkowo uprawiali rolę, a przybyli na przedmieścia chłopcy, zajmując się uprawą ziemi i hodowlą zwierząt, brali na siebie funkcje zarezerwowane ongiś jedynie dla ludności miejskiej. W takich warunkach zaczął się rozwijać *folklor miejski*, który już od samego początku miał wiele cech swoistych - związany bowiem był z życiem mieszkańców miasta, z jego instytucjami, obcymi życiu na wsi²³⁰.

Folklor, jak już przedstawiono wcześniej w tej rozprawie, jest nieustającym procesem, rozwijającym się historycznie tworem. Nie stanowi swojej pierwotnej, zamkniętej i zawierającej wszystkie składniki części, lecz zawiera wiele motywów różnego pochodzenia i równorzędnie występujących elementów. Nie należy więc patrzeć nań z perspektywy historii powstania, albowiem jest zjawiskiem żywym i nieustannie wchłaniającym nowe symbole i elementy obyczajowości. Zwrócił już na to uwagę Stefan Czarnowski w artykule *Kształtowanie się folkloru polskiego*²³¹.

Brak możliwości wydzielenia konkretnego obszaru i zakresu tworzenia się folkloru miejskiego można wywnioskować z koncepcji miasta jako całości nieprzestrzennej Floriana Znanieckiego, który podjął ten wątek w publikacji *Miasto w świadomości jego obywateli. Z badań Polskiego Instytutu Socjologicznego nad Miastem Poznaniem*. Miasto, rzecz można, podobnie jak folklor miejski, realizuje się w doświadczeniu ludzkim i nie ma swoich wyraźnie widocznych granic. Te zarysować można jedynie umownie. Folklor bowiem tworzą ludzie, a więc istoty migrujące. Ich przestrzenne warunki życia oraz obszary kulturowe, z których pochodzą, a także sposób, w jaki uczestniczą w życiu na nowym terytorium - ma bezpośredni wpływ na kształt i obraz tegoż folkloru. Kultura ta, a więc to doświadczenie wspólne, jest konglomeratem i fuzją wielu doświadczeń indywidualnych, skomplikowaną strukturą konstruowaną w działaniu²³².

Wydaje się, że pełna różnorodności i o zmiennym składzie grupa muzyków z ulicy Chmielnej, tworząca orkiestrę, podlega rozumieniu zjawisk będących elementami każdego społeczeństwa. Bez względu na to czy na gruncie wiejskim, czy miejskim, spośród uzdolnionych ludzi wyłaniają się talenty muzyczne, przejmujące kanon wykonawczy właściwy konkretnej grupie.

²³⁰ B. Wiczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe*, Warszawa 1971, s. 15-17.

²³¹ S. Czarnowski, *Kształtowanie się folkloru polskiego*, przeł. D. Malewska, [w:] *Teoria kultury. Folklor a kultura...*, Katowice 1978, s. 49.

²³² F. Znaniecki, *Miasto w świadomości jego obywateli. Z badań Polskiego Instytutu Socjologicznego nad Miastem Poznaniem*, Poznań 1931, s. 9.

Najczęściej nie posiadają oni profesjonalnego wykształcenia muzycznego. Na gruncie miejskim nierzadko przyjdzie im spotykać się czy nawet współpracować z muzykami profesjonalnymi.

Biorąc pod uwagę ten aspekt, Orkiestra z Chmielnej z pewnością należy do folkloru miejskiego.

2.3. Muzyka ludowa

Spośród wielu definicji muzyki ludowej najbardziej przekonującą wydaje się być ta, która nie twierdzi, że jest to po prostu zbiór starych piosenek. Jest to raczej proces, który ciągnie się od tysięcy lat, w którym - co ważne - zwykli ludzie nieustannie odtwarzają i przetwarzają starą muzykę, zmieniając ją tak, by pasowała do nowych realiów życia. Ponadto definicje muzyki ludowej się zmieniają. Stwierdził to amerykański badacz Pete Seeger dodając przekornie, że nie zamierza wdawać się w dyskusję na ten temat. Na pytanie co ostatecznie jest piosenką ludową, instytucja UNESCO International Folk Music Council (Międzynarodowa Rada d/s Muzyki Ludowej) sformułowała, że jest nią „utwór rozpowszechniony drogą przekazu ustnego posiadający długą tradycję i wiele różnych wersji”. Nie przekonała jednak angielskiego etnomuzykologa Alberta Lancastera Lloyda, który za ludowe uznał pieśni średniowiecza, ani węgierskiego kompozytora Beli Bartóka, wedle którego ludowe są jedynie „pieśni wieśniacze”²³³.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego ludowość i zwroty ku niej przeżywały rozkwit. Starsze pokolenie przypominało tańce narodowe, szczególnie mazury, jak również ludowe tańce polskie i na domowych balach uczyło młodzież odpowiednich kroków. Te nostalgiczne zwroty ku ludowości to był swoisty most kulturowy łączący pokolenie młode ze starszym, któremu bliższa była kultura narodowa, a nie takie popularne przeboje z Broadway'u jak *Amerykanka*. Po II wojnie światowej w Polsce ten gatunek muzyki miał, według autora wspaniałej historii polskiej piosenki, Dariusza Michalskiego czterech swoich bardów, wymienionych przezeń według kolejności debiutów na antenie radiowej: Orkiestrę Mandolinistów Edwarda Ciukszy, Polską Kapelę Ludową Feliksa Dzierżanowskiego, Zespół Harmonistów Tadeusza Wesołowskiego i Stanisława Grzesiuka²³⁴. Dziś śmiało możemy dodać jeszcze jednego barda Warszawy i wspomnieć o zespole równie zasłużonym dla historii piosenki. Jest to Orkiestra z Chmielnej.

²³³ D. Michalski, *Piosenka przypomni ci... Historia polskiej muzyki rozrywkowej lata 1945-1958*, Warszawa 2010, s. 230.

²³⁴ Tamże, s. 231.

Tradycyjne warszawskie muzykowanie i specyficzna obyczajowość folkloru warszawskiego, zachowanie ludzi, ich zwyczaje, potańcówki i inne formy spędzania wolnego czasu znajdują odzwierciedlenie w tekstach piosenek Orkiestry z Chmielnej. Dziś wiedza na temat tej obyczajowości nie tylko przetrwała, przykładowo, w literaturze popularnonaukowej, beletrystyce, w książkach Stanisława Grzesiuka, który w 1959 roku opublikował wspomnienia o latach swego dzieciństwa, które przypadło na lata 20. i 30. ubiegłego stulecia, ale budzi ogromne zainteresowania badawcze, co znajduje odzwierciedlenie w piśmiennictwie naukowym.

W książce Grzesiuka *Boso, ale w ostrogach* pojawiają się wzmianki na temat scen tańca, portrety warszawskich „cwaniaków” - czyli bohaterów przedmieść oraz zapisy obyczajowości ludzi przedmieść i dzielnic Warszawy z ubiegłego stulecia. Są bardzo spójne z tekstami niektórych piosenek Agnieszki Osieckiej, które w swoim repertuarze miała Orkiestra z Chmielnej. Tekst jednej z jej piosenek *Księżyc frajer* zdaje się opowiadać historię zabawy tanecznej przywołanej we wspomnianej książce Grzesiuka ²³⁵.

Opisy życia ludzi przytoczone w książce Grzesiuka są dla nas dzisiaj ciekawym źródłem narracyjnym wyjaśniającym wiele tekstów piosenek orkiestry. Lektura tej książki uwrażliwia na zasady panujące między członkami tamtej społeczności i pozwala z większym zrozumieniem przeżywać i odbierać słowa piosenek ulicznych Orkiestry z Chmielnej. Twórczość orkiestry zaś odnosi się w sposób bezpośredni do opisów tamtych zdarzeń²³⁶.

2.4. Odzwierciedlenia folkloru warszawskiego w twórczości i wizerunku Orkiestry z Chmielnej

²³⁵ S. Grzesiuk, *Boso, ale w ostrogach*, Poznań 2008, s. 112-117.

²³⁶ Stanisław Grzesiuk, ur. 6.05.1918 w Małkowie, zm. 21.01.1968 w Warszawie - bard Warszawy, pieśniarz Czerniakowa. Z zawodu elektromechanik. W okresie PRL-u był czołowym pieśniarzem muzyki lekkiej (dawna nazwa muzyki rozrywkowej) z zabarwieniem wątkami folkloru warszawskiego. Śpiewał akompaniując sobie na bandzoli, chociaż jego pierwszym instrumentem była mandolina. Jest autorem autobiograficznej trylogii, określanej też jako „trylogia czerniakowska”: *Bolo, ale w ostrogach* (1959 i kolejne liczne wydania), *Pięć lat kacetu* (1958 i kolejne liczne edycje), i *Na marginesie życia* (1964 i następne liczne wydania). Wielokrotnie występował na ulicy zbierając pieniądze do czapki (co potwierdza Barbara Borys-Damięcka), a nagrania telewizyjne umożliwiły mu popularyzację folkloru warszawskiego i dzięki nim stał się jego piewcą. W swoich książkach (głównie w *Boso, ale w ostrogach*) opisał życie i zajęcia młodzieży przedmieść Warszawy z przełomu lat 20. i 30. XX wieku. Był członkiem Związku Literatów Polskich. Stanisław Grzesiuk nagrał kilka piosenek z udziałem Orkiestry z Chmielnej. Nagrań dokonano przy ul. Kredytowej 5 w Warszawie, jednak z powodu braku możliwości dotarcia do źródeł nie ustalono dokładnego czasu ich powstania. Wiadomym jest natomiast, że udział w tych nagraniach wzięli: Tadeusz Fabisiak - akordeon, Zdzisław Pater - kontrabas, Sylwester Kozera (Kapela Czerniakowska) - banjo. Grzesiuk nieodłącznie wiąże się z Orkiestrą z Chmielnej. Nigdy nie był jej konkurencją. Raczej jedną z wielu reminiscencji warszawskiego folkloru, uzupełnieniem, dopowiedzeniem, koncepcją. Por.: B. Janiszewski, *Grzesiuk, król życia*, Warszawa 2017.

Literatura na temat losów członków zespołu w okresie przed II wojną światową, co przedstawiono wcześniej, jest znikoma. Warto pamiętać, że zespół jako całość nie funkcjonował wówczas ani w ustalonym składzie personalnym, ani pod żadną nazwą. Skład nieustannie zmieniał się, a zespół dwóch braci formował się dzięki spontanicznie zawiązywanym kontaktom koleżeńskim. Źródła obejmują głównie wzmianki Stanisława Wielanka i opowieści przetrwałe dzięki pamięci ludzkiej, a przekazane Wielankowi przez Władysława Jaworskiego. Zdjęcia w archiwach prywatnych z tego okresu nie tyle nie zachowały się, co jak można sądzić, takowych nie było. Czasopisma takich informacji nie zawierają²³⁷.

Na podstawie analizy materiałów powojennych, a w szczególności zdjęć orkiestry, można mniemać, iż specjalne zasady ubierania się na koncerty uliczne nie obowiązywały. W tym okresie, zarówno przed jak i powojennym, nie mieliśmy do czynienia z kostiumem scenicznym jako takim. Muzycy grali w ubraniach noszonych na co dzień. Główną zasadą ubioru była elegancja, co widać na powojennych zdjęciach - garnitury, kapelusze, skórzane buty, krawaty. Wzmianka o tym pojawiła się również we wspomnieniach Wielanka. W jego pamięci zachowała się wskazówka Jaworskiego na temat konieczności noszenia białej koszuli w każdą niedzielę. "Na co dzień możesz chodzić ubrany jak chcesz, ale pamiętaj byś w niedzielę i święto zawsze miał na sobie białą koszulę"²³⁸.

Do końca swojego życia Stanisław Wielanek opiekował się grobem Władysława Jaworskiego, muzyka, którego za życia otaczał wielkim szacunkiem.

Według zasad ubioru tamtych lat panowie grali w garniturach, paltach i kapeluszach lub czapkach. Na wielu zdjęciach widnieje orkiestra stojąca bez nakryć głowy - szczególnie na zdjęciach reklamowych. Natomiast w warunkach zimowych, orkiestra występuje w ciepłych futrzanych czapkach. Takie zdjęcie zamieszczono w „Życiu Warszawy” z 28-30 marca roku 1970 (nr 74-75), w artykule Andrzeja Wróblewskiego pt. *Piosenki warszawskiej ulicy. Orkiestra z Chmielnej*. Na materiałach ikonicznych z początkowego okresu działalności powojennej żadne kostiumowe nawiązania do folkloru warszawskiego, przykładowo, elementy kraty czy apaszki, nie pojawiają się.

²³⁷ W „Roczniku Warszawskim” dotyczącym historii Warszawy, ukazującym się od roku 1960, niestety nie znalazłem żadnego artykułu dotyczącego Orkiestry z Chmielnej.

²³⁸ Wywiad ze Stanisławem Wielankiem, 2013. Wywiad nieautoryzowany.



Il. 7. Orkiestra z Chmielnej (napis na fot. głosi: Zespół Muzyczny „Chmielna”) w latach 60. XX wieku. Zdjęcie z archiwum autora.

Nawiązania do folkloru, a ściślej do elementów stroju warszawskich „cwaniaków” pojawiły się stosunkowo późno, bo dopiero w połowie lat 70. XX wieku, kiedy to zespołem zaopiekował się aktor Janusz Mulewicz. W 1975 roku przygotował na zamówienie Stołecznej Estrady program pt. „Z ulicy stolicy”. Nie dysponujemy konkretną wiadomością na temat tego, kiedy dokładnie pojawiły się czapki tak zwane „oprychówki”. Analiza materiałów i zdjęć pozwala jednak wysunąć wniosek, że fakt ich pojawienia się w zespole nieodłącznie wiąże się z osobą Janusza Mulewicza - artysty wychowanego w środowisku estradowym, który już od czasu studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza pasjonował się folklorem. Występując w przedstawieniach realizowanych przez profesorów i uczniów tejże szkoły wcielał się w rolę apasza - czyli osoby należącej do środowiska przestępczego warszawskiej ulicy rodem z końca XIX wieku.



Il. 8. Janusz Mulewicz w roli apasza. Spektakl muzyczny pt. „Piosenki estradowe”. Reżyseria: Kazimierz Rudzki i Ludwik Sempoliński. Scenografia: K. Husarska. Premiera: 22.05.1961²³⁹.

Wraz z pojawieniem się Janusza Mulewicza obserwujemy zjawisko intencjonalnej stylizacji zespołu na folklor warszawski. Ta stylizacja zakładała: wprowadzenie kostiumów (kraciaste czapki i marynarki, które uszyła Stołeczna Estrada), poszerzenie repertuaru o nowe piosenki nawiązujące do folkloru, np.: *Ballada o jednej Wiśniewskiej*, *Cztery mile za Warszawą*, *Czarna Mańka*, nagrywanie płyt z tematyką folkloru oraz zwiększenie aktywności estradowej.

Janusz Mulewicz, kontynuator tradycji starej Orkiestry z Chmielnej, kierował zespołem po śmierci jej legendarnego założyciela Władysława Jaworskiego (zm. 1987) aż do własnej śmierci (21.03.2011). Wprowadził kostiumy, w które na czas występów (także ulicznych) przebierali się akompaniujący mu muzycy. Dzięki takim przemyślanym zabiegom wizerunek zespołu znacząco się zmienił. To właśnie wówczas zaczęto dostrzegać silne nawiązania do folkloru. Wprowadzonymi rekwizytami były kraciaste marynarki, czapki w pięć klinów oraz kamizelki w kratę i słomkowe kapelusze.

²³⁹ Archiwum Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Teczka personalna Janusza Mulewicza zawierająca fotografie i dokumenty związane z jego okresem pobytu w ówczesnej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej.



Il. 9. Zespół w marynarkach , kraciastych czapkach oraz kapeluszach. 1996 rok. Archiwum autora.

Przebrani muzycy mieli wizerunkowo odgrywać role osób o określonych cechach, jak przyjęło się mówić w języku potocznym: „ulicznych typów” warszawskich przedstawionych w piosenkach, głównie kabaretowych i literaturze. Można wyróżnić kilka takich „typów”, lecz opis ten będzie jedynie interpretacją. Nie jest możliwe dziś, z perspektywy odległego czasu, ustalenie świadomych zamierzeń uzyskania takiego efektu. Janusz Mulewicz - śpiewający do mikrofonu elegancki pan w trzech, a nawet czterech rodzajach kapeluszy (czarny melonik, zielony i brązowy homburg, a także czarna fedora oraz słomkowa panama), zazwyczaj w krawacie lub rzadziej w fularze, w garniturze i często kraciastej marynarce to elegant „z tamtej strony Wisły”; przedstawiciel klasy średniej, człowiek nieokrzesany, o nikłych kompetencjach kulturowych, ale ufryzowany na inteligenta, być może ze średniozamożnej rodziny. Solista, a więc indywidualista, jak można przypuszczać, bywalec warszawskich dancingów, który tańczy wieczorami „w żółtych butach i smokingu”, jak w piosence *Panna Andzia*. Dobrym określeniem gwarowym byłoby: **fasoniarz** [wyróżnienie moje, M.K.] — określenie z gwary, oznaczające mężczyznę utrzymującego

styl, dobry ton, dobry humor²⁴⁰. Drugim „typem” warszawskim jest akordeonista (Jan Radomyski czy Jerzy Jastrzębski) to **apasz** [wyróżnienie moje, M.K.], typowy warszawski „cwaniak”. Rodem z piosenek: *Jak zabawa, to zabawa*: „melonik w rowie, na drzewie krawat” oraz piosenki *Księżyc frajer*: „siada ładnie, grzecznie, krawat - niekoniecznie”, nigdy w krawacie, z nieodłącznym kraciastym kaszkietem na głowie, typ porywisty, nerwowy i szemrany. Skłonny do awantur, niestroniący od używek. Ostry w zachowaniu i odzywkach. Znający własną wartość oraz traktujący równo i uczciwie innych kolegów; mający pozycję w zespole i wzbudzający szacunek, a nawet podziw. Najlepszym piosenkowym imieniem akordeonisty byłoby imię: Antek, nawiązujące do słów piosenki „batiary we Lwowie i Antki w Warszawie” oraz „tralala, Antek na harmonii gra”²⁴¹. Kolejny, tym razem kobiecy wzorzec to **nocna ćma** [wyróżnienie moje, M.K.], postać prostytutki z piosenki *Czarna Mańka z ulicy Towarowej* - to trynglarzka Jolanta Duczapska, która zbierała pieniądze stojąc z koszykiem przed orkiestrą. Była ubrana w czarne kabaretki, czarną obcisłą sukienkę i szalik- pierzaste boa. Cechował ją ostry makijaż i zalotne spojrzenie. Trynglarz z okresu pracy Jolanty Duczapskiej, Józef Reterski - **syn ulicy** [wyróżnienie moje, M.K.], z wyglądu i sytuacji życiowej jakby żywo wyjęty z piosenki *Syn Ulicy*: „Syn ulicy, przekłety apasz, zbój”. Przygarbiony, nieogolony, śpiący po klatkach, bezdomny, którego jedynym źródłem utrzymania stała się część pieniędzy zebranych do koszyka Orkiestry z Chmielnej. Jego pseudonim to „Pelcia”, od imienia jego miłości sprzed lat - Pelagii. Reszta zespołu to oczywiście „wesola ferajna”, czyli obrazy wesołych, muzykujących proletariuszy przełomu XIX i XX wieku, uczestników balów, dancinów, potańcówek „na dechach”; pracowników fabryk należących do słynnych warszawskich przemysłowców, pracowni czy sklepów rzemieślników, kupców.

Kraciaste czapki i jaskrawe apaszki - nieodłączne elementy stroju muzyków - nawiązują do obyczajów życia społeczności warszawskich dzielnic, np. Czerniakowa, Powiśla, Pragi. W literaturze nie zachowało się wiele opisów mody środowiska proletariatu w warszawskich dzielnicach przełomu XIX i XX wieku. Zachowały się jednak ryciny dokumentujące twórczość kabaretową w prasie przedwojennej, np. w „Trubadurze Warszawy”. Grafiki i zdjęcia aktorów w kostiumach warszawskich „apaszów” znajdują się na wydaniach nutowych z lat 20. i 30. XX wieku. Jest to jednak zawsze stylizacja, a ubrania te pełnią na zdjęciach rolę kostiumów konkretnych sytuacji scenicznych. Pierwowzorów należy doszukiwać się w relacjach ludzi i ich wspomnieniach.

²⁴⁰ B. Wieczorkiewicz, *Słownik gwary warszawskiej XIX wieku*, Warszawa 1966, s. 164.

²⁴¹ Słowo harmonia w warszawskich piosenkach najczęściej oznaczało akordeon. Tak należy interpretować słynny warszawski muzyczny dowcip, którego sens stanowi używanie tych słów wymiennie: „Akordeon w domu - harmonia w rodzinie” - co można odczytać nawet poważniej, jako życie według zasad.

Jednym z naocznych świadków autentycznych strojów tej warstwy społeczeństwa Warszawy tamtych lat był wspomniany już Stanisław Grzesiuk - wychowany w tym środowisku: „Tam na dzielnicy obwiązywały kraciaste czapki i czerwone apaszki. Czym jaskrawsza krata i czerwiejsza apaszka - tym większy przystojniak”²⁴².

Bardzo urozmaicone zwyczaje panowały w różnych dzielnicach. Łączyła je jednak warszawska niekonwencjonalność i ekstrawagancja. Czapki i apaszki były znakiem przynależności do grupy społecznej określonej dzielnicą, jak dziś szaliki kibiców oznaczają przynależność do klubu miłośników konkretnej drużyny piłkarskiej²⁴³. Dziś już jako rekwizyty - przeniknęły do naszej świadomości i pozostawiły po sobie ślad dzięki twórczości kabaretowej artystów scen warszawskich, dzięki twórcom piosenek warszawskich i Orkiestrze z Chmielnej.

Obok wyrazu artystycznego i demonstracji przynależności do konkretnego muzycznego repertuaru kostium miał spełniać jeszcze jedno zadanie. Miał przykuwać uwagę przechodniów. Jaskrawe ubrania i kraciaste elementy stroju doskonale zwracały uwagę ulicznych słuchaczy. Były oryginalne i niepowtarzalne na ulicach Warszawy okresu późnego PRL-u.

2.5. Folklor czy stylizacja?

W miarę upływu czasu, grupa funkcjonująca wiele lat dochodzi do momentu, w którym musi zacząć naśladować samą siebie. Wraz ze zmianą pokoleń muzyków, a co za tym idzie koncepcji muzycznych, pojawiło się niebezpieczeństwo modyfikacji dotychczasowych konwencji. Każda zmiana najdrobniejszego szczegółu odbywa się zawsze kosztem ciągłości tradycji. Dlatego też w przypadku Orkiestry z Chmielnej ważne są pojęcia **rekonstrukcji** oraz **reinterpretacji** [wyróżnienia moje, M.K.]. Kierownik orkiestry Janusz Mulewicz, rozdawał nowym członkom zespołu kasety z jego starymi nagraniami by ci ucząc się specyficznego stylu gry, mieli punkt odniesienia.

Jednym z typów wykonawstwa historycznego w odniesieniu do muzyki popularnej jest nurt popularnego naśladownictwa. Przejawia się on użyciem takiego samego instrumentarium, odwzorowywania grą czyjegoś stylu wykonawczego oraz używaniem w grze cudzych środków wyrazu czy artykulacji. Odbywa się to przez uznanie, przyjęcie i użycie czyjejś konwencji i wiąże z

²⁴² S. Grzesiuk, *Boso, ale w ostrogach*, Warszawa 2008, s.73.

²⁴³ “Istnieje wiele argumentów za stanowiskiem, aby folklor stadionów rozpatrywać w ramach subkultury kibicowskiej (podział na kluby, barwy klubowe, szaliki, godła, totemy, insygnia, hymny, rytuały)”. Por. M. Walicki, *Folklor...*, s. 34, przyp. 32. Subkulturę kibicowską włącza się dzisiaj w obszar współczesnego folkloru.

pojęciami **pastiszu** czy **coveru** [wyróżnienia moje, M.K.]. O ile pastisz i cover są zjawiskami dość popularnymi w muzyce rozrywkowej, to w przypadku Orkiestry z Chmielnej są fenomenem. Trudno wskazać drugi taki zespół muzyczny, który z uwagi na długi czas istnienia i przedwojenną tradycję naśladowałby nie inny zespół, ale sam siebie. Sprawa jest o tyle skomplikowana, że w przypadku tej orkiestry ulicznej i podwórzowej można posłużyć się dodatkowo pojęciem **reinterpretacji** [wyróżnienie moje, M.K.], ponieważ muzycy jej późniejszych składów korzystali z nagrań Stanisława Grzesiuka, z którym współpracowali²⁴⁴.

Na podstawie analizy dorobku pozostawionego przez orkiestrę, a także jej działalności na ulicach i placach Warszawy, nie można jednoznacznie stwierdzić, że zespół ten to kapela odgrywająca jedynie folklor warszawski. Takie zakwalifikowanie stawiające w jednym rzędzie tak różnorodny i wszechstronny zespół z innymi zespołami folklorystycznymi byłoby zgoła krzywdzące. Zespół ten wykonywał szlagiery polskiej muzyki rozrywkowej, a jedynie część repertuaru stanowiły piosenki folkloru warszawskiego. Wszystkie piosenki - zarówno popularne rozrywkowe jak i te warszawskie śpiewane i grane były przez orkiestrę w charakterystyczny, warszawski sposób²⁴⁵. Piosenki folklorystyczne nie zajmowały jednak większości koncertowego repertuaru, o czym świadczą zachowane nagrania na płytach, kasetach i w Internecie. Wiele piosenek, które wydawać by się mogło, że mają swoje źródło w folklorze, ma z nim niewiele wspólnego. Ten fakt obniża procent udziału piosenek wywodzących się z prawdziwego warszawskiego folkloru na liście repertuarowej Orkiestry z Chmielnej. Jak wiadomo, zespół ten w ciągu swojej działalności i aktywności artystycznej nie trzymał się sztywno ustalonego, określonego przez siebie repertuaru, ale płynnie go zmieniał i kształtował podług aktualnych gustów publiczności, żywo reagując i odpowiadając nieustannym rozszerzaniem swojej oferty (np. piosenki na życzenie, które można było u orkiestry zamówić). Ta aktywność i otwartość wobec słuchaczy to niewątpliwie warta zaakcentowania cecha wyróżniająca orkiestrę na tle innych zespołów tego typu. Nie jest niestety możliwe dokonanie rachunku procentowej liczby utworów z folkloru w całym repertuarze zespołu ze względu na tę właśnie właściwość, jaką była niezwykła wprost zmienność repertuarowa. Pomimo to zadziwia fakt, jak wiele informacji udało się zebrać na ten temat.

Pod względem wizerunkowym - orkiestra jako zjawisko, głównie od lat 70. XX wieku była poniekąd żywym folklorem czy ściślej - przedstawieniem folkloru w przestrzeni publicznej. Samo

²⁴⁴ M. Szyma, *Polska retromania. Nawiązania do piosenki międzywojennej w muzyce popularnej po 2009 roku*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. UJ dr hab. Elżbiety Rybickiej, Kraków 2019, s. 10.

²⁴⁵ Patrz: 3.8. Analiza stylu gry i 3.9. Analiza śpiewu.

granie na ulicy, sama obecność zespołu na niej i uczestnictwo w jej życiu to, jak pisałem wyżej, kontynuowana tradycja muzykowania ulicznego warszawskich przedmieść przełomu XIX i XX wieku. Bogactwo repertuarowe i granie akustyczne (z wykorzystaniem instrumentów tradycyjnych), tworzy charakterystyczny dla folkloru klimat i umożliwia stylowe kontynuowanie tej tradycji. O Orkiestrze z Chmielnej jako żywym folklorze świadczą biografie niektórych jej członków. Wśród osób związanych z orkiestrą była osoba bezdomna. Większość muzyków natomiast wywodziła się ze środowiska drobnomieszczańskiego. Muzycy byli przeważnie zdolnymi amatorami i sami siebie zawsze uważali za zespół amatorski, nie profesjonalny²⁴⁶. Żywe uczestnictwo w życiu ulicy, bycie częścią codziennej warszawskiej egzystencji, pełnienie roli pomnika historii, ale pomnika nie martwego, tylko stale żywego, będącego w kontakcie z przechodniami, reagującego i odpowiadającego na prośby, zamówienia, oczekiwania przechodnia, rozpoznawalność i odrębność to również cechy folkloru. To cechy świadczące o tym, że orkiestra była częścią folkloru miasta. Jej muzyką była muzyka ludu, a lud to mieszkańcy miasta. Zaryzykować można stwierdzenie, że Orkiestra z Chmielnej była najdłuższym i najbardziej niezmiennym, swojskim i wyrazistym pomnikiem jego tradycji, zwyczajów i nosicielem jego folkloru, który w jakimś procencie jednak przetrwał w pamięci ludzkiej. Przetrwał dzięki Orkiestrze z Chmielnej i jej piosenkom.

²⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=t_lfTZ5t8KE. Dostępność: 26.01.2022.

Rozdział 3. Analiza piosenek, stylu gry i śpiewu

3.1. Wprowadzenie

Wszystkie zebrane na potrzeby niniejszej pracy piosenki wykonywane przez Orkiestrę z Chmielnej, jeśli nawet nie wywodzą się bezpośrednio z warszawskiego folkloru, to starają się go ukazać. Prezentują ponadto barwność życia warstwy najuboższej - miejskich posługaczy, cieciców, dozorców, murarzy, gazeciarzy, a ponadto bezdomnych i osób będących w konflikcie z prawem. Istotną cechą tego przedstawienia jest apoteozowanie postaci warszawskiego apasza cwaniaka, które zdaje się być nagrodą i wyrażać uznanie środowiska, na przekór obyczajom i przyjętym normom. Autor, często bezimienny, nieznan, robi z ludzi słynnych w środowisku przestępczym bohaterów i wywyższa ich tworząc o nich piosenki.

Warszawa idealizuje szczególnie jedną postać - Felka Zdankiewicza²⁴⁷. Podziwia jego hart ducha, siłę, niestrudzoną waleczność, przebiegłość, odwagę i umiejętność wybrnięcia z opresji. Popiera go, pomimo wiedzy o jego konfliktach z prawem. Felek, dzięki popularnej piosence i legendzie, staje się wzorem do naśladowania dla innych złodziei znajdujących się w podobnej sytuacji. Wyrasta na patrona środowiska więziennego, przestępczego oraz całej biedoty warszawskiej. Chwała i uznanie w tych środowiskach ma być niejako nagrodą za trudne i mizerne życie.

*Felek Zdankiewicz był chłopak morowy
Przyjechał na urlop sześciotygodniowy*

Ref.: Ojra, tarira ojra, tarira ojra, tarira, radadadia

²⁴⁷ Feliks Zdankiewicz jest postacią historyczną. Był to legendarny król złodziei warszawskich. Urodził się ok. 1865 r. w pracowitej i bogobojnej rodzinie. Niestety, wpadł w towarzystwo kryminalistów z Powiśla i szybko spodobało mu się bogate, beztroskie życie. Zakochał się w dziewczynie ze złodziejskich sfer, która go zdradziła. Uciekając z więzienia na Ratuszu okaleczył dwóch policjantów. Skazano go na dożywotnią katorgę. Przez 12 lat, skuty łańcuchami, przebywał na Sachalinie, potem wysłano go na roboty do kopalni, skąd po kilku latach uciekł wraz z innymi współwięźniami. Przez oblodzone morze dotarł do Japonii, potem do Szanghaju, skąd przez Syberię wrócił do Warszawy. Wędrował przez pół świata po to, żeby dokonać zemsty na niewiernej kochance. Jego życie po powrocie potoczyło się jednak inaczej. Wymęczony stracił złodziejską formę, trwonił pieniądze, aż w końcu żyjąc z jałmużny zmarł w przytułku dla starców. W: S. Wielanek, *Szlagiery starej Warszawy*, Warszawa 2010, s. 201.

Liliana Para, artystka współpracująca z muzykami „Orkiestry z Chmielnej”, wspomina, że Eugeniusz Jaworski poznał osobiście Felka Zdankiewicza. Liliana Para: „Gienio Jaworski - jeden z dwóch braci - miał autentycznie okazję poznać Felka Zdankiewicza! Na Bielanach była restauracja dla „elity” warszawskiej - tej niższej elity oczywiście, tej z przymrużeniem oka. Nazywała się „U Bochenka”. Bochenek był właścicielem tej knajpy. Genio opowiadał, że kiedyś Felek Zdankiewicz ze swoją panienką założyli sobie żeby poszedł on z dwoma swoimi kolegami, żeby mu grali w czasie pobytu z tą panienką. Bardzo im dużo za to zapłacił. Postawił im wódkę oraz zakąskę i ci muzycy w osobie Genia Jaworskiego i dwóch jego kolegów poznali Felka Zdankiewicza.”. W: wywiad z Lilianą Parą z dnia 14.08.2018. Wywiad autoryzowany.

*Urlop się kończy, czas do wojska wrócić
Ale Felusiowi żal koleżków rzucić*

*Nie tak koleżków, jak swojej kochanki
U której przebywał wieczory i ranki*

*Wreszcie go schwytali grudnia trzynastego
I go zawieźli do biura śledczego*

*Lecz Feluś nie gapa już nóż otwiera
Przebił Czajkowskiego na Fuksa naciera*

*Ledwie wyskoczył za bramę ratusza
Wsiada do dorożki na Warszawę rusza*

*A w tej dorożce miał czasu troszkę
Więc kazał się zawieźć aż na Czerniakowskie*

*Położ się Feluś boś ty jest pijany
Położ się Feluś boś ty niewyspany*

*Kładzie się Feluś do snu kamiennego
A kochanka jego do biura śledczego*

*Panowie agenci prędko pospieszajcie
Felka Zdankiewicza na łóżku schwytajcie*

*Panowie agenci prędko pospieszyli
Felka Zdankiewicza z nogami nakryli*

*Jedzie kibitka wąską ulicą
A koledzy jemu szczęścia zdrowia życzą*

*Ach wy koledzy czyż wy nie żyjecie
Czy wy mojej Mańce życie darujecie
Nie martw się Feluś my jeszcze żyjemy
I tę twoją Mańkę smykiem posuniemy*

*Młoda Felusiowa już w grobie spoczywa
A my na to konto gruchniem sobie piwa²⁴⁸*

Na repertuar Orkiestry z Chmielnej składają się rozmaite piosenki dotyczące Warszawy - naturalnego środowiska działalności i życia muzyków zespołu. Ponadto piosenki patriotyczne, legionowe oraz estradowe. Analizując repertuar dostrzec możemy liczne wątki autotematyczne, komentarze rzeczywistości, a także manifesty. Gatunkiem najbardziej charakterystycznym dla twórczości orkiestry jest ballada. Piosenki utrzymane są w rytmach: tango, walc, fokstrot, polka, sztajerek. Instrumentarium stanowią instrumenty tradycyjne: akordeon, bandzola, kontrabas, klarnet, trąbka, skrzypce, gitara, bęben. Styl gry, bardzo nieuchwytny lecz paradoksalnie bardzo wyrazisty, odczuwalny i jednak właściwy dla konkretnej orkiestry, zdaje się być spoiwem tradycji i

²⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=P27QOZhLZGE>. Dostępność: 9.02.2022.

łącznikiem wszystkich pokoleń muzyków, którzy występowali z Orkiestrą z Chmielnej przez kolejne dekady jej istnienia. Jedni stali na straży stylu ulicznego i nie ulegli nawet propozycjom grania na estradzie, inni zaś „poszli z duchem czasu” i otworzyli się na nowe style gry zaczęli stosować improwizację, swing, a nawet elementy jazzu w warstwie muzycznej. Zmieniali rytmy, modyfikowali melodie, pisali własne teksty, zakładali swoje zespoły. Wszystkich jednak łączył warszawski styl, umiłowanie tradycji i znajomość ogromnego repertuaru oraz kanonu warszawskiego grania, prawideł gatunku i właściwości ulicznego muzykowania. Wszyscy ci, którzy słuchali tego grania - bezpośrednio na ulicy, z płyty winylowej czy później CD mieli wrażenie, że w tej właśnie jednej chwili mają kontakt z żywą tradycją. To zapewne za sprawą autentyzmu, będącego jedną z najważniejszych cech pieśni ludowej.

3.2. Pieśń ludowa

Piosenka uliczna jest specyficzną odmianą piosenki artystycznej, czyli tekstowo-muzycznego dzieła przeznaczonego do publicznego wykonywania w taki sposób, że artysta bądź grupa artystów śpiewa i gra przed zgromadzoną publicznością. Nawiązuje ona do pieśni ludowej oraz pieśni nowiniarskiej. Podstawową cechą pieśni ludowej, sięgającą odległych czasów, jest według *Słownika folkloru polskiego* pod red. Krzyżanowskiego, wykonywanie jej z akompaniamentem muzycznym. Ona sama nazywana jest „utworem wierszowanym lirycznym lub liryczno-epickim”²⁴⁹.

Istotnym przymiotem pieśni ludowej jest jej ścisły związek z życiem i mentalnością jej twórcy oraz grupą bądź grupami społecznymi, z których ten twórca się wywodzi. Charakter pieśni odzwierciedla zatem nastroje społeczne i cechy owej grupy oraz naturalne środowisko jej powstawania. Kształtowany jest przez określone warunki geograficzne, etniczne i społeczne. Twórca pieśni spontanicznie przenosi w swe dzieło uczucia, wyobrażenia o świecie, postawę społeczności wobec świata. Śpiew w muzyce ludowej często wiąże się z tańcem - utwór przybiera formę taneczną. Najczęściej taki utwór pisany jest na kanwie popularnych utworów muzyki tanecznej.²⁵⁰ W przypadku piosenek folkloru tańcami tymi jest często czeska polka, walc angielski, wiedeński,

²⁴⁹ J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965, s. 304.

²⁵⁰ J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1960, s. 411-412.

fokstrot oraz tańce ludowe: kujawiak, mazur, oberek i obertas. Argentyńskie tango jedynie w przypadku późnych piosenek, ponieważ przybyło do Polski z Argentyny dopiero w 1913 roku²⁵¹.

Spontaniczność tworzenia pieśni ludowej, której odmianą jest piosenka uliczna, nasuwa kolejny jej atrybut - czyli zmienność. Tekst ulega zmianom i ciągłym przeobrażeniom w zależności od tego, kto daną piosenkę wykonuje. Intencjonalnie bądź nie, każdy muzyk uliczny, podwórkowy czy artysta wykonujący dzieło muzyczne modernizuje je i tworzy nową, właściwą wyłącznie sobie formę. Wprowadza do tekstu zmiany, czego przyczyną wydaje się być nie tylko zawodna pamięć czy niezrozumienie treści, błędy w zapisie i podobne zjawiska, ale także chęć przystosowania piosenki do własnych potrzeb artystycznych oraz możliwości wykonawczych. Mamy do czynienia ze współuczestnictwem wykonawcy w procesie powstawania dzieła muzycznego i ze zmianą właściwości utworu. Artysta uliczny wykonuje popularną piosenkę w równie spontanicznych okolicznościach, w jakich ona sama powstała. Naturalnym wobec tego wydaje się jego prawo do ingerencji w tekst tym bardziej, że mamy tu do czynienia z utworem nienależącym do kultury elitarnej, wcześniej nierzadko funkcjonującym tylko w przekazie oralnym, raczej rozpowszechnionym, który będzie użytkowany przez publiczność w celu zapewnienia jej rozrywki. Tak należy patrzeć na jedną z bardzo jaskrawych cech wykonawstwa Orkiestry z Chmielnej jaką była częsta i zauważalna ingerencja w tekst autorski²⁵².

Pieśń ludowa nie funkcjonuje samoistnie, lecz podlega obcym wpływom. Jej autorzy, jak pisałem już wcześniej, migrują ze wsi do miasta, wzbogacając przestrzeń kultury, w którą wnikają, o nowe, nieznanne jej motywy. Migracja i przyswajalność oraz przenikanie się motywów staje się możliwe dzięki przystępności pieśni ludowej, prostocie melodii i słowa²⁵³.

Cechą wspólną pieśni ludowej i warszawskiej piosenki ulicznej wydaje się być bezimiennosc autorska. Autorem piosenki miejskiej, podobnie jak ludowej, staje się zbiorowosc - w tym wypadku plebejska zbiorowosc miejska z wpływami i elementami kultury wiejskiej okolicznych wsi, z których przybywa. Ta zbiorowosc wywodzi się z chłopstwa i to tłumaczy tak silny wpływ obyczajowosci chlopskiej w kulturze ulicznej i przedmiejskiej Warszawy. Jednak

²⁵¹ We wtorek, 28 października 1913 roku na scenie Teatru Nowosci w Warszawie, w spektaklu pt. „Targ na dziewczęta” Lucyna Messal i Józef Redo po raz pierwszy w Polsce zatańczyli tango. Szerzej o tym wydarzenie s. 14 oraz przyp. 14 i 15 tejże pracy.

²⁵² W tekst ingerowali wszyscy wokaliści Orkiestry z Chmielnej zmieniając formy osobowe, zaimki, spójniki, słowa na synonimy i wyrazy bliskoznaczne, osobę podmiotu lirycznego, nazwy własne itp. Dotyczy to przede wszystkim wokalisty dawnego składu orkiestry - Jana Sielskiego i późniejszego - Janusza Mulewicza.

²⁵³ J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki...*, s. 411.

warunki życia miejskiego, odrębne od naturalnych dla tej społeczności, różnią się i wymuszają przystosowanie się do nich. Jakość życia ulega widocznej, systematycznej zmianie i temu postępującemu procesowi poddaje się także piosenka. Wzbogaca się o tematy, melodie, konstrukcje, formy, swoiste cechy miejskie. Nie zmienia się natomiast podejście wykonawców do jej przekazywania. Nadal najchętniej pozostają przy przekazie tylko oralnym. Zapis graficzny oryginału nigdy nie stanowi źródła, do którego by się odwoływano. Wszelkie wątpliwości zastępuje się improwizacją, która nierzadko znacząco odbiega od pierwowzoru.

Tę tradycję oralności Orkiestra z Chmielnej kontynuowała jeszcze w latach 80. ubiegłego wieku. W czasie wywiadu realizowanego na potrzeby filmu pt. *Grzesiuk, chłopak z ferajny*, Ryszard Klimczewski, muzyk orkiestry, wypowiedział się tak: „Kolega nasz - Janek Sielski dyktował mi [Stanisławowi Grzesiukowi] codziennie jedną zwrotkę *Felka Zdankiewicza*. (...) I za to ten miał mi postawić kielicha oranżady Mandaryny”²⁵⁴.

Z tego względu, że wykonawcy bazują na pamięci, to pamięć staje się bardzo ważnym narzędziem dla muzyków ulicznych. Tacy muzycy nigdy nie rozstawiali nut i granie z nich uważało za czynność zbędną. Pozostając w opozycji do muzyki klasycznej (choć wielu wywodziło się z kręgów muzyków klasycznych i nuty bardzo dobrze znało) pogardliwie odnosili się do tego typu praktyk, nazywając osoby grające z nut „nuciarzami”. Prawdziwą wartością była dla nich gra na żywo, bez wspomaganie się nutami i śpiew z pamięci - bez pomocy tekstu. Orkiestra z Chmielnej nigdy i w żadnej okoliczności nie posługiwała się na scenie lub podczas grania na ulicy nutami bądź tekstami, ani nawet spisem utworów. Zarówno zgromadzone źródła narracyjne, jak i ikoniczne potwierdzają tę strategię grania.

3.3. Tematyka piosenek

Wszystkie piosenki charakteryzują się prostotą konstrukcji i nieskomplikowaną tematyką. Akcja znakomitej większości z nich rozgrywa się w Warszawie, a głównym ich tematem jest życie grup plebejskich skontrastowane z życiem warstw uprzywilejowanych - panów. To oni tworzą prawo i dzierżą władzę. Wiele piosenek to satyra na przedstawicieli arystokracji i inteligencję, karykatura ich zwyczajów oraz uwypuklenie wartości i moralności plebejskich sfer, w tym grup przestępczych. Bohaterowie tych dwóch zbiorowości spotykają się w piosenkach, np. ballada *Apasz i hrabini*, a ich losy opowiadane są zabawnie, choć przywołują najbardziej drastyczne i

²⁵⁴ Wypowiedź Ryszarda Klimczewskiego w filmie pt. „Grzesiuk, chłopak z Ferajny”, reż. Mateusz Szlachtycz, 2006.

dramatyczne wydarzenia, jak morderstwo, samobójstwo, egzekucja, zdrada, zemsta. To bardzo ważne motywy, często spotykane w warszawskich balladach - np. w utworach: *Ballada o włamywaczu*, *Cela nr 13*, *Więzienne tango*, *Apasz*, *Hanko*, *Bal u Starego Joska* i innych.

Gatunkiem, popularnym w repertuarze orkiestry, jest tak zwana „ballada dziadowska” - według Zofii Kurzowej i Jerzego Habeli inaczej zwana „nowiniarską”²⁵⁵. Najstynniejszą balladą odgrywaną przez zespół była *Ballada o jednej Wiśniewskiej* Jerzego Jurandota.

Ballada dziadowska jako gatunek muzyczny stała się ulubionym punktem programów warszawskich kabaretów lat 20. i 30. XX wieku, choć zaczerpnięta została od wędrownych dziadów Ukrainy i Rusi Czerwonej, tak zwanych *dziadów lirników*, przekazujących śpiewem swoje okoliczne kroniki²⁵⁶.

Tematem największej liczby piosenek Orkiestry z Chmielnej jest bohater uliczny ukazany na tle swojego klanu i będący w opozycji do świata - w opozycji do przedstawicieli wyższych sfer, świata prawa i ustalonych reguł. Ważny, podlegający grupowej ocenie hierarchicznego środowiska, zalotny, zaradny, męski i pomysłowy. Uprzejmy dla innych, ale potrafiący się zemścić, czyli dokonać tak zwanej *dintojry*.

Piosenki określają konkretne miejsca w Warszawie, wymieniają nazwy jej ulic i placów, wskazują dokładne dzielnice, w których dzieją się opisywane wydarzenia. Niektóre z nich to wypadki dziejowe - sławne w całej Warszawie, a więc obecne w czasie przeszłym wobec opowiedzianej w piosence historii. Retrospektywne motywy historyczne to składniki piosenek dotyczących historii Warszawy oraz tych z wątkami patriotyczno-martyrologicznymi, jak w piosence pt. *Stasiek z Powiśla*:

*Gdy hitlerowskie hordy siepaczy chciały mu zabrać Warszawę
Wszystko on rzucił w te dni rozpaczy, poszedł na krwawą zabawę
Pod Radzyminem walcząc zaciekle na drodze czynów do chwały
A gdy w noc ciemną stał on na warcie myślał o tych, co zostali*²⁵⁷.

Piosenki nie tylko dotyczą konkretnych dzielnic, ulic, miejsc i kamienic, ale często wymieniają nazwiska osób powszechnie znanych. Warszawska piosenka jest zawsze aktualna i

²⁵⁵ J. Habela, Z.Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1989, s. 60.

²⁵⁶ Tamże, s. 62-63.

²⁵⁷ *Stasiek z Powiśla*, muz. Abraham Pietrow, Katalog Polskich Płyt Gramofonowych [odczyt: 16.08.2015].

opisuje bieżące wydarzenia, jak w *Balladzie o Stefanie Okrzei*. Te cechy zawiera w sobie także piosenka napisana przy współudziale Orkiestry z Chmielnej, piosenka pt. *Panie Rutkowski* (muzyka i słowa Kira i Andrzej Płonczyński). Opisuje aktualny wówczas, w latach PRL-u, problem społeczny, jakim jest wyrażana przez społeczeństwo Warszawy chęć powrotu do dawnej nazwy ulicy Chmielnej i zrezygnowania z nazwy Rutkowskiego.

W tym miejscu warto wspomnieć o **piosenkach autotematycznych** [wyróżnienie moje, M.K.]. Było ich w twórczości Orkiestry z Chmielnej kilka. Autotematyzm jest to polski termin literaturoznawczy i krytycznoliteracki. Określa sytuację, w której w utworze literackim zawarte są refleksje i uwagi na temat jego samego i okoliczności powstawania²⁵⁸. Badając twórczość Orkiestry z Chmielnej, wyróżnić można dokładnie pięć utworów, w których pojawiają się odniesienia do zespołu. Są to utwory powojenne napisane w latach 80. XX wieku. Ustalenie dat dziennych powstania tych utworów nie jest dzisiaj możliwe. Najważniejszym z nich, z punktu widzenia dzisiejszego stanu wiedzy o samoświadomości muzyków Orkiestry z Chmielnej na temat własnej działalności, jest piosenka jubileuszowa skomponowana z okazji sześćdziesięciolecia orkiestry. Ten jubileusz orkiestra obchodziła w 1988 roku. Według informacji o utworze zawartej na etykietach płyt (nagranie ukazało się na kilku płytach) melodię skomponowali Kira i Andrzej Płonczyński. Ci artyści jednak tego nie pamiętają i nie przypominają sobie, by kiedykolwiek napisali ten utwór. Nie pamiętają również swojego udziału w powstaniu innych dwóch piosenek wykonywanych przez tę orkiestrę, o których poniżej. Tekst napisał Piotr Łosowski we współpracy z Januszem Mulewiczem - jej pierwszym wykonawcą i solistą, który jako jedyny nagrał tę piosenkę na płytę. Tytuł piosenki brzmi *Stuknęła sześćdziesiątka*²⁵⁹.

Pierwsza zwrotka

Lat sześćdziesiąt Ci gramy, Stolico
I nie szliśmy tu nigdy na skrót
Twym przechodniom i Twoim ulicom
Zawsze z serca śpiewaliśmy nuty
Łzy i radość tu były prawdziwe
Żaden kłopot Twój nas nie omijał
I nie nieśliśmy nigdy ze wstydem
Cudzych twarzy na krzywych kijach

²⁵⁸ J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Kraków 1976, s. 38.

²⁵⁹ Tekst spisany z nagrania na płycie: Orkiestra z Chmielnej „Jadziem panie Zielonka”, AGENCJA ARTYSTYCZNA MTJ, MTJCD10157 [CD-ROM], data wydania: 31.12.1997.

Refren

*Pięćdziesiątka to dla nas za mało
A na setę nie bardzo nas stać
Sześćdziesiątki właśnie się zachciało
Po czym dalej będziemy Wam grać
Może przypomni sobie ktoś
Te czasy już minione
Że był w stolicy taki gość
Co śpiewał pod balkonem²⁶⁰
On nie Romeo, Romcio był
Ona nie Julia - Julka
A jednak zawsze w miarę sił
Śpiewali po podwórkach
Sześćdziesiątka to dla nas za mało
A i setkę weźmiemy na garb
Szliśmy z Tobą, Warszawo na całość
Boś Ty nasza, nasz największy skarb*

Druga zwrotka

*Lat sześćdziesiąt - co nasze, to Twoje
Spójrz, do stowy dziś mamy już z góry
Przeżyliśmy trzy różne ustroje
I trzydziestu ministrów kultury
Kto imiona ich dzisiaj pamięta
Mgła ich równo przykryła biaława
A dwa słowa: Orkiestra i Chmielna
Każdy łączy ze słowem: Warszawa*

Tekst tej piosenki wyraża stosunek członków Orkiestry z Chmielnej do pracy, którą wykonują oraz rzeczywistości, w której przyszło muzykom żyć i śpiewać dla Warszawy i o Warszawie. Z punktu widzenia obecności silnego ładunku emocjonalnego wyrażonego w treści tej piosenki, odnosimy wrażenie, że w tym konkretnym przypadku praca ta ma charakter misji i posłannictwa. Podkreślona zostaje ciągłość trwania zespołu w toku mijających kolejno dekad, niezmiennosc jego stylu wykonawczego, niezależnego od czasu historycznego i zmieniającej się mody. Jest to poetyckie ujęcie fenomenu orkiestry i najlepsza ilustracja tego, co wyróżnia ten

²⁶⁰ W tym miejscu następuje parodia tej frazy przez Janusza Mulewicza; przesadna stylizacja na śpiew uliczny.

zespół muzyczny na tle innych zespołów tej klasy. Można zaryzykować stwierdzenie, że piosenki orkiestry opowiadają swoją własną historię, a ich twórcom bardzo zależy na przekazaniu spuścizny po sobie. Muzycy wykonują bardzo ważną pracę społeczną, która jest pewnego rodzaju służbą-grają dla warszawian, którzy w przypadku powyższej piosenki utożsamieni zostają z samą Warszawą. W sposób artystyczny, w tej jak i w innych piosenkach pobrzmiewają takie porównania i metonimie, jak, przykładowo. granie ludziom wyrażone jako granie obiektom, ulicom, skwerom i placom.

W piosence *Stuknęła sześćdziesiątka* pojawiają się elementy samoświadomości artystycznej. Śpiewający artysta porównuje siebie do innych śpiewaków ulicznych - śpiewaków o nieznanych dzisiaj imionach, którzy swoim śpiewem wypełniali przestrzeń muzyczną ulic, podwórek i placów Warszawy. Podkreślenie *on nie Romeo, a Romcio był, ona nie Julia - Julka* informuje nas o społecznym statusie muzyków ulicznych, ponieważ wśród tych, których imiona i nazwiska nie są dziś znane, nie było raczej osób dobrze urodzonych lub uprzywilejowanych. Jest to świadectwo tego, że muzykę tę reprezentują ludzie prości, zwyczajni.

Bardzo ciekawe jest w tej piosence przedstawienie trudności i zmagania oraz ofiary, jaką przychodziło muzykom orkiestry zapłacić za ich społeczną służbę. Humorystyczne ujęcie poważnych problemów idealnie wpisuje się w charakter i styl wszystkich warszawskich piosenek. Utrzymane jest w formie wypowiedzi niezależnego warszawiaka (idealizowanej postaci fikcyjnej) opowiadającego żartobliwie i swobodnie nawet orzeczywistych trudnościach. Nasunąć się tu może refleksja, że piosenki Orkiestry z Chmielnej podobają się tak bardzo również ze względu na dużą dawkę zawartego w nich humoru.

Kolejną piosenką autotematyczną jest *Miss chodnika*, w której poruszony został motyw wyborów miss piękności. Zawarto w niej także satyrę na system przekształceń ustroju komunistycznego ZSRR w latach 1985-1991 (glasność i pierestrojka). W piosence proponuje się przeprowadzenie wyboru miss piękności na ulicy Chmielnej przy stanowisku orkiestry, czyli w tym miejscu, w którym gra. Można stwierdzić, że piosenka stanowi żartobliwą reklamę orkiestry. Kolejna to *Tango stołeczne*, które napisał bard Warszawy Stanisław Wielanek. Ten utwór nawiązuje do znajomości i współpracy Mulewicza z Wielankiem, stanowi rodzaj wspomnienia, pamiętki. To piosenka doskonała pod względem kompozycyjnym, posiada bardzo ciekawe rozwiązania harmoniczne, typowe dla tang i piosenek o podobnej tematyce. Ciekawość warstwy muzycznej polega w dużej mierze na modulacjach tonacji na zmianę przeplatających się wstępów, cant i refrenów. Tekst jest satyrą na współczesne piosence czasy, rzeczywistość, w której „drożeje chleb, tanieje krew i z trybun krzyczą”. Piosenka jest gloryfikacją siebie samej, ponieważ poleca się ona

jako antidotum na każdą bolączkę otaczającego świata - „ty mądry bądź i zamiast kląć zanuć z goryczą” (to tango). Ukazuje rolę piosenki warszawskiej w zachowaniu dobrej kondycji psychicznej mieszkańców stolicy.

Piosenka *Tańsza stówka niż złotówka* utrzymana w estetyce przedwojennego szmoncesu, czyli powstałego w teatrzykach wiedeńskich specyficznego genre kabaretowego. W dwudziestoleciu międzywojennym była to satyra na snobujący się odłam społeczeństwa żydowskiego, na jego śmieszności i przywary²⁶¹. Każdy szanujący się teatrzyk kabaretowy, rewiowy oraz zespół muzyczny miał w swoim repertuarze szmonces. Dzięki jego obecności na scenach kabaretowych wypracowano reguły estetyczne tego kabaretowego gatunku. W piosence szmoncesowej przeważały muzyczne motywy żydowskie, tematyka związana z kupiectwem, czyli zawodem często uprawianym przez warszawskich Żydów oraz zabawne dialogi pomiędzy reprezentantami tej grupy narodowościowej. Tym, co wydaje się mieć związek z piosenką *Tańsza stówka niż złotówka*, są wyczuwalne motywy żydowskie, na których piosenka została skomponowana oraz tematyka pieniądza. Piosenka ponadto w humorystyczny sposób staje się zaproszeniem do datków ze strony publiczności - rzucania ich orkiestrze. Orkiestra prosi o to słowami: „więc rzucajcie stówki do naszej altówki za to, że tak ładnie gramy wam”²⁶².

Piosenka *Panie Rutkowski* to autotematyczny manifest przywrócenia dawnej nazwy „ulica Chmielna” ulicy, która w okresie PRL-u nosiła nazwę Henryka Rutkowskiego. Jak pisano już wcześniej, we wrześniu 1950 roku wschodni odcinek ulicy Chmielnej, do ulicy Marszałkowskiej, nazwano imieniem Rutkowskiego. Doprowadziło to do paradoksalnej sytuacji, w której zespół od dwudziestu dwóch lat grający wówczas najczęściej w tym miejscu, grał teraz na ulicy o zmienionej nazwie. Nazwa Rutkowskiego w świadomości społecznej warszawian nie przyjęła się, a orkiestra zawsze podkreślała i przypominała starą nazwę. Wyrazem sprzeciwu stała się piosenka *Panie Rutkowski*, w której nowy patron ulicy Chmielnej proszony jest, by przeniósł się do jakiejś innej dzielnicy Warszawy. Żeby ułatwić mu to zadanie, podaje się mu kilka propozycji, przedstawiając w kolejnych zwrotkach różne warianty i możliwości. Wyjątkowość tej piosenki w dorobku Orkiestry z Chmielnej polega na tym, że jest to jedna z niewielu piosenek ulicznych, która spełnia funkcję

²⁶¹ K. Krukowski, *Moja Warszawa*, Warszawa 1957, s.73.

²⁶² Altówka jako instrument nigdy nie była raczej wykorzystywana w Orkiestrze z Chmielnej. Możliwe, że nazwa tego instrumentu została w piosence wprowadzona tylko ze względu na potrzebę uzyskania rymu do słowa „stówki”.

piosenki kabaretowej - w swej formie, konstrukcji, wymowie, a także warstwie melodycznej jest piosenką w stu procentach kabaretową²⁶³.

Tematem często poruszonym jest temat pogrzebu, który nierzadko w humorystyczny sposób rozwiązuje pewne problemy bohaterów. Innym razem dodatkowo gloryfikuje bohatera i ma za zadanie wzruszyć słuchacza lub sugeruje niezasłużoną śmierć. Groteskowe i humorystyczne ujęcie tego tematu izoluje warszawiaków od smutku i przykrości doznanej w wyniku utraty swojego bohatera oraz podkreśla bardzo ważne dla piosenki i charakteru warszawskiego założenie: w każdej sytuacji, nawet smutnej, należy znaleźć wątek optymistyczny, który pozwoli człowiekowi poradzić sobie w trudnej sytuacji. Bohaterowie, kierujący się w życiu tym założeniem, potrafią pocieszyć samych siebie i nie szukają ratunku oraz pocieszenia u innych. Radzą sobie z problemami i najczęściej, dzięki takiej postawie, udaje im się wyjść zwycięsko z najtrudniejszych opresji.

Piosenka uliczna, w odróżnieniu od pieśni ludowej, nie aspiruje do stania się gatunkiem ponadregionalnym. Nie izoluje się oraz sama nie wyodrębnia. Bardziej współpracuje z wytworami sztuki wysokiej, które sama chętnie odgrywa. Wchłania motywy kształtowane przez m.in. operę, operetkę, miejski kabaret, estradę, film. Występuje jako amatorski, pełen prostoty interpretator i wykonawca sztuki elitarnej. Czyni to pewnie i na swój sposób nowatorsko oraz perfekcyjnie. Orkiestra z Chmielnej w pierwszej fazie swojej działalności, jak donosi Liliana Para, miała w repertuarze arie operowe, operetkowe i wyjątki z repertuaru teatrów czy kabaretów Warszawy. Choć wykonanie różniło się od oryginału, co było naturalne, biorąc pod uwagę instrumentarium, to muzycznie było doskonałe, z wykorzystaniem wszelkich możliwości posiadanych instrumentów. Muzycy śpiewali głosami postawionymi i często szkolonymi, chociaż na podwórkach i przy wtórowaniu akordeonu, skrzypiec, bębna i harmonii²⁶⁴.

Orkiestra z Chmielnej jako przedstawicielka kultury masowej przechwytywała motywy muzyki popularnej, które przynależą do kultury globalnej. Od wielu lat było tak, że wędrowne grupy orkiestr podwózkowych przyswajały motywy muzyczne, które przynosiły z różnych krajów. Na gruncie warszawskim orkiestra wchłaniała elementy muzyczne należące do kultury wysokiej, jak arie operowe, motywy z muzyki klasycznej, które odtąd stawały się trwałymi elementami lub motywami muzyki orkiestry ulicznej. Szczególnie jest to widoczne w odniesieniu do muzyki filmowej. Film, obok teatrów drugiej kategorii, zanim stał się masową, popularną rozrywką,

²⁶³ K. Krukowski, *Mala antologia kabaretu*, Warszawa 1982, s. 132.

²⁶⁴ Wywiad z Andrzejem Piekarskim i Lilianą Parą z dnia 14.08.2018. Wywiad autoryzowany.

przynależał wszak do kultury wysokiej. Szybko jednak szlagiery filmowe stały się samodzielnymi piosenkami wykonywanymi na ulicy przez Orkiestrę z Chmielnej.

Ważnym i charakterystycznym dla warszawskiej piosenki tematem wydaje się być temat pracy i odpoczynku - czasu wolnego, a więc zabaw. Zabawy najczęściej przyjmują formę potańcówek - w lokalach lub na świeżym powietrzu, a także majówek, pikników i wycieczek za miasto²⁶⁵.

Motyw zdrady i zemsty obecny jest w prawie każdej balladzie i piosence, w której pojawia się śmierć któregoś z bohaterów, a następnie ostateczne rozwiązanie prowadzące do wymierzenia sprawiedliwości i zapłaty za straty moralne czy rzeczowe. Zemsta najczęściej usprawiedliwiona ma za zadanie rozładować napięcie emocjonalne bohatera, który z czyjejś winy najpiękniejsze młodzińcze lata swojego życia spędził w więziennej celi.

²⁶⁵ Por.: W.L. Karwacki, *Zabawy na Bielanach*, Warszawa 1978.