

Warszawa, 20 grudnia 2022

dr hab. Igor Piotrowski
Instytut Kultury Polskiej
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Warszawski

Recenzja rozprawy doktorskiej magistra Macieja Wojciecha Kłocińskiego *Warszawska Orkiestra Uliczna z Chmielnej w latach 1928-2012. Monografia* napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Tomasza Chachulskiego i dr Magdaleny Ślusarskiej

Rozprawa została poświęcona fenomenowi długiego trwania Warszawskiej Orkiestry Ulicznej z Chmielnej – jej kolejnym wcieleniom opisywanym w kontekście przemian ostatniego stulecia. Praca, której przedmiotem są dzieje i funkcjonowanie tego rodzaju zespołu, wymaga dużej sprawności interdyscyplinarnej – używania narzędzi oraz przywoływania wiedzy z zakresu historii (zwłaszcza historii miasta), literaturoznawstwa, nauk o kulturze, muzykologii czy socjologii. Podtytuł „monografia” bez żadnego przymiotnika sugeruje całościowe, syntetyczne ujęcie, co potwierdzają metodologiczne inspiracje, na które powołuje się autor we wstępie, to jest *oral history*, obserwacja uczestnicząca, analiza dokumentów i tekstów literackich (s. 6, 9). Ten synkretyzm czy też eklektyzm jest uzasadniony przedmiotem badań i chęcią uchwycenia całości, pionierskim charakterem prac, wreszcie nierównomiernością i niewspółmiernością źródeł do kolejnych okresów funkcjonowania zespołu. To, że zdecydowanie więcej i na innej podstawie wiadomo o nowszych dziejach orkiestry niż o jej międzywojennych początkach, a nawet okupacyjnych epizodach, to stan oczywisty. Mogłoby to być ograniczeniem w pisaniu najwcześniejszej historii wdzięcznym i do wyzyskania. Kłopot w tym, że o dalszej przeszłości wiadomo rzeczywiście, jak wynika z pracy doktoranta, rozpaczliwie mało. Oczywiście za stan ten jest odpowiedzialny splot czynników, a nie autor – ewentualnie należałoby się zastanowić, czy można tę bazę źródłową choć trochę powiększyć. Pomimo wszystkich kłopotów, które spotkały autora, jego rozprawa realizuje niewątpliwie temat w stopniu satysfakcjonującym, a wyniki badań są miejscami frapujące.

Maciej Kłociński zdecydował się na układ następujący: w pierwszym rozdziale (*Historia Orkiestry z Chmielnej w latach 1928-2012*) zgodnie z tytułem przedstawił zarys dziejów zespołu muzycznego, w drugim (*Wokół folkloru miejskiego*) spróbował opowiedzieć o miejscu grupy w ustanawianym przez badaczy i inne podmioty, zmieniającym się w czasie zjawisku tzw. folkloru miejskiego, w trzecim z kolei (*Analiza piosenek, stylu gry i śpiewu*) dokonał przeglądu repertuaru i instrumentarium – szczegółowo przyjrzał się treści i formie wykonywanych utworów. Ważną częścią rozprawy jest aneks, w którym autor zamieścił różne pozbierane informacje, m.in. dyskografię, słowniczek slangu muzyków orkiestry, biogramy jej ważniejszych członków (formalnie znajdują się one przed aneksem, ale zamieszczone po *Zakończeniu* całości rozprawy są także częścią aneksowaną). Taka struktura pracy ma swoje zalety, ale także mankamenty. Z jednej strony izolacja tematów pozwala na szczegółowe przyjrzenie się zagadnieniom, jest świadectwem myślenia analitycznego, widzenia problemów. Z drugiej – nieunikniona we wszelkich pracach redundancja jest tu z konieczności nieco większa, niż byłaby zapewne w narracji chronologicznej, a ceną za jej brak byłby z kolei niedostatek informacyjny. Są tu możliwe jeszcze inne przemieszczenia – mam wrażenie, że zdarzyło się tak, że partia dygresyjna zapowiadająca problematykę właściwą dla innej części, porywa narrację w rozdziale pierwszym (fragmenty o balladzie ze stron 61-67, której głównym miejscem przeznaczenia są niewątpliwie rozdziały następne). Kompozycja całości rozpada się na trzy – w moim odczuciu nieco autonomiczne – mini-studia (wszystkie oczywiście realizują temat i składają się jako rozdziały na tytułową monografię, mają także wspólną oś interpretacyjną, o czym za chwilę).

Wszystkie trzy (a z aneksem cztery) części rozprawy mają swoją wartość, chociaż nieco inną – o ile rozdział pierwszy, historyczny i aneks przede wszystkim służą uporządkowaniu wiedzy, mają walor informacyjny, to w rozdziale drugim i trzecim autor analizuje detalicznie fenomen zespołu. Wpisuje go w kontekst gatunkowy, konwencję odbiorczą w rozdziale drugim, a w trzecim rekonstruuje to, w jaki sposób było to zrobione, jak zrobiona była Orkiestra z Chmielnej, by przywołać klasyczną formułę Borysa Eichenbauma. Poza odtworzeniem historii orkiestry, czy też w związku z nią, autor zmagają się ze znaczeniem jej funkcjonowania w zmieniającej się rzeczywistości. Dzieje jej działalności i jej odbioru są bowiem wyrazem kłopotu z folklorem jako twórczością ustną, na którą nakłada się kłopot z dwudziestowieczną Warszawą. Pierwszy dotyczy przemian w świecie gwałtownych zmian

medialnych i technologicznych, pojawienia się kultury popularnej i masowej, szczególnie w środowisku wielkomiejskim. Drugi dotyczy sposobów rekonstruowania tożsamości miasta w obliczu zniszczenia i odbudowy w nowym kontekście polityczno-ideologicznym. Ten splot decyduje o głównej interpretacji prześwitującej mniej lub bardziej wyraźnie.

Autor zdaje sprawę ze złożoności obu tych procesów, którą dostrzega w różnorodnych aspektach: zwraca uwagę na kult występu, performansu i „nażywości”, na rzeczywistość, w której dźwięk odtwarzany czy słuchany w środowisku lo-fi staje się wartością (s. 47), swoistą apoteozę instrumentów (s. 123 i n.). Dobrym pomysłem jest wprowadzenie dwóch terminów, mianowicie „rekonstrukcja” i „reinterpretacja” (s. 92), dla strategii wykonawstwa historycznego podjętych przez zespół w epoce Janusza Mulewicza. Warte są też uwagi o potencjale swojskiej egzotyki, jakie niósł ten folklor dla odbiorców powojennych (s. 51). Jednocześnie autor pisze o odczuciu autentyzmu (s. 97), jakie miało towarzyszyć słuchającym, niezależnie od nośnika oraz o tym, że jeśli chodzi o występy uliczne, to „nowości mają tylko techniczny charakter” (s. 82), co wydaje mi się wyciągnięciem nieco pochopnych wniosków z tego, o czym sam pisze odnośnie do zmian w sposobie i stylu śpiewania lidera zespołu wraz z wprowadzeniem nowych kostiumów i całego nowego entourage’u. Za mało mamy świadectw werbalnych, by móc tu coś wyrokować na pewno, ale sama zmiana wszelkich możliwych okoliczności, które dotknęły audiosferę, ma tu niebywałe znaczenie. W końcu kłapa, jaką zrobiły występy na blokowiskach Warszawy w latach pięćdziesiątych (s. 69), opór mieszkańców, który miał doprowadzić do zawieszenia tych koncertów, są tu najlepszym dowodem istotnej zmiany. Sytuacja medialna, którą rekonstruuje autor dla dwudziestolecia, doceniając – słusznie – gramofon (s. 19), być może przeceniając nieco radio (s. 13), wydawców nut (s. 18), pisząc o roli kabaretu, ulega dalszej komplikacji w czasie powojennej rewolucji technologicznej i trwa do dziś. Mam wrażenie, że autor nie bierze poważnie fenomenu choćby pocztówki dźwiękowej. Być może cenne byłoby wprowadzenie kategorii obiegu w stosunku zarówno do piosenki przedwojennej, jak i recepcji piosenki powojennej.

Warszawska Orkiestra z Chmielnej jest bardzo ważnym aktorem w procesach dotyczących odbudowy tożsamości stolicy, przetrwania mostu między miastem zburzonym a miastem nowym, o czym słusznie pisze autor, nazywając zespół łącznikiem „z bezpowrotnie minionymi czasami dwudziestolecia [...] które ulegały systematycznej mitologizacji” (s. 40), jak również ukazując węzłowe wydarzenia z powojennej historii zespołu: nazwanie w końcu lat

pięćdziesiątych zespołu mianem „Orkiestry z Chmielnej” (s. 26), jej ułożenie na mapie ówczesnego (i jednocześnie dawnego) miasta, wreszcie zmianę stylistyczną w latach siedemdziesiątych na użytek przybrania nowej osobowości scenicznej i estradowej (s. 28), czyli *de facto* przebranie się za przedwojennych bohaterów piosenek. Cezura tej dekady, gdy folklor warszawski stał się głównym wyróżnikiem repertuaru zespołu (s. 8; a może właśnie wtedy już *par excellence* towarem) i gdy zaczął on działać pod kierownictwem Janusza Mulewicza, bogatszego o swoje wcześniejsze doświadczenia w program kabaretowym *Show na Gnojnej* z 1968 roku (s. 56), jest tu szczególnie istotna. Zadanie aktorskie, o charakterze pastiszowym na granicy parodii, które dostrzega w warszawskiej kreacji piosenkowej Mulewicza wykonywanej na 60-lecie grupy (s. 102), można było przecież skądinąd zauważyć właśnie już w latach sześćdziesiątych u artystów tej miary co Hanka Bielicka i Jarema Stępowski (a wywodzi się z tradycji starszej, kabaretowo-przedwojennej). Trajektorią, przemianą repertuarowo-wykonawczą Orkiestry dają się wpisać w ciąg zjawisk, *continuum*, w którym swoją rolę mają do odegrania po wojnie – obok już wymienionych – zarówno Leopold Tyrmand i Marek Hłasko, jak i Teatr Syrena. Przemiany te przybierają na wadze i znaczeniu w kolejnych dekadach, kulminując w latach siedemdziesiątych jako swoista moda na retro, pokazywana właśnie na estradach, ale również transmitowana w telewizji i kinach – pod koniec dekady wielkimi przebojami były serial Jana Rybkowskiego i Marka Nowickiego z roku 1980 *Kariera Nikodema Dyzmy* według Tadeusza Dołęgi-Mostowicza czy film kinowy *Hallo Szpicbródka* Janusza Rzeszewskiego z roku 1978 (w obu dużo się śpiewało i oba działały się w Warszawie).

O roli niektórych z tekstów kultury i osób w budowaniu tego obrazu wspomina Maciej Kłociński, choćby o bliskim orkiestrze bardzie przedwojennych przedmieść i popularyzatorze tej muzyki po wojnie Stanisławie Grzesiuku (o którym bardzo mądrze autor pisze na stronie 86, zwłaszcza w przypisie 236) czy choćby o swoistym znaku, jakim miało być pojawienie się *Balu na Gnojnej w Bazie ludzi umarłych* Petelskich według powieści Hłaski. Osobiście nazwałbym ten proces wynajdywaniem tradycji, adaptując kategorię Erica Hobsbawma i Terence’a Rangera. Jakaś grupa społeczna potrzebuje dla celów integracji i budowania wspólnoty określonej, wydestylowanej tradycji, która nie musi już przeszkadzać władzy, może być tolerowana, a nawet może ona liczyć, że ją to wzmacnia. Warszawa staje się swoistą tradycją wynalezioną. Problem „ciągłości Warszawy i jej charakteru” (s. 81) widziałbym zatem jako wynik złożonej kreacji. W jej wyniku rolą orkiestry było stanie się – tak jak pisze autor –

„pomnikiem historii”, ale pomnikiem „żywym” (s. 94). Im silniejsza wyrwa i trauma, tym mocniejsza potrzeba stwarzania ciągłości. Na różne sposoby podtrzymywana i odbudowana, przy jednoczesnej presji (nie tylko ideologicznej ze strony władz Polski Ludowej), przedwojenna Warszawa uległa monumentalizacji i memoryzacji (s. 38-44), ale także uprzystępnieniu w ramach nowych środków przekazu. Orkiestra z Chmielnej stała się ostatecznie elementem niematerialnego dziedzictwa, jak również „miejscem pamięci” (s. 42), choć celne to sformułowanie pojawia się u Macieja Kłocińskiego bez konotacji z kategorią *lieux de mémoire* Pierre’a Nory, a przecież mogłoby, bo by pasowało.

Wydaje mi się, że istnieje jeszcze jeden wątek, który mógłby ulec wzmocnieniu lub dointerpretowaniu. Słusznie wskazuje autor na film *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego i odcinek serialu *Stawka większa niż życie* jako ważne źródła wyobrażenia na temat działalności orkiestry podczas okupacji. Komedia *Nie lubię poniedziałku* Tadeusza Chmielewskiego z początku lat siedemdziesiątych, o której autor nie pisze, ukazywała z kolei orkiestrę współczesną, jako tę, której zakazano wychodzić poza Chmielną, a zatem jesteśmy jeszcze przed transformacją estradową. Rzecz dzieje się przed siedzibą Spółdzielczego Biura Matrymonialnego „Laura i Filon”, w której rozpoznajemy boczne wejście do pawilonu meblowego Emilia od ulicy Śliskiej, obiektu chętnie ukazywanego w tekstach kultury tamtego okresu. Dobroduszny milicjant grany przez Stanisława Gawlika straszy najpierw muzyków kolegium za to wykroczenie (granie poza Chmielną), ale później każe im akompaniować wychodzącej z biura parze melodię *Graj piękny cyganie*. To analiza tego rodzaju wyobrażeń mogłaby poszerzyć kontekst całości. Jeśli przywołałem jednak tę scenę właśnie, to dlatego, że uważam, że niewyzyskaną ścieżką interpretacyjną jest przede wszystkim kwestia relacji z władzą i to władzą, którą nazwałbym codzienną. Informacje o stosunkach muzyków z władzami porządkowymi i innymi podane są w rozprawie w pewnym rozproszeniu w rozdziale pierwszym. Policja przedwojenna mogła zamknąć czy też zamykała muzyków w areszcie na 48 godzin (s. 25), później znajdziemy świadectwa niejednoznaczności sytuacji okupacyjnej, w której władze niemieckie pozwalały grać za zezwoleniem melodie niekojarzące się z polskością (s. 33-35), po wojnie z kolei milicja „utrudniała muzykom granie na ulicy” (s. 44), starając się wypychać ich „na bulwary” (s. 59; nb. co to znaczy?). Wreszcie również pewne kłopoty organizacyjne po 1989 roku były do pewnego stopnia trudnościami z władzą. Niezależnie od różnorodności tych szykan i okoliczności zewnętrznych widać, że każda władza miała jakiś

problem z Orkiestrą. Czego się bała, czemu usiłowała przeciwdziałać? Czy i jak te działania mogłyby być wpisane w zmieniające się: repertuar i sytuację medialną, które temu towarzyszyły?

Interpretacyjne partie rozprawy nie budzą jednak moich wątpliwości, nawet wtedy, gdy postuluję ich wzmocnienie czy poszerzenie. Przeciwnie, uważam, że są jej mocną stroną. Nie tylko w zakresie, który składa się na powyżej zarysowane przeze mnie wcześniej dylematy odtwarzania folkloru w mieście zniszczonym doszczętnie przez wojnę, również np. zwrócenie uwagi na pastisz i parodię jako ważne składniki warszawskiego imaginarium retro (już o tym pisałem; s. 102), problematykę autotematyczną i jej wagę w określaniu programu, manifestowaniu swojej warszawskości, przedwojenności i autentyczności (s. 101, 103-104). Interesująco przedstawia się u Kłocińskiego również okres po transformacji roku 1989, o którym wiemy najwięcej. Sprzeciwu nie wywołują we mnie również analizy piosenek z rozdziału trzeciego. Są to fragmenty potrzebne i przekonujące, choć może w szczegółach widziałbym czasami nieco inaczej sens i rozkładał akcenty cytowanych tekstów. Przykładowo – w analizie *Nie masz cwaniaka nad Warszawiaka* Alberta Harrisa sformułowanie „w Unrę odziany” (za ortografią doktoranta) nie jest moim zdaniem określeniem szydzącym z adresata odzianego w darowane ciuchy (s. 121), lecz raczej wskazującym na jego zaradność. A może sens jest pośredni między tymi znaczeniami?

Pozwolę sobie teraz sformułować kilka uwag dotyczących rzeczy drobniejszych z prośbą o ewentualną korektę czy wyjaśnienia. Pośród dużych miast, które stworzyły lub nie wyraziły, rozpoznawalną odmianę własnego folkloru miejskiego brak Lwowa (s. 81), co mogę tłumaczyć tylko zaćmieniem umysłu, skoro w kilku innych miejscach rozprawy właściwie przedstawia autor argumenty, że właśnie to miasto jest tym, które obok Warszawy wytworzyło coś do jej przekazu podobnego (s. 100 - *en passant*, 110-111 – tu nieco szerzej i wprost). To, że określenia „hauzerka” nie znajduje się w *Słowniku gwary warszawskiej* Bronisława Wieczorkiewicza to jeszcze nie dowód, że się z niej nie wywodzi (s. 20-21), a co najwyżej słaba poszlaka. „Trynglarz” (s. 29 i n.) czy „tryngiel” (s. 196)? Skoro *Gdy kapela na Chmielnej nam gra* to piosenka, o której nic nie wiadomo, to skąd wie o niej autor rozprawy (s. 193)? Kwestie topograficzne wreszcie. Powązki (s. 25) – czy są one przed wojną Żoliborzem, to nie jestem pewien, gdyż to trochę osobna tożsamość, zresztą administracyjnie do dzisiaj podzielona jako peryferia dwóch dzielnic: Woli i rzeczywiście Żoliborza – ta część, z której

wywodzili się bracia Jaworscy tam się znajduje; nb. ulica Pionierska 12 i Powązkowska 80, obiekty położone bardzo bliskie siebie, pod którymi to adresami przed i po wojnie mieszkał kierownik orkiestry, Władysław Jaworski (s.38) to rejon chętnie zamieszkiwany przez rosyjskich emigrantów, a z kolei żona bohatera, jak pisze Kłociński, to Julia z domu Wasiliew – to może być jakiś trop do podjęcia. Kolejna sprawa: czy rzeczywiście muzycy występowali w części ulicy Chmielnej „na południowy zachód” od Pałacu Kultury (s. 43)? Czy udało się to jakoś zweryfikować poza hasłem w Wikipedii? Może wypadałoby także wspomnieć, że wspomniana knajpa U Bochenka (s. 95) znajdowała się na wysokości obecnego łuku ulicy Dewajtis, *vis-à-vis* kompleksu zakładu wychowawczego ojców Marianów. Sformułowanie „na gruzach Filharmonii Warszawskiej” (s. 4) jest o tyle niefortunne, że akurat ten obiekt we względnie dobrym stanie przetrwał wojnę (przede wszystkim stały mury zewnętrzne), co każe zresztą zapytać, jak wyglądać mógł takie granie tamże wtedy – chyba jednak rzecz musiała mieć miejsce na trotuarze? Drobiazg jeszcze inny dotyczy sformułowania z artykułu prasowego „Kasie czy inne Dulcynee” wspomnianego w kontekście słynnej piosenki *Dulcynea* (s. 23-24, przyp. 46) – Andrzej Włast umieścił ją w rewii *Warszawa znów się bawi*, ale nie w 1926 a rok później, to jest w kwietniu 1927 – tak w każdym razie podają wszystkie opracowania, którymi dysponowałem – co oczywiście jeszcze wzmacnia sąd autora o znaczeniu imienia w tekście gazetowym. Jeśli chodzi o kształt językowy rozprawy, to czytało mi się ją dobrze, jedynym poważnym problemem było nadużywanie formy „wydaje się” i – co gorsza – również w postaci „wydaje się być” (s. 49, 62, 98, 106, 107 – trzy razy w jednym akapicie, 115, 125). Literówki, które zarejestrowałem, podaję do skorygowania: s. 12 – „zaadaptowane”, s. 19 – „rewelersów”, s. 36 – „Pałacyk Michła”, s. 44 – „2022”, s. 65 – „późniejsi”, s. 69 – „postaci”, s. 74 – „poszukuje”, s. 103 – „o rzeczywistych”, s. 190 – „Emanuel”.

Co z tym dalej? Jeśli nie jest to topika afektowanej skromności, a rzeczywiste wyczerpanie tematem, z którego autor zdaje sprawę zarówno we wstępie (s. 8), gdy żywi nadzieję, że jego praca „stanie się impulsem dla kogoś, kto poszerzy stan wiedzy w tym obszarze” (s. 4), jak i w zakończeniu (s. 139), to wskazywałoby, że nie chce dalej zajmować się tym tematem. Raport z niewiedzy, który miejscami przypomina rozprawa Kłocińskiego, jest jednak także raportem z wiedzy i jest wart wykorzystania, a praca winna zostać odpowiednio spożytkowana. Niedostatek i wyczerpanie to rzeczywiste okoliczności znaczące, natomiast niewątpliwie potrzebne są te wyniki badań, jak również potrzebna jest książka popularna. To

zresztą problematyczna tradycja, z którą ta tematyka mierzy się od początku – dwie fundamentalne prace Bronisława Wieczorkiewicza, na które powołuje się autor, zostały wydane w Bibliotece Syrenki, nie są opatrzone porządną bibliografią, a i ich przypisy nie mają charakteru naukowego. Z jednej strony cierpimy na tym wszyscy, z drugiej dzięki temu książka spełniła swoje zadanie, stając się ogniwem procesu, o którym tu pisałem – podtrzymywania pamięci i budowy tożsamości poprzez łączność z dawną Warszawą. „Inne” – ostatnia wyróżniona kategoria w bibliografii rozprawy Macieja Kłocińskiego jest podwójnym zaproszeniem do takiej pracy, w wyniku której powstałaby dobra ilustrowana monografia orkiestry, ale i pozostaje zaproszeniem do wejścia na kolejny poziom poszukiwań i interpretacji. Stwierdzam, że rozprawa spełnia ustawowe wymagania stawiane osobom ubiegającym się o nadanie stopnia doktora. Wniosuję o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

