

Konrad Sierzputowski

"Apaszem Stasiek był w krąg znały go ulice..." : warszawska ballada podwórzowa jako transgresywny i alternatywny sposób doświadczania międzywojennej nowoczesności

Kultura Popularna nr 1 (47), 88-100

2016

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Konrad Sierzputowski

„Apa- szem

Stasiek był w krąg znały go ulice...”

*Warszawska balla-
da podwórzowa jako
transgresywny i al-
ternatywny sposób
doświadczenia
międzywojennej
nowoczesności*

Nowoczesność, sensacja i detektyw

Marshall Berman swoją książkę *Wszystko, co stałe rozplywa się w powietrzu*, rozpoczyna słowami: „Istnieje takie fundamentalne doświadczenie – doświadczenie czasu i przestrzeni, samego siebie i innych, możliwości i zagrożenie jakie niesie życie – które łączy miliony ludzi żyjących dziś na całym świecie. Będę nazywał to złożone doświadczenie «nowoczesnością»” (Berman, 2006: 15). Nowoczesność rozumiana jako doświadczenie postępu i nieustannego wzrostu narodziła się w miastach, jednak nigdy nie była utożsamiana jedynie z rosnącym zadowoleniem społecznym. Jak słusznie zauważył Berman, wiązała się z ekscytacją potencjalnym zagrożeniem. W swojej książce *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Context* podkreśla to Ben Singer: „Narodziny wielkomięskiej nowoczesności były zjawiskiem wzbudzającym grozę. Miasta zawsze były pełne ruchu, ale nigdy aż tak, jak tuż przed przełomem stuleci” (Singer, 2009: 143). Ośrodki miejskie stały się nasycone bodźcami bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, ilość elementów dystrykcyjnych w wielkich ośrodkach przytłaczała. Jak można przypuszczać, nowoczesna podmiotowość musiała nauczyć się radzić sobie z dużą ilością atrakcji sensorycznych występujących jednocześnie. Wynikające z tego doświadczenia sprzężenie zwrotne zasadza się na sensorycznej ekonomii wymiany: podmiot doświadcza, a następnie owo doświadczenie implementuje w odpowiednich kompensatorach. Tę wielkomięską sensoryczną intensywność, doświadczenie hiperbodźców, ale także techniki ich ujarzmiania, można odnaleźć w różnorodnych gatunkach ówczesnych opisów rzeczywistości. Od fotografii po wczesne filmy, ale także prasę i powieści, ze szczególnym uwzględnieniem bardzo popularnej prozy kryminalno-detektywistycznej. W głównej mierze to właśnie literatura i prasa codzienna, po jakie sięgały nowoczesne klasy średnie, miały zapewnić poczucie bezpieczeństwa, utrwalić optymizm związany z rozwojem miast i ogólne poczucie życiowej stabilności. Groza i ekscytacja wynikające z nowoczesności miały zostać wpisane w doświadczenie teraźniejszości, co da się zauważyć, przeglądając archiwa przeżyć mieszkańców miast z XIX i XX wieku. Nowoczesność była sensacyjna i oczekiwała określonej postawy; nie dziwi, że wytworzyło się społeczne zapotrzebowanie na reprezentacje o charakterze kompensacyjnym w postaci określonych tekstów kultury. Takie zamówienie społeczne spełniać miała przede wszystkim proza popularna o wzorcu kryminalnym (Czarnik, 1982: 106). Nowoczesny podmiot potrzebował przewodnika po tym kalejdoskopie doświadczenia – idealnym okazał się detektyw.

Przyjęcie figury detektywa i jego pościgu za przestępcą jako symbolu doświadczenia podmiotu uwikłanego w nieustanne poczucie zagrożenia i urbanistycznej alienacji, wiąże się z założeniem, że powieść kryminalna jest fantasmagoryczną wizją nowoczesnego miasta. Rozwiązywanie zagadki traktować można jako metaforę zrozumienia „ja” w nowoczesnym świecie, jest to jednak potrzeba burżuazji i to do niej skierowana była proza kryminalna, dzięki której każdy, czytając o detektywach, choć na chwilę staje się detektywem (Salzani, 2009: 95). Fikcyjny podmiot śledczy ulokowany jest w tkance miejskiej, która jawi się jako niebezpieczny krajobraz (Benjamin, 1975). Rolą detektywa, który symbolizuje oświecony rozum, staje się śledzenie przestępcy i rozwiązanie zagadki – wprowadzenie ładu nadszarpniętego przez zbrodnię. Morderstwo, figuratywnie przedstawiane przez martwe, często

Konrad Sierzputowski
– Kulturoznawca
i muzykoznawca,
doktorant na Wydziale
Polonistyki Uniwersytetu
Jagiellońskiego. Główne
obszary zainteresowań:
muzyka popularna,
badania nad wizerunkami,
somatoestetyka,
fenomenologia widowisk
i post/neorientalizm.

zmasakrowane ciało, to najczęstszy pretekst do podjęcia działań śledczych. To trup jest początkowo punktem całkowitej nieracjonalności, której należy nadać sens poprzez odszukanie motywu i odnalezienie sprawcy. Rozwiązanie zagadki kryminalnej jest śledzeniem, odnajdywaniem i nadawaniem sensu (Gunning, 2003: 110). Czytelnik wkiął siebie w symulację procesu racjonalizacji doświadczenia, a w czasach sensacyjnej nowoczesności był to proces, w który podmiot miał być nieustannie wpisany. Powieść detektywistyczna służyła poniekąd jako pozytywistyczny podręcznik poprawnego doświadczenia. Odbiorca był zachęcany do dyscyplinowania i trenowania umysłu jako narzędzia sensotwórczego, czego dowodem jest chociażby humorystyczny esej Karela Čapka *Holmesiana, czyli o kryminałach* z 1924 roku, który stanowi dobrą ilustrację powyższych rozważań.

Nie oszczędziłem cichych nocy na obserwowanie ich [detektywów] pracy i zostałem sownie wynagrodzony za swe czuwanie; znam teraz metody detektywistyczne, a także wszystkie zbrodnie, intrygi, środki techniczne, przebieżki, triki i podstępny, których może się dopuścić najbardziej nawet perfidny sprawca. Ostrzegam każdego, kto ma w stosunku do mnie złe zamiary, mógłbym go załatwić na tysiąc sposobów, przy czym jeden byłby bardziej przemysłany niż drugi. (Čapek, 1981: 131)

Opisany powyżej proces doświadczenia nowoczesności, a tym samym przyjęcia określonej postawy wobec teraźniejszości, pozostaje oczywiście typem idealnym, dostosowanym do mieszczaństwa francuskiego i brytyjskiego z przełomu XIX i XX wieku. Nie da się dokonać transferu tej popularnej matrycy na inne uwarunkowania geopolityczne, choć próby takie są podejmowane, czego świadectwa można znaleźć na półkach bibliotek i w katalogach archiwów. By zrozumieć ten wernakularyzm postawy, przyjrzyjmy się sytuacji Polski na początku wieku XX.

Nowoczesność a sprawa Polska

Od 1795 do 1918 roku polskie odczuwanie teraźniejszości było zdefragmentaryzowane, co jest widoczne szczególnie na przykładzie ośrodków miejskich. W czasie zaborów gospodarka rozwijała się nierównomiernie, zależnie od polityki prowadzonej przez siły zwierzchnie, przez co Polska stanowiła konstrukt złożony z patchworkowo-lokalnych doświadczeń, które w różnym stopniu wędrowały pomiędzy terytoriami. Stan ten nie uległ szybko zmianie także po odzyskaniu niepodległości. Analiza każdego okręgu stanowczo przekracza ramy niniejszego tekstu, dlatego proponuję skupić się na stolicy, która stała się areną działań urbanizacyjnych na największą skalę, co też doprowadziło do najbardziej kryzysowych paradoksów społecznych. O Warszawie kilka lat po odzyskaniu niepodległości można znaleźć wiele świadectw, zwłaszcza opisujących nędzę większej części jej mieszkańców. O dzielnicy Anopol, miejscu zsyłki jedenastu tysięcy bezdomnych, donosiła Elżbieta Szemplińska-Sobolewska: „Ta nędza jest zlokalizowana jak zaraza. Wywieziona w szczerze pole. Osadzona na piaskach. Pozbawiona zębów i pazurów. Taka nędza do oglądania, pokazowa, kliniczna, ujęta w system, bezpieczna jak zwierzęta w rezerwacie, zatruwająca swym jadem tylko samą siebie. Nędza

bez porównania i kontrastu. Beznadzieja” (Dąbrowski i Kosowski, 1964: 130). Po pierwszych trudnych latach wraz ze stabilizacją i wzrastającym dobrobytem (niestety nielicznej) części społeczeństwa coraz ostrzej rysował się podział między warstwą posiadającą i ustabilizowaną a warstwami liczniejszymi, wykorzystywanymi, żyjącymi w ciągłej niepewności jutra. Rosło bezrobocie, a za nim szedł wzrost przestępczości. Dla jednych oznaczało to życie na najczarniejszym marginesie społecznym, dla drugich – barwną egzotykę lumpenproletariatu (Wieczorkiewicz, 1971: 10). Ta specyficzna egzotyka wpisała się na stałe w relacje z Warszawy z czasów po I wojnie światowej. Oto jeden z bardziej plastycznych opisów nowoczesnej (we własnej mierze) stolicy:

Blask neonów, twierdził publicysta francuski, zamieniał wieczorną Marszałkowską w ulicę Berlina. [...] „Nie-regularne i brzydkie” ulice warszawskiego śródmieścia nabierały dzięki neonom „charakteru ulic wielkich stolic światowych, tym bardziej, iż w mroku gubi się nieregularność szeregów obramujących je domów” [...]. Neonowe złudzenie było zjawiskiem nowoczesnym [...]. Różnica polegała jednak na tym, że sto lat wcześniej złudzenie przeniosło obserwatora do legend perskich czy rycin miast świętych, teraz rysowało mu nad głową perspektywy Paryża i Berlina, a nawet Nowego Jorku. (Brzostek, 2015: 187)

W powyższych opisach widzimy zarówno kontrast klasowy, jak i stawianie na rozwój miasta: spychanie w strefę niewidzialności nędzy i rozświetlanie neonami głównych ulic. W odróżnieniu od przywoływanych wcześniej tekstów kultury takich jak prasa czy szeroko znana powieść detektywistyczna, warszawska nowoczesność opierała się na bodźcach odmiennych niż proponowane przez Singera, czego efektem był zupełnie inny rozwój prasy sensacyjnej i nowel kryminalnych. Korzystano ze sprawdzonej formuły magazynów ilustrowanych, opierających się na prezentacji sensacyjnych wiadomości, informowania o przestępstwach i morderstwach, a także niespodziewanych i prawie zawsze makabrycznych wypadkach, opatrzonych adekwatną i równie sensacyjną grafiką. Warszawski „Tygodnik Ilustrowany”, galicyjskie „Nowości Ilustrowane” czy „Tajny Detektyw” cieszyły się niesłabnącym zainteresowaniem czytelników i rosnącą krytyką ze strony władz (Pawlak, 2010: 129–131).

Lata zaborów i formowania nowego ładu nie pozwoliły na ustabilizowanie się struktury miejskiej, a także na wytworzenie tekstów ujarzmiających sensacyjność doświadczenia nowoczesności. Nie zmienia to jednak faktu, że i do tej nieco bardziej „orientalnej” moderny docierały (z lekkim opóźnieniem) brytyjskie kryminały. Literatura mogła stanowić środek na obłaskawienie spóźnionej warszawskiej nowoczesności. Prasa polska publikowała nowele detektywistyczne, między innymi Conan Doyle’a. Znane były przede wszystkim *Białe widmo* („Czas”, 1926) i *Kradzież diamentu koronnego* („Rzeczpospolita”, 1921). Prozę detektywistyczną rozpowszechniały pisma adresowane przede wszystkim do środowiska drobnomieszkańskiego. W tym czasie nie wytworzyła się rodzima tradycja literatury detektywistycznej. W latach 1918–1926 czytano głównie przedruki z prasy brytyjskiej (Czarnik, 1982). O wiele większe zainteresowanie wzbudzała proza kryminalno-awanturnicza, w której obok śledztwa równie istotny był element sensacyjności – pościgi, pojedynki, wartka akcja. Przygody większości bohaterów świadczyły o zwycięstwie błyskotliwej inteligencji nad wiedzą i o przewadze geniuszu nad matematyczną dedukcją. W obu wypadkach

ideowa wymowa utworów pozostawała niezmienna – wyrażała aprobatę dla panującego systemu społeczno-moralnego. Da się jednak zauważyć, że obok tekstów afirmujących jasno określony porządek społeczny powstawały formy alternatywne i kontestujące, które na zasadach odmiennych od proponowanych przez mieszczański habitus starały się dyktować społeczne warunki. Jedną z takich form była ballada podwórzowa.

Warszawska piosenka miejska i alternatywne doświadczenie nowoczesności

O polskich piosenkach miejskich, mimo że są nadal żywe w społecznej pamięci, nie powstało wiele wyczerpujących publikacji. Jak pisał o tym niezwykłym gatunku kolekcjoner utworów Bronisław Wieczorkiewicz:

W folklorze miejskim bogato rozwinęła się pieśń, ballada podwórzowa, piosenka, a głównie pieśń przedmieść związana z życiem ich mieszkańców i opowiadająca o wszystkich niezwykłych sprawach dzielnicy oraz sławiąca swoich bohaterów [...]. Piosenki i ballady uliczne powstają samorzutnie, przeważnie układane przez nieznanych twórców, a tematem ich bywa jakieś głośne wydarzenie lub owiany legendą bohater świata przestępczego. (Wieczorkiewicz, 1971: 17)

Miejska pieśń, jak flaneurowsko opisuje ją Janusz Dunin, „włoczyła się po ulicach, szlifowała wielkomięskie bruki, sadowiła się na przedmiejskich opłotkach i śródmiejskich podwórkach” (Dunin, 1974: 61). Nie tylko jej kolportaż był zurbanizowany, również akcję każdego utworu da się przypisać do określonego środowiska miejskiego lub podmiejskiego. Piosenka miejska w samej swojej formie jest alegorią nowoczesności, jej znacząca nazwa umieszcza ją w określonej poetyce przestrzennej. To już nie wędrująca pieśń wiejskich muzykantów czy dziadowskie przyspiewki – ale medium przypisane do określonego miasta i jego topografii, które często buduje własną kartografię, czego przykładem jest podgatunek ballady zwany *Warszawską Geografią*:

Różne miłości bywają dzieje,
Różne też drogi, no i koleje.
A więc, tak mówiąc tu między nami,
Różnymi miłość chodzi torami.
Ja zaś na pewno nie po próżnicy
Porównam miłość do nazw ulicy.

Że była Piękna, Hoża i Miła,
Z postacią Berga panka zdobyła
I na Kościelną amanta brała,
Lecz marny Widok biedaczka miała,
Bo gdy na Żółtą wziąć się ją dało,
Przez Bagatelę wyszła Niecałą
(Wieczorkiewicz, 1971: 202)

Mówiąc najkrócej, ballada warszawska to zbiór miejskich opowieści śpiewanych na podwórkach i w bramach stolicy, medium wiążące dzielnice Warszawy w spójny sensacyjny nurt. W każdym rodzaju ballady głównym tematem pozostaje miasto i narracje, jakie wytwarza jego tkanka – to cecha dystynktywna gatunku. Wszystkich amatorów pieśni łączy opowieść o mieście, w którym żyli, od anonimowych twórców z dzielnic nędzy, przez praskich robotników, aż do kabaretów i teatrzyków podwórkowych, gdzie piosenki trafiały w końcu jako pastisze (Filler, 1960). Pieśń miejska była więc ekspresją postawy wobec nowoczesnego miasta. Należy jednak zaznaczyć, że ballada podwórkowa nie była gatunkiem wyłącznie warszawskim – istniały jej łódzkie, krakowskie i lwowskie odpowiedniki – jednak to właśnie ślady stołecznych utworów zachowały się najlepiej, czego przykładem jest chociażby monografia Bronisława Wieczorkiewicza *Warszawskie ballady podwórkowe* z 1971 roku, zbierająca większą część utworów przedwojennych. Także albumy współczesnych warszawskich muzyków, takich jak Paweł „Pablopavo” Sołtys (utwór *Złoto* z płyty *10 piosenek*) czy artyści z zespołu Projekt Warszawiak (ze słynną nową aranżacją ballady *Nie masz cwaniaka nad Warszawianka*), świadczą o wciąż żywej kulturze pieśni podwórkowej. Wymienieni artyści nawiązują do tradycji ballady lub wręcz adaptują znane piosenki na potrzeby współczesnego słuchacza. Dzięki temu pamięć o warszawskich sensacyjnych historiach jest nadal obecna.

Analizowanie nawiązań współczesnych utworów do tradycyjnej piosenki miejskiej jest dość proste, jednak przy próbach poszukiwania pierwotnych, preurbanizacyjnych form ballady podwórkowej pojawia się genealogiczny problem: trudno przyporządkować ją do określonych i znanych wcześniej gatunków. Niewątpliwie w kwestiach formalnych przypomina (choć przy tym jednoznacznie się jej przeciwstawia) strukturę jarmarcznej pieśni nowiniarskiej z przełomu XIX i XX wieku. Ta sensacyjno-rozrywkowa forma druków ulotnych (pieśń był zazwyczaj prezentowana jako rodzaj spektaklu zachęcający do zakupu druków) charakteryzowała się tematyką kryminalną, najczęściej relacjonowała zbrodnie prezentowane zawsze jako prawdziwe i aktualne. Obie te cechy były na tyle znaczące dla gatunku, że często istniało wiele wersji jednego utworu, dostosowanych do czasu i miejsca prezentacji. W odróżnieniu od ballady ulicznej ważnym aspektem był jednak element moralizatorski pieśni nowiniarskiej, w której straszliwa zbrodnia matki, ojca czy kochanka zawsze zostaje ukarana, zazwyczaj przez siły transcendentne o charakterze religijnym. Pieśń nowiniarska była w większości wypadków gotowym schematem, w którym można było dowolnie przedstawiać kilka elementów o wymiarze lokalnym, takich jak miejsce akcji, bohaterowie dramatu, spektakularność zbrodni i sama ofiara. Przestrzeń również była najczęściej lokalna i familiarna – wiejska lub małomiasteczkowa, anonimowość dużego miasta raczej nie wchodziła w zakres tej stylistyki. Liczył się przede wszystkim efekt końcowy przedstawianej treści, a więc kara za zbrodnię następowała zawsze i bez wyjątków, tak jak we fragmencie pieśni:

Lecz i tak tę zbrodnię sąsiedzi wykryli,
Bo dym śmierdzący na dworze poczuli.
Lecz Bóg miłosierny tem wszystkim kieruje,
Bo śmierć biednych dzieci zaraz się wykryje.
(Grochowski, 2010: 247)

Natomiast w klasycznym schemacie piosenki miejskiej zbrodniarz często pozostaje bezkarny, a jeżeli nawet zostaje postawiony przed sąd, to nigdy

nie żałuje swojego czynu, który tym samym urasta do rangi romantycznego gestu – sprzeciwu wobec świata i jego sztucznie narzucanych zasad. W balladzie miejskiej ewidentny brak elementu moralizatorskiego zasadniczo oddziela od siebie obie formy w perspektywie ich funkcji społecznej, a tym samym kreuje dwie różne postawy wobec teraźniejszości. Pieśń nowiniarska miała rozrywkowo szokować, informować o wydarzeniach lokalnych, ale przede wszystkim pełnić funkcję oczyszczająco-moralizatorską. Funkcje ballady ulicznej zdają się nawet w połowie nie spełniać tych założeń. Zainteresowanych problemem pieśni nowiniarskich odsyłam do książki Piotra Grochowskiego *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX wieku*, w której tego rodzaju utwory zostały dokładnie przeanalizowane i opracowane.

Inne formy, które wiążą się z początkami ballad podwórzowych, to prasa sensacyjna i proza detektywistyczna. Zarówno w gazetach i prasie, jak i w treści ulicznych piosenek dopatrywać się można zdarzeń, które wstrząsnęły warszawską ulicą. Dobrze znana i opisana w różnych mediach jest historia Felka Zdankiewicza, króla warszawskich złodziei, który nie chciał wrócić z przepustki do garnizonu Cytadeli Warszawskiej. Zachował się również utwór o jego historii:

Felek Zdankiewicz był chłopak morowy,
Przyjechał na urlop sześciotygodniowy
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 zawieźli do biura śledczego

[...] Lecz Feluś nie gapa, już nóż otwiera,
Przebił Czajkowskiego, na Fuchsa naciera
(Wieczorkiewicz, 1971: 96)

Postać Zdankiewicza do dziś pozostaje legendą, w której więcej jest chyba zmyślenia niż prawdy, co było typowe dla bohaterów ballad, ale także większości artykułów z prasy sensacyjnej. Jak słusznie konkluduje Wieczorkiewicz: „tematem oddzielnych ballad, lub też wzmianek w pieśniach ulicznych, bywały wydarzenia, które silnie poruszały opinię. W braku radio i telewizji, jak też nader częstej nieznajomości słowa drukowanego, stugębna plotka szalała po mieście” (Wieczorkiewicz, 1971: 101). Podobnie jak w przypadku pieśni nowiniarskiej, prasa i proza kryminalna stawiała na pozytywne rozwiązanie zdarzeń i ukaranie sprawcy zbrodni. W piosence miejskiej nieczęsto występuje też element absolutu (niekoniecznie Boga, ale pewnej abstrakcyjnej siły sprawiedliwości), który nadzoruje przebieg akcji i pilnuje, by zbrodniarz został odpowiednio ukarany. Wydarzenia zdają się przebiegać niezależnie od jakiegokolwiek systemu moralno-etycznego, a tym samym stają się bardziej realnym obrazem sytuacji społecznej ówczesnej Warszawy niż kolejnym tekstem o charakterze moralizatorsko-religijnym. Głównymi cechami ballad miejskich są więc przede wszystkim: umieszczenie akcji utworu w przestrzeni miejskiej oraz przedstawienie zbrodniczej sytuacji z jawnym odrzuceniem elementów transcendentnych. Zbrodnia pozostaje aktem oderwanym od kary,

a nawet jeżeli ta następuje, nie ma ładunku porządkującego rzeczywistość. Morderstwo to czyn zakazany, ale nie jest skandaliczne, jest raczej konsekwencją przeciwstawienia się systemowi wartości zbrodniarza. To kara za zdradę lub szeroko rozumianą obrażę.

Kawaler noża schodził wciąż na bezdroża
I żniwo zbierał krwawe, chociaż nieraz łzawe.
Lecz drwił on z nich!
Dumny i zadowolony, we krwi cały zbroczony
Wracał gdy świt nastawał,
I napawał plonem mordów swych.
(Wieczorkiewicz, 1971: 226)

Pieśni uliczne, jak zauważa Bronisław Wieczorkiewicz, „usiłują odmalować świat przestępczy lub w pastiszu naśladować trudno dostępną oryginalną twórczość lumpierproletariackich bardów” (Wieczorkiewicz, 1971: 221). Jak zostało wspomniane, lokują one akcję w środowisku miejskim lub podmiejskim, a ich bohaterami są zazwyczaj ludzie związani z przestępczym półświatkiem. Jego przedstawiciele charakteryzuje odwaga, spryt, fantazja, umiłowanie wolności i pogarda dla wymiaru sprawiedliwości. Warto dodać, że postacie te nigdy nie są jednoznacznie potępiane. Narrator korzysta z retoryki opartej na podziwieniu i jawnie sprzyja przestępcy. Co ciekawe, utwory te, w odróżnieniu od pieśni nowiniarskiej, nie skupiają się na zbrodni, która wspomniana jest zazwyczaj lakonicznie i stanowi tło wydarzeń. To życie (lub doświadczenie życiowe) zbrodniarza stanowi temat najistotniejszy. Tym samym bohaterami są miasto i przedstawiciel społecznego marginesu, reprezentowany w tym wypadku przez figurę Apasza – romantycznego przestępcy lub chuligana. W utworach tych często podkreślane jest jego zamiłowanie do zabaw, pijatyki, muzyki, hazardu. Wszystko to składa się na „etos Apasza, który kieruje się w swym postępowaniu swoistym systemem wartości” (Grochowski, 2010: 190). Zbrodniarz drwi z mieszczańskiego świata i nawet w obliczu śmierci zachowuje poczucie dumy. Pozwolę sobie przywołać utwór *Tango apaszowskie*, który zawiera chyba najpełniejszą paletę atrybutów ballady podwórzowej:

Apaszem Stasiek był w krąg znały go ulice
W spelunkach tam gdzie podle życie wre
Kochanką jego była zwykła ulicznica
Co gdzieś na rogu sprzedaje ciało swe
Pomimo to Stach kochał swoją Hankę
Choć nieraz bił, skatował aż do krwi
Bo kiedy znów przeproszał swą bogdankę
Na torach do niej szeptał czułe słowa te
Hanko o tobie marzę wśród bezsennych nocy
Hanko ja bez ciebie nie potrafię żyć
I wciąż bym się wpatrywał w twoje oczy
I przy twym boku ja tylko chciałbym być
Hanko Twe ciało słodko pręży się przegina
Hanko daj usta niech przemienie ból i żal
Że w oczach łzy to wiem że moja wina
Że życie płynie wśród tak burzliwych fal

Gdy Stach przekonał się, że Hanka go zdradziła
 To się roześmiał swym okrutnym ha ha ha
 W spelunkach tam gdzie granda wódkę piła
 I Stasiak pił choć serce z bólu łka
 Po roku znów Stach spotkał swoją Hanke
 I w ręku błysnął długi ostry nóż
 I nożem w serce pchnął swoją bogdanke
 A nad jej trupem szeptał, cóż jam zrobił cóż
 Hanko o tobie marzę wśród bezsensownych nocy
 Hanko ja bez ciebie nie potrafię żyć
 I wciąż bym się wpatrywał w twoje oczy
 I przy twym boku ja tylko chciałbym być
 Hanko Twe ciało słodko pręży się przegina
 Hanko daj usta niech przeminie ból i żal
 Że w oczach łzy to wiem że moja wina
 Że życie płynie wśród tak burzliwych fal
 (Wieczorkiewicz, 1971: 247–248)

Jak widać akcentowane są tu elementy o charakterze sentymentalnym i wczesnoromantycznym, co w dużej mierze przeciwstawia się modernizacyjnej poetyce. Zbrodnia została dokonana w afekcie, a jej konsekwencje dotyczą przede wszystkim samego zbrodniarza, który jawi się jako bohater bajroniczny. Nie ma słowa o karze z urzędu, pościgu za przestępcą czy dochodzeniu. Morderstwo rozbija uporządkowaną rzeczywistość, nie dając żadnego rozwiązania, ład nie zostaje wprowadzony na nowo. Sensacyjny gest pozostawia po sobie pustkę, której wypełnienie nie opiera się na żadnym odgórnym porządku. Można przez to wnioskować, że cechą charakterystyczną ballady jest jej ładunek transgresywny. W odróżnieniu od tekstów porządkujących doświadczenie sensoryjne, opierających się na ładotwórczych figurach racjonalizującego rozumu, Apasz, który jest podmiotem dynamicznym, dokonuje aktów, które bezdyskusyjnie dezintegrują społeczny ład. Deracjonalizuje rzeczywistość, dodaje kolejne elementy sensoryjności, które nie ulegają negocjacji. Akt rozbija porządek: czasem zbrodniarz zostaje ukarany, ale rzeczywistość pozostaje pęknięta – następuje kataliza w miejsce kompensacji doświadczenia sensoryjnego. Kolejne wydarzenia tylko potęgują to doświadczenie, aż do osiągnięcia absurdu wynikającego z makabryczności zaistniałej sytuacji, zazwyczaj morderstwa lub przestępstwa. Jest to zauważalne także z perspektywy obiektów. Wystarczy zwrócić uwagę, że ciało nigdy nie pozostaje anonimowym tropem, który ma pomóc w odnalezieniu sprawcy. W przypadku ballady znamy zarówno mordercę, jak i jego ofiarę – obiekty/podmioty o określonej biografii i ulokowaniu – to oni są elementami o potencjale transgresywnym, który uwalnia się w akcie przestępstwa. Znając ofiarę, zbrodniarza oraz okoliczności zdarzenia, podmiot jest w stanie ulokować własne doświadczenie terażniejszości w perspektywie usłysanych wydarzeń i dzięki temu poczuć ulgę. Odbiorca odczuwa zadowolenie z przesytu bodźców o charakterze sensoryjnym, przy czym formą ich przyswojenia może być śmiech, jaki najczęściej wywoływały ballady, które (co warto dodać) nie ograniczały się do zapisu tekstu i melodii, ale były całym performensem. Niestety trudno o przedwojenne opisy wykonania utworów przez kapele; można jedynie przypuszczać, że nie odbiegały zbytnio od występów Stanisława Grzesiuka czy Kapeli Czerniakowskiej, w których historia dominowała nad melodią, a muzycy służyli za medium podtrzymujące elementy miejskiego folkloru w społecznej pamięci.

Wspomniana alternatywność doświadczenia nowoczesności prezentowana przez te utwory zawarta jest właśnie w postawie proponowanej przez Apasza, który był figurą sensacyjności i deracjonalizacji. W odróżnieniu od powieści i artykułów prasowych, ballada podwórzowa zachęca do dalszego fragmentaryzowania zbioru doświadczeń. Pozwala na zabawę z porządkiem społecznym. Z pozoru klarowne zasady ulegają zatarciu i zaniechaniu, na ich miejsce wprowadza się inny system prawomocności. Łatwo zrozumieć chęć separowania się lumpenproletariatu od zasad proponowanych przez teksty skierowane do mieszczan. W sytuacji, w której w jednym baraku potrafiło mieszkać obok siebie kilka lub kilkanaście rodzin (Springer, 2015), trudno mówić o chęci zrozumienia porządku burżuazyjnego opartego na stabilnej bazie socjalnej. Co jednak najbardziej interesujące, w utworach tych da się dostrzec ironię w rozumieniu proponowanym przez Schmitza i Schlegela, czyli „zdolność do wycofania się z każdego stanowiska a przez to – zdolność do zajęcia każdego stanowiska” (Schmitz, 2015: 64). Zarówno Apasz, jak i podmiot mówiący w balladzie są postaciami, które ironizują. Wydzźwięk ballady jest prosty – zbrodnia może i jest makabryczna i niemoralna, czasem wręcz pozbawiona większego sensu, ale jej popełnienie zawsze jest aktem oczywistym, a przez tę oczywistość śmiesznym, zupełnie jak śmieszne bywa życie. Kochanka być może oddała w ręce władz swojego Apasza, ale ostateczna kara i tak spadnie na nią. Przyjaciele poderzną sobie gardła po libacji, ale grunt, że bal będzie trwał. Ład nigdy nie zostaje wprowadzony na stałe, bo nie jest on przeznaczony dla zmarginalizowanej klasy społecznej. Apasz jest królem biedy, który zdaje sobie sprawę z własnej marności, ale nikt nie może zabronić mu obrócić nędzy w żart lub rozpacz. Ta świadomość własnej egzystencji i ironiczny wobec niej dystans najlepiej świadczą o transgresywnym charakterze ballady, co wydaje się szczególnie interesującym problemem, jeśli uświadomimy sobie, że istniał proceder hegemonicznego przejmowania tekstów ballad ulicznych przez instytucje takie jak kabarety i teatry podwórkowe. Moim zdaniem miało to charakter podobny do zachodniego orientalizmu. To wyłącznie fantasmagoryczna wizja lumpenproletariackiej nędzy jako polskiego Orientu sprawiała, że ballada uliczna stanowiła kuszący element o charakterze przygodowym – idealny do zawłaszczenia przez wymieniane wyżej instytucje. Ładunek transgresji rozpadał się jednak, a ironia zamieniała się w czysty pastisz lub nieudolną, choć czasem komiczną, imitację:

Knaja binia kiele kwaczu
 Kiwaj zdrowo mój brzuchaczu,
 Cwano lipaj, mój kochany,
 Klawy fagot fort zbuchany
 He, he państwo se pewnikiem myśli, co to jest po frajcu-
 sku alko po niemiecku, a to je po grandziarsku
 (Wieczorkiewicz, 1966: 25)

Egzotyzyzacja jest widoczna szczególnie w języku piosenek, w którym sztucznie nagromadzone są określenia z gwary złodziejskiej, by język warszawskiej biedoty wzmocnić i uatrakcyjnić jeszcze bardziej. Komentarz pojawiający się tuż pod piosenką jest tylko skrajnym przykładem zabiegu mającego na celu zaskoczenie publiczności „bliskością” zjawiska, które wielu wydawać się może zupełnie obce. Warszawski Orient mieścił się na Pradze i Anopolu, a wśród jego biednych i „dzikich” mieszkańców istnieli bohaterowie, którym nie wystarczyła licha egzystencja. Ku ucieście odbiorców mogli oni rabować

rzeczywistość z resztek stabilności, co było nie tylko ekscytujące, lecz także, jak się wydaje, konieczne dla pełniejszego doświadczenia polskiej niestabilnej nowoczesności. Apasz to w końcu romantyczny łajdak, zanurzony w skąpanej w nędzy, jakże orientalnej dla kołtuństwa rzeczywistości. Łajdak był obiektem wzbudzającym ciekawość i pewien rodzaj pożądania. Dla przedstawicieli warstw, z których się wywodził, reprezentował określoną postawę wobec aktualnych, często makabrycznych wydarzeń. Bijąca z jego gestów ironia stanowiła formę ujarzmiania sensacyjności poprzez jej katalizę (a nie jak w wypadku detektywa kompensację). Zbrodnia wynikająca z określonych zasad i kodeksu postępowania, hedonistyczny charakter libacji alkoholowych, ekonomia emocji o nieproporcjonalnym transferze interpersonalnym, a przede wszystkim oderwanie od zewnętrznego porządku społecznego – to elementy ballady podwórzowej, które stanowiły o jej transgresywnym potencjale. Co ciekawe, bywała także formą rozrywki dla innych warstw społecznych, świadczy to zarówno o jej popularności, jak i zakresie oddziaływania społecznego. Nie ma wątpliwości, że pomimo różnic klasowych i ekonomicznych jej potencjalnych odbiorców łączyła ta sama przestrzeń – miasto Warszawa, miejsce wielu różnych doświadczeń ówczesnej nowoczesności. Próbując uchwycić idee pieśni ulicznej, można powiedzieć, że była ona ironicznym, a przez to samoświadomym przejawem postawy wobec teraźniejszości zmarginalizowanych grup społecznych (grup, których kapitał materialny był być może niski, ale rekompensowany bogatym kapitałem symbolicznym), a także ogólną i wspólną dla większości społeczeństwa próbą kompensacji doświadczenia poprzez popularną formę piosenki.

Ukryte teraźniejszości

Ballady podwórzowe dają pretekst do zastanowienia się nad mnogością różnorodnych doświadczeń nowoczesności czy też: wernakularnej teraźniejszości. Jeżeli zgodzimy się z paradygmatem, że nowoczesność to nie tylko przełom wieków XIX i XX, ale raczej płynna forma, która rozciąga się w czasie i przestrzeni, to należy przyjąć, że tkwimy uwikłani w nieskończoną formę doświadczenia, którą możemy obserwować poprzez mniej lub bardziej uświadomione postawy wobec rzeczywistości. By odkrywać ich znaczenia musimy zanurzyć się w spadku po ich obecności i doszukiwać się sensów w różnorodnych tekstach kultury. Badać ich immanentne wartości przez doszukiwanie się różnic i podobieństw w ich strukturach, tym samym dopatrywać się ich wyjątkowości i schematyczności. Dzięki temu nasza postawa wobec „dzisiaj” i „teraz” stanie się bardziej klarowna. Jednak by nie tworzyć prostego katalogu czy zestawienia, na potrzeby niniejszego tekstu posłużyłem się przykładem różnic i podobieństw pomiędzy postawami w kulturze anglosaskiej i polskiej. Oba systemy wytworzyły niezwykle barwny wachlarz tekstów kultury popularnej właściwy tylko sobie, mimo że pewne elementy wydają się wspólne. Zazwyczaj jednak takie autochtony nie mogą się w pełni rozwinąć jako formy przyjęte, to raczej wytworzone odpowiedniki o przetransformowanych zasadach formalnych adaptują się znakomicie na innym niż ojczysty gruncie.

Nowoczesność, zarówno polska, jak i zachodnia, była sensacyjna i bogata w bodźce zmysłowe, z czego wynikało wytworzenie się określonych filtrów porządkujących to różnorodne doświadczenie. I tak obok detektywa – figury racjonalnego rozumu, który w tropach widzi ukryte sensy i odpowiedzi – stoją inni bohaterowie alternatywnego doświadczenia rzeczywistości.

Alternatywność polega tu na sprzeciwieniu się binarnej matrycy – chaos nie musi być przecież przeciwstawiony porządkowi, a pozorny brak sensu jego poszukiwaniu i wypełnieniu. Takie doświadczenia podlegają raczej zasadzie ironicznego dystansu – racjonalizacja sytuacji zostaje przeciwstawiona jej hiperbolizacji oraz nadaniu cech pozornie nieodpowiednich, takich jak szacunek, prestiż czy romantyczność postawy. Właśnie te cechy zawiera pieśń miejska o Apaszach, ulicznicach, zbrodniach, spelunach, wyśpiewywana na podwórkach warszawskich kamienic przez lumpenproletariackich bardów. Gdy bogacący się mieszczenie, zaaferowani ilością wrażeń wizualnych i przerażeni sensacyjnością własnego życia, szukali ukojenia i racjonalizacji w powieściach i prasie, kreując racjonalizujące postawy, biedniejsze warstwy wytwarzały teksty o charakterze transgresywnym. Wykorzystując okrucy własnych doświadczeń, budowały narrację zogniskowaną na zbrodni, która mogła stanowić ironiczną formę światło-obrazowego filtru. Dezintegracja oficjalnego ładu pozwalała na wprowadzanie własnych zasad, opartych na honorze, być może także na przemocy, ale o wiele bardziej przystosowanych do trudów życia warszawskiej ulicy. Dlatego obok detektywa powinien zagościć Apasz, romantyczny łajdak, którego etos wybrzmiewał jasno: żadne prawo oprócz moich własnych zasad nie stoi nade mną. Apasze byli ucieleśnieniem postawy i konsekwencją doświadczenia podmiotów kreujących własne sposoby na nowoczesność z krytycznym pominięciem aspektu negocjacji. Stąd typowa dla ich postaw sensacyjność, a nie racjonalizacja – taki podmiot był jednostką-katalizatorem sensacyjności. Swoboda przepływu bodźców zamiast logicznego oporu sensorium – tak najkrócej można scharakteryzować wernakularną rzeczywistość do roku 1939. Takich postaw wobec teraźniejszości znajdziemy o wiele więcej, wystarczy przysłuchać się pieśniom podwórek.

BIBLIOGRAFIA:

- Benjamin W. (1975). *Twórca jako wytwórca*. Poznań.
- Berman M. (2015). *Wszystko, co stale rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Kraków.
- Brzostek B. (2015). *Paryże innej Europy. Warszawa i Bukareszt, XIX-XX wiek*. Warszawa.
- Čapek K. (1981). *Marsjasz, czyli na marginesie literatury*. Kraków.
- Czarnik O.S. (1982). *Proza artystyczna a prasa codzienna 1918–1926*. Wrocław.
- Dąbrowski J., Koskowski J. (1964). *Niepiękne dzielnice: reportaże o międzywojennej Warszawie*. Warszawa.
- Dunin J. (1974). *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*. Łódź.
- Filler W. (1960). *Melpomena i piwo*. Warszawa.
- Foucault M. (2000). *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Warszawa–Wrocław.
- Frisby D. (1992). Between the Spheres: Siegfried Kracauer and the Detective Novel. „Theory Culture Society”, 9.
- Grochowski P. (2010). *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowinarskie na przełomie XIX i XX wieku*. Toruń.
- Gunning T. (2003). The Exterior as Interior: Benjamin's Optical Detective. „Boundary 2”, 30, 1.
- Hansen M. (1991). Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture. „New German Critique”, 54.
- Kracauer S. (1995) *The Mass Ornament: Weimar Essays*. London.
- Nacher A. (2009). Mobilne, wirtualne, realne. Rekonfiguracja doświadczenia miejskiego między nowoczesnością a postnowoczesnością, [w:]

- Majewski T. (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. Warszawa.
- Pabiś M. (2009). Cenna sztuka układania puzzli. Siegfried Kracauer i nowoczesna powieść detektywistyczna, [w:] Majewski T. (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. Warszawa.
- Pawlak E. (2010). Zbrodnia w „Nowościach ilustrowanych” (1918), [w:] Stępnik K., Rajewski M. (red.), *Komunikowanie i komunikacja w dwudziestoleciu międzywojennym*. Lublin.
- Salzani C. (2009). Constellations of Reading: Walter Benjamin in Figures of Actuality. „Cultural History and Literary Imagination”, vol. 13.
- Schmitz H. (2015). *Norwa fenomenologia*. Warszawa.
- Singer B. (2013). *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Context*. New York.
- Springer F. (2015). *13 pięter*. Wołowiec.
- Wieczorkiewicz B. (1966). *Słownik gwary warszawskiej XIX wieku*. Warszawa.
- Wieczorkiewicz B. (1971). *Warszawskie ballady podwórzowe: pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*. Warszawa.