

Izolda KIEC

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Katedra Kuratorstwa i Teorii Sztuki

TĘSKNIĘ WIĘC JESTEM, O ZACHOWYWANIU PAMIĘCI. NA PRZYKŁADZIE *MIASTECZKA BEŁZ*

Niezwykłej urody melodia – kompozycja Aleksandra Olshanetsky’ego (1892-1946) – *Miasteczko Bełz* jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych i – najważniejszych, jak sądzę – w rodzimej kulturze lejtmotywów; znana w swojej wersji podstawowej z lat trzydziestych ubiegłego wieku, następnie w wersji Agnieszki Osieckiej z początku lat sześćdziesiątych (*Miasteczko Bełz. Dwadzieścia lat po wojnie*), wreszcie – w wersji Romana Kołakowskiego z lat dziewięćdziesiątych, z podtytułem *Pół wieku później*. Ale nie można też zapomnieć o wersji, która utworzyła nowy wątek w historii tego wyjątkowego utworu – nowy, bo związany ze zmianą „głównego bohatera”: miejsca lokującego pamięć i emocje odbiorców. Takiego przekształcenia dokonano na potrzeby filmu *Zakazane piosenki* (z 1946 roku, w reżyserii Leonarda Buczkowskiego) – miasteczko Bełz zastąpiono tu Warszawą – ale pozostała wciąż ta sama, oswojona melodia. Piosenkę z nowymi słowami Ludwika Starskiego *Warszawo ma* zaśpiewała na planie filmowym Zofia Mrozowska.

Rozpatrywanie skomplikowanych zależności pomiędzy kolejnymi wersjami *Miasteczka Bełz* przypomina wędrówkę w labiryncie coraz to nowszych słów i znaczeń, współistniejących na zasadzie palimpsestu, gdzie na pierwotny tekst

nanosi się nowy zapis, zamazując wcześniejszą jego wersję. Ale stare słowa nie znikają zupełnie, prześwitują spod warstwy świeżego atramentu i wciąż – w nowym kontekście – znaczą. Można też użyć innej metafory: rozpatrywanie kontrakturowych związków przypomina tropienie śladów – niekiedy wyraźnych, kiedy indziej niemal niewidocznych – indywidualnej i zbiorowej przeszłości, wielkich i małych historii, dziejów przepisanych i przeżytych, świadectw i mitów.

Wyprawę śladami tekstu *Miasteczka Bełz* zacząć wszakże trzeba od rekonstrukcji kontekstów, w jakich powstawały kolejne wersje tej piosenki, już na tym poziomie bowiem pojawiają się komplikacje. Po kolei zatem.

Mein sztetete Bełz

Piosenka o miasteczku Bełz po raz pierwszy została wykonana przez Isę Kremer (1887-1956) w 1932 roku, w operetce Olshanetsky’ego zatytułowanej *Dos lid fun getto (Pieśń z getta)*, wystawionej w Nowym Jorku. Autorem oryginalnego tekstu napisanego w języku jidysz – *Mein sztetete Bełz* – był Jacob Jacobs (1890-1977). Piosenka bardzo szybko zdobyła popularność na całym świecie. W Polsce po raz pierwszy została

wykonana prawdopodobnie w 1933 lub 1934 roku przez Pesach'ke Bursteina na scenie warszawskiego teatryku Eldorado.

Już w 1935 roku pojawił się polski przekład piosenki Olshanetsky'ego i Jacobsa, autorstwa J. Romana. Pierwszym wykonawcą *Miasteczka Belz* był Adam Aston, a do końca dekady zaśpiewali je jeszcze Tadeusz Faliszewski i Stefan Żurowski. Uroczą, nostalgiczną opowieść o krainie młodości, powrót do najszcześniejszych lat dzieciństwa, ale i rozczarowanie powrotem, konfrontacją wczoraj z dziś...

Pamiętam temu dwadzieścia już lat
Gdym szedł w daleki nieznany świat
Me oczy były tak pełne łez
Gdym żegnał mój rodzinny Belz

Miasteczko Belz, kochany mój Belz
Maleńka miejscina, gdzie moja rodzina
i dom mój był
Miasteczko Belz, kochany mój Belz
Ach, ileż to razy nad rzeczką jam marzył,
o szczęściu śnił

Wspomnienia jasnych lat minionych tak
mi drogie są
Biedne serce me stęsknione zawsze ranią
i tną
Miasteczko Belz, kochany mój Belz
Maleńka miejscina, gdzie moja jedyna ko-
chała mnie

Dziś kiedym wrócił nie poznał mnie nikt
Mej lubej nie ma i dom mój znikł
Przywitał jeno mnie obcy zgiełk
Więc ty żeś to mój dawny Belz

Miasteczko Belz, kochany mój Belz [...]

I znów stąd idę, jak szedłem już
Me serce w piersi jak ciężki głaz
Nie znajdę nigdy ojczystych stron
I tęsknić będę aż po zgon

Miasteczko Belz, kochany mój Belz (...)

Najciekawszym i najbardziej zagadkowym wątkiem w historii tej pierwszej wersji *Miasteczka Belz* jest samo miejsce, któremu dedykowano utwór. W międzywojennej Polsce uznano – za sugestią autora przekładu – że chodzi o położone na Wołyniu, nad Sołokiją i Rzeczą, miasto Belz (do 1951 roku znajdujące się w granicach Polski, dzisiaj w Ukrainie). Ale sama wykonawczyni premierowej wersji piosenki, Isa Kremer, wskazała inny trop. Oto bowiem tekst Jacobsa napisany został specjalnie dla niej, miał być wspomnieniem krainy jej dzieciństwa – mołdawskiego miasta Bielce (Bălți), którego nazwa w jidysz brzmi 'Belc'. I wreszcie odniesienie, które pojawiło się przy okazji nowej wersji *Miasteczka* autorstwa Osieckiej, powstałej już po drugiej wojnie światowej, po Holokauście, który niósł ze sobą nowe konteksty, w tym nowe symboliczne miejsca, jak choćby wieś Belzec na Lubelszczyźnie z usytuowanym w pobliżu nazistowskim obozem zagłady, w którym w 1942 roku zamordowano ponad sześćset tysięcy Żydów...

Miasteczko Belz. Dwadzieścia lat po wojnie

Mój miły Icele,
już nie bój się nocy
i ludziom w oczy patrz
w miasteczku Belz.

Minęło tyle lat,
harmonia znów gra,
obłoki płyną w dal,
znów toczy się świat...

Wypiękniał nasz Belz,
w ogrodach, na grobach – bez.
Nikt nie chce pamiętać,
nikt nie chce znać smaku łez...

I tylko gdy śpiesz,
samotny i sam,
i tylko gdy śpiesz,
płyniesz, giniesz tam.

Gdzie tata i mama
przy tobie są znów

i czule pilnują
malutkich twych snów...

Miasteczko Bełz,
kochany mój Bełz,
w poranne gazety ubrany
spokojnie się budzi Bełz.

Łagodny świt
w zwyczajnych dni rytm,
w niedzielę bezpieczna
nad rzekę wycieczka
i w krzakach szept.

A w piekarni pachnie chleb,
koń nad owsem schyla łeb.
Zakochanym nieba dość,
tylko cicho gwizdże ktoś...

Miasteczko Bełz,
main sztetele Bełz –
wypłował już tamten obrazek,
milczący, płonący Bełz...

Dziś, kiedy dym
to po prostu dym,
pierścionek na szczęście,
w przemyśle zajęcie,
w niedzielę chrzest.

Białe ziarno, czarny mak,
młodej żony słodki smak.
Kroki w sieni... Nie drzyj tak,
to nie oni... To tylko wiatr.

Miasteczko Bełz,
kochany mój Bełz.
W kołysce gdzieś dzieciak zasypia,
a mama tak nuci mu:

Zaśnijże już
i oczka swe zmrzuż.
Są czarne,
a szkoda, że nie są niebieskie,
wolałabym...

Zaśnijże już
i oczka swe zmrzuż.

Są czarne,
a szkoda, że nie są niebieskie,
wolałabym...
Tak jakoś...

To najbardziej znana wersja *Miasteczka Bełz* (palimpsest, a nie przekład!) – autorstwa Osieckiej, upowszechniona w marcu 1968 roku podczas studenckich protestów na Krakowskim Przedmieściu. Ale to nie jest pierwszy wariant tego utworu, Osiecka bowiem zmodyfikowała w obliczu gorących wydarzeń tekst swojego utworu, który podczas premierowego wykonania w 1961 roku, w spektaklu (określanego „faktomontażem”) Studenckiego Teatru Satyryków zatytułowanego *Oskarżeni* (napisanego przez Andrzeja Jareckiego i Agnieszkę Osiecką, a wyreżyserowanego przez Jerzego Markuszewskiego) brzmiał następująco:

Nie bój się nocy
nie drzyj przed świtem,
patrz prosto w oczy
w miasteczku Bełz.
Minęło tyle lat
znów harmonia gra,
ktoś komuś daje kwiat
ktoś wyprowadza psa.
Gdy kwitnie bez,
miasteczko Bełz
nie chce pamiętać,
wiesz, jak to jest.
Wieczorem nasz Bełz
zasypia bez łez,
bo po co pamiętać w miasteczku Bełz.
Miasteczko Bełz,
kochany mój Bełz,
o, jakże tu dzisiaj inaczej –
pogodny, wiosenny Bełz.
Łagodny świt,
spokojnych dni rytm,
w niedzielę bezpieczna nad rzekę
wycieczka
i w krzakach szept.
A w piekarniach pachnie chleb,
koń nad owsem schyla łeb,
zakochanym nieba dość,
gwizdże sobie jakiś ktoś...

Miasteczko Bełz,
kochany mój Bełz,
jak dawno tu było inaczej –
milczący, płonący Bełz...
Dziś, kiedy dym –
to po prostu dym,
pierścionek na szczęście, w przemyśle
zajęcie
jest dzisiaj w Bełz.
Na kominie drzemie ptak,
wiatr latawce niebem gna,
kroki w sieni – nie drzyj tak,
przecież wiesz, to tylko ja.
Miasteczko Bełz,
kochany mój Bełz,
w kołysce gdzieś dzieciak zasypia,
a matka tak nuci mu:
Zasnijże już
i oczka swe zmruż
– są czarne, a szkoda, że nie są
niebieskie,
wolałabym...

W takim zestawieniu widać wyraźnie, jak
czas, jak zmieniające się wydarzenia i polityczne
konteksty zdramatyzowały tekst, jak słowa próbu-
ją nadążyć za rzeczywistością, coraz groźniejszą,
coraz bardziej pozbawianą powojennej beztronski
i z coraz większą siłą przypominającą bolesne epi-
zody oraz atmosferę sprzed dwudziestu lat.

Miasteczko Bełz. Pół wieku później

W połowie lat dziewięćdziesiątych, gdy wydawa-
ło się, że nie ma możliwości powrotu do zdarzeń
będących inspiracją Agnieszki Osieckiej, Roman
Kołakowski napisał kolejną wersję *Miasteczka
Bełz*, która, co sugerował autor, miała zamykać
dzieje tego niezwykle palimpsestu i definityw-
nie kończyć konflikty inspirowane nienawiścią,
nietolerancją, niczym nieuzasadnioną ksenofo-
bią. Świadczą o tym zarówno przeniesienie dzie-
jowych zdarzeń do świata baśni, jak i jasne prze-
słanie, by położyć kres wszelkim sporom. Autor
nowego tekstu wyraźnie nawiązywał do wsty-
dliwej dla całego cywilizowanego świata historii
Zagłady, ale też nie ustrzegł się błędu, nazywając
melodię piosenki „polską”. Nie wytykałabym Ko-

łakowskiemu tej pomyłki, gdyby nie to, że przy tej
okazji zwraca uwagę coś innego: niezwykle silna
obecność utworu w naszej kulturze, tak silna, że
prowokuje zawłaszczenie:

Mój mały Icele,
Stał się historią świat, w którym żyłeś.
Wszystko zmieniło się,
Lecz ty się chyba najbardziej zmieniłeś –
Odwiedzasz Stary Kraj,
Odmawiasz kadis z oksfordzkim akcen-
tem
I wciąż „Die Strasse frei...”
Dudni w twej głowie żałobnym świętem.

Mój drogi Icele,
Wiem bardzo boli, co się zdarzyło.
Pragnę zrozumieć cię...
Zrozum i ty – mnie na świecie nie było.
Więc tylko z wierszy znam
Dziwną elegię miasteczek żydowskich
I wciąż w pamięci mam
Jedną z piękniejszych melodii polskich:

Miasteczko Bełz, kochany mój Bełz...
Gdzie powędrowali
Ci, co tu mieszkali –
Wiatr zatarł ślad.
Miasteczko Bełz, mein stetele Bełz...
To kilka słów w jidysz,
A Polskę w nich widzisz
Sprzed wielu lat.

Ktoś ma swój mały Bełz,
Kto inny ma Wilno albo Lwów...
I wciąż tak wiele serc
Zaczyna bić żywiej na dźwięk tych słów.

Miasteczko Bełz, kochany twój Bełz...
Małeńka mieścina,
Gdzie twoja dziewczyna
I dom twój jest.
Miasteczko Bełz, mein stetele Bełz...
Kraj, co stał się baśnią
Niech żalom i waśniom
Położy kres.

Słowa znane z wykonania samego Romana Kołakowskiego różnią się nieco od równie chyba jak autorska znanej interpretacji Elżbiety Wojnowskiej, która, co ciekawe, dokonała konsekwentnych zmian w tekście polegających na ekspanowaniu czasu, a nie przestrzeni, zatem: zamiast „stał się historią świat” artystka śpiewa „stał się historią czas”, a zamiast „Kraj, co stał się baśnią” – „Czas, co stał się baśnią”. Zawężając odniesienia czasowe do wydarzeń drugiej wojny światowej, a jednocześnie wyrażając zgodę na uniwersalizację przestrzeni („Ktoś ma swój mały Bełz, / Kto inny ma Wilno albo Lwów”), Wojnowska symbolicznie uprawomocniła gest twórców *Zakazanych piosenek* i włączyła ich wersję utworu do grupy palimpsestów z zapisami kolejnych wersji tekstu *Miasteczka Bełz*. Wersję, powstałą w 1946 roku, która odnosiła się do ledwie minionej tragedii warszawskiego getta.

Warszawo ma

Warszawo ma
O, Warszawo ma
Wciąż płaczę, gdy ciebie zobaczę
Warszawo
Warszawo ma

Tam w getcie głód
I nędza, i chłód
I gorsza od głodu, od chłodu
Tęsknota
Warszawo ma

Przez mur przekradam się
I biegnę tu jak zgoniony pies
Choć tropi mnie pan władza
Żandarm, Gestapo i SS

Warszawo ma
Tak, w oku mym łza
Bo nie wiem, czy jeszcze
Zobaczę cię jutro
Warszawo ma

W przypadku tej wersji piosenki najczęściej znaków zapytania pojawiło się podczas próby ustalenia autora tekstu, funkcjonowała bowiem

w przestrzeni publicznej informacja (i czasem pojawia się nadal), iż jest nim Andrzej Włast, urodzony w 1895 roku, niezwykle popularny przed wojną tekściarz, współtwórca i współpracownik stołecznych kabaretów, który został zastrzelony w 1942 albo w 1943 roku podczas próby ucieczki z getta. Dlatego też, ale i ze względu na symboliczny charakter takiego gestu, najnowsze wykonanie tej piosenki – Warszawskiego Combo Tanecznego Jana Młynarskiego z płyty *Przyznaj się* (2014) – dedykowane zostało pamięci autora słynnej *Rebeki*, opowieści o nieszczęśliwej, wypłakującej z oczu łzy mieszkance małego miasteczka – dzisiaj istniejącego jedynie w wyobraźni słuchaczy.

Po prostu: miasteczko

To nie jest zwykłe zdrobienie rzeczownika „miasto”. Miasteczko bowiem to coś więcej aniżeli słownikowo zdefiniowana forma wyrażania pozytywnych emocji albo sugestia kameralnego charakteru wskazanego miejsca. To fantazmat, figura przeszłości, zmitologizowana w stop-klatce słowa, jak choćby: w *Elegii miasteczek żydowskich* Antoniego Słonimskiego („Nie masz już, nie masz w Polsce żydowskich miasteczek, / W Hrubieszowie, Karczewie, Brodach, Falenicy / Próżno byś szukał w oknach zapalonych świeczek / I śpiewu nasłuchiwał z drewnianej bóżnicy”), w *Lili Marleen* Zygmunta Haupta („A więc ci Żydzi z Chłodu. (...) świat podolskiego miasteczka, z bóżnicami o oknach zbiegłych aż do gnojówki ziemi, a za oknami rozkołysane w tałasach, »śmiertelnych koszulach« i tefilim na czole głowy Żydów, ich chedery, mełamedzi, pejsaci malutcy uczniowie rozśpiewani nad książkami, na futrynach drzwi domów *mezuz*a, na rogatkach rozpięte druty *ajrów*, po wschodniej stronie *bimy*, w bóżnicy *mizra* ze zwojami pisma świętego. Osobny świat, od którego dobiegają nas tylko poszczególne słowa (...)), wreszcie – w piosence Wojciecha Młynarskiego *Tak jak malował pan Chagall* („Tych miasteczek nie ma już, / pokrył niepamięci kurz / te uliczki, lisie czapy, kupców rój, / płotek z kozą żywicielką, / krawca Szmula z brodą wielką, co jak nikt umiał szyć ślubny strój”).

W wymienionych utworach nie chodzi przecież o Hrubieszów, Karczew, Brody, Faleni-

cę, o Chład czy Łuck ani Belz – Belz na Wołyniu albo w Mołdawii. Chodzi o każde rodzinne miasto, w którym gdzieś w oddali brzmi ludowa piosenka jako znak zbiorowej tożsamości mieszkańców, jedyny trwały element tego świata, jedyny stały punkt odniesienia, identyfikacji bohaterów i zdarzeń kolejnych opowieści. Miasteczko to arkadyjska kraina, której nie ma, która bezpowrotnie przepadła wraz z upływającym czasem, ale istnieje, wciąż idealizowana, we wspomnieniu, w pamięci, w wyobraźni. Dlatego na przykład w pierwszej wersji *Miasteczka Belz* jedyna wskazówka topograficzna, bardzo ogólna, zawiera się w zdaniu: „Maleńka miejscina / gdzie moja rodzina i dom mój był”, a dodatkowym elementem wyposażenia przestrzeni jest przepływająca w pobliżu rzeczka, rzeka udomowiona – oczywiście, rekwizyt wybrany nieprzypadkowo i chętnie wykorzystywany przez poetów, którzy mitologizują krainę dzieciństwa, rodzinne gniazdo i coraz bardziej odległy czas. Niewiele dodatkowych – symbolicznych – fragmentów krajobrazu wprowadzą kolejni autorzy w następnych wersjach piosenki (najwięcej Agnieszka Osiecka, która wskazała, jak bardzo kruche są atrybuty codzienności, normalności tylko rzekomej, jak bardzo łatwo ich egzystencję zakłócić niechcianymi wspomnieniami złowrogiej przeszłości – odgłosem kroków na schodach albo widokiem złowieszczych dymów unoszących się nad miastem), a w utworze *Warszawo ma* wizja miasta zastąpiona została całkowicie przez mur okalający getto – znak ostatecznej zagłady osad malowanych przez pana Chagalla, moment, w którym obrazy dzieciństwa przepłynęły do świata wyobraźni, utworzyły muzeum tak indywidualnej, jak i zbiorowej pamięci. Pamięci widzącej miejsca, jak mawiała Frances A. Yates. Każdy uczestnik tego procesu uzyskał/uzyskuje w jego wyniku iluzję stałego, natychmiastowego dostępu do obrazów – wyabstrahowanych z kontekstów, co więcej, uzupełnianych w miarę upływu czasu o szczegóły, które są wyłącznie wytworem wyobraźni, literaturyzacji wspomnień, co nie pozwala potraktować ich jako dokumentów miejsca i czasu, ale jest doskonałym przykładem pracy pamięci. Teraźniejszość postrzegania, widzenia „z” albo „w” pamięci wyzwala słowo – to nic innego, jak owo Mickiewiczowskie: „Widzę i opisuję”.

To piosenka właśnie – palimpsest, kontrfaktura, powoływanie do życia nowych słów, czynienia z przeszłości niby-teraźniejszości – zapisuje, dokumentuje owe procesy nazywane archeologią ruin. Rekonstruuując dzieje kolejnych wersji piosenki, odtwarzamy sposoby funkcjonowania pamięci, bo one są zapisane właśnie tutaj, w procesach ocalających, ale i mitologizujących przeszłość. Według Waltera Benjamina, jest to proces niedoskonały i niepełny, bo okaleczający wielką, zdarzeniową historię. Dla Marcela Prousta, jak pamiętamy, to jedyny sposób na odzyskanie przeszłości dla siebie – w celu pocieszenia, karmienia wiecznie głodnej nostalgii. Karykatura Paryża, jaką Proust obserwuje w realnym świecie, skłoniła go wszakże do wyznania: „Rzeczywistość, którą znałem – nie istniała już.”

Tworzeniu tego szczególnego, osobistego imaginarium, zakorzonego tyleż w historii, co w fantazji tych, którzy nie posiadają statusu świadka, sprzyjają dość ogólnie użyte w przywołanych wyżej utworach określenia czasowe, ograniczające się do tworzenia opozycji: dzieciństwo (młodość) – dorosłość (dojrzałość), wczoraj (przeszłość) – dzisiaj (teraźniejszość). Jedynie warszawska wersja piosenki rozgrywa się wyłącznie w teraźniejszości – przeszłość bowiem unicestwiono za murem, a przyszłość nie istnieje. Przy tym różnice czasowe, jeśli zostały zaznaczone, są na tyle duże (dwadzieścia lat, pół wieku), by uniemożliwić skupienie na szczegółach, albo inaczej: aby wypełnianie obrazu szczegółami pozostawić w gestii kolejnych autorów i kolejnych słuchaczy. Każdy następny palimpsest przecież to nowa próba tłumaczenia sensów, ukrytych być może dla bezpośrednich uczestników zdarzeń, stawiających opór spoglądającym z bliska...

Z tego oporu rodzi się dopiero znaczenie prawdziwe – pisze Marek Zaleski w książce *Formy pamięci*. – Dopiero wtedy spoza tekstu prześwitywać [zacznie] rzeczywistość, która zawsze umyka całkowitej symbolizacji i nie daje się raz na zawsze zamienić w tekst. Z tego rodzaju lektury rodzi się długo oczekiwany efekt: szok rozpoznania – owo głębokie poczucie bliskości i obcości zarazem, niczym smak starego wina, które lejemy w nowe dzbany, jak głosi ulubiona metafora tłumaczy.

Tymczasem bohaterowie wszystkich wersji piosenki są bezradni wobec zmieniającego się świata, uczestniczą w nim mimowolnie, a wręcz odmawiają w nim udziału. Ich egzystencję wypełnia tropienie śladów przeszłości, nostalgiczna wrażliwość i wzniosłość. Powracający po dwudziestu latach do krainy młodości wychowanek miasteczka Bełz nie odnajduje w nim – podobnie jak Proust w Paryżu – swojego domu, rodziców ani kochającej dziewczyny. Bo tak naprawdę wszystko to sprawa – albo sprawka – nostalgicznym przedstawień zrodzonych we wspomnieniach („Wspomnienia jasnych lat minionych tak drogie mi są”), marzeniach i snach („Ach ileż to razy nad rzeczką jam marzył, o szczęściu śnił”) oraz wiecznej tęsknocie („Biedne serce me stęsknione zawsze ranią i tną”). Kończące piosenkę przekonanie: „I tęsknić będę aż po zgon” – to niebudząca wątpliwości deklaracja nostalgika, powtórzenie – w wersji obniżonej – deklaracji autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Tęsknię, więc jestem – być może to ta jedyna myśl tylko jeszcze, która wśród potłuczonych fragmentów pamięci łączy wszystkich nas – pisarzy, poetów, pieśniarzy, muzyków, słuchaczy, historyków i egzegetów słowa. To ujawnienie źródła owego przywołanego wcześniej „Widzę i opisuję...” – „bo tęsknię po tobie...” O zbiorowej epidemii nostalgii sporo pisze Svetlana Boym, odmawiając postrzegania towarzyszących jej emocji jako jednostki chorobowej diagnozowanej indywidualnie, proponując zaś myślenie w kategoriach nostalgicznego symptomu naszych czasów, więcej nawet – bo dyktatury światów, rzeczywistych, fantastycznych i wirtualnych, zawłaszczających każdą naszą wolną przestrzeń i manipulujących – nie tylko naszym – czasem. „Nostalgia może być kreacją poetycką, indywidualnym mechanizmem przetrwania, praktyką kontrkulturową, trucizną bądź lekiem. To od nas zależy, czy przyjmiemy na siebie odpowiedzialność za naszą nostalgię i nie pozwolimy innym, by ją dla nas »prefabrykowali«.”

By zatem uniknąć „dyskomfortu nostalgii”, uwikłań w cudze pomysły i wyobrażenia, potrzeba jej oswojenia – indywidualnego przeżywania wspólnych obsesji, zrozumienia, że zbiorowy nie znaczy taki sam. Zwłaszcza gdy przeszłość nie istnieje jednoznacznie.

Po prostu: piosenka

Wspólna przeszłość nazywana zbiorową pamięcią funkcjonuje poza każdym z nas, jej beneficjentów. Ale między innymi dzięki piosence może stać się czymś osobistym, intymnym nawet. Gdy za sprawą tak zwanej pamięci mimowolnej dopada nas niespodziewanie – podobnie jak smak osławionej magdalenki, jak odnaleziony wśród bezużytecznych gratów zepsuty metronom, jak dostrzeżony nagle element krajobrazu, jak ta jedyna fotografia, która nagle wypada ze zdjętej z półki książki. Rekwizyty mimowolnej pamięci, które zawłaszczamy wyłącznie dla siebie, to są te przedmioty, wyglądy i artefakty, w obcowaniu z którymi przestaje obowiązywać – tak ważna w dokumentowaniu świata (także przeszłości) – zasada reprezentacji. W przypadku piosenki wszakże zwyczajem jest kojarzenie jej nie z autorem, lecz z wykonawcą (stąd takie, jak wyżej wskazane, nieporozumienia w ustalaniu autorów tekstu, tłumaczy, kompozytorów). Nie ma tego, kto reprezentuje bohatera, historię i Historię, nie ma tego, kto decyduje o kadrowaniu świata, o cięciach, przemilczeniach i montażu całości, tego, komu zarzucić można fałszowanie świata, stronniczość albo brak wiedzy. Jest jeden z odbiorców, jeden z nas, wykonawca, który operując głosem, angażując i manifestując własne emocje, czyni opowieść swoją, intymną, ale także zmienną, bo przecież żadna z zaprezentowanych piosenek nie była wykonana jeden tylko raz, przez jednego pieśniarza / jedną pieśniarkę. Skoro tak, to i ja mogę ją zaśpiewać, zanucić, jedną wybraną zwrotkę albo tylko refren. Mogę zamienić Bełz czy Warszawę na moje ukochane miasto... Śpiewając (a choćby po raz kolejny odtwarzając z płyty ulubiony utwór), ocalam od zapomnienia, uczestniczę w rytuale wspominania.

Ale ma piosenka jeszcze dodatkowy walor, sprzyjający sztuce wspominania, zapamiętywania, zapominania. Zdolność powtórzenia. Więcej – ma powtórzenie wpisane w swoją muzyczną i tekstową strukturę. Opowieść, jak wiadomo, jest interesująca wtedy, gdy odnajdujemy w niej wątki znane, takie, o których coś wiemy – miasteczko, muzyczny motyw, bohaterów o znanych imionach, a nawet tożsamościach. To wszystko sprzyja tworzeniu przyjaznego kontekstu, tak upra-

gnionego przez naszą nostalgiczną wrażliwość. Piosenka – zbudowana na powtórzeniach muzycznych fraz i słownych refrenów – gdy pisana w warstwie tekstowej od nowa, zachować musi te motywy. Jest wszakże zdeponowanym w pamięci zbiorowej fragmentem przeszłości, a sama czynność wykonywania piosenki nadaje opisywanej w niej rzeczywistości wymiar mityczny. Oto dowód, że także historia – a jednak, wbrew współczesnym uczonym – się powtarza, zatacza koło i wskrzesza dawno zapomniane motywy i wątki. Nie uwolnimy się od niej, ale może nauczymy się czegoś więcej aniżeli hołubienia mitu? Mianowicie: dokumentowania własnych emocji, tęsknot i lęków. Podczas pisania tego tekstu, w marcu i kwietniu 2018 roku, pięćdziesiąt lat po niechlebnym dla PRL-owskiej władzy Marcu, towarzyszą mi kolejne, w różnych wykonaniach, wersje *Miasteczka Bełz*. Dlaczego słowa, które dotąd budziły wzruszenie, dzisiaj mnie przerażają? „Zaśnijże już i oczka swe zmrucz, są czarne, a szkoda, że nie są niebieskie. Wołałabym. Tak jakoś...”

Wsluchiwanie się, czasem nucenie, wreszcie – zapisywanie, to nie jest rzecz jasna mój wymysł. Wyłącznie powielam utrwalony, odwieczny gest badaczy i artystów. Jednak powtórzenie – twierdził oświeceniowy filozof – nigdy nie jest prostym odwzorowaniem. Bo doceniał osobisty pierwiastek w dokumentowaniu historii. Bo wyobrażnię traktował jako władzę poznawczą. Dodał od siebie – także jako ostrzeżenie.

Wiedział o tym z pewnością Zygmunt Haupt, niezwykły malarz i prozaik. Oto bowiem w swoim pięknym opowiadaniu *Lili Marleen* uczynił lejtmotywem słowa nie wiadomo skąd przybłąkanej piosenki:

Małgosia biedna jest bez miary
Troska dręczy ją
Bo chciała wiedzieć czy koszary
Z bliska ładne są...

Adresatką głupiej piosenki skandowanej przez rozbawionych żołnierzy jest czekająca przed koszarami, zakochana w dzielnym wojaku Wojciechowskim Sara, ale może być nasza Rebeka albo – co sugeruje sam pisarz – słynna na cały świat Lili Marleen, której historia, napisana

w czasie pierwszej wojny światowej przez Hansa Leipa, śpiewana ochrypłym głosem przez Lale Andersen, a później rozślawiona przez Marlenę Dietrich, przydawała drugiej wojnie „jakiegoś romantyzmu i taniej nostalgii i kliwej zadumy”. Obiecywała, że los się powtórzy, że na każdego żołnierza czeka ta jedyna kochająca dziewczyna, frontowa miłość i ostatni, tuż przez śmiercią, czuły pocałunek...

Dziwne tylko – pisze Haupt – że historia tej piosenki miała powtórzyć się, że miała nawrócić się jakimś dziwnym cyklem, spiralą, echem dobiec znowu po latach, w innych warunkach, pod innym niebem, za sprawą innych ludzi. Czy to sobie wymądrzył ten historiozof w peruce i wstążkach, pończochach, pośród akroterii i stiuków, cyprysów i pinii, farbkowatych niebiesko wód neapolitańskich, zasiedziały pod pergaminami i pocierający sobie nos w zamyśleniu magik i sensat, Giambattista Vico? Może maczał pióro gęsie w kałamarzu i nucił sobie przy tym pod nosem:

„Małgosia biedna jest bez miary, troska dręczy ją...”

Miasteczko Bełz, kochany mój Bełz, małeńka mieścina...

Przypisy

- ¹ Zjawisko to nosi nazwę kontrafaktury i omówione zostało szczegółowo przez Jerzego Ziomek. Zob. Jerzy Ziomek, „Kontrafaktura,” w tegoż, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, red. Janina Abramowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 265-284.
- ² Pescha`ke i Lillian Lux Burstein, *What a Life. The Autobiography of Pescha`ke Burstein* (Syracuse: University Press, 2003), 130.
- ³ Tak podano nazwisko autora polskiego tekstu w opisach płyt z tym utworem, wydanych w 1935 roku przez wytwórnię Syrena Record.
- ⁴ J. Roman (słowa), Alexander Olshanetsky (muzyka), „Miasteczko Belz,” za: Adam Aston, Syrena Records SE 8316, 1935.
- ⁵ Agnieszka Osiecka, „Miasteczko Belz dwadzieścia lat po wojnie,” w Eadem, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 2 (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009), 28-29. W przywołanej edycji pierwszy wers utworu podano: „Mój miły Icek”; pozwoliłam sobie na korektę tej frazy zgodnie z przyjętym przez kolejnych wykonawców brzmieniem imienia bohatera piosenki: „Icele”.
- ⁶ Mówi o tym Magda Umer, zapowiadając podczas występu piosenkę Osieckiej, zob. projekt *Koncert*, wydany w 1991 roku na kasecie (Kompania Muzyczna Pomaton 009).
- ⁷ Agnieszka Osiecka, „Miasteczko Belz dwadzieścia lat po wojnie,” 28-29.
- ⁸ Roman Kołakowski, „Miasteczko Belz. Pół wieku później,” dostępny 17 kwietnia 2018, <http://teatr-piosenki.pl/index.php/tworczosc/236-miasteczko-belz-pol-wieku-pozniej>.
- ⁹ Ludwik Starski, „Warszawo ma,” dostępny 30 kwietnia 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=2uXc3S8AlnY>.
- ¹⁰ Antoni Słonimski, „Elegia miasteczek żydowskich,” w Idem, *138 wierszy* (Warszawa: PIW, 1979), 175.
- ¹¹ Zygmunt Haupt, „Lili Marleen,” w Idem, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice* (Paryż: Instytut Literacki, 1989), 43.
- ¹² Wojciech Młynarski, „Tak jak malował pan Chagall,” w Idem, *Od oddechu do oddechu* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2017), 212.
- ¹³ Co ciekawe, Antonina Krzyszoń, która nagrała utwór Słonimskiego z własną muzyką, opuściła strofę, w której zostały wymienione te właśnie miasteczka.
- ¹⁴ Zob. między innymi: Jacek Kolbuszewski, „Wielkie rzeki w wielkiej literaturze,” w *Rzeki: kultura – cywilizacja – historia*, red. Jerzy Kultuniak, t. 10 (Katowice: Wyd. Śląsk, 2001), 35-53; Piotr Kowalski, „Rzeka – próba uporządkowania znaczeń w kulturze magicznej,” w *Rzeki: kultura – cywilizacja – historia*, red. Jerzy Kultuniak, t. 6 (Katowice: Wyd. Śląsk, 1997), 85-105; Grzegorz Błahut, „Rzeka życia. Woda w poetyckich obrazach ludzkiej egzystencji,” dostępny 27 kwietnia 2018, http://refleksje.zcdn.edu.pl/wp-content/uploads/2017/01/2014_04_Rzeka_%C5%BCycia.pdf.
- ¹⁵ Frances Amelia Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. Witold Radwański (Warszawa: PIW, 1977), 150.
- ¹⁶ Zob. Jean Starobinski, *Atrament melancholii*, tłum. Krystyna Belaid (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2017), 188.
- ¹⁷ Zob. Eugenio Donato, „Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe,” tłum. Dorota Gostyńska, *Pamiętnik Literacki*, 3 (1986): 319-339.
- ¹⁸ Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Hubert Orłowski i Janusz Sikorski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 153.
- ¹⁹ Marcel Proust, *W stronę Swanna*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy) (Warszawa: PIW, 1956), 510.
- ²⁰ Marek Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1996), 97.
- ²¹ Svetlana Boym, „Dyskomfort nostalgii,” tłum. LIDEX [brak autora], w *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. Kornelia Kończal (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2014), 340.
- ²² Zob. Anna Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983).
- ²³ Haupt, „Lili Marleen,” 38.
- ²⁴ Muzyka do tekstu Leipa napisana została znacznie później, bo w 1938 roku, przez Norberta Schultze.
- ²⁵ Haupt, „Lili Marleen,” 43.
- ²⁶ Ibidem.

Bibliografia

- Barańczak, Anna. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- Benjamin, Walter. *Twórca jako wytwórca*. Tłum. Hubert Orłowski i Janusz Sikorski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.
- Boym, Svetlana. „Dyskomfort nostalgii.” Tłum. LIDEX [brak autora]. W *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. Kornelia Kończal, 327-344. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2014.
- Burstein, Pescha`ke i Lillian Lux. *What a Life. The Autobiography of Pescha`ke Burstein*. Syracuse: University Press, 2003.

- Donato, Eugenio. *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*. Tłum. Dorota Gostyńska. *Pamiętnik Literacki*, 3 (1986): 319-339.
- Haupt, Zygmunt. „Lili Marleen.” W Idem, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, 38-48. Paryż: Instytut Literacki, 1989.
- Kolbuszewski, Jacek. „Wielkie rzeki w wielkiej literaturze.” W *Rzeki: kultura – cywilizacja – historia*, red. Jerzy Kułuniak, t. 10, 35-53. Katowice: Wyd. Śląsk, 2001.
- Kowalski, Piotr. „Rzeka – próba uporządkowania znaczeń w kulturze magicznej.” W *Rzeki: kultura, cywilizacja, historia*, red. Jerzy Kułuniak, t. 6, 85-105. Katowice: Wyd. Śląsk, 1997.
- Młynarski, Wojciech. „Tak jak malował pan Chagall.” W Idem. *Od oddechu do oddechu*, 212. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2017.
- Osiecka, Agnieszka. „Miasteczko Belz dwadzieścia lat po wojnie.” W Eadem. *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 2, 28-29. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009.
- Proust, Marcel. *W stronę Swanna*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa: PIW, 1956.
- Słonimski Antoni. „Elegia miasteczek żydowskich.” W Idem, *138 wierszy*, 175. Warszawa: PIW, 1979.
- Starobinski, Frances Amelia. *Atrament melancholii*. Tłum. Krystyna Belaid. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2017.
- Yates, Frances Amelia. *Sztuka pamięci*. Tłum. Witold Radwański. Warszawa: PIW, 1977.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1996.
- Ziomek, Jerzy. „Kontrafaktura.” W *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, red. Janina Abramowska, 265-284. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.

Źródła internetowe

- Błahut, Grzegorz. „Rzeka życia. Woda w poetyckich obrazach ludzkiej egzystencji.” Dostępny 27 kwietnia 2018. http://refleksje.zcdn.edu.pl/wp-content/uploads/2017/01/2014_04_Rzeka_%C5%BCycia.pdf.
- Kołakowski, Roman. „Miasteczko Belz. Pół wieku później.” Dostępny 17 kwietnia 2018. <http://teatr-piosenki.pl/index.php/tworczosc/236-miasteczko-belz-pol-wieku-pozniej>.
- Starski, Ludwik. „Warszawo ma.” Dostępny 30 kwietnia 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=2uXc3S8AlnY>.