

ANNA SOBIESKA
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

ACH, TEN „TIOMNYJ MOROK CYGANSKICH PIESIEN...”
(ALEKSANDR BŁOK) –
O UWIEDZIONYCH PRZEZ ROSYJSKI ROMANS CYGAŃSKI*

*Pamięci drogiej Profesor Jadwigi Sawickiej,
wielbicielki poezji Aleksandra Aleksandrowicza Błoka*

Cygańskie preludium z przełomu wieków

Jakiś sekretny, z niczym nieporównywalny urok [jest w cygańskiej pieśni], dziki, czarowny wdzięk – wszędzie odczuwalny tak samo: czy słuchasz jej w Hiszpanii, Serbii, Rumunii, na Czarnej rzece w Petersburgu, czy na Gruzinach w Moskwie¹.

Dwie gitary za ścianą
zagadały, zabrzękły,
a ta druga, że Wawel,
a ta pierwsza, że Kreml,
[.]

Eech, rozlały gitary
dźwięku pełne po brzegi
i głos śpiewał, że brzoza,
a baryton, że klon,
że... Adam... że Aleksander,
że... *Farys*... że *Oniegin* –
tajemnica ta sama
i tęsknota, i ton. [*Dwie gitary*, G-2 85]²

„*Cyganskaja tiema*” jest w historii literatury rosyjskiej (zwłaszcza w. XIX

* Kilka też rozwiniętych w tym studium przedstawionych zostało w moim referacie wygłoszonym na ostatnim Kongresie Polonistyki Zagranicznej w Krakowie w 2009 roku.

¹ A. I. Kuprin, *Faraonowo plemja*. W: *Sobranije soczinenij w dziewiati tomach*. T. 9. Moskwa 1964, s. 334.

² Skrótom G-2 odsyłam do: K. I. Gałczyński, *Dziela w pięciu tomach*. Red. K. Gałczyńska, B. Kowalska. T. 2: *Poezje*. Warszawa 1979. G-1 natomiast oznaczam t. 1 *Poezji* pochodzący z tej samej edycji. Pierwsza liczba, po łączniku, wskazuje numer tomu, następne stronicę. Ponadto stosuję w artykule skrót T = J. Tuwim, *Wiersze wybrane*. Oprac. M. Głowiński. Wyd. 4, rozszerz. BN I 184. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

i początku XX) jednym z zagadnień najbardziej podstawowych³, czymś tak dla niej charakterystycznym, że choćby na tej podstawie można odróżnić ją od literatur zachodnioeuropejskich. Niezwykle popularny w kraju Puszkina śpiew cygański pozostawił wyraźne ślady swego oddziaływania zarówno na literaturze, teatrze, jak i na samej muzyce rosyjskiej, stał się integralną częścią kultury Rosji. Wybitni cyganolodzy, tacy jak David M. Crowe, badacz historii Romów rosyjskich i wschodnioeuropejskich, podkreślali owo wyjątkowe miejsce, jakie cygańscy muzycy zajęli w wyobraźni Rosjan⁴. W żadnej innej literaturze europejskiej nie było takiej liczby świadectw głębokiej fascynacji cygańską muzyką, cygańskim śpiewem. Bo choć o Romach pisano wiele i w literaturach angielskiej, niemieckiej, francuskiej czy węgierskiej (w hiszpańskiej wcale nie tyle, ile można byłoby się spodziewać), to jednak często w atmosferze nasyconej poczuciem obcości, inności tej grupy etnicznej, jej niepokojącej egzotyki⁵; nie było mowy o takiej swoistej symbiozie, jaka zaistniała między rosyjskimi Cyganami a kulturą rosyjską. To dlatego ośmielałam się pisać o prawdziwym uwiedzeniu, o zaskakującej bliskości między duszami cygańską a rosyjską, o romansie cygańskim jako symbolu („noumenie”) rosyjskości.

Wśród literatur zainteresowanych kulturą „wyznawców z Egiptu” literatura polska, obok hiszpańskiej, fińskiej, szwedzkiej, rumuńskiej, jest jedną z tych, które pozostają daleko w tyle, jeśli chodzi o literacką statystykę wprowadzania motywów cygańskich. Historia literatury polskiej końca w. XVIII i w. XIX jest w stanie poszczycić się zaledwie kilkunastoma tytułami, podczas gdy np. poezja angielska ma ponad 60 liryków o tematyce cygańskiej. Aby więc dowiedzieć się czegoś o polskich Romach, przeczytać możemy jedynie kilka obraźliwych fragmentów z utworu *Worek Judaszow* Sebastiana Klonowica, relacjonujących, jak to stara Cyganka uczyła młodą:

Jak mołojca omamić [...];
 Jako owcom i mleko odjąć cudzym krowom;
 Jako wróżyć na ręku [...];
 [.]
 Jak sąsiedzkie przewabić żyto na swe pole;
 I jako niecić ogień pod słomianym dachem;
 Jako mieszek wyszypać, jako szalić Lachem⁶.

Nieznaczone korekty do wizerunku wnoszą sielanka Franciszka Dionizego Książnina, wiersze Tomasza Zana, Władysława Sabowskiego, Romana Zmorskiego, Teofila Lenartowicza, opowiadania Władysława Łosia, Kazimierza Glińskiego. A nieoceniona pod tym względem pozostaje, oczywiście, *Chata za wsią* Józefa

³ Szczegółowo piszę o tym w studium poświęconym historii cygańskiego śpiewu w Rosji i wątkom cygańskim w literaturze rosyjskiej (ukaze się ono niebawem).

⁴ D. M. Crowe, *A History of the Gypsies of Eastern Europe and Russia*. London 1995, s. 151.

⁵ Zob. G. F. Black, *A Gypsy Bibliography*. Edinburgh 1914. – *The Wind of the Heath. A Gypsy Anthology*. Chosen by J. Samson. London 1930. – K. Trumppener, *The Time of the Gypsies: A „People without History” in the Narratives of the West*. W zb.: *Identities*. Ed. K. A. Appiah, H. L. Gates. Chicago 1995.

⁶ S. F. Klonowic, *Worek Judaszow*. Oprac. K. Budzyk, A. Obrębska-Jabłońska. Komentarz prawniczy oprac. Z. Zdrójkowski. Wrocław 1960, s. 94. BPP, B 10. Fragment ten jest częścią znamienite zatytułowanego rozdziału *Opisanie i rozdzielenie złodziejstwa, jako wiele rodzajów złodziei*.

Ignacego Kraszewskiego oraz dramat Józefa Korzeniowskiego⁷. Skromną całość dopełniają młodopolskie teksty w rodzaju wierszy Jana Kasprowicza czy Kazimierza Przerwy-Tetmajera. (Nie liczę postaci Cyganów marginalnych, epizodycznych czy funkcjonujących jako figury mowy w polskiej prozie – w *Malwinie* Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej, w powieściach Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Władysława Reymonta, Stefana Żeromskiego, Marii Dąbrowskiej, Marii Kuncewiczowej⁸.) Jest więc tego stosunkowo niewiele. Ów brak zainteresowania można byłoby tłumaczyć poprzez wydobycie z zapomnienia choćby wypowiedzi Mickiewicza, który, próbując wyjaśnić w wykładzie XX (badanie VIII) w Collège de France tajemnicę obcości duszy cygańskiej nie tylko wobec plemienia słowiańskiego, ale i „wszystkich [innych] szczepów znanych w Europie [...]”, wskazał kilka jej cech charakterystycznych: bardzo „niesłowiański” brak zmysłu religijnego, nienawiść do osiadłego trybu życia, a nawet gorzej – do „wszystkiego, co podobne do domu”, oraz karygodną radosną bez troskę, nieprzywiązywanie wagi do życia⁹.

A może – o czym nikt nigdy nie wspomniał – cygańskie kojarzyło się, w dobie romantyzmu, a jeszcze bardziej na przełomie wieków XIX i XX, zbyt mocno z rosyjskim? Może podświadomie łączono kulturę cygańską ze zjawiskami pochodzenia rosyjskiego, nie tyle widziano w niej coś obcego, ile brano ją za jeden z przejawów kultury rosyjskiej jako kultury azjatyckiej, dzikiej, antynomicznej wobec cywilizowanego Zachodu. Bo czy nie o tym mogą świadczyć choćby słowa Józefa Jankowskiego z przedmowy do polskiego tłumaczenia *Żywego trupa*, najbardziej cygańskiego utworu Lwa Tolstoja? „Apostoł duszy rosyjskiej” oskarżony tam został w ostrych słowach o propagowanie takiego stylu życia, jaki właściwy jest życiu cygańskiemu, tzn. związanemu z kultem i ukochaniem afektu oraz odrzuceniem „karność i obowiązku”, jednym słowem – związanemu z „życiem wolnego [tj. nie stłumionego – A. S.] instynktu”. To, czym zachwycał się rosyjski twórca, z wielkim znawstwem i większym jeszcze upodobaniem opisujący życie

⁷ Zob. J. Ficowski, *Cygan*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wyd. 2. Wrocław 1994. – Black, *op. cit.*

⁸ Chodzi mi, oczywiście, o świadectwa literackie, bo prac etnograficznych w w. XIX i na początku w. XX było w Polsce wcale niemało. Wśród nich najważniejsze to: cyganologiczne rozprawy I. Daniłowicza (1824), T. Narbutta (1830), T. Czackiego (1835), J. Głuzińskiego (z lat sześćdziesiątych). Zob. J. Ficowski, *Cyganie na polskich drogach*. Wyd. 3, popr. i rozszerz. Kraków–Wrocław 1986. Trzeba równocześnie zaznaczyć, że sporo też mamy XIX-wiecznych rycin, rysunków i obrazów olejnych przedstawiających sceny z życia cygańskiego. Spośród tych najbardziej znanych wymienić by należało: obrazy M. Gierymskiego (*Obóz Cyganów* (1868); *Scena z życia Cyganów* (1868)), A. Kotsisa (*Cyganie* (1860–1870)), Z. Sidorowicza (*Szatory cygańskie* (1876)), W. Gersona (*Obozowisko cygańskie na Saskiej Kępie pod Warszawą* (1868)), *Cygan* (1866), *Król cygański*, *Jan Marcinkiewicz, składa wizytę księciu Radziwiłłowi „Panie Kochanku” w Nieświeżu* (1867)), J. Brandta (*Cyganie* (1866–1867)) czy ryciny F. Kostrzewskiego (*Pogrzeb cygański* (1868)), *Cygan* (1868)), A. Piotrowskiego (*Obóz Cyganów* (1873); *Wesele cygańskie* (1873)), W. Brochockiego (*Obóz Cygański* (1873)), A. Kędzierskiego (*Tabor cygański* (1882)), H. Pillatiego (*Koczowisko Cyganów* (1861), *Cyganka* (1863), *Obóz Cyganów* (1873), *Cyganie* (1886)), M. Pocięchy (*Cyganie* (1880), *Obozowisko Cyganów* (1878)), A. Kozakiewicza (*Cygan* (1887)). Zob. J. Ficowski, *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*. Warszawa 1989.

⁹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*. W: *Dzieła*. T. 11. Red. J. Krzyżanowski [i in.]. Warszawa 1955, s. 320–321 (przeł. L. Płoszewski).

cygańskie, w przedmowie Jankowskiego nazwane zostało hodowaniem i nałogowym trwaniem w namiętnościach nie okiełzanych rozumem i moralnością; tu zaś tkwią korzenie – jak dowodził – namiętności, bezwzględności i fanatyzmu ducha rosyjskiego, korzenie tak typowej dla literatury rosyjskiej rozpacz¹⁰.

Mimo niechęci, jaką okazywano owej przyniesionej do Polski z Rosji „zarazie cygańszczyzny”, idea życia cygańskiego, życia w wolności, w śpiewie, cieszyła się na przełomie XIX i XX w. szczególnym zainteresowaniem. Świadczy o tym znamienne niewątpliwy sukces, jaki odnosiły wówczas rosyjskie cygańskie romanse, będące chyba najbardziej charakterystycznym wyrazem ducha cygańskiego. Nie wiemy wprawdzie o tym zbyt wiele, było to zjawisko najczęściej wstydliwie przemilczane (choć mówiono wiele o zruszczeniu duszy polskiej¹¹). W ówczesnej prasie czy w późniejszych zapiskach, dziennikach, wspomnieniach prawie nie ma śladów potwierdzających fakt słuchania tego rodzaju muzyki, choć dowody istnieją. Badania muzycznych poloników przed r. 1918 pokazują, że nagrania cygańskich romansów cieszyły się na terenach byłej Rzeczypospolitej niezwykłą popularnością, wszyscy niemal artyści operowi i operetkowi tamtego okresu mieli w swoim repertuarze przynajmniej kilka takich cygańskich popisowych numerów¹². Np. Sergiusz Metaxian (Metaksjan), polski baryton, z pochodzenia Ormianin, artysta Opery Warszawskiej, także jej dyrektor, kierownik Teatru Bagatela, nagrał na początku w. XX wiele, cieszących się ogromnym powodzeniem, romansów cygańskich. Wśród nich znalazły się m.in. słynne *Zabyty nieznyja łobzanija* do słów Anatolija Lenina; skomponowana przez Jakowa Fiodorowicza Prigożego¹³ do wiersza Jakowa Piotrowicza Połonskiego – *Piesnia Cyganki (Moj kostior w tumanie swietit...)*; romanse, takie jak *Ech, rasposzol... (Czernyja oczi, bielaja grud'...)*; *Ugołok (Dyszala nocz wostrogom sladostrastija)*; *Tigrionok; Uspokoj mienia...* (znane też po polsku pt. *Wróć mi spokój, wróć...*); *Mnie wsio rowno! Dni suliat lisz*

¹⁰ J. Jankowski, przedmowa w: L. Tołstoj, *Żywy trup. Dramat w 6 aktach (12 odsłonach)*. Warszawa 1912, s. II.

¹¹ Zob. A. Brückner, *O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta. Szkic literacki*. Lwów–Warszawa 1906. – W. Jabłonowski, *Dookoła Sfinksa. (Studia o życiu i twórczości narodu rosyjskiego)*. Warszawa–Lwów 1910. – M. Zdziechowski, *Wpływy rosyjskie na duszę polską*. Kraków 1922. Zob. też obszerniej na ten temat w moim artykule: *Czarny romans czy lęk przed imperialistycznym ukąszeniem? Młoda Polska wobec literatury rosyjskiej*. „Slavia Orientalis” 2006, nr 4.

¹² Stąd w rzeczywistości mylne przekonanie żywione przez wielu badaczy, że odbiorcy polscy z pobudek patriotycznych ignorowali nagrania muzyki rosyjskiej. K. Janeczka-Sołomko (*Dyskopedia poloników do roku 1918*. T. 1. Warszawa 2002, s. LVI; podkreśl. A. S.) we wstępie do katalogu muzycznych poloników pisze np.: „Polskie pieśni narodowe, patriotyczne, religijne i ludowe nie miały szans zaistnieć na estradzie, cieszyły się więc powodzeniem jako nagrania – też w licznych opracowaniach instrumentalnych. [...] Rozpatrując wpływ fonografii na życie społeczne, nie należy zapominać, że na decyzje repertuarowe i dobór wykonawców poszczególnych firm działających na terenach polskich do 1918 r. duży wpływ miało zapotrzebowanie rynku rosyjskiego, dla którego przeznaczona była znaczna część produkcji. Prawdopodobnie społeczeństwo polskie nie interesowało się tymi nagraniami, pomimo że były one dostępne na lokalnym rynku. Produkcja na rynek rosyjski zgodnie z jego zapotrzebowaniem odbywała się, oczywiście, kosztem innych nagrań, które miałyby szanse upowszechnienia wśród odbiorców polskich”.

¹³ Jakow Fiodorowicz Prigożij (1840–1920) był autorem muzyki do takich romansowych perełek, jak *Para gniedych; Nie gowori, cztó młodost' sgubila* (do słów Niekrasowa); *Ja pomniu wieczor czy Ja obozaju*.

*pieczali...; Nie tai rydanija...; Nie zamolczu...; Wczera ja widiel was wo snie...*¹⁴ Cygańskie romanse (po rosyjsku, ale i po polsku) śpiewali również Józefa Bielska, Lucyna Messal, Władysław Ochrymowicz, Józef Redo, Jakub Kelter, Wacław Brzeziński, zwany polskim Battistinim. W warszawskiej wytwórni płytowej „Syrena Record” między 1909 a 1914 r. rosyjskie cygańskie romanse nagrywali poza tym także sami Rosjanie: Daria Dałmatowa, A. W. Pietrowa, W. D. Zorina, Michał Iwanowicz Wawicz, E. A. Iwanowa, Abram Łazarewicz Brajnin, F. I. Sawicki, A. Rudin; również artyści estradowi: A. N. Byczkowa, A. E. Sokolska, Maria Pietrowna Komarowa, Wiktor Iwanowicz Sadownikow, N. G. Tarasowa, E. P. Gradowa, Maria Aleksandrowna Lidarska, Maria Aleksandrowna Karinska, Nina Wiktorowna Dulkiwicz i inni¹⁵. Wśród romansów rekordy popularności biły przede wszystkim *Chryzantemy*, które przed r. 1918 znane były na terenach byłej Rzeczypospolitej w wykonaniu m.in. takich sław, jak: Aleksandr Michajłowicz Dawydow, Maria Aleksandrowna Emska, Maria Aleksandrowna Karinska, Loda Rogińska, Michał Dawydowicz Ksiendzowski, Józef Kallini, N. G. Siewierski (Leleko), S. P. Sadownikow, wspomniani już Metaxian, Ochrymowicz, Redo, Brzeziński, Kelter czy parodiujący je Marian Domosławski (*Chryzantemy* dostępne też były w opracowaniu na bałafajkę, na kwartet smyczkowy, a nawet na piłę – w nagraniu A. Sinkowa).

Wygląda więc raczej na to, że większość polskich rodzin zachwycała się jednak pieśniami rosyjskich Carmen czy Marijul na co dzień, tak jak owa Panna Walunia z *Uśmiechu dzieciństwa* (część pt. *Goście* (1923)) Marii Dąbrowskiej, zapamiętana właśnie jako ta, która „nucąc romans cygański”, brnęła „w duszne głębie ogrodu [...]” z szalejącymi za jej uśmiechem zalotnikami¹⁶. Trudno przecież uwierzyć zapewnieniom, że romanse cygańskie cieszyły się powodzeniem tylko u stacjonujących w Warszawie „panów aficerów”, ale – jak już podkreślałam – przyznać się nie śmiano, że jednak nie tylko. Powtarzano więc najczęściej za prasą niemiecką uwagi o „wódce, dziegciu, juchtowych butach i nahajce”¹⁷ – prymitywizmie, surowości i brutalności muzyki rosyjskiej, oddzielonej nieprzebytym dystansem od kulturalnej Europy, a cygańskie romanse łączono jedynie z oficerskimi „popojkami”. Kiedy np. w r. 1911 zawitała do nas na *tournee* primadonna

¹⁴ Janczewska-Sołomko, *op. cit.*

¹⁵ Zob. T. Lerski, *Syrena Record. Pierwsza polska wytwórnia fonograficzna: 1904–1939*. Przedmowa J. Kanski. Warszawa 2006.

¹⁶ M. Dąbrowska, *Uśmiech dzieciństwa*. Wstęp E. Korzeniewska. Warszawa 1979, s. 104.

¹⁷ Skojarzenie na temat „juchtowych butów i nahajki” wzięte zostało z prasy niemieckiej; aż do końca lat trzydziestych nawiązywali do niego m.in.: W. Noskowski (*Muzyka w Krakowie*. „Przegląd Polski” 1906, t. 159, s. 189), A. Chybiński (*Milij Aleksiejewicz Bałakiriew (1837–1910)*). „Świat Słowiński” 1910, nr 72, s. 326; *Mikołaj Rimski-Korsakow (1844–1908)*. *W trzydziestolecie śmierci*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 25), Z. Ch. (*Przegląd Muzyczny*. „Nowości Muzyczne” 1910, nr 10), E. Walter (*Borys Godunow*. „Gazeta Lwowska” 1912, nr 232), B. T. (*Z galerii najmłodszych kompozytorów rosyjskich*. *Igor Strawiński*. „Przegląd Muzyczny” 1913, nr 4). Zob. M. Dziedek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*. Katowice 2002, s. 542–546 (rozdz. *Polska a jej sąsiedzi*). Warto przy tym pamiętać, że na późniejszą zmianę stosunku do muzyki rosyjskiej miał na pewno wpływ paryski kult Rosjan – dzieło A. Bruneau *La Musique en Russie* (1903) i broszurka M.-D. Calvocoressiego o Musorgskim z 1908 roku.

teatrów petersburskich, Natalia Iwanowna Tamara, specjalizująca się w wykonywaniu cygańskich romansów, sala Filharmonii Warszawskiej była pełna, ale wyraźnie zdegustowana redakcja „Kurierza Porannego” (z 19 I 1912) kwitowała jej występ tak oto:

brzmienie jej głosu wprawdzie z natury pięknego, ale zaprawionego krzykliwością, dającą do myślenia o wypitym szeregu szklaneczek szampańskiego – raziło nieco na estradzie Filharmonii tuż pod portretami Chopina i Moniuszki.

Przed 1914 r. nikt nie przyznałby wyższości estetycznej żadnemu Rosjaninowi nad Chopinem czy Moniuszką, choćby to był Czajkowski czy któryś z przedstawicieli Potężnej Gromadki. Tym bardziej wyjątkiem nie powinien być cygański romans; choćby wszystkim serce porywał, nie mógł stanowić konkurencji, przynajmniej oficjalnej, dla polskiego mazura¹⁸. A że ten ostatni zlewał się na balach urządzanych w Warszawie dla rosyjskich notabli, „z pobrzękiem oficerskich ostróg, podobny do piany szampańskiego *fin de siècle*’u marki Veuve Cliquot” – mógł napisać tylko cudzoziemiec¹⁹.

Czyja więc była ówczesna Warszawa, zwłaszcza ta z końca XIX wieku? A ta z początku XX? Czy z polskich okien przy Krakowskim Przedmieściu na przełomie stuleci częściej wydostawały się nuty mazurków, czy rosyjskich cygańskich romansów? Może te pierwsze słychać było głośno, a drugie cichutko przez drzwi półotwarte na drugie podwórko? Czy prawdą są słowa zapisane w notatkach profesora prawa państwowego na Carskim Uniwersytecie Warszawskim, Aleksandra Błoka, ojca wielkiego poety: „*Nasza staraja Warszawa w poslednije gody silno izmieniła k luczszemu: [...] w znaczielnoej stiepieni »obrusiela*”²⁰, co kilka lat później syn uzupełnił, pisząc w *Odwecie*, że stolica „zapomnianej przez Boga i umęczonej Polski” z początku wydała mu się „*zadworkami Rossii*”, wyglądała jak zaścianek Rosji²¹. A więc czy na pewno tylko antyrosyjska fobia z polską muzyką w tle? Poprzestanę na tych kilku pytaniach. Przekonana jednak jestem, że fascynacja Rosją, wówczas zabroniona, a „spuszczona z łańcucha” kilkanaście lat później, w latach dwudziestych i trzydziestych w. XX, na przełomie stuleci była już fascynacją dojrzałą i świadomą. Być może właśnie dlatego nowe pokolenie artystów, ukształtowanych w klimacie niezgody na kulturę opresora i zaborcy, z takim zapałem zrzuciło z ramion płaszcz antyrosyjskiego patrioty Konrada i – co więcej – często z prześmiewczą premedytacją wdziewało aksamitną wołoszkę czy biały cygański kazakin. Cygańskie motywy występujące w poezji okresu międzywojennego zinterpretować można byłoby właśnie w duchu takiego wyzwolonego, przekornego manifestowania swego zauroczenia rosyjskością. Oczywiście, z rosyjskiego tematu cygańskiego przejmowane były elementy najróżnorodniejsze,

¹⁸ Choć jest kilka skromnych wyjątków – w 1908 r. bardzo pochlebnie o innej wykonawczyni romansów cygańskich, A. Wiałcewej, występującej także w Filharmonii Warszawskiej, wypowiedział się J. Frankowski (*Z muzyki*. „Sfinks” 1908, z. 4, s. 163). Z wielkim zachwytem mówiła o tej pieśniarce również matka Gałczyńskiego – zob. K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*. Warszawa 2006.

¹⁹ A. Błok, przedmowa w: *Odwet*. Przeł. A. Galis. Warszawa 1989, s. 10.

²⁰ M. B. Pliuchanowa, *Błok w pieriepisie Błokow i Kaczalowych*. „Literaturnoje nasledstwo” t. 92 (1980), z. 1, s. 281. Cyt. za: B. Białokozowicz, *Warszawa w twórczym wospriatii Aleksandra Błoka*. „Język Rosyjski” 1984, nr 2, s. 68.

²¹ Błok, *op. cit.*, s. 9 (przedmowa napisana została 12 VII 1918).

nawiązywano do niego zarówno poważnie, jak i posługując się formą groteski. Chodzić mi jednak będzie przede wszystkim o podkreślenie samego ich istnienia, i to w takiej obfitości.

Na potrzeby niniejszego studium wybrałam tylko trzy zagadnienia z tej swoistej, jeszcze przez nikogo nie napisanej, historii polskiej recepcji rosyjskiej cygańszczyzny. Spróbuję przedstawić w zarysach, na czym polegała ówczesna moda na rosyjski cygański romans, naszkicuję kilka faktów potwierdzających jego popularność w życiu literackim Dwudziestolecia, pokażę, jak utrwalił się, odcisnął w poezji; zajmę się ponadto wątkami związanymi z magią cygańskiego życia nomadycznego, z romantyką wędrowania oraz obrazami cygańskiej wolności, niezależności, antycywilizacyjnej dzikości. Zwrócę uwagę na motywy cygańskie szczególnie w poezji twórców głęboko zaprzyjaźnionych z literaturą rosyjską, dobrze znających język rosyjski: Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, Józefa Czechowicza i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, widząc w tym pewnego rodzaju dowód na słuszność przypuszczenia, że ich zainteresowanie cygańszczyzną mogło być pochodną fascynacji kulturą rosyjską, w tym przede wszystkim – bardzo w cygańskim temacie zakorzenioną – twórczością Aleksandra Błoka. Zebrany materiał uzupełnię kilkoma innymi przykładami wierszy, gdzie cygańskie obrazy pojawiają się raczej przypadkowo i najprawdopodobniej nie są związane z międzywojenną modą na Rosję, modą na Błoka, ale można je odczytać również jako tej mody jakieś bardzo dalekie odbicie.

Rosyjska chandra, czyli o „trącających dziegiem, żołdatem i wódką” cygańskich romansach w międzywojennej Warszawie

Brzuchy wybałuszone, wzdęte. Meloniki. Ramiona kobiet, uśmiechy. Światło. Dużo światła. Gwar. Fale tam i z powrotem. Karasiński. Ach, te cyganki! Handełesy. Znowu handełesy. Chlaczki koniaków. Klacze i konie²².

Skrzypi czarna płyta –
romans Wertyńskiego,
tańczy w rytm fokstrota
kilkanaście par.
I nie mogę pojąć,
co w tym jest takiego,
że za serce chwyta
ten cygański czar?²³

Muzyka rosyjska, podobnie zresztą jak literatura, mimo rzeczywistej fascynacji, jaką budziła w szerokich kręgach społeczeństwa polskiego, przed r. 1918 musiała być – oficjalnie przynajmniej – ignorowana. Był to – jak pisał Karol Szymanowski – rezultat „instynktu samozachowawczego społeczeństwa na politycznym wyrosłym podłożu”. Owe zbytnia ostrożność, oschłość i rezerwa, niesprawiedliwy krytycyzm, żakowskie nieco – tłumaczył twórca *Harnasiów* – niedowiar-

²² W., *Pół czarnej i parę kawalków. (Reportaż kawiarniano-literacki)*. „Nowe Pismo” 1933, nr 27.

²³ J. Smielakow, *Lubka*. W zb.: *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880–1967*. Red. W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroszyłski. T. 2. Wrocław 1971, s. 214 (przeł. W. Dąbrowski).

stwo w stosunku do wartości sztuki rosyjskiej, bo rosyjskiej, powodowane były przekonaniem, że abstynencja wobec arcydzieł ze Wschodu chroniła przed zmyślanym w nich „ideowym jadem”, „mogącym w pewnej mierze zatruwać naszą zachodnią psychikę”, a zatem – „niemożliwością było wymagać od nas sprawiedliwego i bezwzględnie obiektywizmu”²⁴. Głosy krytyki wobec wszelkiego rodzaju przejawów urzeczona kulturą Rosji nie umilkły jednak i po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Wprawdzie po r. 1917 obficie szafowano „kadzidlany dymem przed nosem pierwszego lepszego kaboty z Charkowa czy Tuły”, wznoszono się „do łez *Liliowymi Negrami* Wiercińskiego”, co wrażliwsze damy omdlewały „na *Poezo-wieczorach* Igora Siewierianina”, i bezkrytycznie zachwycono się wszelkiego rodzaju „Obłokami w Czerwonych Spodniach”, jednak dawna oschłość i rezerwa zmienione w uprzejmość i gościnność wydawały się rzeczą tak niesłychaną, że nawet sam Szymanowski oponował: dzieje się tak, „jak gdybyśmy istotnie zapomnieli, iż tam gdzie dawniej czuwał carski żandarm, za cieniutkim, chwiejnym przepierzeniem kordonu, czai się dziś zbrodniczy, plugawy komisarz »Czeki«, zajęty organizowaniem zbójceckich band, mordujących po wsiach i miastach polską ludność!”²⁵

Ze szczególnym niepokojem śledzono więc pojawianie się w koncertowych polskich repertuarach dzieł kompozytorów rosyjskich, pisano o bolszewizacji kultury w Polsce, o zgubnym wpływie muzyki rosyjskiej na muzykę polską²⁶. Ta prawdziwa kampania antyrosyjska najostrejsze formy przybrała w latach dwudziestych. Jeden z jej koryfeuszów, Ludomir Różycki, na łamach „Przeglądu Warszawskiego” straszył wówczas:

Niewola wszczepiła w organizm naszego społeczeństwa kult dla muzyki obcej, a przede wszystkim dla muzyki rosyjskiej. Zmysłowy powab żywiołu egzotycznego tej muzyki [...] opanował psychikę polską w zupełności, wytwarzając system wrogi dla sztuki polskiej. System ten, popierany przez przedstawicieli prasy muzycznej codziennej i jako taki mający ogromny wpływ na szerokie warstwy społeczeństwa, przechodzi z pokolenia na pokolenie, a obojętność dla przejawów twórczości polskiej tworzy atmosferę niemożliwą dla egzystencji i rozwoju polskiego kompozytora, przyczyniając się do emigracji i do martyrologii wielu wybitniejszych kompozytorów polskich. [...]

Duchy z czasów niewoli pokutują dalej. Snują się one we wszystkich naszych instytucjach, przypominając brzęk kajdan. Już od kilku lat kult dla muzyki obcej (itd.). [...] Kult dla muzyki obcej, a przede wszystkim rosyjskiej, święci w Polsce istne orgie. Jeszcze nigdy, nawet za czasów rosyjskich, nie mieliśmy takiego uwielbienia dla wszystkiego, co obce, a głównie rosyjskie²⁷.

Temu nacjonalistycznemu czarnowidztwu wtórowało głównie dwóch ówczes-

²⁴ K. Szymanowski, *Moskalomania à rebour*. „Rzeczpospolita” 1924, nr 280, z 12 X (wydanie poranne), s. 5. Zob. też K. Szymanowski, *Jeszcze o artystycznej moskalomanii*. „Warszawianka” 1924, nr 20, z 14 XI.

²⁵ Szymanowski, *Moskalomania à rebour*.

²⁶ Zob. R. Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 2005 (zwłaszcza rozdziały: *Dylematy muzyki narodowej – ku idiomowi stylu polskiego*, *Muzyka rosyjska*). Do wielu cytatów, które w tym rozdziale mówią o stosunku do muzyki rosyjskiej, dotarłam dzięki tej książce oraz dzięki *Bibliografii muzycznej polskich czasopism niemuzycznych* (Red. K. Michałowski. T. 1–5. Kraków 1971–1979).

²⁷ L. Różycki, *Miscellanea. Duchy pokutujące. (Słów kilka o muzyce polskiej)*. „Przegląd Warszawski” 1925, z. 43, s. 94, 96.

snych krytyków – Stanisław Niewiadomski i Piotr Rytel. Pierwszy wychodził z założenia, że muzyka rosyjska zawsze i wyłącznie zgubne skutki w duszy polskiej powoduje, toteż ze zgrozą i poczuciem głębokiego zgorznienia wypowiadał się o moralnej pustce natrętej, dokuczliwej, nadającej się „przepysznie do wygwizdania” muzyki coraz bardziej popularnego na Zachodzie i w Polsce Igora Strawińskiego:

Ale znacznie gorzej jeszcze przedstawia się ta sztuka ze strony wartości swej moralnej. I jeżeli bronimy się całą siłą przed pchającymi się do nas ze Wschodu prądami, dla naszej polskiej duszy zgubnymi, to dlaczego otwierać ramiona sztuce, która bezsprzecznie jest tych prądów wyrazem i która buduje po prostu całą swą egzystencję na wrogiej nam i wszelkiemu porządkowi społecznemu sile destrukcyjnej [...], siła muzyki uczuciowa posiada więcej jeszcze wnikliwości niż słowo i wszelka czynna propaganda, [...] potrafi duszę zatruć p o d s t ę p n i e j i skuteczniej niż wszelkie inne trucizny moralne [...]”²⁸.

Według krytyków, zwłaszcza z obozu nacjonalistycznego, zgrupowanych m.in. wokół warszawskiej „Myśli Narodowej”, nic, co niepolskie, co obce narodowi polskiemu, jeśli o swoją tożsamość się troszczy, podobać się nie powinno. Dlatego na interwencje włączającego się do dyskusji Szymanowskiego, próbującego uświadomić oponentom bezmyślność ich racji²⁹, Rytel odpowiada z tym samym, niezmiennym uporem: „nasza sztuka i kultura zyska więcej, jeżeli Polak napisze i wystawi symfonię (choćby niekoniecznie arcydzieło), niż jeśli nasza publiczność wysłucha np. koncertu Prokofiewa”³⁰.

Potępienie muzyki rosyjskiej wyłącznie dlatego, że rosyjska, ale jeszcze bardziej, bo i rosyjska, i dobra, więc tym demonicznie uwodzająca polskich słuchaczy; wielbienie zaś najlichszej miernoty z takiego tylko powodu, ponieważ jest polska – nie mieści się dziś w głowie i nie znajduje usprawiedliwienia, wówczas jednak takie rasowe nacjonalistyczne przesłanki należały do motywacji najświętszych. Z wielkim przejęciem usiłowano zatem zapobiec skalaniu polskiego życia muzycznego przez brudne i miażdżące polskość dotknięcie owych „ciężkich, grubych łap kompozytorów narodowych rosyjskich”, próbowano ustrzec je przed „brutalną, wstrętną dla nas, w każdym calu obcą, trącą tradycyjnym dziegiem, żołdatem i wódką” muzyką rosyjską – jak pisał Rytel³¹. Obroną przed sowieckim bolszewizmem było np. wycofanie z polskiego życia koncertowego dzieł Czajkowskiego, Strawińskiego, Skriabina; uznano ich bowiem za niebezpieczne narzędzia służące do zawłaszczania i sowietyzacji duszy polskiej, za roznosicieli jadu mocarstwowej propagandy rosyjskiej. Głosząc nadejście czasów apokalipsy, wzywano:

Propaganda muzyki polskiej powinna dziś stać się naprawdę przedmiotem jakiejś akcji gorącej, żywej, energicznej. Muzyka polska jest zagrożona w swym istnieniu [...].

[...] Towarzystwo Miłośników Muzyki [...] składa się też w znacznej części z ludzi, którzy wagi jakiejś szczególnej do muzyki polskiej nie przywiązują. Być może, że są tam nawet tacy [...], którym na sercu leży głównie muzyka – rosyjska!... [...] poddawać się żadnej presji nie wolno i trzeba wszelkimi siłami dążyć do tego, ażeby stworzyć publiczność czysto polską, ożywioną jakąś ideowością, zwróconą uczuciem i umysłem wyżej ponad bezmyślne, snobistyczne podziwianie wszelkiej sztuki, przychodzącej do nas z Rosji.

²⁸ S. Niewiadomski, *Z życia muzycznego. Igor Strawiński w Warszawie 4-go i 6-go bm. Nowe uderzenie fali rosyjskiej*. „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 46.

²⁹ Szymanowski, *Moskalomania à rebour*.

³⁰ „Gazeta Warszawska” 1925, nr 106, z 18 IV, s. 2.

³¹ Jw. 1922, nr 134, z 18 V. Cyt. za: Ciesielski, *op. cit.*, s. 397.

Powinno się utworzyć ligę obrony muzyki polskiej [...] dla rozpowszechniania muzyki polskiej i czci dla Chopinów, Moniuszków, Karłowiczów i Żeleńskich!³²

Ksenofobiczni patrioci apelowali więc, by „zbiorowa dusza polska” podjęła trud wyzwalania się z pęt obcych, by zrzuciła z siebie „Strawińskiego i cały nalot rosyjski”, by rozbudzały się „moce własnej wielkiej potęgi twórczej”. Tymczasem duch narodowy spletał nie lada psikusa: „droga, ideały i taktyka naszych sąsiadów od Wschodu” znalazły jednak „oparcie w zdrowym organizmie polskim” – pisał Rytel³³; duch zamiast się rozwijać sam z siebie, z lubością oplótł się wokół wsączającej mu jad zapomnienia o własnej tożsamości (!) rosyjskiej cygańszczyzny. W kawiarniach, kabaretach i salonach literackich Drugiej Rzeczypospolitej zakręlował cygański romans, Wertyński i Siewierianin. Nie mogły obyć się bez nich nie tylko słynne dancingi w warszawskiej „Adrii”, spotkania w Instytucie Propagandy Sztuki, w teatrze na Karowej, w „Astorii” goszczącej wielu Rosjan, czy w utworzonej przez białą emigrację w latach dwudziestych Tawernie Poetów – klubie w Hotelu Saskim. Zespół cygański i Wera (Vera) Bobrowska, słynąca z urody i elegancji wykonawczyni rosyjskich dumek i romansów, byli niezbywalną częścią balów w „Cristalu”, jednej z największych i rzekomo najładniejszych restauracji warszawskich na rogu Brackiej i Alei Jerozolimskich³⁴. Cygańskie rytmy towarzyszyły zapewne także bilardowi z Arcybaszewem w dolnej sali u Loursa. Chór mistrza cygańskiej pieśni Grigorija Siemionowa występował nie tylko na corocznych balach emigranckich w salach Resursy Kupieckiej przy ul. Senatorskiej 40, ale niemal codziennie w winiarni „Ziemiańskiej” (*caveau caucasien*) przy Jasnej 5, a w ostatnich latach przed wojną w przekształconej na *dancing* starej knajpie „Narcyz” na roku Kruczej i Żurawiej. Nie brakowało ich na występach wokalnemuzycznych w kinie „Palace” na Chmielnej, w sali Towarzystwa Higienicznego albo w kawiarni artystycznej „Sztuka i Moda” („SiM”), gdzie parodiowała je Mira Zimińska³⁵, w rosyjskich kawiarniach, knajpach i tancbudach na Czerniakowie, Woli i Powiślu czy u Cyganów na Bródnie. Pewnie i w „Ziemiańskiej”³⁶, gdzie na półpiętrze znajdował się stolik skamandrytów, z przyniesionego przez Władysława Waltera wielkiego patefonu z tubą rozlegały się dźwięki cygańskich romansów. „Ziemiańska” z honorami przyjmowała zresztą w latach dwudziestych bardzo cygańskich „mistrzów taniego poetyzowania i nie mniej taniej egzotyki – Igora

³² S. N i e w i a d o m s k i, *Z życia muzycznego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 29.

³³ „Gazeta Warszawska” 1922, nr 134, z 18 V.

³⁴ Zob. J. W a c h o w i c z - M a k o w s k a, *Chochlą i mieczem*. Warszawa 2000, s. 240. V. Bobrowska była jedną z „muz” A. W ł a s t a, to ona wykonywała słynne tango do muzyki J. P e t e r s b u r s k i e g o *Już nigdy* w kabarecie „Morskie Oko” w 1930 roku.

³⁵ Zob. wspomnienia M. Z i m i ń s k i e j - S y g i e t y ń s k i e j (*Nie żyłam samotnie*. Warszawa 1988, s. 152) o tym, jak przygotowywała się do „wieczoru stylowych piosenek”, korzystając z pomocy niejakiej pani Zosi, szansonistki z nocnego kabaretu „Café Chantant”, zabawiającej panów „aficerów” przed pierwszą wojną światową.

³⁶ Karykatura J. S z w a j c e r a „J o t e s a” *Kawiarnia „Ziemiańska”* (1930) przedstawia duże stoliki „Małej Ziemiańskiej”, na jednym jest kaczka, na innych telefoniczny aparat i wielki patefon z tubą, który, jak twierdzi W. H e r b a c z y ń s k i (*W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*. Warszawa 2005) podobno przyniósł W. Walter, żeby była muzyka, której w „Ziemiańskiej” brakowało. Karykatura znajduje się w zbiorach warszawskiego Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza. Reprodukcję można obejrzeć m.in. w: M. S h o r e, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*. Warszawa 2008, s. 37.

Siewierianina i Wertyńskiego [...]” – jak już z pewnego dystansu po latach oceniał Włodzimierz Słobodnik. Autor słynnej *Otchlani*, który z niemalym nakładem sił zdobył wówczas dla siebie i dla Gałczyńskiego bilety na taki występ, wspominał:

Wyfraczony, pretensjonalny Siewierianin wyśpiewywał z estrady swoje wiersze pełne wodnistych likierów i fałszywych perfum. Jego drewniany koń poetyckości wydawał nam się wtedy Pegazem. Wertyński, występujący w stroju pierrota, czarował nas swoimi kokainowymi piosenkami. Po wieczorze jego nuciliśmy „sumasszedszego szarmanszczyka” i powtarzaliśmy aż do znudzenia:

*Plączet staroje niebo,
Moczit dožd' obieżjanku...³⁷*

Rzucający na słuchaczy tak skuteczne czary „Pegaz”, wykonujący swe po cygańsku dekadentkie i zmysłowe „aryjki (arietki) Pierrota” (Aleksandra Wertyńskiego przeżywano nawet – za Tuwimem – Pierrotandrem Per-Wertyńskim³⁸), sam ze swej strony świadom był owego dziwnego zbiorowego zaślepienia, własnego hipnotycznego oddziaływania na polskich słuchaczy. W spisanych po latach wspomnieniach z dumą podkreślał, jakim to „*bieszonym sukcesom*” cieszył się, koncertując po Polsce w r. 1923, i to nie tylko w Warszawie, ale i w Krakowie, Łodzi, Poznaniu i w dziesiątkach innych małych miasteczek na Kresach; jak to Junosza Sępowski, Antoni Fertner, Mieczysława Ćwiklińska, Jadwiga Smosarska, Maria Majdrowiczówna gratulowali mu udanych występów; że był modny nawet w Belwederze, a sam marszałek Piłsudski słuchał go „w każdej wolnej chwili”. Pisał z dumą: „Literaci polscy przyjęli mnie do swego grona i często w »Ziemiańskiej« recytowałem im wiersze Błoka, Achmatowej”³⁹. Sukces, jaki odniósł Wertyński, sprawił, że w polskiej stolicy czuł się jak w rodzinnym Kijowie czy jak w Petersburgu:

W Warszawie rzucała się w oczy ogromna liczba wojskowych. Ich fantazyjne, eleganckie mundury, ostrogi, szable, szlify przypominały mi stary Petersburg z jego oficerami gwardii, balami i hulankami⁴⁰.

Zapewne na takim spojrzeniu zaważyły w znaczącym stopniu wrażenia upojonego powodzeniem śpiewaka, ale nie można zanegować pewnych faktów – ówczesna Warszawa śladów swego zruszczenia jeszcze się w latach dwudziestych nie pozbyła, a kariera cygańskiego romansu była skuteczną szczepionką przeciw wszelakim zakusom, by ten stan rzeczy zmienić. Prócz romansu takim antidotum

³⁷ W. Sł o b o d n i k, *Ulica siedmiu śpiewających komet*. W zb.: *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*. Przedmowa, red. A. K a m i e ń s k a, J. Ś p i e w a k. Warszawa 1961, s. 169.

³⁸ Autorem wykonanej przez H. Ordonównę w jednej z rewii „Qui Pro Quo” parodii cygańskiego romansu Wertyńskiego (na melodię *Przy kominku*), zatytułowanej *Obrazek sceniczny: Pierrotander Per-Wertyński*, był J. T u w i m, ceniący skądinąd śpiewaka. Na premierze rewii był sam Wertyński i ponoć zaśmiewał się do łez. Zob. T. B o y - Ż e l e ń s k i, *Premiera w „Qui Pro Quo”. Rewia „Precz z Grabskim”*. „Kurier Poranny” 1924, nr 318.

³⁹ A. W e r t y ń s k i, *Podróże z pieśnią. Wspomnienia*. Warszawa 1967, s. 60. Zob. też F. J á r o s y, *Trubadur współczesności*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 3. Kult rosyjskości i Wertyńskiego wywoływał, oczywiście, sporo emocji – zob. np. pełne zniecierpliwienia uwagi w liście J. Iwaszkiewicza do żony Anny z 8 X 1924 o Wertyńskim, deklamującym Achmatową na przyjęciu u Tuwimów i śpiewającym piosenki (A. i J. I w a s z k i e w i c z o w i e, *Listy 1922–1926*. Oprac. M. B o j a n o w s k a, E. C i e ś l a k. Wstęp T. B u r e k. Warszawa 1998, s. 176); oraz niepochlebne teksty w gazecie B. S a w i n k o w a „Za Swobodu”.

⁴⁰ W e r t y ń s k i, *op. cit.*, s. 64.

pewnie były jeszcze i herbata „Amatorska” w blaszankach braci Popow, i kawior „Amurski” lub „Astrachański”, cieszący się wśród polskich sybarytów niesłabnącym powodzeniem, jak zaświadcza choćby liczba reklam w dziale ogłoszeń „Kurierera Warszawskiego” czy „Kuriera Polskiego”.

Takich świadectw słuchania cygańskich romansów i zachwycania się nimi w Polsce czasu międzywojennego można byłoby wyliczyć wiele. Poprzestanę na dodaniu jeszcze dwóch, by następnie przejść do analizy śladów istnienia tego zjawiska, jego odbicia w samej poezji. Pierwsze z nich to właściwie tylko jedno długie zdanie z ostatniego z listów Zawodzińskiego do Przybosia. Wielbiciel poezji rosyjskiej, zwłaszcza symbolizmu rosyjskiego i liryków autora *Wierszy o Pięknej Pani*, tak oto napisał swemu oponentowi, broniąc wielkości i oryginalności tej twórczości, podkreślając jej odmiennność od symbolizmu francuskiego:

w ogóle cały „symbolizm” rosyjski, w osobie największego – Błoka, to kontynuacja tradycji własnej narodowej poezji, genialna synteza poezji ludowej (włącznie do tych banalnych „romansów” cygańskich, które Pan słyszy po kawiarniach) + romantyzm i parnasim czy symbolizm francuski (*avante lettre*), tj. Lermontow i Fet + Niekrasow, czyli społecznicza, tendencyjna, publicystyczna, prozaiczna poezja, której wielkość niełatwo zrozumieć i wy tłumaczyć.

Wszystkie te elementy połączyły się w Aleksandrze Błoku w syntezę [...] potężnego zasobu środków ekspresji, zasobu, którym rozporządzała osobowość fascynująca, magiczna [...] ⁴¹.

Pierwsze zdanie mówi tak wiele – wydobywam je z ukrycia i dlatego że jest świadectwem, iż pieśni oraz romansów cygańskich słuchano w kawiarniach rzeczywiście dużo, i dlatego że połączyło ono z nimi nazwisko Błoka, traktując je więc jako jeszcze jeden dowód na to, że polska recepcja twórczości wielkiego symbolisty nastawiona była w znacznej mierze na tę właśnie, cygańską jej stronę.

Drugim przykładem ostatecznie już potwierdzającym fakt istnienia cygańskich romansów w polskim życiu kulturalnym i ich ogromną popularność niech będzie jeszcze kilka danych z krótkiego wybiórczego przeglądu katalogów ówczesnych firm fonograficznych oraz wydawnictw publikujących nuty i słowa utworów należących do tego gatunku muzycznego. Jeśli zajrzeć np. do archiwów słynnej warszawskiej wytwórni „Syrena Record”, to okazuje się, że lista śpiewaków nagrywających płyty z romansami cygańskimi jest naprawdę wyjątkowo długa, a znajdują się na niej nazwiska nie tylko rosyjskich emigrantów, ale i polskich artystów próbujących sił w tego typu repertuarze. Spośród rosyjskich mistrzów wykonujących cygańskie romanse wymienić należy przede wszystkim znakomitego Jurija Morfessiego, śpiewaka, który wyemigrował z Rosji około r. 1921 i zamieszkał na stałe w Polsce, Iwana Nikitina, Grigorija Siemionowa i jego rosyjski chór (Iwana Pietina-Burłaka, Michaiła Olchowego, Aleksandra Puchalskiego, Dmitrija Dubrowskiego), Ałę Bajanową, Nadieżdę Bielicz, rosyjską kapelę „Wołga” pod dyrekcją Lewickiego, takie wokalistki, jak śpiewająca w języku ukraińskim i rosyjskim Halina Anna Karenina i Waria Łaska. Pieśni rosyjskie i cygańskie romanse doskonale interpretowała także Olga Kamińska (właśc. Olga Fawisiewicz z Groznego, od ok. 1920 r. przebywająca w Polsce), popularyzując je również w polskim radiu i w filmie (*Hanka* z r. 1934, gdzie występowała z chórem Siemio-

⁴¹ K. W. Zawodziński, list do J. Przybosia, z 26 V 1934. Cyt. za: T. Kłak, *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*. Kraków 1993, s. 116. Podkreśl. A. S.

nowa), w warszawskim kabarecie „Femina”, potem też w „Nowym Momusie”, no i oczywiście w rozmaitych rosyjskich lokalach, szkołach, klubach warszawskiego środowiska „białej” emigracji rosyjskiej (gościnnie występowała także w Wilnie w Teatrze Lutnia i w Gdyni w Teatrze Riwiera).

Wśród polskich wykonawców utworów cygańskich warto przypomnieć „polską Marlenę Dietrich” – Stanisławę Nowicką, Pawła Prokopieniego (właśc. Pawło Prokop) z Polesia, Tadeusza Faliszewskiego (wykonującego uwory Weretyńskiego), Stefana Witasa czy niejakiego W. Kuchcińskiego⁴². Tyle tylko informacji z katalogów „Syreny Record”, a przecież takich płytowych wytwórni oferujących bogaty repertuar rosyjski było więcej, wspomnijmy choćby o warszawskiej filii firmy „Columbia”, o „Odeonie” czy „Parlophonie”.

Oczywiście, prócz nagrań publikowano też sporo albumów z nutami i tekstami romansów. Już około 1917–1918 r. i na początku lat dwudziestych popularna była wydawana przez spółkę Gustawa Gebethnera seria „Cygańskie Pieśni. Wybór Ulubionych Pieśni Cygańskich do Śpiewu na Jeden Głos z Towarzyszeniem Fortepianu”. We Lwowie w latach dwudziestych nakładem firmy Gustawa Seyfartha pojawiały się dość duże, bo zawierające po prawie 30 utworów, zeszyty z przetłumaczonymi na język polski najpopularniejszymi pieśniami cygańskimi (*Albumy pieśni cygańskich*). W Warszawie Bronisław Rudzki zainicjował wydawanie serii „Pianista w Salonie. Zbiór Ulubionych Utworów, Ułatwionych przez Leona Chojeckiego”, gdzie znalazło się kilka pieśni cygańskich, oraz „Biblioteczki Muzycznej”, w której na 152 zeszyty, m.in. z walcami, pieśniami z *Halki* i *Strasznego dworu* Moniuszki, z piosenkami wojskowymi, ale i z takimi kuriozami jak fokserotik *Jonny*, fokstrot *Wamp* czy tango *Czar rozkoszy* – ponad 40, czyli prawie 30%, poświęcono cygańskim romansom. Teksty rosyjskich romansów cygańskich tłumaczone były m.in. przez Zofię Bajkowską, a na okładkach poszczególnych wydań pojawiały się zdjęcia wykonawców – np. Miry Zimińskiej (romans cygański *Dziękuję Ci!*), Józefiny Bolskiej (*Dziecię i róża*), Stanisława Gruszczyńskiego (*Minęło tyle lat* – romans Siergieja Aleksandrowicza Kaszewarowa). W związku z dużą popularnością piosenek i romansów Weretyńskiego wielu wydawców – np. Gebethner i Wolff, Idzikowski, Grąbczewski i Rzepecki – publikowało także oddzielnie całe cykle arkuszy tego artysty (tekst oryginalny, polski przekład i zapis nutowy każdej piosenki).

Obfitość edycji takiego typu, niezwykła popularność rosyjskich romansów, ów swoisty kawiarniany syndrom cygański, nie uszły, oczywiście, uwadze satyryków, romanse cygańskie parodiowano w kabaretach, wyśmiewano we wspomnieniach i twórczości własnej, dość przypomnieć piosenkę Gałczyńskiego *Spodnie cmentarne*, śpiewaną przez bohaterów *Wspólnego pokoju* Krzysztofa Uniłowskiego. Ale zanim szerzej się tym zajmę, pozwolę sobie przedstawić w całości wiersz z tego okresu, autorstwa Tadeusza Kończyca, skromnego dziennikarza sekretarzującego w „Kurierze Wieczornym”, piszącego dla kabaretów teksty piosenek poważnych i satyrycznych. Utwór jest swoistym hołdem dla romansu cygańskiego, pomnikiem ku czci „salonowej cygańszczyzny”:

Cygański romans śpiewa piękny głos –
Cygański romans dawno zapomniany...

⁴² Zob. Lerski, *op. cit.*

Śpiew się objiła o teatru ściany –
 Śpiew-szał, śpiew-skarga na okrutny los,
 Romans, w kochanków bujnej krwi skąpany,
 Gwałtowny, ostry, jak sztyletu cios –
 Romans cygański miłością pijany
 I o śnie szczęścia słodko zadumany
 Cygański romans...

Śpiewaj! Niech pękną te drewniane ściany!
 Niechaj się zwałą na ofiarny stos,
 Niech go zapali, niby słońce – kłos,
 Gorący, bujny, w płomień rozedrgany
 Cygański romans...

Śpiew płynie falą... drżący i splakany,
 Niby kochanki porzuconej głós –
 A znów za chwilę weselem pijany,
 A potem cichy, smętny, zadumany...
 Zamilcz!...
 Bo mój mi przypomina los
 I chwieję się, jak wiatrem kołysany kłos
 Tak mnie rozstraja ten – smutkiem owiany –
 Szyderczy, drwiący, w łzach i krwi skąpany
 Cygański romans⁴³.

**„Skąd on bierze te rytmy?” (Czesław Miłosz),
 czyli rosyjskie romanse cygańskie
 w „zaczarowanej tancbudzie” poezji Gałczyńskiego**

Życie w śpiewie,
 Dawny ton skrzypki mej cygańskiej –
 czysty jak wzór tych chmur na niebie [...].

(*Powrót do Eurydyki*, G-2 15)

Nuta cygańsko-błokowskich zaśpiewów jest w wierszach Gałczyńskiego uchwytana, określa sporo.

W tej rosyjskości na pewno tai się korzeń nieprzytomności, nieodpowiedzialności, bezkształtności Gałczyńskiego jako artysty⁴⁴.

Najciekawszym chyba świadectwem obecności rosyjsko-cygańskiej kultury muzycznej w Polsce międzywojennej jest poezja Gałczyńskiego. Wprawdzie i Wierzyński próbował zamknąć swoje wspomnienia o spędzonych w Rosji latach właśnie w wierszu *Romans rosyjski*⁴⁵ – tytułem i nastrojowością nawiązującym do tego gatunku poetycko-muzycznego; a atmosferę rodem z dekadentkich romansów

⁴³ T. Kończyc, *Romans cygański*. „Ilustrowany Przegląd Teatralny” 1921, nr 30/31, s. 9.

⁴⁴ A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1968, s. 20, 23. Druga wypowiedź jest komentarzem do tekstu K. W. Zawodzińskiego *Wesoły dekadent à la russe* (w: *Wśród poetów*. Oprac. W. Achremowiczowa. Kraków 1964. Pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1934, nr 14).

⁴⁵ K. Wierzyński, *Romans rosyjski*. W: *Wybór poezji*. Wybór, oprac., wstęp K. Dybcia. Komentarze K. Dybcia i K. Dybcia. Wrocław 1991, s. 318–320. BN I 275. Zob. też wiersz tego poety pt. *Pieśń wagabundy* (w: *Poezje zebrane*. Wybór, posł. W. Smaaszcz. T. 1. Białystok 1994, s. 59), gdzie mowa o młodości w kostiumie domino.

poczuć można było także w *Dancingu* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej⁴⁶, na co zwrócił uwagę od razu Zawodziński; ale to właśnie „poeta grecko-cygański”, jak Gałczyńskiego nazwał Władysław Broniewski⁴⁷, z rosyjską, Błokowską cygańszczyzną związał się najściślej. Sami zresztą czytelnicy poezji „Maga w cylindrze” (określenie Janusza Rohozińskiego⁴⁸) wyraźnie to wyczuwali. Jerzy Zagórski, redaktor „Żagarów”, wspomina np., jak w latach trzydziestych czytano w Legaciszkach nad Wilią, pod Wilnem, w akademickiej kolonii wypoczynkowej, poemat *Koniec świata*, a obecny na wieczorze Miłosz, zaskoczony melodyjnością utworu, zauważył w niej jakieś odbicie rytmów występujących „w popularnej na w pół polskiej, na w pół rosyjskiej piosence”⁴⁹. Wyczulony na najsztubtelniejsze ślady nawiązań do literatury rosyjskiej Zawodziński, recenzując wydane w 1937 r. *Utwory poetyckie* autora *Porfiriona*, nazwał go nawet z tego powodu „Wesołym dekadentem à la russe”, wskazując, jak głęboko ukształtował je „*tiomnyj morok cyganskich piesien* [...]”⁵⁰. O stosunku Gałczyńskiego do romansów cygańskich pisali także wielokrotnie bliscy i przyjaciele poety: Stefan Flukowski podkreślał np., że wiersz – *Włożę spodnie czarne, cementarne*, świadomie był „mieszanką sentymentalnego liryzmu i satyrycznej parodii. [...] Romans wydrwiwiający romans, szyderstwo z modnych przebojów. Kpina z wszelkich chandr i spleenów”⁵¹. Córka Gałczyńskiego Kira wspomina natomiast, jak to w domu za sprawą kobiet zakochanych w „kokainowych” piosenkach Wertyńskiego, tzn. za sprawą Natalii i jej samej, rozbrzmiewał *Sumasszedzsyj szarmanszczik*, wywołując lawiny drwin, żartów i niemiłosiernych kpín ojca⁵². Bo tu trzeba podkreślić, że recepcja rosyjskiej cygańszczyzny w twórczości Gałczyńskiego wpisana została w ramy – właściwych poetyce tego autora – skłonności satyryczno-groteskowych oraz tzw. „międzyobiegowego intertekstualizmu” (termin Erazma Kuźmy⁵³), przejawiającego się w nawiązaniach do obiegu popularnego i do gatunków jarmarcznych. Jednym słowem – recepcja ta polegała w znacznej mierze na sparodiowaniu rosyjskiego romansu cygańskiego, tego pewnego rodzaju kawiarnianego ekstraktu kultury rosyjskiej⁵⁴.

⁴⁶ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dancing. Karnet balowy*. Warszawa 1927. Choć trzeba przy tym zaznaczyć, że w samym tomiku mowa o fokstratach, banjo, saksofonie, jazzbandzie, bluesie, charlestonie, tangu, nie o romansach cygańskich.

⁴⁷ W. Broniewski, *Pamięci K. I. Gałczyńskiego*. W: *Poezje zebrane*. Wydanie krytyczne. Oprac. F. Lichodziejewska. T. 3: 1946–1962. Płock–Toruń 1997, s. 113.

⁴⁸ J. Rohoziński, *Słowo wstępne*. W zb.: *Mag w cylindrze. O pisarstwie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Red. ... Pułtusk 2004, s. 6. Określenie to nawiązuje zapewne do jednego z niewielu zachowanych zdjęć Gałczyńskiego – w pelerynie, na tarasie dworku Niedzielskich w Śledziejowicach pod Wieliczką (zrobione latem 1946).

⁴⁹ J. Zagórski, *Prawdy i legendy*. W zb.: *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, s. 225.

⁵⁰ Zawodziński, *Wesoły dekadent à la russe*, s. 403.

⁵¹ S. Flukowski, *Konstanty, świat, muzy*. W zb.: *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, s. 109–110.

⁵² Gałczyńska, *op. cit.*, s. 145.

⁵³ E. Kuźma, *O intertekstualizmie międzyobiegowym. (Na przykładzie „Końca świata” K. I. Gałczyńskiego)*. W: *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice z teorii i historii literatury*. Szczecin 1994.

⁵⁴ Zastanawiające jest, że dotychczas nikt spośród badaczy nie poświęcił temu zagadnieniu więcej uwagi, choć przecież powszechnie za pewnik uznaje się, iż twórczość Gałczyńskiego głęboko zakorzeniona została w literaturze rosyjskiej. Niejednokrotnie podkreślano fakt, że zapisany jest w niej dialog z poezją Puszkina, Błoka, Jesienina, Gogola, Pasternaka czy Majakowskiego. Do tej

Jednym z aspektów tego zagadnienia, stosunkowo łatwym do wydobycia i scharakteryzowania, okazuje się częsty u Gałczyńskiego zabieg stylizacyjny polegający na wprowadzaniu do utworów poetyckich – fragmentów (tytułów, pojedynczych wersów lub refrenów) rosyjskich pieśni ludowych i cygańskich romansów. Zwykle brane są one w cudzysłów, przytaczane w wersji oryginalnej, rosyjskojęzycznej, stąd łatwość ich identyfikacji. Mamy jednak i takie, które odnaleźć już trudniej, jako że swobodnie sparafrazowane daleko odbiegają od pierwowzoru, a bywa, że nawiązują do niego zaledwie podobną atmosferą emocjonalną. Wprowadzone w ten sposób do wierszy cytaty funkcjonują jako symbole, esencja rosyjskości, znaki wywoławcze, obdarzone wyjątkową siłą budzenia najrozmaitszych skojarzeń składających się na autorską wizję kultury Rosji. Owa rosyjskość przywoływana jest często w klimacie groteskowej prześmiewczości, choć nie brakuje jej przy tym liryzmu i zamyślonej czułości. Przypatrzmy się z bliska owym tworzącym intertekstualną sieć rosyjsko-cygańskim drobiazgom. W butaforyjnych *Pięciu donosach* (1934) mowa np. o trudnych do zniesienia sąsiadkach – pięciu wdowach po „*gienieralach* armii carskiej [...]”, u których – „ledwo na niebie księżyc błysnie” – słychać grę gitar i śpiew „*Razbiój bakal!*” (G-1 281). Winkrustowana w opowieść obcojęzyczna fraza odwołuje się do jednego z najbardziej charakterystycznych detali pojawiających się w rosyjskich romansach, w których często się śpiewa o kieliszkach rozbijanych na szczęście czy, jeszcze częściej, o tłuczeniu ich w chwilach odczuwania szczególnie dotkliwej rozpacz. Wykrzyknienie to pochodzi z popularnego, „*żestokogo*”, romansu *Nalej bokał*, napisanego przez Lwa Drizę przed r. 1917, a w latach dwudziestych XX w. najbardziej znanego w wykonaniu słynnego, mieszkającego wówczas w Polsce, Jurija Morfessiego. Powtarza się w tym romansie kilkakrotnie owo pełne poczucia głębokiej beznadziejności samobójcze rozpamiętywanie bezsensu życia po utracie kochanki, która odeszła z innym:

*Ach, jeśli w żyzni wsio wino
Lubwi twojej ispito,
Razbij bokał swoj – wsio rawno
Wsia żyżn uże razbita.*

pory nie powstała jednak żadna praca, która zajęłaby się tą problematyką, dysponujemy właściwie tylko kilkudziesięciu komentarzami i pojedynczym tekstem, nie do końca zadowalającym, autorstwa rosyjskiego badacza, W. Choriewa. Wśród wspomnianych skromnych dygresji i drobnych uwag na temat rosyjskich inspiracji w twórczości Gałczyńskiego chciałabym zwrócić uwagę zwłaszcza na jeden krótki komentarz pochodzący z monografii o artyście, napisanej przez wybitnego skądinąd znawcę i tłumacza literatury rosyjskiej, D r a w i c z a (*op. cit.*). Odnajdujemy tam m.in. takie niesłychanie istotne stwierdzenia: „nuta cygańsko-błokowskich zaśpiewów jest w wierszach Gałczyńskiego uchwytana, określa sporo” (s. 23); „pod odpustowo-jarmarczną feerią przebrań, małych figli, improwizowanych występów, szarlatańskich sztuczek, cygańsko-burszowskich zaśpiewów »wesołka-improwizatora« twarz poety miała często grymas bólu, głos nadrywała rozpacz” (s. 137). Niestety, jak sygnalizowałam, zagadnienie owych cygańsko-błokowskich inspiracji nie zostało rozwinięte, a ponieważ rzeczywiście „określa sporo”, chciałabym przyjrzeć mu się uważniej. Zob. też jednozdaniowe uwagi na temat rosyjskich inspiracji w twórczości autora *Zaczarowanej dorożki* w takich tekstach, jak np.: *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, s. 86–87, 101, 107, 158, 173, 176, 234, 365, 429, 565. – Z a w o d z i ń s k i, *Wesoły dekadent à la russe*, s. 403. – D r a w i c z, *op. cit.*, s. 23, 30, 73, 84, 137, 193, 214, 239, 245, 271. – A. B a z y l e w s k i, *Rosja w życiu i twórczości Konstantego Idefonsa Gałczyńskiego*. „Poezja” 1987, nr 11/12, s. 162. – M. W y k a, wstęp w: K. I. G a ł c z y ń s k i, *Wybór poezji*. Oprac. M. W y k a. Wyd. 6, zmien. Wrocław 2003, s. XLIII, LXIII. – G a ł c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 117, 137.

*Razbiej bokal! W niem niet wina.
Kol niet wina, tak niet i szastja.
W winie i strast', i głubina,
Zabwienie muk i prizrak szastja*⁵⁵.

Galczyński na pewno znał ów romans, zwłaszcza że prawdopodobnie przypomniał mu jeden z jego ulubionych wierszy Błoka z cyklu *Strasznyj mir*, w tak samo desperackim, neurastenicznym nastroju. Mowa tu o tym, jak w „*kabinetie restorana / Za butyłkoju wina* [W restauracji, w gabinecie / Przy dzwonienu z winem szkiel]”, wśród „*wizgu cyganskogo napiewa* [cygańskiego śpiewu]” oraz „*tumanowego wopla dalnych skripok* [zamglonego jęku dalekich skrzypiek]” padają słowa:

*Żyżń razbiej, kak moj bokal!
Cztob na łoże dólgoj noczi
Nie chwatiło strastnych sil!
Cztob w pustynnom wople skripok
Pieriepugannyje oczi
Smiertnyj sumrak pogasił*⁵⁶.

W poezji Galczyńskiego, w klimacie – podobnym jak w *Pięciu donosach* – lirycznej drwiny i żartu z rosyjskiej dekadencji, ukrywającym jednak już nie ośmieszony, prawdziwie błokowski, romantyczno-rosyjskie rozdarcie, przywoływane są także inne słynne romanse. W wierszu *Audycja dla inteligencji* (1933) na wyczarowany przez speakera marzącego o śniegu muzyczny obraz zimowej zawiei nałożony został nostalgiczny obraz polskiego księżycy: „jak żydowska melodia w rosyjskim sercu emigranta saksofonisty” (G-1 225), i nuta z popularnego romansu *Gaj-da trojka! Snieg puszystyj...*⁵⁷ – utworu o trojce mknącej gdzieś klusem daleko w srebrzystą, zaśnieżoną noc, a potem wracającej, by już nad ranem

⁵⁵ *Nalej bokal*. Sł. W. Owczarenko, L. Drizo. Muz. L. Drizo. W zb.: *Tieni minuwzego: Starinnyje romansy. Dla gołosa i gitary*. Sost. A. P. Pawlinow, T. P. Orłowa. Sankt-Pietierburg 2007. Podaję tekst za stroną internetową: www.a-pesnigolosa. Przekład: „Ach, jeśli w twoim życiu wypite już zostało do ostatniej kropli wino, rozbij swój kieliszek – przecież już wszystko jedno, całe życie rozbite. Rozbij kieliszek! Nie ma w nim już wina. A skoro nie ma wina, to i szczęścia nie ma. W winie i namiętność ukryta, i głębia [uczuc], zapomnienie o cierpieniu i marzenie o szczęściu”.

⁵⁶ A. Błok, „*Iz chrystalnogo tumana...*” W: *Sobranije soczinienij w wośmi tomach*. Red. W. N. Orłow, A. A. Surkow, K. I. Czukowski. T. 3: *Stichotworienija i poemny. 1907–1921*. Moskwa–Leningrad 1960, s. 11–12. Przekład polski, pt. *Z kryształowych snów zamieci...*, autorstwa K. A. Jaworskiego (w: *Pisma*. Wyd. Jubileuszowe. T. 2: *Od Łomonosowa do Jewtuszenki*. Lublin 1972, s. 279–280):

*Życie jak mój kielich skrusz.
By na łozu dłużej nocy
Nie starczyło żądzy sił,
By w pustynnym skrzypiec echu
Przełęknięte nasze oczy
Zgasił mroczny śmierci pył.*

S. M. Saliński (*Gwiazda*. W zb.: *Wspomnienia o K. I. Galczyńskim*, s. 87) opowiada, jak kiedyś autor *Dwóch gitar* bez namysłu wyrecytował ten wiersz we własnym tłumaczeniu, ale wówczas, niestety, nikt nie pomyślał, by go zapisać.

⁵⁷ *Gaj-da, trojka! Snieg puszystyj...* W zb.: *Antologija ruskogo romansa. Sieriebrianyj wiek*. Oprac. W. Kaługin. Moskwa 2006, s. 615–616. Muzyka i słowa pochodzą od „króla romansu” z przełomu w. XIX i XX, M. K. Sztiejnberga. Romans ten najbardziej znany był w wykonaniu A. Wialcewej.

odwieźć zawstydzoną kochankę trwożnie powątpiewającą w prawdziwość czy po prostu trwałość miłości i namiętnych pieszczoł, jakimi ją obdarzono. Warto podkreślić, że księżyc, burza, śnieg, wiatr, latarnie, dorożka z trupem poety, mdląca rozpacz, zacierająca się czy zamarzająca w przenikliwym chłodziu zawiei „świńska twarz świata” i nienawiść do tych wszystkich oportunistów, „którym się żyje dziś najfajniej [...]”, podczas gdy inni „mrą bez pracy [...]” (G-1 225) – to elementy poza tym że typowe dla romansów rosyjskich, także upodabniają wiersz Gałczyńskiego do Błokowskich ponurych wizji zimowego, demonicznego Petersburga z prostytutkami, takiego np. jak z cyklu *Straszny świat czy Miasta*. Teksty te zbliża pokrewne poczucie przegranej, ale i nie wygasły do końca straceńczy, związane ze świadomością klęski, bunt przeciw upodleniu i beznadziejności.

Wśród innych – zaczerpniętych z rosyjskich romansów i pieśni – wersów, na które należałoby zwrócić uwagę, znajdują się jeszcze np.: wprowadzony do wiersza Gałczyńskiego *Rosja tatarsko-mongolski zaśpiew* „Aj, *dierbień, dierbień kaługa*” (G-1 288) ze znanej czastuszki *Tulskaja garmoń*; wersy „Ach, co za ból...” czy „Bij w struny, bij [...]” (*Romans*, G-1 308), jakby żywcem wzięte z romansów śpiewanych przez Leszczenkę (w Polsce, w r. 1939 dostępne były importowane nagrania tego popularnego śpiewaka); refren „nie gniewaj się, / weź mnie na piersi i nie wydadź światu” z *Balu u Salomona* (G-1 199–200) – przypominający słynne „*pocełujem daj zabwieńje*” (N. Zubowa, *Pod czarujującej łaskoj twojeju...*); kołysankowy detal „*spi, mładeniec moj priekrasnyj. / Bajuszki-baju*” (*Kołysanka pisarzy*, G-1 266), odwołujący się do typowych rosyjskich kołysanek w stylu *Baju, baju, mił wnuczonok* Aleksandra Ostrowskiego i Władimira Nikiticza Kaszpierowa, *Kołybielnoj piesni* Konstantina Balmonta czy tej z muzyką Nikołaja Rimskiego-Korsakowa; wreszcie groteskowo przedrzeźniane fragmenty w *Piosenkach naczelnika wydziału grobownictwa*, gdzie mamy i Tamarę, i nieszczęśliwego kochanka stojącego pod jej oknem z gitarą (jak w cygańskim walcu Prigożego – *Milaja*), rewolwer, jegierowską koszulkę, pęknięte struny, groźbę: „Jeszcze zapłaczesz, / gdy mnie zobaczysz w trumnie...”, i okrzyk „*Żegnaj*” (G-1 339) (jak w Jesieninowskim romansie *Zielonaja prziczoska...*). Do tej listy można byłoby dodać ewentualnie także „rosyjskie napomknienia” z utworów późniejszych, z lat czterdziestych i zwrócić uwagę na Kiplingowski wiersz „*Jeżeli*” (1946), wprowadzający charakterystyczne wyrażenie „*Wołga-Wołga*” pochodzący z pieśni *Stienka Razin*, znanej też pod innym tytułem: *Iz-za ostrowa na strieżeń*⁵⁸; oraz wers: „romansidło z janczarami / »Twe palce pachną konwaliami«” (G-2 81), przekornie nawiązujący do piosenki Wertyńskiego *Waszy palcy pachnut ladanom*, gdzie palce pachną nie konwaliami, ale kaziidłem.

Wylizanie można byłoby kontynuować i pokazać np., jak poeta przejmuje niektóre podstawowe tematy, motywy romansowe, gdy obraca się w kręgu wspomnienia, pamięci, zapominania czy gdy mówi o nocy, księżycu i pieśni słowików, o sadach i altankach – miejscu spotkań zakochanych, ale nie chodzi o sporządzanie katalogu romansowo-pieśniowych odwołań w wierszach Gałczyńskiego. Zależy mi raczej na uwydatnieniu samego faktu, że wiele utworów poety – takich jak *Szafirowa romanca* (1935), *Romanca o trzech siostrach emigrantkach* (1928),

⁵⁸ Należy przypomnieć, że pieśni o Woldze były w Rosji bardzo popularne; wyrażenie „*Wołga-matuszka*” pojawiało się w nich bardzo często. Zob. *Antologija russkogo romansa. Zolotoj wiek*. Oprac. W. Kaługin. Moskwa 2007, s. 636.

Serenada (1939), a zwłaszcza *Ej, po szerokiej drodze* (1938) i *Piosenki naczelnika wydziału grobownictwa* (1936) czy *À la russe* (1937) – doskonale naśladowało śpiewane wówczas w okresie międzywojennym, zwykle w tłumaczeniu Bajkowskiej, choć dość często i w oryginale, dekadentkie cygańskie romanse, jak: *Nie uchodzi*, *Chrizantiemy*, *Para gniedych*, *Kalitka* czy *Ugołok*, albo się do tych romanсів odwoływało. A nawiązywały do nich owe wiersze nie tylko przez wprowadzanie fragmentów oryginalnych romanсів (np. na wzór Błoka inkrustującego wiersze epigrafami z *Utra tumannogo*) czy przez przywoływanie melodramatycznego sztafażu: gitary lub bałajki, samobójstw, alkoholu, zawodów miłosnych, współtworzących aurę rzewnych sentymentalnych melodii; ale i przez muzyczne ukształtowanie wiersza na wzór romanisu. Stąd bowiem prawdopodobnie u Gałczyńskiego tyle westchnień typu „Ej, pod Wawrem, ej, na szosie lubelskiej [...]”, „W niebie rozpacz. Ale jaka! [...]” (*A la russe*, G-1 378), „Ej, po szerokiej drodze, sam jeden, sam jeden z harmonią [...]” czy „ej, gwiazdy! [...]” (*Ej, po szerokiej drodze...*, G-1 415), „Ech, bo grały, już grały te szuje [...]” (*Bal u Salomona*, G-1 218), „Hej! po szerokiej drodze bezpańskiej [...]” (*Buty szewca Szymona*, G-1 294), „Ach, co za ból [...]” (*Romans*, inc. „Kobięcy głos w brzożach”, G-1 308). W taki sposób zaczynały się m.in. romanse rosyjskie: „Nu że, jamszczik, poskoriej...”; „Nu, bystriej letitie koni...”; „Ach, lubi mienia biez razmyszlenij...”; „Ach, ja wlublon w glaza odni...”; „Ech, jamszczik, goni-ka k »Jaru«...”; „Ech, dusza moja, my s tobój nie para...”; „O, wier’ mojej lubwi...”; słynne „O, gowori chot’ ty so mnoj...”; „Och, toszno mnie...” –by podać zaledwie kilka przykładów.

Nasycanie romanсів wykrzyknieniami wzmacniało ekspresję przekazywanych treści, służyło ich upatetycznieniu, uwzniośleniu, a zarazem było jakby świadectwem prawdziwości wyśpiewywanych uczuć. Wykrzyknienia naśladowujące westchnienie, jęk, śmiech czy płacz były odpowiednikiem nie wyrażonych uczuć, dorównywały im zresztą dynamiką i siłą wyrazu. Gałczyński, którego wiersze wpływały „ze źródeł emocjonalnych [...]”, jak ujął to Czechowicz⁵⁹, świadomie posługiwał się ową magią emocji ukrytej w wykrzyknieniach, wykorzystywał także ich nieocenione walory dźwiękowe.

Jeszcze jeden element zbliżający (w pewnym tylko stopniu, bo cecha ta świadczyc może również o wielu innych sprawach) wybrane utwory Gałczyńskiego do romanсів rosyjskich stanowią też dramatyzujące narrację liryczną zwroty do adresata, adresatki, upodabniające wiersz do dialogu (na tę cechę romanсів i liryków Błoka wskazywał Jurij Tynianow): „Ty mnie nie kochasz. Ja to wiem [...]”, „U mnie rewolwer jest. Ty wiesz. / Ty dobrze wiesz, Tamara”, „Jeszcze zapłaczesz [...]”, „A ot zobaczysz [...]”, „żegnaj mi, Tamaro...” (*Piosenki naczelnika wydziału grobownictwa*, G-1 338–340); „Śpiewaj, bracie [...]”. Naciskaj należy klawisz, / nutę po nucie...” (*Ej, po szerokiej drodze*, G-1 415). Typowy romanс zawsze zwrócony był ku „ty”, zawsze obfitował w imperatywy, jak pisał znawca gatunku: „każdy romanс to jakby zwinięty miniaturkowy melodramat, opowiedziany w śpiewanych wierszach przez jednego jego uczestnika – drugiemu”⁶⁰.

Związki z rosyjskim romansem nie ograniczają się jednak w twórczości Gał-

⁵⁹ J. Czechowicz, *Dwa aspekty*. W: *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*. Wstęp, wybór, oprac. T. Kłak. Lublin 1972, s. 182.

⁶⁰ M. Pietrowskij, „*Jezda w ostrow lubwi*”, *ili czto jest’ russkij romans*. „Woprosy literatury” 1984, nr 5, s. 83.

czyńskiego do dosłownych, sparafrazowanych lub sparodiowanych cytatów z popularnych szlagierów, jakimi były w okresie międzywojennym cygańskie romanse; nie zamykają się również w naśladowaniu ich piosenkowo-romansowej melodyjności – przez wykrzyknienia czy onomatopieczną stylizację na piosenkę z gitarą, by odwołać się choćby do *Romansu* (inc. „Kobięcy głos w brzożach”) czy do fragmentu, gdzie pojawia się Gulistan w *Balu u Salomona* I gdzie próbuje się naśladować szarpnięcia strun, gdzie wtrącone słówko „mówi” – jak świetnie wyczuł Czechowicz – gra jak akord (G-1 205–206) i „już zaczyna się srebrna muzyka słowa”⁶¹.

Istotnym aspektem, na który trzeba jeszcze zwrócić uwagę, jest wyraźne nawiązywanie, najczęściej na prawach parodii, pastiszu – do nastroju uczuciowego, stanowiącego o specyfice tego gatunku, obejmującego zwłaszcza dwa charakterystyczne obszary określone przez Puszkina jako „*razgulje udatoje*” („zuchowate rozpasanie” czy, jak przełożył Adam Ważyk: „dzika hulanka”) i bezbrzeżna „*sierdiecznaja toska*” („serdeczna tęsknica”, w przekładzie Ważyka: „troska”, która się żali⁶²). Chodziło przy tym jednak nie tylko o rodzaj uczuć przywoływanych w romansie, ale o ich skalę. Przypisany kanonicznym tekstom romansowym swoisty koturn uczuciowy, wzmożony emocjonalizm wiązał się bowiem z pewnego rodzaju maksymalizmem, dającym się streścić w trzech słowach: wszędzie, zawsze, nigdy, lub może podsumować wersem z zapomnianego już romansu N. Siewierogo: „*Wied' dla mienia i muki, / I raj... wsio – wy!* [Wszak jest Pani moim cierpieniem i moim rajem, jest Pani dla mnie wszystkim]”⁶³. Jeśli mowa więc była o miłości, to takiej po grób, na zawsze, jedynej na świecie; jeśli o złamanej obietnicy – to najboleśniej i najbardziej niespodziewanej, czyniącej z każdej rzeczy wyłącznie grę; jeśli o pamięci – to towarzyszyła jej przysięga, że nigdy nie zapomni się, ale o wszystkim tak innym się zapomni, jednego tylko nie będzie nigdy można... Owym maksymalistycznym przekonaniom wtórował fatalistyczny światopogląd – dyktujący autorowi popularnego romansu *Czudnyj miesiac pływiot nad riekouju* np. taką frazę jak: „*Nam tiepier' už s toboj nie sojtisia, Wierno, tak už ugodno sud'bie* [Nie pisane nam się spotkać. Widać, tak chciał los]”⁶⁴. „*Rokowaja strast'* [Zgubna namiętność]”, „*rokowaja lubow'* [zgubna miłość]”, „*rokowoj czas* [fatalny czas]”, „*rokowyje obstojatielstwa* [fatalne okoliczności]”, „*rokowoje swidanie* [fatalne spotkanie]”, „*pojedynok rokowoj* [fatalny pojedynek]”, „*dar sud'by* [dar losu]”, „*nie sudiloś* [nie było sądzone]”, „*tak suzdieno* [tak przeznaczone]” – były nieodłącznymi znakami rozpoznawczymi „*żestokogo romansa*”⁶⁵.

Wiele z wymienionych już wierszy Gałczyńskiego układa się właśnie według takich zasad – tworząc struktury upodabniające się do typowej dla romansu mozaiki rozpaczy, depresyjnego smutku, rzadziej nadziei lirycznej. Dotyczy to zwłaszcza tekstów z motywem, nazwijmy go: kawiarniano-alkoholowym, takich np. jak

⁶¹ Czechowicz, *Dwa aspekty*, s. 183.

⁶² A. Puszkina, *Droga zimowa*. W: *Wybór wierszy*. Oprac. B. Galster. Wrocław 1982, s. 234. BN II 201 (przeł. A. Ważyk).

⁶³ *Jedwa mienia uznali*. Śl. N. Siewierski. Muz. A. Abaza. W zb.: *Oczy czornyje. Starinnyj, russkij romans*. Moskwa 2004. Na stronie: <http://a-pesni.org/romans/abaza/edvamenia.php> (data dostępu: 29 V 2009).

⁶⁴ *Czudnyj miesiac...* Cyt. z: *Piesni i romansy russkich poetow*. Red. W. J. Gusiewa. Moskwa–Leningrad 1965. Na stronie: http://az.lib.ru/n/neizwestnye/text_0250.shtml (data dostępu: 29 V 2009).

⁶⁵ Pietrowskij, *op. cit.*, s. 72.

elegia *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego, Serwus, madonna, Bal u Salomona* czy *Wileńskie imbroglio*, w ogóle wiersze z cyklu wileńskiego. Wprawdzie przedstawianie (ukrywanie?) rozpacz (przez wstydlivość?) w kostiumie groteski, sprawiało, że byli tacy czytelnicy, którzy głębi owego „błokowsko-romantycznego” rozdarcia poety, owej „wielkiej walizki rozpacz” (*Notatki z nieudanych rekolacji*, G-1 501), nie dostrzegali (świadczy o tym choćby wypowiedź Jana Błońskiego, odmawiającego poczucia dekadencji postawie cygańskiej Gałczyńskiego⁶⁶); byli wszakże i tacy, którzy doskonale wyczuwali ukrytą pod maską błazna i kpiarza prawdę. Jeden z takich uważnych czytelników zapisał:

Istnieje [...] pewna kategoria twórców, którzy zdają się odwracać ustalony porządek, zamykać cierpienie w rytmie pogodnego menueta i uśmiechać się dla wyrażenia bólu. Tak uśmiechali się Mozart i Musset. Podobnie uśmiecha się Gałczyński [...].

Trzeba najpierw uchwycić główny wątek jego twórczości, zrozumieć tajemnicze przestawienie znaków uczuciowych, aby spoza uśmiechu bufona i ironisty wyłoniła się otchłań smutku, cierpienia i troski⁶⁷.

Podobnie pisał o tym Kazimierz Wyka (*Pogranicza powieści; Tragiczność, drwina, realizm*), widząc w postawie drwiny próbę odczynienia uroków wszechwładnego lęku.

Piętno rosyjskiej dekadencji odcisnięte w romansie cygańskim musiało Gałczyńskiemu, tak jak i jego mistrzowi, Błokowi, wydawać się nie tylko najtrafniejszym wyrazem duszy rosyjskiej⁶⁸, ale i ekspresją najbardziej osobistych oraz głęboko skrywanych prawd serca. W przeciwnym razie rzeki w lirykach Gałczyńskiego nie lkałyby „czarno, ciemno, po rosyjsku” (*Noc w Wilnie*, G-1 309), Rosjanka nie byłaby tą, która zna tajemnice smutku (*Pięć donosów*, G-1 283), a muzyka by nie „wyła wurdalakiem, co się napił krwi pod flet Cygana” (*Bal u Salomona*, G-1 218).

Cygańskie romanse Juliana Tuwima – czyli o aptekarzowej i Piotrze Pląksinie

*Gitara milaja,
Zwieni, zwieni!
Sygraj, cyganka, czto-nibud' takoje,
Cztob ja zabył otrawlennyje dni,
Nie znawszyje ni laski, ni pokoja*⁶⁹.

Poezja Gałczyńskiego jest wyjątkowo dogodnym materiałem, na którego podstawie nie tylko śledzić można odbijające się w niej zainteresowania muzycz-

⁶⁶ J. Błoński, *Konstanty Ildefons Gałczyński*. W: *Poeci i inni*. Kraków 1956, s. 88.

⁶⁷ B. Miciński, *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*. „Prosto z Mostu” 1936, nr 13. Zob. też głos W. P. Szymańskiego w artykule Z „wielką walizką rozpacz” („Tygodnik Powszechny” 1963, nr 49).

⁶⁸ Trzeba także zaznaczyć, że demokracizm tego gatunku muzycznego, jego związek z kulturą popularną, miał swoją siłę oddziaływania zarówno na Błoka, jak i na Gałczyńskiego i odgrywał rolę niebagatelną w ich fascynacjach.

⁶⁹ S. Jesienin, *Ruś uchodiaszczaja*. W: *Sobranije soczinienij*. T. 3: *Stichotworienija i poemij* (1924–1925). Moskwa 1967, s. 50. Przekład polski, autorstwa J. Łobodowskiego, pt. *Rosja odchodząca* (w: *U przyjaciół*. Lublin–Warszawa 1935, s. 88):

Gitaro miła,
dźwięcz i dzwoń, i brzmij!

ne i literackie samego autora, ale i odkrywać najpopularniejsze „obiekty” upodobań kultury masowej lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Trzeba wszakże kolejny raz zaznaczyć, że poezja ta nie jest świadectwem jedynym; rosyjski cygański romans „słychać” także w innych utworach, u innych poetów, np. u Juliana Tuwima, by wspomnieć choćby o nucącej romans aptekarzowej z wiersza *Moja tęsknota* (z tomu *Biblia cygańska*) czy o sentymentalnym poemacie *Piotr Plaksin*, który – podobnie jak to miało miejsce w wielu lirykach Gałczyńskiego – stanowi pełny humoru i drwiny, prześmiewczy obrazek z historii recepcji cygańskiego romansu w Polsce. Można byłoby nawet dodać więcej: poemat o nieszczęśliwie zakochanym telegrafście ze stacji Chandra Unyńska to kolejna mała antologia motywów pochodzących z cygańskich romansów. Tragedia zrelacjonowana w utworze dotyczy wprawdzie nie „*siemistrunnoj*” gitary czy „*szarmanki*”, ale – na prawach groteski – klarnetu. To właśnie dzięki umiejętności gry na nim konkurent głównego bohatera wiersza, technik Włas Fomycz Zapojkin, uwodzi serce bufetowej Jadzi, uwodzi je, wykonując romanse cygańskie i rosyjskie pieśni. Zapojkin – jak czytamy – grał na klarnecie, niestety, „przepięknie”:

Czasem tak smętnie, jak gdyby
Trawił go żal najstraszniejszy...
A wtedy grywał przeciągle:
Ostatni dzionek dzisiejszy... [Piotr Plaksin, T 24]

Ostatni dzionek dzisiejszy, czyli *Poslednij nyniesznij dnioczek*, to piosenka rosyjska z przełomu w. XIX i XX, rozślawiona m.in. dzięki pięknemu wykonaniu Saszy (Aleksieja Michajłowicz) Dawydowa, zwanego operetkowym Mazzinin, nagraniem w 1911 r. w największej wytwórni płyt gramofonowych w Polsce i w Imperium Rosyjskim, o której już wspominałam, w „Syrena Record”. Pieśń ta cieszyła się nadzwyczajną popularnością, miała nawet wiele wariantów – kobiecy, żołnierski, marynarski, kozacki, rewolucyjny (dotyczący wydarzeń z 1917 r.), więzienny („*blatnyj*”). W wersji pierwotnej wzywała do wojskowej służby, opowiadała o żegnaniu się z bliskimi, potem przekształciła się w muzyczne pożegnanie rekruta odchodzącego na wojnę, a jeszcze później stała się romanssem o traconej miłości, o obietnicy zachowania jej w pamięci na zawsze. We wszystkich wersjach w każdym razie znajdujemy dużo łez:

*Poslednij nyniesznij dnioczek
Gulaju s wami ja, družja,
A zawtra rano, czut' swietoczek,
Zaplaczet wsia moja semja.*

*Nie płacztie, mat' moja rodnaja,
Otiec, i bratja, i siestra,
I ty nie płacz, o dorogaja,
Rasstat' sia nam prziszła pora⁷⁰.*

Zagraj, Cyganko, smutne pieśni swoje,
bym nie pamiętał tych zatrutych dni,
co nie zaznały szczęścia ni spokoju.

⁷⁰ Cyt. z: *W naszu gawań zachodzili korabli*. Wyd. 2. Moskwa 2000. Na stronie: www.a-pesni.golosa.info (data dostępu: 29 V 2009). Przekład: „Dziś już ostatni dzień jestem z wami, przyjaciele. A jutro rano, ledwie świt zajaśnieje, zapłacze cała moja rodzina. Nie płaczcie, matko moja rodzona, ojcz, bracia, siostra. I ty, moja ukochana, nie płacz. Przyszedł czas się rozstać”.

Kiedy pogoda za oknem bufetu nie sprzyjała dobremu humorowi, a tłukący się po polach wichry i hucząca zawieja sprawiały, że tony klarnetu stawały się jeszcze bardziej żałośliwe, wtedy Włas Fomycz po odśpiewaniu *Posledniego dienoczka* grał także: „Och, żal mi ciebie, *Rassieja!*” (T 25), ale te nawiązujące do Jesieninowskich strof nuty nie zawsze odpowiadały pannie Jadzi. Wołała chyba raczej, by – kiedy uwodziciel otrząsnąwszy się z „*ruszskoj toski*”:

Przepięknie grał na klarnecie.
[.]

Czasem prześlicznie i słodko,
Jakoś łagodnie i czule;
A czasem dziko, wesoło:
O samowarach i Tule. [T 24]

Wówczas dopiero bufetowej, rozlewającej z oddaniem wódkę do kieliszków, „Serce z wzruszenia aż mięknie [...]”, więc szepcze: „Włas Fomycz, / Pan gra tak cudnie... tak pięknie...” (T 24). Piosenka o Tule, o której tu mowa, to najprawdopodobniej wspomniana już przy okazji Gałczyńskiego czastuszka *Tulskaja garmoń*, najwidoczniej bardzo popularna w szynkach w okresie międzywojennym. Natomiast w przypadku samowara chodziło zapewne o polski fokstrot, skomponowany w 1931 r. dla kabaretu „Morskie Oko” przez Fanni Gordon (pseudonim Fainy Kwiatkowskiej), do słów Andrzeja Własta (do rewii *Wyprawa na księżyc*). Nagrany dwa lata później przez niemiecką firmę „Polydor” w wersji rosyjskiej, wkrótce potem wykonywany z upodobaniem przez słynnego Leonida Utiesowa, stał się jedną z najpopularniejszych piosenek rosyjskich⁷¹. W oryginale będąc fokstrotem, utwór funkcjonował jako romans, upodabniając się do niego nastrojem i tematyką:

*U samowara ja i moja Masza,
A na dworze sowsiem uże tiemno.
Kak w samowarie, tak kipit strast' nasza.
Smiejotsia miesiac wiesieli w okno.*

*Masza czaj mnie naliwajet,
I wzor jejo tak mnogo obieszczajet.
U samowara ja i moja Masza –
Wprikusku czaj pit' budiem do utra!*⁷²

Odpowiedzialnym za efektywność zalotów Tuwimowskiego Zapojkina był więc zapewne muzyczny repertuar – pieśni słodkie, czule i łagodne, w rodzaju takich uwielbianych wówczas w Polsce romansów, jak *Kalitka*, *Ugołok* czy *Nie uchodi, pobud' so mnoju*. Drugiemu pokrzywdzonemu przez los bohaterowi prócz tego, oczywiście, w ogóle grać nie potrafił ani na klarnecie, ani na gitarze czy harmonii, bliższy był natomiast romans *żestokij*. Sercu Piotra Płaksina wypełnionemu bezsilną rozpaczą, cierpieniem bez winy, bezbrzeżnym bólem beznadziei,

⁷¹ Zob. A. Małgin, *Ukradiennaja piesnia*. „Argumenty i fakty” 1991, nr 6. Artykuł dostępny też na stronie: jw.

⁷² Cyt. z: *Zaprieszczennyje piesni. Piesniennik*. Sost. A. I. Żeleznyj, L. P. Szemieta, A. T. Szerszunow. Wyd. 2. Moskwa 2004. Na stronie: jw. Przekład: „Przy samowarze [siedzimy] ja i moja Masza, a na dworze już zupełnie ciemno. Nasza namiętność kipi jak wrzątek w samowarze. Do okna zagląda śmiejący się wesoło księżyc. Masza nalewa mi herbaty. Jej spojrzenie jest tak obiecujące. Przy samowarze [siedzimy] ja i moja Masza. Będziemy zagryzać cukrem herbatę do rana”.

żalem najstraszniejszym, tęsknotą – kto wie, czy stało się tak dopiero za sprawą zawodu miłosnego, czy była to po prostu druga Płaksinowa natura – odpowiadały bardziej romanse w stylu *Łabędziej pieśni* (*Lebiedinaja piesnia*, inc. „*Ja gruszczu, jesli możesz poniat*”), *Pieszczot dawno zapomnianych* (*Zabyty nieżnyje łobzanija*), *Chryzantem* czy utworów w rodzaju: *Przy kominku* (*U kamina*), *Niszczaja* (inc. „*Zima, mietiel i o krupnych chlopiach*”) lub *Pożalej* bądź *Żalobno stoniet wietier*. Tu chyba tkwiła przyczyna porażki w konkurach, bufetowa przecież była nie jakąś wrażliwą na rosyjskie smutki Tanią, Anisją, Żenią, Olgą, Awdotią, Nastasją, Wierą, Aniutą, Nataszą, Marią Pawłówną, Siemionową Maszą – jak to się wylicza w poemacie – ale nie dającą się wciągnąć na dno rozpaczy Polką!

Utwór Tuwima, prócz tego, że przywoływał określone, konkretne romanse i piosenki, sam upodobił się do „*żestokogo*” romansu (zwłaszcza część szósta poematu mogłaby w powodzeniem funkcjonować jako romans). Historia cichej tragedii telegrafisty jest przecież typową opowieścią o smutnym i zdradliwym życiu, o nieodwzajemnionej, beznadziejnej miłości, zakończonej samobójstwem. Kiedy Piotr Płaksin wyznaje w liście do Jadzi swe pełne tęsknoty uwielbienie (powtarzając tym samym Puszkiniowski gest zakochanej w Onieginie Natalii albo raczej naśladując Żółtkowa z opowiadania Kuprina *Bransoletka z granatów*), pisze o rosyjskiej jesieni, szarym niebie, dalekich polach i trzech krzewinach kalekich i wzdycha:

I jest niezmierna tęsknota,
I zale stare, banalne,
I oczy bardzo dalekie,
I słowa, słowa żegnalne...

Ach, serce biedne, wzgardzone!
Ach, oczy śmiesznie płaczące!
O, łkania w noce bezsenne!
O, łzy miłości gorące!

Wyrażone w tych wersach westchnienia, z charakterystyczną wyliczanką zbierającą modelowe szczegóły współtworzące klimat rosyjskiej „*toski*”, odwołują się do klasycznych romansów – jak choćby tych ułożonych przez pianistę-akompaniatora z moskiewskiej restauracji „*Jar*”, Prigożego, do Apuchtinowskich *Noczi biezumnych* z popularną strofą wymieniającą w jednym szeregu:

Noczi biezumnyje, noczi biessonnyje,
Riecz i nieswiaznyje, wzory ustajęje...
Noczi, poslednim ogniom ozarionnyje,
*Osieni miortwoj cwiety zapozdałyje!*⁷³

– czy może do *Noczi osiennich* z repertuaru Jekatieriny Jurowskiej (1886–1949):

Noczi osiennije,
Noczi nienastnyje,

⁷³ A. Apuchtin, *Noczi biezumnyje, noczi biessonnyje*. W zb.: *Antologija ruskogo romansa. Zołotoj wiek*, s. 897. Do słów tego właśnie utworu muzykę napisali m.in. P. Czajkowski (1886), Prigożij (wersja przerobiona przez L. Czarną i zatytułowana jako *Smiatyje rozy*), N. Sierwiz (1873), A. Sołogub (1890), J. Wilbuszewicz (ok. 1900). Jednak najbardziej znany jest ów wiersz jako cygański romans z muzyką A. Spirya (1873). Przekład: „O, noce szalone, noce bezsenne, słowa nieskładne, zmęczone spojrzenia, noce oświetlone ostatnim już ogniem, kwiaty spóźnione martwej jesieni”.

*Wietra chłodnego
 Stony głębokije,
 Slozy goriuczije,
 Stony naprasnyje,
 Szastje minuwszego,
 Griozy dalekogo,
 Noczi osiennije.
 Miertwy i mrazny
 Doliny sosiednije,
 Grustno poblekli
 Cwioty błagowonnyje,
 W sierdce ugasli
 Molitwy poslednije!
 Noczi osiennije,
 Noczi nienastnyje!⁷⁴*

Jak już wspomniałam, takich reminiscencji z rosyjskich cygańskich romansów, odwołań do ich poetyki wysledzić można byłoby o wiele więcej. Dziś są raczej nieczytelne, nikt już nie rozpoznaje zapisanego w wierszach brzmienia „*kołokolczikow*” czy „*siemistrunnoj*” gitary, choć wciąż jest ono dla nas emblematem rosyjskości – by odnieść się choćby do symbolicznej sceny z *Miłości na Krymie* Sławomira Mrożka, gdzie jeden z bohaterów, porucznik Piotr Aleksiejewicz Szejkin, śpiewa po rosyjsku romans Jakowa Feldmana *Jamszczik*⁷⁵. Przypomnieć o nich jednak warto, gdyż świadomość rosyjskiego, muzycznego kontekstu pozwala odkryć sensy zapoznane, zamknięte w poszczególnych utworach. Poza owym wzbogaceniem możliwości interpretacyjnych, chodzi również o ujawnienie związków, jakie z kulturą rosyjską łączyły poezję okresu międzywojennego. Bez dostarczenia polsko-rosyjskiego dialogu nie sposób bowiem w pełni zrozumieć ówczesnej literatury, nie sposób też pojąć, przeniknąć do wnętrza, do najgłębszego dna także późniejszej twórczości artystów z tą epoką związanych. Z *Romansu rosyjskiego* Kazimierza Wierzyńskiego (z tomu *Korzec maku* (1951)) nie udało się odczytać śladów prowadzących od wzmianek o Chagallu do ukrytego tam uwielbienia dla poezji Błoka i cygańskich romansów z ich chandrą śmiertelną, naszyjnikami rozpacz, beznadziejną „*skuką*” rosyjską, uciekającą od zimowej „*wjugi*” w egzotyczne raje kochania⁷⁶.

Ale przede wszystkim całe to śledztwo w sprawie romansów służyć miało udowodnieniu, że kultura popularna (częściowo także kultura wysoka) okresu międzywojennego wpisana była w cygańsko-rosyjski kontekst bardzo głęboko. To zaś jest jeden z powodów, dla których ośmielam się twierdzić, iż dzieło Błoka, swoiste przewodnictwo ducha poety przyjmowane było wówczas często niemal bez słów, niekiedy nawet bezrefleksyjnie i nieświadomie. Dla wielu twórców polskiej kultury Dwudziestolecia międzywojennego wychowanych w rosyjskich gimnazjach i na carskich uniwersytetach ujęty *à la* Błok temat cygański, temat,

⁷⁴ J. Prigożij, *Noczi osiennije*. W zb.: *Antologija russkogo romansa. Sieriebrjanyj wiek*, s. 596–597. Przekład: „O, noce jesienne, noce slotne, wiatru chłodnego skargi żalodne, lży rzewne, westchnienia nadaremne, szczęście minione, marzenia dalekie. O, jak martwe i mroczne są doliny, wonne kwiaty smutno zwiędły, w sercu zgasły ostatnie modlitwy! O, noce jesienne, noce slotne!”

⁷⁵ S. Mrozek, *Miłość na Krymie*. Warszawa 1994, s. 35–36 (akt I).

⁷⁶ M. Chagałl (*Moje życie*. Przeł. J. Sell. Kraków 2003) ubóstwiał Błoka, cenił zwłaszcza jego *Budę jarmarczną*.

z jakim mocno zrosła się kultura i literatura Rosjan, stał się częścią tradycji własnej albo co najmniej tradycji bardzo bliskiej.

W krainie niewinności, magii i wolności – czyli cygańskie bukoliki

...Za górami, za lasami
Tańcowała Małgorzatka z Cyganami.
Przyszedł ojciec, przyszła matka:
Chodź do domu, chodź do domu, Małgorzatka!

– Ja nie pójdę, idźcie sami,
Wolę tańczyć, wolę tańczyć z Cyganami.
(Z wierszy o Małgorzatce, T 191)

*Zwonkoj piesnieju swojeju
Probudit' lubow' sumieju,
W mir wolszebnyj i inoj
Uniesu na kryljach piesni toj*⁷⁷.

Romanse cygańskie, które – jak próbowałam dowieść – rozbrzmiewały nie tylko w przedwojennych polskich kawiarniach, lecz i w ówczesnej poezji, znać więc chyba można za ważny element bogato zróżnicowanej mozaiki kulturowej, jaką układały gusta odbiorców i twórców kultury II Rzeczypospolitej; w każdym razie na pewno za jeszcze jeden dowód głębokich i inspirujących związków polsko-rosyjskich tego okresu. Ale nie na tym kończy się oddziaływanie rosyjskiej cygańszczyzny. W poezji międzywojennej zaobserwować bowiem można także jakąś szczególną, zwiększoną częstotliwość pojawiania się obrazów przywołujących idylliczne scenki z życia cygańskich taborów. Zapewne i na to ostentacyjnie wyrażone zainteresowanie romskim nomadyzmem znaczący wpływ miała – jeszcze raz to podkreślę – twórczość uwielbianych wówczas i bardzo chętnie czytanych rosyjskich poetów: Błoka, Jesienina, Siewierianina, również Puszkina. Sile i urokowi cygańskiego tematu, wokół którego koncentrowało się wiele sensów ważnych dla filozofii poetyckiej wielkich Rosjan, przypisać chyba można pojawienie się większości z licznych napomknień o pławiących konie „braciach ciemnego plemina [...]” (Wierzyński)⁷⁸.

Cygański śpiew był w poezji rosyjskiej przede wszystkim antytezą strasznego świata, obdarowywał chwilą ukojenia i „zabwienia” (‘zapomnienia’) i otwierał drogę w inny czas, w inną, pozaziemską przestrzeń. Tak działo się np. w utworze Jesienina *Rosji odchodzącej*, gdzie Cyganka proszona była o pieśń, dzięki której zapomnieć będzie można „*otrawlennyje dni / Nie znawszyje ni łaski, ni pokoja*”; tak było w wierszach Błoka, gdzie Cyganki szczerze ofiarowywały przemijające, ale bardzo cenne poczucie „*żyjni*”, chwilę „*niewoźmożnego szcástja* [niemożliwego szczęścia]”, „*bried biezumja i strasti, / Bried ljubwi...* [sen o szalonej namiętności, złudzenie miłości]”⁷⁹ (także w utworach *Siedoje utro, Dym ot kostra...*;

⁷⁷ *Ja, Cyganka, docz stiepiej...* Na stronie: <http://a-pesni.org/romans/jacyganka.htm> (data dostępu: 29 V 2009). Przekład: „Ja, Cyganka, córka stepów, dźwięczną pieśnią moją umiem obudzić miłość. Potrafię uieść na skrzydłach tej pieśni w czarowny, inny świat”.

⁷⁸ K. Wierzyński, *Przygoda z Cyganami*. W: *Poezje zebrane*, t. 2, s. 81.

⁷⁹ A. Błok, *Natianulis gitarnyje struny...* W: *Sobranije soczinenij w wośmi tomach*, s. 213.

S każdej wiesnoju puti moi krucze...; cykl *Karmien*). Podobnie w nostalgicznym utworach Aleksieja Tołstoja, Aleksieja Kolcowa, Aleksandra Poleżajewa, Jewgienija Boratyńskiego i wielu, wielu innych. Apologia życia cygańskiego była w literaturze rosyjskiej XIX i XX w. – zakorzenionej głęboko w tradycji Puszkiniowskiej – formą protestu przeciw ówczesnej cywilizacji i tyranii praw rządzących życiem społecznym, była wyrazem buntu przeciw historii oraz polityce w imię umiłowanej ponad wszystko wolności. I wydaje się, że polscy międzywojenni poeci, wychowani na Puszkiniu, Błoku i Jesieninie, motywy cygańskie pojawiające się w ich twórczości odczytywali właśnie w tym duchu, a w konsekwencji – we własnych wierszach, podobnie jak oni, swe marzenia o ukojeniu i rajskiej wolności kierowali właśnie ku Cyganom czy Cygankom. Wierząc w magiczną siłę cygańskich czarów, prosili: „*Spoj, Cyganka, cztu nibud' takoje [...] [Zaśpiewaj, Cyganko, coś takiego]*” (Jesienin), „*Pojas pieczalnyj snimaj [Całuj zmartwiałe usta / Zdejmij obręcz smutku]*” (Błok, *S każdej wiesnoju puti moi krucze...*). Czasami trawestowali wyznanie Błokowskiego Hermana po jego spotkaniu z Cyganką Fainą: „*Zbudziło się serce i naprawdę mocniej zabiło*”, „*posłyszałem pieśń losu!*”, „*jestem wolny! Nie wiem tylko, gdzie mam iść, ale wszystkie drogi otwarte!*”⁸⁰ Dla nich również cygańska magia była przeciwwagą dla straszego, smutnego świata i obietnicą, idealnej niemal, wolności.

Wydaje się, że cygańskie motywy w poezji takich mistrzów, jak Wierzyński, Tuwim, Czechowicz czy Gałczyński, zapisany w ich lirykach silnie zmetaforyzowany obraz Cygana mogą być ujęte jako pokrewne niektórym elementom wizji zaprezentowanej w rosyjskiej „filozofii” poetyckiej, rozciągającej się od Puszkina i Grigorjewa aż po Błoka i Jesienina.

Dominującym elementem polskich przedstawień, a mówiąc precyzyjniej – dalekich od realiów wyobrażeń kultury romskiej w okresie międzywojennym, owej silnie zmitologizowanej figury Cygana, było wskazywanie przede wszystkim na budzące się pod wpływem spotkania z Cyganami pragnienie ucieczki w inny, magiczny świat. Cyganie byli swoistym wehikułem przenoszącym czy to w idylliczny czas dzieciństwa, czas snów, marzeń, wyobraźni, czy w czas poezji. Dawali w każdym razie jakąś szansę, możliwość ucieczki z historii, z owego uwikłanego w polityczne gry i pozbawiającego wolności „dziś”. Byli znakiem nostalgii, uosobieniem marzenia o beztroskiej beczasowości, wyrazem owego „marzenia o unieważnieniu historii”, „tęsknoty za niepamięcią historyczną”; „zazdrosnym obserwatorom wydawało się, że życie cygańskie to idylla, że to życie poza granicami historii i poza zasięgiem władzy wszelakich autorytetów”, jak określiła podobną postawę uwidocznioną w literaturze Zachodu Katie Trumpener, jedna ze swego rodzaju założycielek bujnie dziś rozwijających się *Gypsy studies*⁸¹.

Jednym z polskich miłośników cygańskiej wolności był niewątpliwie Wierzyński. W jego poezji zajazdy Cyganów i ich rozpalane wieczorem ogniska związane zostały ściśle z pierwszymi dziecięcymi wspomnieniami, stąd aura bezpieczeństwa, jaka im towarzyszyła, odczucie ekscytującej tajemniczości świata, lubowanie się świeżością wyobraźni, ostro wyczulonej na to, co w otoczeniu

⁸⁰ A. Błok, *Pieśń losu. Poemat dramatyczny*. W: *Utwory dramatyczne*. Przeł. S. Połlak, J. Zagórski. Kraków 1985, s. 132, 133.

⁸¹ K. Trumpener, *The Time of the Gypsies. A „People without History” in the Narratives of the West*. „Critical Inquiry” t. 18 (1992), nr 4: *Identities*.

magiczne. Zapamiętanym z dzieciństwa cygańskim taborom, jakie wędrowały po okolicach Stryja, Sambora, Drohobycza i Chyrowa, nadał poeta charakter sakralny. To właśnie święty czas początków, w jaki wkroczyli Cyganie, sprawił, że stali się oni częścią mitu przekształcającego się w epos, a więc próbą odpowiedzi na pytania o najbardziej męczące ludzkość tajemnice i o sens ziemskiej codzienności. Cygańskie zajazdy nie były zatem u Wierzyńskiego tylko etnograficznym detalem, dekoracyjną oprawą wspomnienia o latach nauki w galicyjskim gimnazjum czy wakacjach u przyrodniej siostry w Samborze, wciśniętym w dorzecze Dniestru. Już w jednym z wczesnych wierszy, napisanych w latach dwudziestych, w *Odzie prowincjonalnej* (z tomu *Wielka Niedźwiedzica* (1922)), gdzie taki właśnie detal został przywołany, widać, że nie chodzi o jakiś przypadkowy odprysk realiów:

Czyli ten czar nade mną krąży zachwycenia
Pierwszej w polach z księżycem przetęsknionej schadzki,
Który piersi napęlnia oddechem marzenia,
Jak woń niepowtórzonej wiosny podkarpackiej?

Czyli mię wysłodziły w dziuplach oczy sowie
I z dala świecące cygańskie zajazdy,
W nocach kwitnących snami, w nocach jak pąkowie,
Kiedy się bliżej, niżej nachylają gwiazdy?!⁸²

Obraz ognisk rozpalanych nocą w cygańskich taborach winkrustowany został w melancholijne, słodkie dumanie o szczęściu odległych, prawie zapomnianych lat pierwszej młodości. Marzenia, sny, tęsknoty i zachwycenie, ów natchnieniotwórczy czar wspomnień o dzieciństwie na prowincji, o tej „niepowtórzonej” i niepowtarzalnej wiosnie podkarpackiej związały się z tym, co pierwsze i dziewicze. W ten sposób obraz sowych oczu, cygańskich zajazdów i nocnej bliskości gwiazd, stanowiący istotny element świata początku, stał się symbolem czy ikoną mitu o pierwotnej jedności ziemskiego i niebiańskiego mitu o prawdzie rozpoznanej, odkrytej i jawnej, bliskiej i zrozumiałej. Bo podobnie jak widzące w ciemnościach sowie oczy, także gwiazdy na niebie i Cyganie na ziemi obdarzeni zostali zdolnością przenikania ukrytych tajemnic.

Złączenie obrazu rajskiego prapoczątku z obecnością Cyganów – w odmiennym znaczeniu – odnajdujemy także w innym, wcześniejszym, cygańskim utworze autora *Wolności tragicznej*, w *Cyganach* z tomu *Wróble na dachu* (liryk publikowany dwa lata wcześniej niż *Oda prowincjonalna*). „Cygańskie” napomknienie związane też z tęsknotą za dzieciństwem stało się tam równocześnie pokrewne nostalgii za nie istniejącym już światem przedindustrialnym, w którym „kolorowe wozy” z Cyganami bywały integralną częścią malowniczego sielankowego krajobrazu. Tym samym wpisywało Wierzyńskiego w szereg kontynuatorów swego rodzaju szkoły „tęsknoty za idyllą” – jak to określiła Deborah Epstein Nord przy okazji badań nad XIX-wieczną literaturą Brytyjczyków, wypełnioną stereotypowymi wizerunkami Cyganów⁸³. Rozbity gdzieś niedaleko prowincjonalnego miasteczka obóz cygański, dochodzące stamtąd śpiewy, Cyganki zapuszczające się do miasta, by powróżyć ciekawskim damom czy podlotkom – należą w liryku Wierzyńskiego do mityczne-

⁸² K. Wierzyński, *Oda prowincjonalna*. W: *Wybór poezji*, s. 67.

⁸³ D. Epstein Nord, *Gypsies and the British Imagination, 1807–1930*. New York 2006, s. 48.

go czasu „tajemniczego eposu [...]”⁸⁴, do czasu zamkniętego w pamięci. Tak ukształtowaną wizję można by wziąć za rozumiane po Freudowsku „*primal phantasies*” i dostrzec w nich dziecięce wspomnienia-fantazje o czymś sekretnym, seksualnym, ukrytym, co było tylko częściowo widziane i rozumiane, ale odcisnęło się na zawsze w podświadomości. Pewnie dlatego tabor zobaczony „kiedyś”, usłyszany „wtedy” – jawi się jako wieczne, niezniszczalne schronienie, punkt odniesienia, oś życia; nawet w najbardziej niegościnnym otoczeniu pozostaje oazą ciepła i poczucia bezpieczeństwa, przytulnym kąciakiem, gdzie można się schronić jak przy kobiecym/matczynym łonie, miejscem wyłączonym spod działania wszelkich restrykcyjnych praw, wymagań, ograniczeń, okrucieństw życia już niedziecięcego⁸⁵:

Wtedy niosę w ich tabor, jak w mit, moje lata
I oglądam, zdziwiony, namioty i obóz,
Pierwszy krzyk o tęsknocie z ich ocz mnie dolata,
Z ciemnych twarzy pokrytych podróżą, jak globus.

A w nocy, gdy zawodzą, jak na pożegnanie,
Przeciągłe śpiewy o czymś straconem i drogiem,
Dziecinnie, jak poeta, marzę o sultanie,
O księżycu na niebie i nad Złotym Rogiem.

I jest mi jak w dni puste, gdy wracam zmęczony
I w twą pamięć się kryję ucichły w podziękach...
Wracam po stare wróżby w zapomniane strony
Drogą prostą, jak linie na twych dobrych rękach⁸⁶.

Mit, matczyna pamięć, będące schronieniem, poetyckie marzenie przenoszące w świat baśni, odsłaniane przez wróżby przeznaczenie – okazują się elementami pokrewnymi magii cygańskiego śpiewu i mistyce kontaktu z transcendencją, jakie zawarte są w cygańskim wędrowaniu. „Pierwszy krzyk o tęsknocie [...]” utajony w oczach Cyganów, ich ciemne twarze „pokryte podróżą jak globus” i przeciągłe zawodzenie „o czymś straconem i drogiem [...]”, „jak na pożegnanie [...]” – są niby drogowskazy wyznaczające kierunek ucieczki poza czas i związane z nim prawo przemijania albo jak korytarze, ścieżki prowadzące w inny, święty, niecodzienny i niezepsuty świat. Tak samo, jak to było ze śpiewem Cyganki w lirykach Błoka i w „cygańskim” dramacie Lwa Tołstoja.

Zapisane w poezji Dwudziestolecia spotkania z Cyganami wiązane bywały nie tylko, jak u Wierzyńskiego, z mitami o rajskiej przeszłości, ale często także z relacjonowaniem doświadczenia ich magicznej mocy przemieniania świata obecnego, współczesnego. O Cyganach obdarzonych jakąś metamorficzną siłą, bo stopionych w jedno z kosmosem, z *sacrum*, pisali Czechowicz, Artur Rzeczyca, Paulkowska-Jasnorzewska. Ta ostatnia np., odwołując się do typowego przedstawienia Cyganów nocą, gdy kończyli swoje wędrowanie i rozbijali pod gwiaździstym

⁸⁴ K. Wierzyński, *Cyganie*. W: *Wybór poezji*, s. 52. Wiersz ten dedykowany jest matce poety.

⁸⁵ Zob. ciekawą analizę Epstein Nord (*op. cit.*, rozdz. A „*Mingled Race*”. *Walter Scott's Gypsies*), która wykorzystuje teorię Freuda do wyjaśnienia właśnie owego, związanego z pamięcią, nostalgicznego aspektu stereotypowych przedstawień Cyganów i Cygank w XIX-wiecznej literaturze brytyjskiej (na przykładzie Meg Merrilies, bohaterki szkockiej powieści W. Scotta *Guy Mannering*).

⁸⁶ Wierzyński, *Cyganie*, *loc. cit.*

niebem namioty (zob. choćby wiersz Błoka *Tabor szoł. Wwierchu swierkali zwiozdy...* czy polskie XIX-wieczne ryciny, rysunki, obrazy obozów cygańskich), wykorzystwała ten topos i uczyniła zeń w 4-wersowej poetyckiej impresji *Wielki Wóz* (z tomu *Pocalunki* (1926)) metaforę ludzkiego losu, własnego przeznaczenia:

Wędrujemy cygańskim obozem,
nocujemy w gwiazdzistej grozie,
dzisiaj pod Wielkim Wozem,
jutro na Wielkim Wozie...⁸⁷

Trzeba przy tym podkreślić, że owa przypisywana cygańskiej egzystencji bliskość z kosmosem, harmonia ze światem, przedstawiona u Jasnorzewskiej jako balansowanie między niebem a ziemią, życiem a śmiercią, powodzeniem a nieszczęściem, była pochodną, skutkiem wyboru tułaczego, nieosiadłego trybu życia, z wszystkimi tego konsekwencjami – tj. głównie z ubóstwem, nędzą. Doświadczenie cygańskie podpowiadało, że tylko oderwanie się od przywiązania do ziemi pozwala zdobyć gwiazdy; porzucenie wszystkiego, odwrócenie się od praw tego świata prowadzi do prawdziwej niezależności. Wędrować z Cyganami to odczuć nieskończoność kosmosu i wieczność czasu. Zyskiwana w tak bolesny sposób wolność jawiła się więc jako dobro pożądane, ale i negowane, zabronione, a żywot cygański mógł budzić ambiwalentne odczucia – frustracji, strachu, niechęci i zazdrości, podziwu, fascynacji. Cyganka z innego wiersza Pawlikowskiej mówi:

Przychodzę z bardzo daleka,
Błądna Cyganka,
Córka króla Kwieka...

Błyszczę w słońcu – w świecie nic nie znacę.
Dźwięczą na mnie monety trzech krajów,
Pamiętki tułacze.

Czasem kabałę stawiam. Niezawią,
Gdyż wróżę młodym śmierć – a starym miłość...⁸⁸

Błyszcząca w słońcu cygańska córka królewska jest niczym dla tego świata, nie ma tu własnej ojczyzny, jest zablakany, zagubionym tułaczem, choć jednocześnie każdy kawałek ziemi stanowi jej własność, składa się na jej bogactwo.

Przestrzeń i czas, które przemienia obecność Cyganów, ich czary – związane bywały też często z muzyką, tak przedstawiali się np. wspomnianemu już Czechowiczowi. Jego Hidur Baldur tańczył przecież „z cygańskim bębenkiem”, nucąc:

cała wiosna kwieciste burze
bzy konwalie narcyzy róże
korowodami wonnymi zbiegają ku temu
który je urzekł
szczęściem⁸⁹

Smagła tańcząca Cyganka została także bohaterką słynnej – umieszczonej

⁸⁷ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wielki Wóz*. W: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Wstęp K. Cwikliński. Wyd. 2, zmien. i popr. T. 1. Toruń 1994, s. 156. Pierwotnie wiersz nosił tytuł *Cyganie* („Skamander” 1925, z. 41).

⁸⁸ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Cyganka mówi*. W: jw., s. 391.

⁸⁹ J. Czechowicz, *Hidur baldur i czas*. W: *nic więcej*. Warszawa 1936, s. 48.

w tomie *nic więcej – nuty na dzwony*, gdzie przemieniała marzenia senne, jawę i włączając się po widnokręgach pagórki: w muzykę, w życie, zabarwiając je wspomnieniem raju („rozkwit południowych brzegów”), ale i przypomnieniem śmierci (dysonans cienia):

cyganka dzwon spódnicy
 dzwon cyganka smagły przegub
 śniadolicy
 rozkwit południowych brzegów
 [.]
 o dzwony dzwony dzwon monotony
 wszędzie jesteś dzwonie rzeczy i zdań
 dysonansem cienia natchniony
 stań⁹⁰

Muzyka cygańska – mająca magiczną moc przedziwnych metamorfoz – przemieniła prowincjonalną uliczkę i w liryku innego bliskiego Czechowiczowi autora, Rzeczycy:

cyganie grają na ulicy
 ciemna twarz mosiądz pawie pióro
 cieniem obrosłe skrzypce
 kolorowe lutnie
 od strun złotem niesie
 w grubą powietrza skórę
 złotem złotem
 górą
 twarz cygana wesola
 dokoła
 zwarty las ludzi
 urósł
 burzy złotej brunatnej pełny po wierzchołki
 bokiem
 strugi win niesłychanych żywica dzika ukosem
 na strugach zastępych okręty
 w słońcu trzeszczącym skwarze
 złotem złotem
 w drgającej złotej kuli ulica
 na skrzydłach luteń się waży
 frunie
 znad mocnej zieleni koszuli
 znad mocnego grzbietu pochylonego nad lutnią⁹¹

Magię cygańskiego śpiewu, skuteczność czarów rzucanych przez cygańskie piękności – doskonale oddał także Gałczyński, zarówno wtedy, gdy w *Polowaniu na sokoły* opisywał spotkanie z Cygankami w Lasku Bielańskim, jak i w wierszu skomponowanym dla Hanki Ordonówny, gdzie przedstawił zagadkową siłę piosenki nuconej przez buty uszyte przez szewca Szymona. W obu utworach styczeń

⁹⁰ J. C z e c h o w i c z, *nuta na dzwony*. W: jw., s. 29.

⁹¹ A. R z e c z y c y a, *Skrzydła południa*. „Okolica Poetów” 1936, nr 1.

z tym, co cygańskie, inicjowała wyprawę w inne, magiczne przestrzenie – w przypadku butów, w których dźwięczały „nuty cygańskie [...]”, „piosnka zielona [...]”, był to „daleki świat, zielony świat, / gdzie nie ma wojen, gdzie nie ma nędzy, / gdzie wszyscy mają dosyć pieniędzy [...]” (*Buty szewca Szymona*, G-1 291, 293, 294), kraj nadziei, idyllicznego pokoju i dobrobytu. Co ciekawe, na przekór stereotypowym wyobrażeniom o cygańskiej przewrotności, oszukaństwach, bajdurzeniach i złodziejstwie – nuty cygańskie były prawdą, może dlatego że zostały zszyte „złotą nitką muzyki” wygrywanej na organkach przez szewca Szymona:

A w tych organkach szewca Szymona
była ogromna siła uśpiona,
co się nikogo nigdy nie bała,
jeśli kto skłamał, prawdę rąbała:

Oj radi oj radi oj radi rara
oj radi radi radi uhaha,
oj radi oj radi oj radi rara
oj radi radi radi uhaha. [G-1 291]

Szewc Szymon prawdopodobnie Cyganem nie był, ci zwykle zajmowali się handlem końmi, kowalstwem, kotlarstwem, wcześniej „szkółkami” dla niedźwiedzi, w każdym razie jednak muzyka była na pewno cygańska – i porwała za sobą tłum: „wszyscy poszli w ślad za butami [...]” (G-1 293), zmusiła każdego słuchacza do tańca. Podobnie stało się i w Lasku Bielańskim, gdzie grupa nagle zjawiających się przy poecie feerycznie kolorowych, świetlistych Cyganek sprawiła, że cały świat zaczął tańczyć, grać, śpiewać. Na ich wyszeptane tajemniczo, wśród śmiechu i płasów, słowa: „*Morkosz! Morkosz!*”, jak na oczekiwany z dawna dźwięk trąbki wzywającej do rozpoczęcia bitwy czy polowania – rozpoczął się koncert lasu:

trata-ta-tam, trata-ta-tom,
kołuje klon i dąb.
Błękit, zieleń uszy rozerwie!
Zieleń, zieleń, ponury werbel.
Trata-ta-tam, trata-ta-tum,
Lato. Zieleń. I szum. [*Polowanie z sokołami*, G-1 358–359]

Na znak cygańskich Orfeuszów – ów magiczny dźwięk słów w języku romskim – zatańczyły także pagórki, powój zapachniał mocniej, pojawiły się pszczoły, a obłoki z uśmiechem szczęścia kontynuowały wędrówkę. Cygański głos wywołał z niebytu „polowanie z sokołami” (G-1 360), spowodował erupcję siły poetyckiej wyobraźni, ożywił przeszłość – czas wielkich militarnych zwycięstw, sukcesów, mitycznej świetności, władzy i dobrobytu (na marginesie warto tylko nadmienić, że błyskające kolorowymi pierścieniami Cyganki Gałczyńskiego przywodzą na myśl obraz cygańskich smagłych palców ze srebrnymi pierścieniami, które tak lubił całować Błok).

Obecność Cyganów – jak widać z tych zaledwie kilku przykładów – była znakiem łączności z kosmosem, z nieskończonością, z wiecznością, wreszcie także z natchnieniem, prawdą, muzyką, z poezją jako wartościami nie z tego świata, ale może właśnie dlatego w tamten świat prowadzącymi. Bratni związek, poczucie pokrewieństwa między poetami a Cyganami na tym właśnie się zasadzały.

Utożsamienie magii cygańskiej z siłami poezji, wyobrazeniowa i psychiczna bliskość Cygana i poety stanowiły, oczywiście, część stereotypowego wizerunku kultury romskiej. Z jednej strony, były jakąś pochodną romantycznego (Puszkiniowskiego) zamknięcia specyfiki cygańskiego życia w formułę: życie w śpiewie (tak np. pisał o staruszku Cyganie Tuwim w swoim kabaretowym debiucie – piosenke *Stary Cygan*: „dla pieśni żył. / Żył tylko z nią / i umarł z nią”⁹²). Z drugiej strony, brały się z przeświadczenia, że życie cygańskie zakłada odmienny stosunek do czasu i przestrzeni. Wędrowanie jako pewien wzorzec egzystencji, bycia w nieustannej podróży, w drodze, w której ruch uzupełniany jest interwałami inercji, łączyło w sobie zarazem bezproduktywność, bezcelowość (iść nie wiadomo skąd, dokąd, po co) z pewną celowością – żyć dla doświadczania życia, być świadkiem życia, wyśpiewać to.

Magię takiego wędrowania z Cyganami odczuwał wyjątkowo mocno, wspomniany już tutaj, Wierzyński (przykładem są dwa jego liryki – pochodzące z tomów późniejszych, powojennych – *Przygoda z Cyganami* z tomu *Korzec maku* i *Święta Sara, patronka Cyganów z Tkanki ziemi*). Cygańska wędrownica z lirą, waltornią, skrzypkami i czarną gitarą zauroczyła go do tego stopnia, że napisał:

Zasłuchałem się, poszliśmy społem,
I przystałem do bandy, zginąłem
W ciemnym, wędrownym plemienu⁹³.

Pójście poety w ślad za Cyganami to zatem kolejny przypadek ucieczki, obok wspomnianych już ucieczek w czas bezpiecznego dzieciństwa, w raje istniejące poza historią i terażniejszością, a dokonywanych dzięki inspirującemu, magicznemu wpływowi obecności Cyganów. „Bracia ciemnego plemienia [...]” okazali się bowiem jedynymi, którzy jak „Kawalerowie skrzypiec płomiennych i róży [...]”, Paganini, ślepcy-muzycy, lunatycy i poeci rozumieją piękno nocy, zachwyty nad księżycem, mają kontakt z bogami, a nawet czasem władzę nad nimi (Wenus zbiega z fontanny i tańczy usłyszawszy grę Cygana-poety), a przede wszystkim chcą odczarować świat, przywrócić mu pierwotne piękno – jego istnienie w nadziei; zgadzają się, że głównym celem poezji jest – być jak „Srebrna struna [...]” odwijana z „księżycowej [...] szpuli [...]”, droga „nad bezkresem [...]”, „nad czarną otchłanią [...]”. Temu, kto pozwoli upoić się muzyką cygańską, zasłuchać się w „Odnowicielski bezmiar” poezji – „ciemność w oczach się nagle odmienia [...]”, smutek, złe sny, tęsknota, gorycz przemijania („gorzki zegar [...]”), „ziemska pamięć [...]” przestaną ranić, bo zostaną odczarowane:

Odczarujemy go z ziemskiej pamięci,
Powiedzą o nim: przepadł z kretesem,
Jak o mnie kiedyś, a on nad bezkresem
Nić srebrnej szpuli na rękę okręci.

I pójdzie z nami i pójdzie za nią,
Za srebrną nitką nad czarną otchłanią,
Szczęśliwy utracjusz wstąpi na chmury,
Na szczyty wiatrów i wyżej, i wyżej,

⁹² J. Wim [J. Tuwim], *Stary Cygan*. Muz. E. Kondor. Warszawa 1925. „Biblioteczka Muzyczna”, nr 3.

⁹³ Wierzyński, *Przygoda z Cyganami*, s. 81.

Gdzie czarodziejską strunę na lirze
Napnie i każe mu zagrać Merkury⁹⁴.

Pójść z Cyganami – wydaje się, że to *credo* przyświecało zawsze filozofii poetyckiej Wierzyńskiego. O wierszu *Cyganie* (z tomu *Wróble na dachu*) mówił, że jest to „jeden z [...] drobnych, ale wiernych [...] [mu] do dzisiaj utworów”⁹⁵, a o beztroskiej włóczędze – w emigracyjnych notatkach, nie bez powodu zatytułowanych *Cygańskim wozem*, pisał przecież:

A więc błądzę. Jestem od lat nomadą, koczuję z miejsca na miejsce. Jadę cygańskim wozem⁹⁶.

Właściwie świat nadaje się, by chodzić po nim piechotą. Wtedy jest dostępny i namacalny od oczu do podeszwy. [...]

Tylko świat przechodzony nogami jest coś wart, jak przechodzone myśli, Ziemia dotknięta stopą staje się w jakiś sposób naszą rodzinną i łączy się z nami na zawsze⁹⁷.

Ale takim nomadą był od samego początku, przecież zarówno *Wróble na dachu*, jak *Wiosnę i wino* nazwać można tomikami arcycygańskimi z tego właśnie powodu, że wskrzeszają romantyczną legendę Cygana – człowieka drogi, topos bukoliczny związany z życiem cygańskim, cygańskim wędrowaniem. Motywy beztroskiego włóczenia się po świecie, swobodnego, upodabniającego się do tańca, podróżowania z kompanem wiatrem, zatracanie się w żywiole przyrody, myślenie emocjonalne – czasem określane właśnie jako cygańskie – występowały, oczywiście, także w wielu innych lirykach poetów międzywojennych, dość przypomnieć, prócz *Pieśni wagabundy* Wierzyńskiego, *Włóczęgę* Iwaszkiewicza z *Oktostychów* czy takie wiersze Tuwima, jak *Ranyjulek*, *A jak sobie wieczorem*. Łączyć je można także z wieloma zjawiskami, wolno nawet widzieć w nich jakiś ślad recepcji apoteozujących wędrówkę i włóczęgę *Wyznań* i *Emila* Jeana Jacques’a Rousseau. W przypadku Wierzyńskiego rozpatrywano je dotychczas jako pewnego rodzaju nawiązania do tradycji młodopolskich obrazów tułaczy udających się w drogę w poszukiwaniu absolutu czy utraconego raju albo jako konkretyzację właściwego Dwudziestolecia mitu podróży złączonej z fascynacją pierwotnością, egzotyką⁹⁸ (z tego powodu najczęściej więc kojarzone były z uwielbieniem Wierzyńskiego dla poezji Staffa); w motywie drogi i koczownictwa w późniejszej twórczości widziano podstawowy znak tożsamości emigracyjnej⁹⁹. Można byłoby jednak spojrzeć na te motywy także z innej perspektywy – rosyjskich lektur Wierzyńskiego, rosyjskich inspiracji, przede wszystkim jego fascynacji wierszami Błoka, poety, dla którego w motywach i obrazach cygańskich – jak starałam się

⁹⁴ *Ibidem*, s. 82.

⁹⁵ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*. Warszawa 1991, s. 45.

⁹⁶ K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*. Wyd. 2. Londyn 1995, s. 8.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 5–6.

⁹⁸ Zob. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*. Warszawa 1966. – H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*. W zb.: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977.

⁹⁹ Zob. na temat recepcji toposu *homo viator* jako porządkującego dokonania liryki tworzonej na emigracji: T. Karpowicz, *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*. W zb.: *Literatura polska na obczyźnie*. Red. J. Bujnowski. Londyn 1988. – J. Kryszak, *Literatura złej chwili dziejowej*. Łódź 1995, s. 57–58.

pokazać – zaszyfrowane zostały zasadnicze dla jego filozofii poetyckiej idee muzyczności, wolności, istoty rosyjskiej narodowości.

Na pewno warto byłoby również uwzględnić zachwyty nad twórczością młodego Maksima Gorkiego, który w opowiadaniach z lat dziewięćdziesiątych w. XIX koncentrował się właśnie wokół problematyki związanej z tym typem życia, jakie właściwe było włóczędze, wędrowcowi – tzw. bosiakowi, „brodiadze”, i niejednokrotnie powracał do tematyki cygańskiej wolności. We wczesnych opowiadaniach Gorkiego podziwiał Wierzyński bohaterów – swobodnych, wewnętrznie wolnych i zewnętrznie też niczym nie skrupowanych, zbuntowanych wobec porządku społecznego i wobec życia wypełnionego lękiem przed utratą zgromadzonych dóbr, wygody, bezpieczeństwa materialnego; podziwiał mistrzostwo, z jakim potrafił on oddać tajemnicze oddziaływania rosyjskich niezmiernych przestrzeni, po których jego bohaterowie wędrowali jakby zahipnotyzowani. Można byłoby więc za Bierdiajewem powiedzieć, że pociągało Wierzyńskiego, odmalowane z taką maestrią, rosyjskie „koczownicze upojenie przestrzenią”¹⁰⁰, owa tajemnicza władza przestrzeni nad duszą rosyjską¹⁰¹. Cygańskie w wersji tego poety wiązało się w znacznym stopniu z magiczną Rosją – z jej językiem śpiewnym jak wiatr, z rosyjskim „śpiewem gorącym od uczuć” i upajającą wolnością wędrowania. Stąd bliskość wierszy Wierzyńskiego z tematami cygańskimi Błoka, Gorkiego, twórcami wrażliwymi na te właśnie wartości.

Ten prowizoryczny przegląd wątków cygańskich w polskiej poezji międzywojennej nie może obejść się bez jeszcze jednego przykładu – Tuwimowskich wierszy¹⁰² „o urzędnicze, co uciekła i puściła się z Cyganem, zdobywając gorącą pochwałę ze strony autora” – jak złośliwie komentował Adam Ważyk¹⁰³. Cykl o Małgorzatce ogłoszony w 1938 r. w „Wiadomościach Literackich”¹⁰⁴ kontynuuje w pewien sposób ten rodzaj cygańskich motywów, jaki tu omawiałam, nazywając je nostalgiczno-ucieczkowymi. Wyróżnia go jednak znacząco, nie pojawiający się w innych międzywojennych lirykach „cygańskich”, śmiały erotyzm, duży ładunek buntu wobec norm i praw rządzących cywilizacją oraz wbudowanie toposu cygańskiej wolności w struktury poetyckiej filozofii słowa i muzyczności. Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że jest to cykl wysławiający cygańską wolność, beztro-

¹⁰⁰ M. Zdziechowski, *Antynomie duszy rosyjskiej (Mikołaj Bierdiajew)*. W: *Wpływy rosyjskie na duszę polską*. Kraków 1920, s. 38.

¹⁰¹ Zob. artykuły M. Bierdiajewa *O „wiecznie babskim” w duszy rosyjskiej (1915)* oraz *Dusza rosyjska i polska* (pierwodruk: „Utro Rossii” 1916, nr 85, z 25 III). Tytuły w języku polskim podaje w tłumaczeniu W. Radolińskiej (w zb.: *Dusza polska i rosyjska. (Od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Solżenicyna)*. *Materiały do „katalogu” wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*. Red. A. de Lazari. Warszawa 2004, s. 142, 148).

¹⁰² Tuwimowskie zainteresowanie folklorem cygańskim, zaskakującą nawet Ficowskiego znajomość tematów i problemów cygańskich, przyjaźń z Papuszą, pomoc chorej B. Brzezińskiej w latach pięćdziesiątych – to pozostawiam na boku. Więcej o tym zob. J. Tuwim, *Cyganie*. Rozmowa z J. Ficowskim. „Problemy” 1950, nr 10. – J. Ficowski, *Cyganiana*. W zb.: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. Jedlicka, M. Toporowski. Warszawa 1963.

¹⁰³ A. Ważyk, *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 181.

¹⁰⁴ J. Tuwim, *Z wierszy o Małgorzatce*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 51, z 11 XII, s. 1. Cykl okrojony, brak m.in. części 3–5 i występują liczne zmiany – w stosunku do edycji książkowej – w obrębie poszczególnych wersów.

sko nie liczącą się z przyjętymi w społeczeństwie normami moralności, a nawet stanowiący pochwałę swobody erotycznej związanej z cygańską miłością. Cygan Dżuli – podobnie jak charyzmatyczny Joe Boswell z poematu, napisanego mniej więcej w tym samym czasie co wiersze o Małgorzatce, Davida Herberta Lawrence'a, *The Virgin and the Gypsy* (1930) (ciekawe, czy czytał to Tuwim) – swym prymitywnym pięknem, siłą, dzikością rozpała pożądanie, budzi zmysły kobiety:

A ten jej tancerz, Dżuli imieniem,
Twardy w ramionach, pierś – łuk,
Kámienie, kámienie, o-oj kámienie,
Kámienie, kámienie, ná szosie tłukł.

Patrzy dziewczyna:
wrząca smołą czupryna,
oczy – arabia,
tors – brąz,
pot
z torsu
miedzią
spływa,
oczy – arabia, smolista oliwa,
a każdy cios – wstrząs,
a każdy cios: tors – brąz. [Z wierszy o Małgorzatce, T 198]

Wprawdzie w wierszu Tuwima sytuacja ulega odwróceniu – uwodzi tak naprawdę nie Cygan, lecz rozpustna Małgorzatka. „I chichocąc chutliwie, tkliwie [...]” każe mu w tańcu dotykać „cieniuśkiej” sukienki, pod którą nic nie ma: „A na mnie – dotknij – tylko ta kiecka, / Cieniuśka – czujesz – nie!!! grzech!” (T 199); i na koniec oddaje mu się w lesie, na mięciutkim mchu, „naga i sprawiedliwa, / Pamiętajcie: SPRAWIEDLIWA” (T 202). To więc nie naiwna i dziewczica Lawrence'owska Yvette, która ucieczki z Cyganem jednak nie zaryzykowała, lecz odważna i przewrotna, „sprawiedliwa” Małgosia; schemat pozostaje wszakże ten sam – odpowiedzialność i racjonalnie podjęte decyzje zastąpiono wiarą w magiczne oddziaływanie melodii zamkniętej w cygańskości: „Cyganeczka, naczynie żądz [...]” (T 196).

Opisana przez Tuwima erotyczna przygoda z Cyganami była więc nie tylko szyderstwem z pruderyjnego czytelnika. Tak naprawdę chodziło w cyklu *Z wierszy o Małgorzatce* przede wszystkim o wyrażenie sprzeciwu wobec różnorodnych kręgów ubezwłasnowolnienia – jak świetnie swego czasu zinterpretował to Tomasz Stępień¹⁰⁵ – sprzeciwu wobec depersonalizacji, racjonalizacji, socjologizacji jednostki, wobec konwenansów wymuszanych przez świat miasta, państwa, tej maszyny biurokratyczno-wojskowej, i cywilizacji w ogóle. Anegdota relacjonująca cygańską miłość była tylko tłem tego, co działo się z językiem w obrębie owego tekstu. W gruncie rzeczy poemat ten był przede wszystkim manifestem „»lingwistycznego« wyzolenia [...]”¹⁰⁶. Jego język, obfitujący w leksemę *quasi*-cygańskie, słowackie, rosyjskie, węgierskie, w elementy archaiczno-pogańskie i gwarowe, był formą oponowania przeciw teraźniejszości, miejskości, przeciw kategorii narodości, państwowości odciskającej ślad w mowie. Stawał się próbą powrotu do

¹⁰⁵ T. Stępień, *Autor, bohater i kontekst. (Na przykładzie „Z wierszy o Małgorzatce” J. Tuwima)*. W zb.: *Autor. Podmiot literacki. Bohater*. Red. A. Martuszevska, J. Sławiński. Wrocław 1983.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 152.

„prawdy, naturalności: [zwłaszcza do] początku języka, niezafałszowanego społecznym sfunkcjonalizowaniem [...]”¹⁰⁷. Topos cygańskiej wolności i nieskrępowania, życia w zgodzie i bliskości z naturą, ożywiony został więc w duchu – można by rzec – puszkiniowsko-russoistycznym, ale na „słowiarski” sposób Tuwima.

Cygański epilog (według Apollona Grigorjewa)

Kobiocy głos w brzozach, rosyjski w brzozach romans
 „Ach, co za ból...”
 i ta twarz taka nieznajoma
 jak ten romans
 „Ach, co za ból...” [Romans, G-1 308]

Wiązana z postaciami Romów aura urokliwości romantycznej czy sentymentalnej i tajemniczości niemal surrealistycznej, bliskiej przedstawieniom właściwym realizmowi magicznemu, stanowiła część schematu fantazmatycznego, wpisanego w twórczość polskich międzywojennych bardów sławiących życie cygańskie. Odczytać schemat i zdeszyfrować go warto nie tylko, by gwoli dziejowej sprawiedliwości wykazać, iż owe etniczne „*kartinki*” dalekie były od realiów, silnie zmitologizowane czerpały siłę nie z obserwacji rzeczywistości, nawet nie z zainteresowania folklorem romskim, lecz z poetyckich *clichés*. Nie chodziło mi jedynie o to, by dowieść, że twórcom wystarczała sama daleka obecność Innego (Cygan był Obcym, ale włączonym w strukturę swojskości, swoim Obcym), że nie czuli potrzeby zgłębienia odmienności tej kultury (stąd najczęściej formą „zaistnienia” Romów w poezji był opis spotkania z Cyganami, relacja z pierwszych wrażeń, jakie wywierali na obserwatorze, przy zachowaniu często ich anonimowości, Cygan bowiem nie był dopuszczany do głosu, zwykle się nie odzywał, wyjątkiem jest chyba tylko bohaterka Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej). Polska poezja, w której Cyganie jako Inni budzili uśpione pragnienie bycia w innym świecie, nie była niczym oryginalnym i wyjątkowym na tle literatur europejskich. Również polscy poeci powtarzali wypowiedziane sto kilkadziesiąt lat wcześniej przez angielską przyjaciółkę księżnej Daszkowej słowa: „trudno byłoby uznać ich [tj. Cyganów] za mieszkańców naszej ospałej planety”¹⁰⁸.

Ciekawe jest natomiast to, że wyzwalające się przy zetknięciu z przedstawicielami „faraonowego plemienia” wrażenie obcości nabierało wymiarów kosmicznych. Przenoszone i utożsamiane z poczuciem własnego niedopasowania do tego świata, budziło jednocześnie pragnienie wolności, zarażało pożądaniem niezależności – obyczajowej, społecznej, politycznej, transcendentalnej. Stąd najczęściej powracającymi wątkami i obrazami poetyckimi romskiego typu były w poezji międzywojennej te związane z ucieczką z Cyganami, do Cyganów, ewentualnie dzięki Cyganom w swój, ale już inny przestrzennie i czasowo, świat – albo prowincjonalny, oddalony od miasta, albo oderwany od historii. Cygańskie wędrowanie, kabała, muzyka, erotyka – wszystko to pozwalało zapomnieć o strasznym

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 154.

¹⁰⁸ *Iz piśma angliczanki Wilmot, podrugi kniagini Daszkowej, na rodinu*. „Russkij Archiw” 1873, s. 1865. Cyt. za: B. Sztiejnprjess, *K istorii „cyganskogo pienija” w Rossii*. Moskwa 1934, s. 19.

świecie, o współczesności budzącej wstręt i lęk i powrócić po moście nostalgii w beczas niewinności. Tak uciekali rosyjscy romantycy, po to uciekali do Cyganek Lew Tołstoj i Aleksandr Błok, po to biegli za cygańskimi taborami polscy poeci.

Za symbol tęsknot wszystkich polskich bardów opiewających cygańszczyznę, zwłaszcza tę z okresu międzywojennego, można byłoby więc uznać Tuwimowską „biblię cygańską”, „Niepisaną, wędrowną, wróżebną” (T 118), tj. świat ukryty pod podszewką świata (pozornie) rzeczywistego, dostępnego jedynie rozumowi i zmysłom zewnętrznym. Tuwimowski świat nieuchwytny, rozpostarty między życiem a śmiercią, w przecuciach, snach, klechdach – świat tajemnicy, prawdziwej wolności, znajdującej się poza słowem (w muzyce? i miłości?). Nie dla wszystkich, oczywiście, tęsknoty te miały czyste intencje, bywali tacy, którzy widzieli w nich – podobnie jak w zachwycie rosyjskimi cygańskimi romansami – niebezpieczną i przewrotną fascynację rosyjsko-cygańską uczuciowością, grożącą utratą tożsamości narodowej. Wyrażane przez naszych poetów słowianofilskie manifesty podziwu dla duszy cygańskiej, upodobanie w beztrosce właściwą duszy Puszkiniowskiej „Bożej pticzki”, która nie zna „*Ni zaboty, ni truda*”¹⁰⁹, i często związanej z nią rosyjskiej dekadentkiej rozkoszy patrzenia w nicłość, budziły zgrozę u ówczesnych nauczycieli i wychowawców narodu polskiego. Były to przecież cechy obce wrażliwości „prawdziwych” Polaków, narodu – jak podkreślał Marian Zdziechowski – nie mającego nic wspólnego z cygańsko-rosyjskim koczowniczym anarchizmem, bo narodu „osiadłego”¹¹⁰.

Wykreowana przez Błoka czy Jesienina postać poety zasłuchanego w romanse cygańskie, podobnie jak i „*brodiaga*” Gorkiego, Puszkiniowski Aleko czy recytujący swe poezje Siewierianin – stanowią jednak w poezji międzywojennej wizerunek duszy rosyjskiej i zarazem swoiste wcielenie ogólnoludzkich, ponadnarodowych tęsknot do osiągnięcia harmonii, odnalezienia zagubionej gdzieś prawdy¹¹¹, do bycia jak ów Płaton Karatajew z *Wojny i pokoju*, który potrafił przyjąć z naiwną i prawie dziecięcą łagodnością wszystkie pociski losu, człowiek, któremu śpiew był potrzebny do życia jak woda. Struktura emocjonalna rosyjskiego romansu cygańskiego – ów „*tiomnyj morok cyganskich piesien*” – była dla polskiej poezji międzywojennej wyjątkowo pociągająca jako wyraz pewnego typu odczuwania charakteryzującego się swoistym maksymalizmem i skrajnością, opierającego się na sprzecznych emocjach – zachwycie i rozpacz, na psychologicznym „nadrywie”. Romans cygański był więc genialnym zwierciadłem, w którym odbić się mogło doświadczenie absurdałości i groteskowego tragizmu epoki. Ale nie wolno zapominać, że stanowił także przejaw demokratyzacji sztuki, dotąd elitarniej; był prze-

¹⁰⁹ A. S. P u s z k i n, *Cygany*. W: *Soczinienija*. T. 1: *Stichotworienija 1811–1824 godow*. Ried. N. A. J e f r i e m o w a. Moskwa 1882, s. 437. Polskie tłumaczenie (A. P u s z k i n, *Cyganie*. W: *Dziela*. Red. M. Toporowski. T. 2: *Poematy i baśnie*. – *Eugeniusz Oniegin*. Warszawa 1967, s. 162 (przeł. J. F i c o w s k i)): „Podobnie jak ów ptak, młodzieniec, / [...] / Nie znał, czym gniazda jest schronienie / I z niczym nie żył się na dłużej”.

¹¹⁰ Z d z i e c h o w s k i, *Antynomie duszy rosyjskiej (Mikołaj Bierdiajew)*, loc. cit.

¹¹¹ Tak w swojej słynnej mowie interpretował znaczenia związane z głównym bohaterem cygańskiego poematu Puszkina – F. D o s t o j e w s k i (*Puszkini*. *Przemówienie wygłoszone 8 czerwca 1880 r. w związku z odsłonięciem pomnika Puszkina w Moskwie*). W: *O literaturze i sztuce*. Wybór i przekład M. L e ś n i e w s k a. Kraków 1976, s. 300–303).

cież – jak zauważył Osip Mandelsztam – dotknięciem duszy rosyjskiego ludu, ekspresją jej prawd¹¹².

Nie będzie więc chyba przesadą stawestowanie słów jednego z najwrażliwszych rosyjskich znawców i wielbicieli muzyki cygańskiej, romantycznego poety Apollona Grigorjewa, któremu przypisuje się autorstwo słynnej uwagi o cygańskim śpiewie: że „*biez naroda russkogo*” nie da się go pojąć, nie będzie też przesadą podkreślenie, że cygańszczyzna, tak istotnej dla zrozumienia polskiej poezji międzywojennej, jak i – szerzej – samego zagadnienia polsko-rosyjskich związków literackich tego okresu: „*biez russkogo cyganskogo romansa nie poniat*”¹¹³.

Abstract

ANNA SOBIESKA

(The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

OH, THAT “TĚMNYJ MOROK CYGANSKICH PESEN...
[DARK GLOOM OF GIPSY SONGS...]" (ALEXANDER BLOK).
ON THE BEGUILLED BY RUSSIAN GIPSY ROMANCE

The study is devoted to the problems connected with the “gipsy theme” in Polish literature and culture at the turn of 19th and 20th c. and in the interwar period. It presents the results of research in the presence of Russian gipsy romance in Polish popular culture as well as shows its reception in Polish literary and musical criticism. The author also ponders over the phenomenon of connection between gipsy singing and Russian culture, over the Russian-gipsy emotionality fascination recorded in the romance and, in consequence, over Polish Russophobia.

The present study deals also with the role and function of the gipsy themes present in Polish interwar poetry (K. Wierzyński, K. I. Gałczyński, J. Tuwim, J. Czechowicz, and others). It analyses the literary pictures of a Gipsy, Romany women, the motifs of gipsy singing, references to gipsy nomadism, and gipsy magic.

¹¹² O. Mandelsztam, *A. Blok (7 awgusta 21 g. – 7 awgusta 22 g.)*. W: *Aleksandr Blok: pro et contra. Licznost' i tworczestwo Aleksandra Bloka w kritike i memuarach sowriemiennikow. Antologija*. Sankt-Pietierburg 2004, s. 412.

¹¹³ W niniejszym studium zajęłam się głównie lirykami okresu międzywojennego. Trzeba więc na koniec dodać, że temat cygański pojawił się też w polskiej poezji powojennej. Przypomnijmy choćby wiersze J. Iwaszkiewicza (*Cyganie, Pławienie koni*), K. Iłakowiczówny, W. Broniewskiego, *Czarny polonez* K. Wierzyńskiego; prozę poetycką M. Pankowskiego (*O smagłej swobodzie*); ale i oczywiście także odwołującą się do folkloru romskiego poezję Ficowskiego. Również w okresie powojennym bywało, że „*cyganskaja tiema*” przywoływała kontekst literatury rosyjskiej – jak np. w wierszu A. Sterna *Cyganie*.