

Igor Piotrowski

Instytut Kultury Polskiej
Uniwersytet Warszawski

e-mail: igorpiotrowski79@gmail.com

Złota kaczka w pięciu smakach. Warszawska legenda i jej rekontekstualizacje

„Warszawka płonie”

„Słupy dymów zewsząd. W nocy łuny dalekie i bliższe. Płoną garaże na Królewskiej, IPS (Instytut Propagandy Sztuki), SiM (Sztuka i Moda) i wytworna restauracja Złota Kaczka (malutka, złota kaczka na kwadratowej sadzawce... może pływa tam jeszcze?)” – pytała 12 sierpnia 1944 roku Maria Czapska obserwująca powstanie ze swojego domu na ulicy Czackiego¹. Nie wiedziała lub zapomniała, że kaczka znacznie wcześniej, bo jeszcze przed wrześniem 1939 roku, straciła życie, i to z rąk rozochoczonego towarzystwa, które – jak mówi anegdota – pod wodzą polskiego ministra spraw zagranicznych, Józefa Becka, wystrzelało wszystkie złote rybki w sadzawce i podziurawiło wiszącą na ścianach lokalu zastawę². W satyrze na sanację nie istniała potrzeba przerysowywania świata przedstawianego.

To było rzeczywiście bardzo wykwintne i drogie miejsce. Restauracja stanowiła, wraz ze snobistyczną kawiarnią SiM, kompleks gastronomiczny należący do ustosunkowanej w kręgach ziemiańsko-rządowych Zofii Raczyńskiej-Arciszewskiej. Mieścił się on w ogrodach ukrytych pomiędzy pałacem Czapskich, kamienicą Grodzickiego na Krakowskim Przedmieściu a zabudowaniami ulicy Królewskiej (brama wejściowa usytuowana była od tej ulicy,

¹ M. Czapska, *Kartki z pamiętnika*, w: J. i M. Czapscy, *Dwugłós wspomnień*, Londyn 1965, s. 117.

² Z. Arciszewska, *Po obu stronach oceanu. Wspomnienia*, Londyn 1976, s. 33.

adres Królewska 11). W oranżerii znajdowała się kawiarnia, a w dawnym budynku gospodarczym właścicielka urządziła gospodę Pod Złotą Kaczką z osobliwym wystrojem: wnętrzami stylizowanymi na renesansowe, meblami na wzór wawelskich i ścianami obwieszonymi włoskimi talerzami; stroje obsługi uszyte zostały w pracowniach Teatru Narodowego, a kelnerami była po części służba przeniesiona bezpośrednio z dworów itp. W aranżację „Kaczki” zaangażowani byli, według wspomnień Arciszewskiej, m.in.: Adolf Nowaczyński (pomysłodawca nazwy), Tadeusz Przyppkowski (podówczas nadworny historyk Stefana Starzyńskiego), Jan Stanisław Bystroń oraz Bohdan Marconi i Stanisław Gebethner (pracownicy naukowcy Muzeum Narodowego). Przy wejściu Przyppkowski wypisał apokryficzny wariant legendy, jej swoisty rewers – o biednym, który stracił podarowany przez kaczkę majątek, ponieważ nie dał jałmużny ubogiemu (historia ta pobrzmiwała interesująco w zestawieniu z ekskluzywnością restauracji). Pod koniec lat 30. Pod Złotą Kaczką stało się szybko ulubionym lokalem korpusu dyplomatycznego i najbliższego otoczenia ministra Becka (mieli tam stosunkowo blisko z pałacem Brühla, gdzie mieściło się Ministerstwo Spraw Zagranicznych; nieprzypadkowo zaproszono do tej restauracji podczas słynnej wizyty w Polsce Galeazza Ciana wraz z małżonką)³. Jerzy Zaruba wspominał z uznaniem nie tylko wystrój ściągający elity sanacyjnej Warszawy, ale również jadłospis: „kaczka gustem kardynalskim, tuk na grzance à la Jan Sobieski, kutia wołyńska”⁴.

Po wojnie restauracja o nazwie Złota Kaczka została otwarta dopiero w latach 60. w dwudziestopiętrowym wieżowcu na rogu Tamki i Kopernika (Tamka 40), zatem w najbliższym otoczeniu związanego z legendą pałacu Ostrogskich. Był to wprawdzie lokal kategorii „S”, jednak nie uchroniło go to przed pojawieniem się w prasie w niechlubnym kontekście. Błażej Brzostek cytuje notkę z „Expressu Wieczornego”, dotyczącą końcówki roku 1969:

W dniu 23 grudnia ub. roku do lokalu w „Złotej Kaczce” na Tamce przyszło późnym wieczorem towarzystwo i zajęło stolik w kawiarni. Jeden z gości po pewnym czasie zszedł na dół do restauracji i w towarzystwie kelnera wypił dwie wódki. Towarzystwo przebywające w kawiarni wydelegowało jednego z mężczyzn celem odszukania „uciekiniera”. Kelner, który – jak się okazało – był pijany, podczas pracy, okazał niezadowolenie, że przybyły chce zabrać kolegę na górę⁵.

³ Tamże, s. 29–33; wnętrza te można zobaczyć na fotografiach udostępnionych w Narodowym Archiwum Cyfrowym.

⁴ J. Zaruba, *Z pamiętników bywalca*, w: tegoż, *Z pamiętników bywalca. Patrząc na Warszawę*, Warszawa 2007, s. 99.

⁵ Cyt. za: B. Brzostek, *PRL na widelcu*, Warszawa 2010, s. 296 (chodzi o „Express Wieczorny” z 20 I 1970 r.).

Co ciekawe, tryskającą wodą kaczkę w kwadratowej sadzawce można również dostrzec na zdjęciach z ogrodu posesji przy ulicy Foksal 3/5, należącej do Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich (chodziło tam jednak chyba o kaczkę dziennikarską, a nie złotą). Obecnie w Warszawie lokal Złota Kaczka znajduje się (jak łatwo można odgadnąć) w Złotych Tarasach. Jego strona internetowa wyjaśnia nam, że kontynuowane są tu tradycje restauracji mieszczącej się na Tamce, która była „lokałem na najwyższym poziomie”, chętnie odwiedzanym „przez najwyższe sfery Warszawiaków”⁶. W menu możemy odnaleźć kaczkę w różnych wariantach: w buraczkach, żurawinie i pieczonych jabłkach, duszoną z plackami ziemniaczanymi, jako pieczone udko, na zimno z gruszką, orzechami laskowymi i sokiem malinowym jako przystawkę oraz jako kaczą zupę⁷. Taki swoisty entliczek-pentliczek się tam gościom serwuje.

Wodewil za sto dukatów

8 marca 1830 roku w Teatrze Rozmaitości, mieszczącym się w salach budynku na Krakowskim Przedmieściu, obecnie numer 62, to jest w gmachu Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, odbyła się premiera – zgodnie z ówczesnym określeniem gatunku – „fraszki ze śpiewami” autorstwa Andrzeja Słowaczyńskiego pt. *Chłopiec studukatowy*. Relacjonujący to zdarzenie dziennikarz „Kuriera Warszawskiego” zauważył, że sztuka jest parodią *Chłopa milionowego* Ferdinanda Raimunda (co widać było już w tytule), jak również, że autor wprowadził na scenę „bajkę od dawna znaną w Warszawie, o zakłętej księżniczce na Ordynackiem”⁸. W gazecie napisano także o powodzeniu, z jakim „dziełko to zostało przyjęte”, zwłaszcza niektóre śpiewki, na żądanie powtarzane po kilka razy, np. kuplety:

Ten w karty grywał gdzieś,
Po roku nabył wieś,
Jest całą gębą pan,
Chce być Zacniewskim zwan.
Majątek zrobił z kart,
I cóż za to jest wart?

⁶ *Złota Kaczka – legenda Warszawy*, <http://www.zlota-kaczka.pl> [dostęp 6.12.2014; zapis oryginalny].

⁷ <http://www.zlota-kaczka.pl/menu> [dostęp 6.12. 2014].

⁸ „Kurier Warszawski” 1830, nr 66, s. 329 (1).

Oj! niechno przyjdzie tu,
A dobrze natrę mu
Uszy! Uszczeki!⁹.

Chłopiec studukatowy to wodewil, dość sprawnie napisany, dialogi są rzeczywiście żywe, co w takim typie teatru wydaje się najważniejsze. Sztuka stanowi godne uwagi ogniwo w dziejach polskojęzycznego teatru muzycznego, od *Nędzy uszczęśliwionej* i *Krakowiaków i górali* począwszy, zwłaszcza w popularnej, rozrywkowej odmianie tego teatru, ale interesuje nas ona również dlatego, że jest pierwszym znanym przekazem opowieści o warszawskiej złotej kaczce. Przyjrzyjmy się jej przez chwilę.

Fabula jest mniej więcej znana. Sztuka opowiada o przygodach terminatora szewskiego Michałka, który w snach zostaje przeniesiony do podziemnego jeziora na Ordynackiem, gdzie spotyka złotą kaczkę – zaklętą księżniczkę. Obiecuje mu ona swoją rękę i bogactwo pod warunkiem, że wyda sto dukatów w ciągu jednego dnia „na zabawy i rozpustę”¹⁰. Jest to ostatnia chwila na zamążpójście dla księżniczki-kaczki, bo – jak opowiada ku znudzeniu bohatera (według didaskaliów Michałek już mocno poziewuje) – następnego dnia kończy 50 lat, zatem zostanie na zawsze starą panną, czyli w świecie, do którego należy, przeistoczy się w czarownicę. Kaczkę ukarano w ten sposób za miłość do jednego ze śmiertelników (tutaj wysłuchujemy niebywale skomplikowanej historii jej romansu, grożącego mezaliansem; przy okazji dowiadujemy się, że jest córką diabła, mającego dwór na zamku w Czersku). Ojciec kaczki, który wszystko podsłuchuje, wysyła trzy złe duchy do Warszawy, aby przeszkodziły w realizacji planów Michałka. Dodajmy, iż mają one ułatwione zadanie, bo Michałek zasnął w momencie, gdy Kaczka przypominała, że nie może rozdáwać pieniędzy ubogim. Akcja toczy się następnie w różnych miejscach Warszawy: w bilardzie na Krakowskim Przedmieściu (bohater pragnie przegrać w karty, ale wygrywa), w dorożce, którą jedziemy Traktem Królewskim do gospody Pod Karczochem, gdzie następuje spotkanie Michałka z majstrem i jego rodziną (w tym z córką, która jest oczywiście kochanką czeladnika). Michałek napotka również szynkareczkę Joasię, towarzyszkę zabaw dziecięcych z Dynasowskiej Góry, symbolizującą młodość, oraz Krzysztofa, dziada z obwarzankami z ulicy Chłodnej, uosabiającego z kolei starość (mamy więc tutaj wyraźnie elementy moralitetu, odziedziczone po

⁹ Tamże, s. 329–330 (1–2).

¹⁰ A. Słowaczyński, *Chłopiec studukatowy, czyli zaklęta w kaczkę księżniczka na Ordynackiem. Fraszka ze śpiewami*, Warszawa 1830, s. 8.

sztuce Raimunda). W końcu jeden z diabłów przebiera się za żebraka i Michałek daje mu jałmużnę, więc kaczka musi pozostać czarownicą. Michałek się budzi (wszystko okazuje się snem czeladnika), wykonuje finalną, cytowaną już, pieśń o uszach i doszedłszy do wniosku, że praca i cnotliwe życie częściej czynią ludzi szczęśliwymi, niż czary, czeka na powrót majstra.

Najważniejszym kontekstem, w którym należy rozpatrywać dziełko Słowaczyńskiego, jest otwarcie wczesną jesienią 1829 roku Teatru Rozmaitości, drugiej stałej sceny Teatru Narodowego. Jego kierownictwo, zachęcone sukcesem występu prowincjonalnej trupy Teatru Polskiego, korzystającej z opieki senatora Nowosilcowa i z sali w gmachu Towarzystwa Dobroczynności, postanowiło otworzyć Rozmaitości jako miejsce prezentowania twórczości lżejszej, komediowej, przeznaczonej również dla mniej wymagającej i biedniejszej publiczności (ceny biletów były o połowę niższe od standardowych). Scena została określona przez Fryderyka Skarbka mianem „ludowego teatru” w założeniach, który stał się de facto „siedliskiem rozmaitej klasy społeczeństwa, przeważnie wszakże wykształconej i nawet z wyższego towarzystwa”¹¹. Oddała swoje deski młodym rodzimym autorom, nierzadko właściwie debiutantom: Dominikowi Magnuszewskiemu czy Fryderykowi Skarbkowi właśnie.

Jednym z takich debiutantów był również Andrzej Słowaczyński, mający niewiele ponad dwadzieścia lat afiszera Teatru Narodowego. Autor spolszczenia na użytek tego samego teatru francuskich *Kucharek* Nicolasa Braziera i Théophile’a Marion Dumersana, „krotochwili ze śpiewkami w jednym akcie” („scena na Pivnej ulicy”)¹², która grana była w listopadzie 1829, jak również, o czym informuje nas słownik Estreichera, wydanej podówczas drukiem komedioopery *Antoni i Antosia* oraz „oryginalnie napisanej krotofilii ze śpiewkami” *Wariat z potrzeby*. Wszystko to działo się właściwie w ciągu dwóch lat. Słowaczyński jako podchorąży pułku piechoty zdążył dopełnić jeszcze „rzecz dramatyczną z muzyką” pt. *Wiarus polski* oraz słowa znanej pieśni powstańczej do muzyki Karola Kurpińskiego, czyli mazura wojennego *Nasz Chłopicki*. Na tym kończy się twórczość popularna tego autora, który po powstaniu listopadowym znalazł się na emigracji w Paryżu, gdzie poświęcił się wydawaniu „Tygodnika Emigracji Polskiej” i działaniu na rzecz

¹¹ F. Skarbek, *Pamiętniki Fryderyka hrabiego Skarbka*, oprac., wstępem i przyp. opatrzył P. Myślakowski, Warszawa 2009, s. 239. Por. E. Szwanowski, *Teatr warszawski 1799–1863*, w: *Warszawa XIX wieku*, z. 1, red. R. Kołodziejczyk, J. Kosim, J. Leskiewiczowa, Warszawa 1970, s. 23–25.

¹² A. Słowaczyński, *Kucharki. Krotofila ze śpiewkami w jednym akcie z francuskiego przerobiona dla Teatru Rozmaitości w Warszawie*, Warszawa 1830, s. 3–4.

życia publicznego na obczyźnie. Zajmował się również geografią i kartografią – i to z powodzeniem – zapewne był też nieco utalentowany plastycznie, skoro pracował jako afiszera (jeśli uznać, że afiszera to ten, który wykonuje afisze, a nie obnosi je czy też przykleja albo przynajmniej łączy te zadania¹³). W każdym razie właśnie geografia i praca wydawniczo-dziennikarska była jego przepustką do historii, popularne biogramy nie wymieniają wcale jego młodzieńczych prób literackich. Zmarł w 1847 r.

Jak już poinformował „Kurier”, sztuczka o chłopcu studukatowym była oparta na tekście dramatu wystawianego kilka miesięcy wcześniej w Teatrze Narodowym pt. *Chłop milionowy, czyli Dziewica ze świata czarodziejskiego* autorstwa Ferdinanda Raimunda z muzyką Josepha Drechslera (w spolszczeniu aktora Teatru Narodowego, Józefa Damsego). Sztuka stała się największym przebojem ówczesnego teatru warszawskiego, czyli najbardziej kasowym przedstawieniem z tego okresu (50 spektakli to, jak napisał Eugeniusz Szwanowski, tyle, co teraz 500, ale pisał te słowa w roku 1970...) ¹⁴. Uważa się, że *Chłop milionowy* zawdzięczał to nie tyle fantastycznej akcji i dobrej muzyce, ile głównie scenografii Antonia Sacchetti'ego, który przybył do Warszawy wraz ze swoją nowoczesną aparaturą, umożliwiającą szybkie zmiany dekoracji oraz liczne efekty sceniczne. Ta niekiedy zawodziła zresztą, cytuje się przy tej okazji Maurycego Mochnackiego, który pisał, że „duchy czasem za powoli się spuszczały, sowa wstrzymuje się w przelocie swoim przez scenę” ¹⁵. Nie przeszkadzało to jednak zachwycać się warszawskiej publiczności, w tym Juliuszowi Słowackiemu, technologiczną stroną wydarzenia, później widownia stołeczna oniemieje z zachwyty na – *nomen omen* – *Niemiej z Portici* w scenografii Sacchetti'ego, szczególnie z powodu sceny wybuchu Wezuwiusza, ale to będzie wystawione już w czasie powstania listopadowego ¹⁶. W każdym razie to włoski scenograf przywozi do Warszawy maszynę teatru romantycznego, umożliwiającą efektowne inscenizowanie trudnych fabuł epicko-fantastycznych, a jej pierwsze zastosowanie ma miejsce podczas *Chłopa milionowego*.

¹³ A. Biernat, *Dziewiętnastowieczne napisy epigraficzne na ziemiach Królestwa Polskiego*, Wrocław 1987, s. 29–30.

¹⁴ E. Szwanowski, *Teatr warszawski 1799–1863*, s. 23.

¹⁵ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatry w Warszawie*, w: *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863. Lata 1773–1830*, red. T. Sivert, Warszawa 1993, s. 262–263.

¹⁶ Tamże, s. 264. Wcześniej nie pozwolono bowiem na premierę tej opery, władze wiedziały, czego się należy obawiać, siła *Niemiej* obaliła przecież Wilhelma I w Brukseli, rewolucja w Belgii wybuchła bezpośrednio po przedstawieniu autorstwa Daniela Aubera z librettem Eugeniusza Scribe'a, tłumy wyszły na ulicę, zresztą przedstawienie odbyło się na cześć zniechęconego króla Wilhelma I. Jak wiadomo historia lubi się powtarzać.

Związki *Chłopca studukatowego* Słowaczyńskiego ze sztuką Raimunda są oczywiste: powtarzają się imiona złych duchów, moralitetowa budowa sztuki, w obu fabułach chodzi o niepożądane zaślubiny córki z biedakiem, a piosenka *Miotły, miotelki* śpiewana przez bohatera *Chłopa milionowego*, Fortunata, gdy wraca do swojej nędznej kondycji i staje się miotlarzem, jest podstawą *Uszu*, czyli kupletów śpiewanych w zakończeniu przez Michałka. Jeśli chodzi o warstwę muzyczną *Chłopca studukatowego*, to była ona także oparta na melodiach ze sztuki Raimunda, zapewne nie tylko na *Miotłkach*. Poza tym podstawę kontrafakturowanych i przywoływanych bezpośrednio śpiewów stanowiły znane opery (m.in. *Otello* Gioacchina Rossiniego), jak również rodzime szlagiery i *evergreeny*, np. Michałek w pewnym momencie zaczyna śpiewać pieśń Franciszka Karpińskiego *Szczęście przy Dorydzie* (od incipitu „Kiedy ja usiądę przy mojej Dorydzie / A oczy w nią wlepię, zapomnę o bidzie”), jeszcze raz potwierdzając popularność i faktyczną anonimowość utworów tego poety, natomiast w didaskaliach odnaleźć możemy wskazówkę co do wykonywania fragmentu tekstu na melodię ni mniej ni więcej tylko – tytuł przywołany *in extenso* – *Włazł kotek na płotek i mruga*. Jest to o tyle warte odnotowania, że mamy do czynienia z zapewne jedną z najstarszych wzmianek o funkcjonowaniu tej piosenki, silnie związanej z folklorem mazowieckim, a nawet warszawskim, po raz pierwszy napisanej czy raczej zapisanej przez duet Władysław Syrokomla–Witold Każyński albo też przez Stanisława Moniuszkę, nie ma zgody co do chronologii, ale było to oczywiście po roku 1830¹⁷.

Te popularne polskie i mazowieckie melodie wprowadzają w sztuce Słowaczyńskiego temat realiów warszawskich. Poza warstwą audialną autor wykorzystuje elementy topografii i codzienności miasta: bilard w szynku na Krakowskim Przedmieściu (bilard jest tu traktowany chyba jako nowość, skoro Michałek chce bilardu do jedzenia¹⁸), przejazd traktem czy zwyczaj udawania się do ogrodu i gospody Pod Karczochem w Alejach Ujazdowskich. Co prawda, trudno mówić tu o jakimś konsekwentnym zadłużeniu się u ludu warszawskiego, nie ma cienia gwary, choć zdarzają się fragmenty będące przysłowiami, powiedzeniami czy żartami słownymi, na pewno pochodzącymi z języka potocznego („kiedy bida to do Żyda, a po bidzie za drzwi Żydzie”; „powiem wam sekret [...] dzisiaj rano, tylko uważajcie, deszcz pa-

¹⁷ Z. Adrjański, *Złota księga pieśni polskich. Pieśni. Gawędy. Opowieści*, Warszawa 2010, s. 191, 365.

¹⁸ Co prawda w kręgach elitarnych Warszawy bilard rozpowszechnił się na dobre w czasach Stanisława Augusta, to rzeczywiście w XIX wieku obserwujemy w Europie upowszechnienie się go jako gry towarzyskiej, zatem także dla niższych kręgów; por. *Mała encyklopedia sportu*, red. A. Kościelniak i in., Warszawa 1984, t. 1, s. 81.

dał”; „lecz człowiek bez złota nie wart jest i kota”; a nawet „gdzie diabeł nie może, tam babę pośle”), niemniej najważniejszym z naszego punktu widzenia jest posłużenie się jakąś realnie funkcjonującą (zapewne przede wszystkim w środowisku rzemieślniczym?) opowieścią o złotej kacze, bardzo oczywistą dla redakcji „Kuriera Warszawskiego” „bajką od dawna znaną”, na której można oprzeć fabułę parodii-wodewilu.

W jakiej mierze nawiązania do folkloru w *Chłopcu studukatowym* są za pośredniczone i zainspirowane sztuką austriackiego pisarza? Trudno powiedzieć. Co prawda, *Chłop milionowy* był jedną z licznych romantycznych austriackich przeróbek słynnego *Fortunata*¹⁹, ale jednocześnie bardzo ważną realizacją gatunku znanego jako „sztuka ludowa”, *Volksstück* (w jej wariacie tragikomicznym, czarodziejskim, *Zauberstück*). W ogóle Ferdinand Raimund, obok Johanna Nepomuka Nestroya, jest w I połowie XIX wieku głównym prawodawcą tej formy scenicznej, która będzie miała duże znaczenie dla teatru austriackiego w następnym stuleciu aż do krytycznej reinterpretacji dokonanej przez Ödöna von Horvatha w przededniu nazistowskiego przewrotu (gatunek ten jako podstawowe źródła odniesień jest zresztą ważny w austriackim teatrze do dziś). Najważniejszą cechą wspólną tych dramatów, często bardzo różnorodnych (jak np. właśnie Raimunda i Nestroya), była chęć dotarcia do możliwie najszerzej publiczności, widowni „miejskich scen teatru ludowego”, scen podmiejskich i teatrów wędrownych²⁰. Sztuka Raimunda stwarzała więc, wraz z gatunkiem rodzącego się wodewilu jako lekkiej, mówionej komedii sytuacyjnej z kupletami, klimat, który przejął Słowacki, pisząc *Chłopca studukatowego*.

Złota kaczka pojawia się więc po raz pierwszy w zapisie już jako dzieło w dużym stopniu przetworzone. Parodia-wodewil, skrzący się humorem i będący karykaturą tej opowieści, zostaje pokazany przed publicznością reprezentującą raczej średnie warstwy, może nawet nieco biedniejsze, w otwartym przed rokiem teatrze. Wodewil cieszył się chyba całkiem dużym powodzeniem (przynajmniej tak pamiętał później Kazimierz Władysław Wójcicki; nie mamy bliższych danych dotyczących liczby przedstawień, ale Wójcicki napisał, że „po wielokroć grano z niemałym zadowoleniem zgromadzonych widzów”²¹), był też kilkakrotnie wydawany w następnych latach (w katalogu

¹⁹ W sprawie popularności tematu *Fortunata* w literaturze romantycznej: J. Hörisch, *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*, przeł. J. Kita-Huber, S. Huber, Kraków 2010, s. 288–292.

²⁰ J. Firaza, *Volksstück*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tylicka-Makowska, Kraków 2006, s. 786.

²¹ K.W. Wójcicki, *Warszawa i jej społeczność w początkach naszego stulecia*, w: tegoż, *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*, t. 1, wyb. J. W. Gomulicki, oprac. Z. Lewinówna, wstęp M. Grabowska, Warszawa 1974, s. 357.

Biblioteki Narodowej znajduje się pięć edycji, ale próżno szukać nowych inscenizacji sztuki). Opinia, że fraszka sceniczna Słowaczyńskiego ugruntowała znaną od dawna „tradycję” o pływającej w podziemiach pałacu Ostrogskich kaczkę, co również zasugerował po latach Wójcicki, nie jest odosobniona²². Teatr Rozmaitości okazał się nie tyle instrumentem kanonizacji tej opowieści, ile najprawdopodobniej przyspieszył ten proces i zapewnił legendzie trwałość.

Względnie wcześniej zatem warszawski teatr muzyczny zaczyna czerpać z opowieści miejscowej klasy rzemieślniczej, ale przyjmuje punkt widzenia, który może być nazwany perspektywą salonów. Na dodatek prawie wszystko dzieje się tam we śnie – sama możliwość awansu społecznego zostaje wzięta w nawias i zaprzeczona; Michałek ostatecznie nie zmienia swojej kondycji i poświęca się pracy zapewne w staromiejskiej siedzibie majstra, choć co prawda śpiewa pieśń, która może być uznana za „antystrukturalną”, ale przecież nie za rewolucyjną. Michałek jest ludowym bohaterem tamtego miasta, ale wystawionym do oglądania na Krakowskim Przedmieściu tak, jak chciało go widzieć Krakowskie Przedmieście, a nawet tak, jak Krakowskie Przedmieście chciało, żeby Stare Miasto widziało samo siebie. Na deskach teatralnych stolicy długo nie zobaczymy innego mieszczaństwa niż takie, jak to zaprezentowane w onirycznym „hydrowodewilu”: ograniczone do marzeń o konsumpcji, chcące się wyrwać co najwyżej w Aleje Ujazdowskie, do Karczocho.

Utwór nie dotyka jeszcze zjawiska, jakie teoretycznie mógłby i z jakim Ordynackie musiało się jeszcze wtedy, w 1830 roku, większości warszawiakom kojarzyć. W „Kurierze Warszawskim” z marca tego roku cytowane już przeze mnie sprawozdanie z premiery *Chłopca studukatowego* znalazło się zaraz po doniesieniu o dalszych losach uratowanego tydzień wcześniej na Wiśle człowieka, który okazał się złodziejem, a dzięki jego aresztowaniu policja wpadła na trop szajki i ujęła już kilkunastu ludzi. Sprawa miała, jak to się obecnie mówi i pisze, charakter rozwojowy²³. Otóż to miejsce na Ordynackiej miało również niejasną przeszłość kryminalną, jako gniazdo podejrzanych typów funkcjonowało w okresie degradacji zabudowań pałacu Ostrogskich, na pewno w drugiej dekadzie XIX wieku. Istniała zresztą koncepcja, że jest jakiś związek pomiędzy narracją o złotej kaczkę a faktem, że była to ich siedziba; że być może rzeźmieszkę, przedstawiciele marginesu rozgłaszali tę opowieść, ale w tej postaci wydaje się to koncepcja bezsasadna. Inna rzecz, że można to odczytywać jako jeszcze jedno *désintéressement* w stosunku do skarpy, Powiśla, czyli obszarów granicznych, gdzie albo nie ma niczego interesującego, albo wręcz przeciwnie – są już tylko jednorożce i złote kaczkę,

²² Tamże (por. przyp. 177, s. 479–480).

²³ „Kurier Warszawski” 1830, nr 66, s. 329 (1).

czyli też dla mieszczan nic z tego na dobrą sprawę nie wynika, itd.²⁴ Sprzedanie w 1820 roku posiadłości sekretarzowi policji, Michałowi Gajewskiemu, ostatecznie zakończyło niechlubną kartę jej historii, co nie znaczy, że ta efektowna budowla pełniła od razu zaszczytne funkcje. Tęsknota za *Operą za trzy grosze*, wyrażana tu i ówdzie przez naszych historyków i praktyków teatru (nawet ostatnio w kontekście inscenizacji *Złęgo*)²⁵, pozostaje bez jakiegokolwiek możliwej genezy i tradycji, mamy za to tradycję wodewilu za sto dukatów.

Od „baśni ludu” po „apokryf nowoczesny”? W poszukiwaniu innego miasta

Mimo wodewilu Słowaczyńskiego za pierwszy przekaz warszawskiej opowieści o złotej kaczce uchodził w literaturze przedmiotu nader skromny zapis w *Podaniach i baśniach ludu* Romana Zmorskiego z 1852 roku, który brzmiał tak:

Pomiędzy Kazimierzowskim a Ordynackim gmachem, nad Wisłą, na wysokiej pustej górze, sterczą czarne, zrujnowane mury, przez niemieckiego księcia de Nassau, za panowania Sasów, rozpoczętego, ale niedokończonego pałacu. W obszernych pod nim, wodą zalanych piwnicach, pływać ma księżniczka w kaczkę zaklęta. – Są chwile, kiedy wraca do ludzkiej postaci – a wtedy, jeśli komu spotkać się ją zdarzy, podaje mu warunki swojego wybawienia, w nagrodę przyrzekając oddać rękę. Do wybawienia jej nie potrzeba ani męstwa, ani cnoty, ani wytrwania; dość tylko w jednym dniu na zbytki same strwonić sto dukatów, które księżniczka wylicza. Jak bądź się przecież lekkim widzi to zadanie, nikt go dotychczas spełnić niepotrafił; i księżniczka wciąż pozostaje pod mocą ciężącego na niej zaklęcia²⁶.

Ze swego rodzaju ukontentowaniem folklorysty przyjmowali przypis, jakim Zmorski opatrzył krótką wzmiankę: mianowicie napisał o tej opowieści, że jest ona „skarłałej i skoślawionej wyobraźni utworem”, na dodatek „przynośnym towarem z Niemiec”, podobnych bowiem mnóstwo w niemiec-

²⁴ O problemach z Powiślem zob. I. Piotrowski, *Warszawa tyłem do powodzi, czyli pod nami choćby potop – rekonasans*, w: *Powodzie, plagi, życie i inne katastrofy*, red. K. Konarska, P. Kowalski, Wrocław 2012, s. 365–374.

²⁵ O kłopotach z wystawianiem warszawskiego folkloru pisał już Andrzej Hausbrandt w tekście *Kilka uwag o warszawskim folklorze na warszawskich scenach*, „Literatura Ludowa” 1967/68, nr 4–6.

²⁶ R. Zmorski, *Zaklęta księżniczka na Dynasowskiej górze*, w: tegoż, *Podania i baśnie ludu w Mazowszu (z dodatkiem kilku śląskich i wielkopolskich)*, Wrocław 1852, s. 175–176.

kich opowieściach. Autor podejrzewał wędrowną czeladź o przywiezienie tej historyjki²⁷.

Folklorysty polscy rzeczywiście rozpatrywali *Złotą kaczkę* w aspekcie genetycznym i strukturalnym, eksponując jej podobieństwo z dwiema innymi narracjami. W *Słowniku folkloru polskiego* Elżbieta Stankiewicz pisała za Julianem Krzyżanowskim o dwóch wątkach baśniowych: księżniczki przemienionej w kaczkę i pilnującej skarbów (znanej np. ze śląskiego Toszka) oraz tzw. „czarnej królowej”, którą można było odczarować, wydając przez jakiś czas, względnie długi, pieniądze tylko na siebie; ale diabli krzyżowali plany, przybierali postać żebraków, porywali nieszczęśników do piekła, a królowa ostatecznie czerniała²⁸. Ten drugi wątek wiązał Krzyżanowski z pokazywaniem zwłok zmumifikowanej dziewczyny, zapewne w ramach atrakcji obwoźnych²⁹.

Niewyjaśnione do końca jest pomylenie przez Zmorskiego, warszawiaka z urodzenia, mieszkającego w tym mieście dużą część swojego życia, dwóch wzgórz i dwóch zrujnowanych budowli: Dynasów z Ordynackiem (zapis Zmorskiego nosi nawet tytuł *Zakłęta księżniczka na Dynasowskiej górze*). Były one co prawda równie romantyczne i bardzo blisko siebie położone, na tym pierwszym często miały rozbijać się tabory cygańskie, uczniowie spędzali węgry, uczyli się studenci uniwersytetu itd.; jak się zdaje, w pierwszych dekadach XIX wieku było to miejsce bardziej oswojone niż Ordynackie. Charakterystyczne jednak, że Kazimierz Władysław Wójcicki 20 lat potem będzie w swoich wspomnieniach wyraźnie rozgraniczał te dwa „legendonosne” fragmenty skarpy i kaczkę sytuował na Ordynackiem³⁰. Być może istniała jakaś alternatywna topografia podania, ponieważ wahanie w lokalizacji kaczkę będzie widoczne później, np. gdy Warszawskie Towarzystwo Cyklistów umieści na Dynasach tor kolarski³¹ (niewykluczone z drugiej strony, że sam zapis Zmorskiego jakoś się do tej wersji przyczynił).

Nie mając pewności co do znaczenia zapisu Zmorskiego, trzeba zwrócić uwagę, że cechuje go niejako podwójna antyniemieckość. Pierwsza jej warstwa jest ujawniona bezpośrednio w komentarzu – chodziło o czeladź przywożącą niepolską legendę, a druga wynika z tekstu – to de Nassau, „nie-

²⁷ Tamże, s. 176, przyp. dolny; komentarz dwudziestowiecznej folklorystyki do opinii Zmorskiego zob. E. Stankiewicz, *Złota kaczką*, w: *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 472.

²⁸ E. Stankiewicz, *Złota kaczką*, s. 472–473.

²⁹ J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Wrocław 1962, t. 1, s. 145–146.

³⁰ K.W. Wójcicki, *Warszawa i jej społeczność*, s. 356–357.

³¹ B. Tuszyński, *Od Dynasów do Szurkowskiego*, Warszawa 1986, s. 43–44.

miecki książę”, rozpoczyna budowę pałacu, lecz go nie kończy, pozostawiając po swojej inwestycji ruiny (narracja ta oczywiście nie do końca odpowiada prawdzie historycznej). Pierwszy zapis legendy zostaje sfunkcjonalizowany jako wytwór chorej, germańskiej wyobraźni rzemieślniczych dołów. W takiej postaci historyjka ta nie nadawałaby się oczywiście jako lektura dla młodych Polaków, którą się kilkadziesiąt lat potem stała.

Większość z nas w miarę świadomie poznawała fabułę *Złotej kaczki* z opowiadania Artura Oppmana. Or-Ot opublikował swoją wersję w *Legendach warszawskich* (pierwsze wydanie Poznań 1925), stała się ona podstawą większości późniejszych przeróbek, adaptacji i remediacji, trafiła na listę lektur szkolnych³². W przebiegu zdarzeń bez trudu odnajdziemy znane z wodewilu i podania elementy: czeladnik szewski ze Starego Miasta, Lutek, który klepie biedę u swojego majstra, chce uciec do wojska. Trafia jednak na „wieczorzynkę” do wyzwolonego kolegi, któremu nieźle się powodzi, bo szyje buty dla grenadierów. Tam w ramach opowiadania dziwnych historii jeden ze starych szewców, kuternoga, dzieli się ze słuchaczami podaniem o kaczce, do której trzeba trafić w noc świętojańską. Później losy bohatera toczą się znanym torem (choć nie ma żadnych diabłów), aż do momentu, gdy Lutek daje garść złota staremu weteranowi wojen napoleońskich, żebrzącemu na rogu ulicy. Wtedy objawia się kaczka i mówi o niedotrzymaniu obietnicy, co starzec kontruje mądrością, że cokolwiek wart jest tylko pieniądz uczciwie zarobiony. Okazuje się, że od tego czasu karta się dla czeladnika odwraca: Lutek zostaje szybko majstrem, żeni się „z panią piękną i zacną” itd., natomiast kaczka znika z Warszawy, bo nie myśli i nie czuje po polsku, skoro odmawia jałmużny i zaprzecza idei dzielenia się bogactwem z innymi.

Poza programem patriotyczno-charytatywnym w opowieści Artura Oppmana uderza wyekspozowanie spraw związanych z wojskiem: do już wymienionych dodajmy opis spaceru Lutka po Krakowskim Przedmieściu, kiedy ma okazję widzieć przechadzających się żołnierzy licznych formacji (ułanów, strzelców konnej gwardii, piechotę liniową, artylerzystów). Swego rodzaju przekształceniem wątku militarnego jest uczynienie głównego bohatera po prostu żołnierzem, co miało miejsce w konkurencyjnej dla czytanki Oppmana *Złotej kaczce* stworzonej przez Ewę Szelburg-Zarembinę w końcu lat 30. Sens tej wariacji pozostaje jednak ten sam – pomimo zmiany profesji bohatera jego przynależność społeczna do warszawskiego ludu pozostaje niezmienna, ponieważ należy on do czwartaków, legendarnego pułku piechoty liniowej z czasów Królestwa Kongresowego, rekrutujących się „między

³² A. Franaszek, *Od Bieruta do Herlinga Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946–1999*, Warszawa 2006, s. 166.

rzemieślnikami, dworskimi służącymi, kelnerami itp. brukową młodzieżą”³³. Charakteryzuje go ta sama prostolinijność, gdy w drodze na Tamkę oddaje żebrakowi pieniądze. Opowiadanie zwracało uwagę krytyki swoimi walorami stylistycznymi, w pierwszych latach po napisaniu ocenianymi raczej negatywnie (np. przez Stefana Napierskiego, Juliusza Wiktor Gomulickiego).

Oczywiście warto się zastanowić, co wynika z czytankowo-legendowej narracji o kaczce dla topografii warszawskiej. Co prawda, obie te opowieści umieszczają akcję w kanonicznym miejscu, pod pałacem Ostrogskich, ale równocześnie sugerują, że koniec końców nie ma tam po co chodzić i zaglądać. Jest to szczególnie widoczne w konkluzji tekstu *Or-Ota*, który kończy zastrzeżeniem, że słuch po kaczce zaginął. Bohaterowie nie mają po co wracać na Ordynackie, żołnierz u Szelburg-Zarembiny skręca po prostu do kościoła św. Krzyża, żeby się wyspowiadać.

Złota kaczka podlegała w późniejszym czasie przekształceniom, które miały również określone konsekwencje topograficzne. Chyba najwyraźniejsze były one w rymowanej *Złotej legendzie warszawskiej* Hanny Januszewskiej, która wprowadziła legendarnego ptaka w funkcji swoistego przewodnika po dziejach miasta opowiadanych małej dziewczynce Zosi przez jej matkę, a jednocześnie refrenu poematu. „Rozłożenie światła i cieni zgodne z recepturą [...] socrealizmu na baśń dla dzieci”³⁴ sprawiło, że kaczka staje się pożądaną daniną feudalną dla księcia, myśliwskim trofeum dla szlachcica przybyłego na sejm, przedmiotem pragnień bankiera, ale żaden z nich jej nie zdobędzie, za każdym razem wałą się lochy, a ptak niknie w ciemności. Okazuje się on nagrodą dopiero dla robotników budujących Trasę W-Z, która została wzniesiona bez żadnej katastrofy budowlanej:

Idą, idą złotymi krokami
Robotnicy z złotymi piórami.
Oczy lśnią im. Od złotych piór – złote!
Idą prości. Skończyli robotę³⁵.

Poemat kończy obraz córki robotnika, Zosi, zapisującej złotym piórem kaczki hasło: „Mój naród, moja stolica, moja ojczyzna”³⁶. Utwór opublikowano w rok po otwarciu trasy, co tłumaczy taki punkt dojścia *Złotej legendy warszawskiej*. Co gorsza jednak dla konceptu autorki *Pyzy na polskich dróżkach* Trasa W-Z wprawdzie wkopywała się w skarpe warszawską, ale nie

³³ B. Gembarzewski, *Wojsko polskie. Królestwo Polskie 1815–1830*, Warszawa 1903, s. 89.

³⁴ H. Skrobiszewska, *O Hannie Januszewskiej*, Warszawa 1987, s. 106.

³⁵ H. Januszewska, *Złota legenda warszawska*, Warszawa 1950, s. 60.

³⁶ Tamże, s. 63.

była Trasą Świętokrzyską i przebiegała w oddaleniu od Tamki, stąd możliwa konfuzja, gdy z treści wynika, że kaczką przeniosła się do podziemi kamienicy Johna lub pałacu Teppera tylko po to, by zadowolić nowy ustrój (propagandowa siła trasy była zaiste przemożna, sama Pyza – ostateczna wersja bajki wyszła w roku 1956 – w trakcie swojej warszawskiej wycieczki aż do znudzenia wjeżdżała i zjeżdżała schodami ruchomymi przy niedawno oddanej trasie³⁷).

Nie tylko dyktat ideologii sprawił, że utwór okazał się niewypałem, po prostu zasada złoto do złota ma swoje ograniczenia. W części wstępnej, będącej rodzajem płoke, autorka w 22 wersach 16 razy użyła różnorodnych form pochodzących od słowa „złoto”, ale nic dobrego z tego nie wyszło, co bezlitośnie wypunktował Artur Marya Swinarski w swojej parodii *Hanna Januszewska Legenda o złotej kaczkce*:

Złote słońce zaraz zgaśnie.
 Pora zacząć złote baśnie.
 Złote tamto, złote toto,
 Złota ciocia z plombą złotą,
 Z złotym sercem, złotym głosem.
 Zosia złota z złotym włosiem.
 Złota ciocia śpiewa tak:
 „Złota kaczką robi: kwak!
 Sypie się z niej złoty mak”.
 Ale złota Zosia prosi:
 „Ciociu złota, nie męcz Zosi!
 Daj mi raczej złotych pięć,
 Bo do kina iść mam chęć”³⁸.

Wyśmiane przez Swinarskiego: nadmiar złotej metaforyki i przegadanie całości poematu Januszewskiej mogły świadczyć o wyczerpywaniu się inwencji w zakresie opracowywania motywu i konieczności poszukiwania dla niego nowych realizacji. Nic takiego jednak nie nastąpiło. W *Warszawie fantastycznej* Paweł Dunin-Wąsowicz zauważa, że złota kaczką i syrenką w przeciwieństwie do bazyliżki nie pojawiają się właściwie w polskiej literaturze fantastycznej³⁹. Kryminalny wątek *Złotej kaczkki* wróci dopiero bodaj u Tomasza Piątka w *Pałacu Ostrogskich*. On też w tej – mimo wszystko – chyba najciekawszej swojej powieści spróbuje skleić prawie wszystkie dotychczasowe elementy: kaczkę, rodzinę Ostrogskich, którzy nigdy w tym miejscu

³⁷ Taż, *Pyza na polskich drózkach. Część 1*, Warszawa 2006, s. 73–75.

³⁸ A. M. Swinarski, *Parodie (II wydanie)*, Warszawa 1987, s. 106.

³⁹ P. Dunin-Wąsowicz, *Warszawa fantastyczna*, Warszawa 2010, s. 173.

przecież nie mieszkali, a nawet chyba niczego – poza fundamentami – tam nie zbudowali i Chopina, też niemającego z nim nic wspólnego, poza tym, że jest jego obecnym patronem. Ten swoisty *bricolage* służy pisarzowi do medytacji nad *genius loci*, bo chyba w tym należy szukać odpowiedzi na pytanie, dlaczego kaczka się pojawiła i przetrwała. To jedyna opowieść o dawnej Warszawie związana z konkretnym miejscem, wciąż efektywnym, czytelnym dla nas aktualnie (wystarczy się przejść), jedyna opowieść, w przypadku której rozumiemy, dlaczego się pojawiła. Odcinek nowoświecki skarpy do dzisiaj ma bowiem wyjątkową urodę. Jest to zatem opowieść o wielu sprawach: wodzie, pieniądzu, sposobach ich wydawania, ale z tych wszystkich być może najciekawsze jest właśnie miejsce akcji, które zarówno w swojej wersji nieukończonyj, zaniedbanyj, jak i pięknyj, skłania do tworzenia różnorodnyj genologicznie „opowieści dziwnej treści”.

Złota kaczka z perspektywy roku 2015 jawi się niestety głównie jako zmarnowana szansa dla Warszawy, ale może nie wszystko stracone, chociaż w znajdującym się na dole Muzeum Fryderyka Chopina sklepie żadnego gadżetu z kaczka nie uświadczymy, a ulica Tamka jako część Trasy Świętokrzyskiej zniszczyła piękno i spokój skwerku z pomnikiem kaczki, wystawionym za dawnyj, cichszyj czasów.

Five Tastes of Golden Duck. The Re-Contextualizations of Warsaw Legend

Summary

The text narrates the story of the printed edition of Andrzej Słowaczynski's vaudeville *Chłopiec studukatowy*, which was the first to include the golden duck legend. It reconstructs the cultural and topographical context of the 1830 performance in *Teatr Rozamitości* in Warsaw (Variety Theater), and traces its phonological paradoxes. The vaudeville parodied Ferdinand Raimund's *Chłop milionowy*, and today it remains a valuable testimony of both urban and regional folklore. Additionally, it exposes the social-spatial perceptions of the 19th-century Varsovians. Paradoxically, *Chłopiec studukatowy* owes its resulting commercial success to the literary, albeit cursory interpretations of the legend which followed.

Keywords: urban legend, regional folklore, re-contextualization of Warsaw legend, social-spatial perception