didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/qjax-8k70
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tango-jako-maszyna-pamieci

/ TANIEC JAKO MASZYNA PAMIĘCI

Tango jako maszyna pamięci

Agata Chałupnik | Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Tango as a memory machine

The article looks at the history of Argentine tango in Poland using the tools of *song studies* and *memory studies*. The author makes reference to Marvin Carlson's concept and treats tango as a memory machine; in her opinion, pre-war Polish tango allows to tell an important fragment of the history of Poland and Central Europe. Focusing on selected songs, she shows how their history (and the fates of their creators) is entangled in various cultural, social and political contexts. The author constructs the narrative by choosing one tango, *Plegaria* by the Argentinian musician Eduardo Bianco, which was chosen for his debut at the Qui Pro Quo theatre by the Dana Choir. According to a legend, this tango was to be the 'tango of death' from the Janowska concentration camp, the inspiration for Paul Celan's *Todesfuge* (*Death Fugue*). Other Polish songs of the time are also recalled (e.g. the tango *Wanda*, alluding to the activities of the Zwi Migdal organisation, the foxtrot *Gdy Petersburski razem z Goldem gra* (*When Petersburski and Gold play together*), or the Polish version of *La Cumparsita* with lyrics by Andrzej Własт) and their composers (Jerzy Petersburski, the brothers Artur and Henryk Gold, Henryk Wars and Dawid Bajgelman), lyricists (Andrzej Własт and Emanuel Schlechter) and performers (Mieczysław Fogg, Adam Aston and Wiera Gran). Many tango artists in Poland had Jewish roots and perished during the war, which means that the genre itself became entangled here in the history of the Holocaust.

Keywords: Argentine Tango in Poland; tango of death; entertainment theatre; song studies; memory machine

1.

Maszyna pamięci? Za sprawą Marvina Carlsona myślimy tak przecież o teatrze. Jego książka z 2001 roku, zatytułowana *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine* (Carlson, 2003)[1], podejmuje temat relacji między teatrem a pamięcią. Zdaniem Carlsona istotą doświadczenia teatralnego jest oscylowanie między „tu i teraz" sali teatralnej a „tam i wtedy" świata przedstawionego, ale także owych wielu „tam i wtedy", przeszłych doświadczeń teatralnych widza/widzki. Jego/jej percepcja uruchamia pamięć wszystkich oglądanych wcześniej Szekspirów i Ibsenów, wszystkich poprzednich ról oglądanej właśnie aktorki/aktora, które, niczym widma, nawiedzają zarazem scenę i wyobraźnię widowni. Dlatego – zdaniem amerykańskiego badacza – tyle jest w teatrze duchów, zjaw, postaci z pogranicza rzeczywistości. *Upiór w operze*, *Hamlet czy Upiory* Ibsena tematyzują jego zdaniem i przetwarzają istotę sztuki teatru. Stąd w tytule jego książki „nawiedzona scena". Ów mechanizm rozpoznania jest także źródłem przyjemności widza, a wielu reżyserów świadomie odwołuje się do tego efektu, konsekwentnie konstruując swój teatralny język z cytatów i autocytatów (casus Jerzego Grzegorzewskiego).

W podobny sposób – jak pokazują badacze uprawiający *song studies*, relatywnie świeżą gałąź humanistyki, poddającą refleksji muzykę popularną[2] – oddziałuje na nas piosenka (Tański, 2021; Kuligowski, Tański, 2021). Na przykład przyjemność, jaką czerpiemy ze słuchania coveru (czyli kolejnej wersji przeboju) polega na rozpoznaniu oryginału (bądź tylko poprzedniej wersji) w nowej odsłonie. I warto dodać, że im radykalniej odmienna jest ta nowa odsłona, tym większa frajda słuchaczki/słuchacza (Skrzypek, 2021).

Marek Jeziński proponuje traktowanie muzyki popularnej (istotnej części XX-

wiecznej audiosfery) jako „miejsca pamięci” Pierre’a Nory:

> Muzykę, będącą formą kulturowej pamięci, rozumieć należy jako dźwiękową przestrzeń odzwierciedlającą aktualny obraz społeczeństwa – style muzyczne, sposoby produkcji dzieł muzycznych czy popularne w danym momencie utwory i wykonawcy to istotne wskaźniki, poprzez które można odczytywać szersze tendencje i zmiany kulturowe w społeczeństwie (2017, s. 15).

Muzyka popularna jako miejsce pamięci łączy to, co prywatne i najbardziej osobiste (jeśli pomyślimy o tym, jak często nasze wspomnienia kodowane są przez ich ścieżkę dźwiękową) z tym, co publiczne. Muzyka dociera do nas przez różne kanały, zarządzane przez rozmaite publiczne instytucje (sale koncertowe i taneczne parkiety, radio i telewizję, przemysł fonograficzny, kiedyś także wydawnictwa nutowe, a dzisiaj internet z YouTube, Spotify i innymi portalami muzycznymi), tyleż kształtowane przez modę i klimat epoki, co ów klimat, modę i upodobania publiczności kształtujące. Pozostające w dynamicznym dialogu, który John Fiske opisuje jako nieustające negocjacje i partyzancką walkę między „dominacją a podporządkowaniem” (2010, s. 20), władzą a podejmowanymi przez publiczność formami oporu, wojskową strategią (w tym wypadku – przemysłu kulturalnego) a partyzanckimi taktykami odbiorców. Według Pierre’a Nory miejscem pamięci może być „każdy istotny obiekt, materialny lub niematerialny z natury, który dzięki ludzkiej woli lub działaniu czasu staje się symbolicznym elementem dziedzictwa kulturowego jakiejkolwiek wspólnoty” (Nora, 1996, s. XVII, cyt. za: Jeziński, 2017). Może zatem nim być także piosenka.

2.

Jak zatem chciałabym w tym tekście myśleć o piosence i tym jej szczególnym gatunku, jakim jest tango w jego polskiej odmianie? Byłoby to „miejsce” czy „maszyna”? „Miejsce” wydaje się konotować bardziej statyczną wizję, „maszyna” odsyła do dynamiki pamięci zbiorowej i jej performatywnego charakteru, tym samym wydaje się bardziej adekwatną kategorią wobec tego, o czym chcę pisać. Interesuje mnie bowiem dynamiczny i cyrkularny charakter migracji rytmów, melodii i kroków tanecznych z Europy za ocean i z powrotem – z Argentyny do Europy i Polski, oraz wszystkie konteksty, którymi w trakcie owych podróży tango obrasta, cały ten kulturowy osad, który zbiera i niesie ze sobą. Tango jako maszyna pamięci ustanawia nowe związki i generuje nowe znaczenia, które będę śledzić. (A skoro od teatru zaczęłam, będę też regularnie do teatru wracać.)

Warto zauważyć, że wiele piosenek niejako tematyzuje swoją funkcję medium pamięci – czy będziemy definiować je jako miejsce, czy jako maszynę. Przypomnijmy choćby *Już nie zapomnisz mnie* z muzyką Henryka Warsa i słowami Ludwika Starskiego z filmu (nomen omen!) *Zapomniana melodia* z 1938 roku:

> Bo nie zapomnisz mnie
>
> Gdy moją piosenkę spamiętasz
>
> W melodii jest siła zaklęta
>
> I czar i moc

A choć zapomnisz mnie

Piosenkę usłyszysz tę rzewną

I tęsknić już będziesz na pewno

Co dzień, co noc[3].

W tym miejscu zamierzałam przywołać także jedno z najpiękniejszych i najbardziej rozpoznawalnych tang Osvalda Pugliesego *Recuerdo*[4] z tekstem Eduarda Moreno, które pewnie jako pierwsze przychodzi do głowy każdemu tangowemu *aficionado* na pytanie o tango i pamięć. Kiedy szukałam jego tekstu na portalu todotango.com, wyświetliła mi się lista dwudziestu ośmiu tangowych utworów zawierających słowo „recuerdo" w tytule, a z pewnością nie jest to lista kompletna[5]. Nie znam ich wszystkich, ale sama lista tytułów wiele obiecuje. (Recuerdo można tłumaczyć jako „pamiętam", „pamięć", „wspomnienie" czy „pamiątka", oscylujemy zatem cały czas wokół pamięci i pamiętania). Ich twórcy (sądząc tylko po tytułach) piszą i śpiewają o zapachach i kolorach wspomnień (*Perfumes del recuerdo*, *Flor de recuerdo*), wspominają dawne miłości i przyjaciółki (*Un recuerdo de amor*, *Muchachita del recuerdo*), miejsca (*Recuerdo de Bahia*, *Cafecito del recuerdo*), oddają hołd *maestros* z przeszłości (*Memorial/Recuerdo de tangos*, *Recuerdo para Viloldo*). Może zatem nie ma sensu przywoływać akurat tego tekstu, skoro tango argentyńskie jako gatunek w pewnym sensie jest o pamięci i pamiętaniu? O nostalgii za utraconą ojczyzną, której nigdy tak naprawdę się nie miało (Thomson, 2005).

Mam też wrażenie, że ów Carlsonowski efekt nawiedzenia musiał

towarzyszyć uczestnikom tangowego życia w Buenos Aires w najgorętszych dla historii tanga latach: te najważniejsze tanga nagrywane są przez większość liczących się orkiestr, więc dla *porteños* (czyli mieszkańców Buenos Aires) funkcjonują w wielu wersjach równocześnie. Najsłynniejsze bodaj tango, kończące każdą milongę (czyli tangową potańcówkę), *La Cumparsita* Gerarda Matosa Rodrígueza z 1916 roku, nagrane ponoć zostało w dwóch tysiącach siedmiuset wersjach! Dzisiaj mamy do dyspozycji YouTube, który sprawia, że owe tysiące wersji są na wyciągnięcie ręki, możemy więc łatwo śledzić historię nagrań i jej meandry[6]. Ta dostępność zmienia sposób doświadczania muzyki, ale może też dawać fałszywy obraz zasięgu wpływów muzycznych w przeszłości: kiedyś, by podróżować, muzyka potrzebowała ciała i pamięci żywej osoby albo materialnego nośnika – w postaci płyty lub chociaż zapisu nutowego. Niemniej akurat *La Cumparsitę* każdy *porteño* musiał kojarzyć w wielu wykonaniach instrumentalnych bądź wokalnych (z tekstem kompozytora albo pod tytułem *Si supieras* z tekstem Pascuala Contursiego i Enrique Pedra Maroniego). Tym samym słysząc jedną wersję – słyszał też rozmaite inne. Z najważniejszych orkiestr Złotej Ery orkiestra Juana D'Arienzo nagrała *La Cumparsitę* pięć razy, Osvalda Pugliesego dwa razy (w tym *Si supieras* z Jorge Macielem), orkiestra Anibala Troilo znów dwa razy i w końcu – Carlosa Di Sarliego trzykrotnie[7]. (A to tylko cztery zespoły z setek występujących w klubach, kabaretach i studiach radiowych, grających do tańca i nagrywających płyty.)

Zamierzam się skupić na przedwojennym polskim tangu, bo w moim przekonaniu przez jego historię można opowiedzieć ważny fragment historii Europy Środkowej. Skupiając się na wybranych piosenkach, chcę pokazać, jak ich historia jest uwikłana w rozmaite kulturowe, społeczne i polityczne konteksty. Że właśnie zobaczone jako maszyna pamięci tango opowiada fascynującą historię, której dotychczas nikt w Polsce nie spisał[8].

3.

Tango jako gatunek muzyczno-taneczny pojawia się pod koniec XIX wieku w delcie La Platy, na ubogich przedmieściach Buenos Aires i Montevideo (Brunelli, 2014). Wyrasta z różnych muzycznych i tanecznych tradycji przywożonych do Ameryki Południowej przez imigrantów z wielu zakątków świata (m.in. habanery, flamenco, candombe, polki, a nawet opery). Początkowo tańczone w dzielnicach portowych i domach publicznych, za sprawą argentyńskiej złotej młodzieży trafia do Europy, podbija Paryż i inne europejskie stolice, by wrócić za ocean na salony argentyńskich elit i zostać uznane za ważny element argentyńskiej tożsamości narodowej. Tak zwana Złota Era tanga w Argentynie trwa mniej więcej od połowy lat trzydziestych do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. W tym okresie tańczy najwięcej ludzi, co sprawia, że działa najwięcej orkiestr, dojrzewa i rozkwita muzyczna forma tanga, a radio i rozwijający się przemysł fonograficzny (i ulepszana z roku na rok technologia nagrań), ułatwiają dostęp do muzyki tam, gdzie orkiestry nie docierają.

W Polsce tango pierwszy raz zostaje publicznie wykonane przez Lucynę Messal i Józefa Redo na scenie Teatru Nowości w operetce *Targ na dziewczęta* Victora Jacobiego w 1913 roku, ale już rok później tytułowy „apostoł tanga" z jednoaktówki Adolfa Nowaczyńskiego ogłasza: „Tango to dziś nie amusement tylko… Tango to sport! to manja! to folie! to epidemia! to jest to, czem były w średniowieczu masowe obłędy. […] Tango to potęga… to nowy rytm! to nowy dreszcz…" (Nowaczyński, 1914, s. 100), a ze sceny zabrzmi grane na żywo *El Choclo* Ángela Villoldo z 1905 roku oraz *Amapa / Le vrai tango brésilien* Jucki Storoniego z 1913 roku[9].

Tekst Nowaczyńskiego jest ciekawy na wiele sposobów: diagnozuje

społeczną „tangomanię”, nazywa i pokazuje ówczesne figury tańca, pozwala usłyszeć w teatrze jedno z najsłynniejszych tang w historii gatunku[10] i inscenizuje niezłą lekcję muzykalności – co z tego, że opatrzoną ironicznym cudzysłowem?

Co więcej, przywołując owe zmitologizowane kryminalne początki tanga, Nowaczyński, jak się wydaje, wskazuje na ważny wątek z historii relacji między naszą częścią Europy, a tamtą częścią Ameryki Południowej:

> I to wyszło prosto z takich lupanarów… z takich bodegas… obskurnych…. Tfy… (*splunął w bok*) Wstyd powiedzieć… Malaga! gitana! panie… sztylet… krew! Tacy gauchos!… takie alfonsy z Argentyny pierwsze to tańczyły… ostatnie męty świata… kanalia… żywy towar… ajenci z Galicyi… o… (Nowaczyński, 1914, s. 101).

„Kanalia”, „żywy towar”, „ajenci z Galicji” – wydają się jednoznacznie odsyłać do fukcjonowania organizacji Zwi Migdal, żydowskiej mafii, która sprowadzała dziewczyny z Europy Środkowej do domów publicznych w Argentynie i Brazylii (Jakubczak, 2020). To był biznes na wielką skalę (większość pracownic seksualnych w tym rejonie pochodziło z naszej części Europy, dlatego powszechnie określało się je „las Polacas” – z perspektywy Buenos Aires geograficzne, etniczne i religijne różnice tożsamości kobiet tracą na znaczeniu). Oficjalnym przedstawicielstwem Zwi Migdal było założone w 1906 roku Warszawskie Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Varsovia, „udająca samopomocową grupę emigrantów z ziem polskich organizacja żydowskich stręczycieli, agentów emigracyjnych i sutenerów” (Styczyńska, b.d.). Mafię rozbito w 1930 roku m.in. dzięki zeznaniom Raquel Liberman, Żydówki z Berdyczowa.

Tę historię da się opowiedzieć przez różne piosenki z tego czasu, jak robi to Donna J. Guy, autorka książki *Sex & Danger in Buenos Aires* (1991), traktując poezję tangowych tekstów jako ważne źródło pokazujące przemiany obyczajowe w Argentynie pierwszych dziesięcioleci XX wieku i ich społeczne konsekwencje. Jednym z tekstów, które wybiera, jest tango Horacia Pettorossiego *Esclavas blancas* (Białe niewolnice)[11].

W polskim przekładzie mogłoby to brzmieć tak:

> Umęczone duszyczki
>
> Biedne białe niewolnice tanga i milongi.
>
> Bezpłodne kobiety,
>
> automaty występku, którym odebrano duszę i miłość!
>
> Nie wiem, dlaczego tego wieczoru
>
> w twoich oczach odbija się ból, który cię zabija
>
> Ale wiem, że za każdym razem kiedy się śmiejesz
>
> biedna milongero, twoje serce szlocha [przekład mój – A.Ch.][12].

Historię ofiary Zwi Migdal wydaje się też opowiadać tango *Wanda* Andrzeja Własta, z muzyką Jerzego Petersburskiego i Kazimierza Englarda, z rewii *To trzeba zobaczyć* w teatrze Morskie Oko z 1928 roku[13]:

W szynkach Argentyny każdy zna ją

Bawi gości śpiewem, tańcem i grą

Kto zapłaci, temu odda swój czar

Ciała i ust żar

Z Polski ją sprzedano tu na życie psie

Każdy nią pomiata, każdy śmieje się

Tylko jeden gitarzysta

Szepce do niej: święta, czysta

Wando

Kocham cię nad życie

Jedź ze mną w świat

Wando

W tej spelunce podłej

Zwiędniesz jak kwiat

Nie płacz, podaj usta malowane

Wierz mi, jam ci bliski, jam twój brat[14].

Autor *Wandy*, Andrzej Własт, być może najpłodniejszy autor tekstów piosenek dwudziestolecia, jest też istotną postacią w historii polskiego tanga. Kierował ważnymi scenami rozrywkowymi, na potrzeby których tanga były pisane lub adaptowane, sam napisał ich dziesiątki – jeśli nie setki, w tym tekst polskiej wersji *La Cumparsity*[15].

Ale echa handlu kobietami odnajdujemy także w wydanej w 1930 roku powieści Antoniego Marczyńskiego *Szlakiem hańby* (1930) i opartym na niej filmie *Kobiety nad przepaścią* w reżyserii Michała Waszyńskiego z 1938 roku z muzyką Henryka Warsa[16].

Złota Era polskiego tanga zacznie się w drugiej połowie lat dwudziestych i potrwa do wybuchu wojny. Tomasz Lerski, historyk polskiego przemysłu fonograficznego, twierdzi, że w międzywojennej Polsce w jednej tylko wytwórni Syrena Record, „nagrano 2200 utworów w rytmie tanga”! (2004, s. 164). Nagrywane są polskie wersje tang argentyńskich i europejskich, a

także oryginalne tanga pisane przez polskich muzyków. Piosenki powstają najczęściej na potrzeby sceny, potem także filmu. Te największe przeboje, nagrywane przez najjaśniejsze gwiazdy polskiej rozrywki, powstają dla Qui Pro Quo i Morskiego Oka, ale ciekawą tangową niszą był także rozrywkowy teatr żydowski z przypomnianym niedawno na świetnej płycie Bester Quartet *Bajgelman, Get to tango*[17] Dawidem Bajgelmanem, kompozytorem *Grzechu*[18], wielkiego szlagieru Wiery Gran. I tak jak w Argentynie – tango rozwija się w trójkącie między sceną i filmem, przemysłem fonograficznym i tanecznym parkietem. Można się pokusić nawet o pewne analogie: najpopularniejszą orkiestrą Złotej Ery w Argentynie była orkiestra Juana D'Arienzo, rezydująca w klubie Chantecler przy ulicy Paraná 440[19]. Szefem klubu, jego duszą, był Ángel Sánchez Carreño, zwany „El Principe Cubano". Polskim Chantecler byłaby niewątpliwie Adria, mieszcząca się przy ul. Moniuszki 10, a warszawskim El Principe Cubano jej legendarny szef Franciszek Moszkowicz. Odpowiednikiem orkiestry Juana D'Arienzo musiałaby z kolei być orkiestra orkiestra taneczna Jerzego Petersburskiego i Artura Golda, której najlepsze lata wprawdzie przypadają na czasy sprzed otwarcia Adrii w 1931 roku – orkiestra powstała w 1925 roku, zakończyła regularną działalność na przełomie lat 1929 i 1930, ale bywała czasowo reaktywowana: występowała na przykład w Adrii w karnawale w 1935 roku. Zespół także doczekał się muzycznej wizytówki: fokstrota *Gdy Petersburski razem z Goldem gra*, z muzyką Artura Golda i słowami Andrzeja Własta, z rewii *Ostatnia nagość* w Qui Pro Quo z 1926 roku[20].

Jerzy Petersburski po wybuchu wojny znajdzie się w Związku Radzieckim, wcielony do teatru drugiego korpusu, wraz z armią Andersa przez Teheran i Jordanię trafi do Palestyny. W Iraku zakłada trio ze swoimi kuzynami, Henrykiem Goldem (bratem Artura) i Fredem Melodystą, w Kairze prowadzi audycje radiowe dla żołnierzy, w Tel Awiwie występuje w teatrze Ohel. Po

wojnie trafia do Buenos Aires. Współpracuje z rozgłośnią El Mundo, prowadzi teatr z Kazimierzem Krukowskim, komponuje i nagrywa. (Portal bibliotekapiosenki.pl podaje nawet informację, że współpracuje z Astorem Piazzollą, ale nie udało mi się na razie jej potwierdzić[21].) Według różnych źródeł w 1968 albo 1969 roku wraca do Polski (co, biorąc pod uwagę trwającą wówczas w Polsce antysemicką kampanię, wydaje się decyzją zaskakującą). Artur Gold po wybuchu wojny znajdzie się w warszawskim getcie, gdzie będzie prowadził orkiestrę, a wywieziony do Treblinki założy tam orkiestrę obozową. Zostanie zamordowany w 1943 roku, w ostatnich tygodniach istnienia obozu[22].

4.

Wypróbuję teraz moją metodę badawczą, biorąc na warsztat jedno tango, żeby zobaczyć, dokąd mnie zaprowadzi. Przyjrzę się tangu *Plegaria* Eduarda Bianco z 1927 roku. Polska odsłona jego historii związana jest z pierwszym występem Chóru Dana w rewii *Gabinet figur wo(j)skowych* w Qui Pro Quo w 1929 roku[23].

Władysław Daniłowski wspomina, że przywiózł z Paryża „piękne hiszpańskie tango *Plegaria*".

> Poprosiłem o napisanie polskich słów. „Nie, nie" – brzmiała zbiorowa odpowiedź. [Na przesłuchaniu debiutującego chóru u dyrektora Boczkowskiego byli obecni również tekściarze Qui Pro Quo – Marian Hemar i Julian Tuwim – przyp. A.Ch.] Hiszpańskie słowa nie tylko [brzmiały] pięknie, ale i autentycznie i stylowo. Polskie mogłyby zepsuć efekt (cyt. za: Mościcki, 2008, s. 143).

Debiutujący zespół odniósł ogromny sukces, a w przyszłości odegra ważną rolę w historii polskiego tanga: tango przez lata będzie pełniło ważną rolę w jego repertuarze[24]. Z karierą pierwszych polskich rewelersów wiąże się także kariera Mieczysława Fogga, jednego z najważniejszych w historii polskiego tanga głosów.

Ale premiera Coro Argentino V. Dano (pod taką nazwą zespół zadebiutował) jest ciekawa na różne sposoby.

Mieczysław Fogg wspominał ją tak:

> Nadszedł dzień premiery. Ubrano nas w jedwabne spodnie, koszule z żabotami, namalowano nam baki, głowy ozdobiono lśniącymi sombrerami i… kurtyna poszła w górę. Nazwano nasz chór (żeby zaintrygować i zwabić snobistyczną warszawską publiczność!) z hiszpańska – Coro Argentino V. Dano.
>
> Zaśpiewaliśmy (oczywiście po hiszpańsku) obie śliczne piosenki argentyńskie [Daniłowski, a za nim monografista Qui Pro Quo Tomasz Mościcki, piszą o trzech – przyp. A.Ch.] na tle dekoracji, wyobrażającej zatokę w… Rio de Janeiro. (Czyżby geografia nie była mocną stroną znakomitego dekoratora Józefa Galewskiego?) (Fogg, 2009, s. 33).

Na zdjęciu Chóru Dana ze zbiorów NAC chórzyści rzeczywiście mają białe koszule z żabotami, ale na głowach nie sombrera, ale czarne, zapewne jedwabne chustki, związane hiszpańską modą nisko na karku[25]. Oczy podkreślone czarną kredką, w rękach banja (Fogg wspominał, że musiał

„zrezygnować z kupna nowych spodni i butów”, żeby się zaopatrzyć w instrument) i akordeon. Wokalistom w kostiumach towarzyszy Daniłowski w smokingu i z muszką pod szyją. Kontrast między chórzystami i dyrygentem podkreśla jeszcze ów efekt kolonialnej fantazji, którą w moim przekonaniu twórcy Qui Pro Quo chcieli przywołać za pomocą występu Coro Argentino.

Na ów efekt złożyły się nowa w Polsce formuła występu, nieznane dotychczas tango, hiszpańskie teksty piosenek, obco brzmiąca nazwa zespołu, w końcu egzotyczna oprawa. Rio de Janeiro wybrane jako sceneria może dziwić z dzisiejszej perspektywy, ale… w realiach dwudziestolecia ma pewien sens: argentyńska badaczka Florencia Garramuño relacjonuje brazylijsko-argentyński spór z pierwszych dekad XX wieku o to, do kogo należy tango (Garramuño, 2011). W przywołanym *Apostole tanga* Nowaczyńskiego kursantki Oswalda domagają się, żeby tańczył tango „po brazyliańsku” (czyli z temperamentem), a Tadeusz Artur Müller skomponował *Tango brazylijskie* z tekstem Leopolda Brodzińskiego do operetki *Szczęśliwej podróży!* w teatrze 8.30, scence muzycznej działającej w Warszawie w latach 1932-1934[26].

Jednym słowem – premierowy występ Coro Argentino kreował fantazję o uogólnionym Południu, w której szczegóły (Hiszpania? Argentyna? Brazylia?) nie miały większego znaczenia. Warto też dodać, że tu Qui Pro Quo czerpało pełnymi garściami z bardzo powszechnych wówczas fantazji, ewokowanych przez tango w kulturze popularnej w różnych zakątkach świata. Ważną rolę w powstawaniu tej fantazji miał film *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (1921, reż. Rex Ingram) ze słynnym tangiem Rudolpha Valentino i Beatrice Dominguez[27]. Występ Valentino w kostiumie *gaucho* – charakterystycznych bufiastych spodniach, wysokich butach i czarnym kapeluszu – spopularyzował figurę *tanguero* jako namiętnego i dzikiego argentyńskiego

kowboja. Do tego wizerunku będzie się także odwoływać Eduardo Bianco, kompozytor *Plegarii* i szef Orquesta Tipica Bianco – Banchicha (argentyńskiej orkiestry bardzo popularnej w przedwojennej Europie, często występującej w strojach *gauchos*).

Według Manuela Adeta, argentyńskiego dziennikarza relacjonującego jej nieoczywistą historię, *Plegaria* Eduardo Bianco jest „niedobra i konwencjonalna"; posługuje się zarówno przestarzałymi chwytami literackimi, jak anachroniczną formą muzyczną; w Argentynie tango w tym czasie (tzw. Guardia Nueva) osiąga dojrzałą formę, zarówno w wymiarze muzycznym – dzięki takim postaciom, jak Julio de Caro i Osvaldo Fresedo, jak literackim – dzięki takim poetom, jak Homero Manzi i Enrique Santos Discépolo (Adet, 2013). Ale liryczny, podniosły (żeby nie powiedzieć – patetyczny) ton *Plegarii* najwyraźniej bardzo się w Europie podobał, biorąc pod uwagę liczbę nagranych wersji[28]. Tekst jest skargą na dojmujący ból egzystencji i mówi o pocieszeniu, jakie przynosi modlitwa. W drugiej zwrotce „piękna penitentka" umiera, a jej „skruszona dusza" odchodzi „bez skargi". (Dzwonki mszalne, które pojawiają się w tekście, słychać w różnych nagraniach).

Nagranie Chóru Dana dla Syrena Records brzmi bardzo podobnie do wersji orkiestry Bianco – Banchicha z 1927 roku z Odeonu[29] (to chyba najbliższa jej w czasie wersja wokalna). Podobna aranżacja i ta sama żałobna tonacja; zwrotki śpiewa solista, chór w jednej i drugiej wchodzi w refrenach. W wersji Bianco słychać gitarę (charakterystyczną dla wczesnego argentyńskiego *tango-canción*) i bandoneon; w wersji polskiej z kolei w akompaniamencie wybija się akordeon (chyba że to bandoneon, ale ten w przedwojennej Polsce był rzadkim instrumentem), pojawia się też skrzypcowe solo. (Nie słychać natomiast banjo, na którego zakup Fogg zaoszczędził, nie kupując butów,

być może w wersji studyjnej banja nie było.) U Bianco też mszalne dzwonki raczej przypominają dzwony kościelne. Ale obie wersje wydają się uderzająco podobne, zwłaszcza biorąc pod uwagę kontrast między większością polskich tang z tego czasu a nagraniami z Argentyny. Orkiestra Bianco brzmi zdecydowanie europejsko.

Tu mogłaby się zacząć nowa opowieść. Tym razem nie o egzotycznej estetyce i kolonialnych fantazjach, lecz o polityce i wojnie.

Eduardo Bianco, urodzony w Rosario argentyński skrzypek, przyjechał do Europy w 1924 roku, gdzie zaczął robić wielką karierę. Artystyczną i towarzyską. Jak się wydaje, lubił towarzystwo możnych tego świata: grał dla króla Hiszpanii, Alfonsa XIII (któremu notabene zadedykował *Plegarię*), dla Mussoliniego i Stalina. Przyjaźnił się ze znanym z faszystowskich sympatii ambasadorem Argentyny w Berlinie Eduardo Labouglem, a historyczne plotki głoszą, że w latach trzydziestych w argentyńskiej diasporze ostrzegano się przed Bianco, który uchodził za agenta Gestapo (Adet, 2013).

Krótko przed wojną orkiestra Eduarda Bianco gościła na *asado* (czyli argentyńskim grillu) wydanym przez ambasadora Labougle'a dla Führera i jego świty. Muzycy grali tango i obsługiwali gości. Spotkałam się z dwiema różnymi wersjami tej historii: że Bianco zagrał *Plegarię*, a ta tak się spodobała Hitlerowi, że poprosił o jej powtórzenie (Adet, 2013) oraz że nie ma na to dowodów (*El tango de la muerte*, 2010). Wiadomo wszakże, że naziści upatrywali w tangu zdrową alternatywę dla „zdegenerowanego", „czarnego" jazzu[30].

Koniec końców *Plegaria* miała w czasie wojny trafić do repertuaru orkiestr obozowych. Jako *Das Todestango*, z niemieckim tekstem, zarejestrował ją

Aleksander Kulisiewicz[31], polski więzień polityczny z Sachsenhausen, który wyniósł stamtąd w pamięci ogromne archiwum obozowej twórczości więźniów z całej Europy – wierszy i piosenek w wielu językach. Archiwum to poszerzał przez wiele lat, ale także wprowadzał w obieg, nagrywając płyty i koncertując.

Zostawił także wspomnienia, spisane przez Konrada Strzelewicza:

> Albo we Lwowie, przy ulicy Janowskiej, w tak zwanym obozie janowskim. […] Był tam taki esesman, SS-Unterscharführer Rokita, grajek kawiarniany z Katowic. I był tam artysta skrzypek Schatz, Żyd, który cudnie grał. I teraz tak, ten Schatz i inni Żydzi pisali dla Rokity różne kompozycje, walce i tanga, on się pod nimi podpisywał i dyrygował w soboty i niedziele koncertami, na które przychodziły żony esesmanów z dziećmi. Piły piwo, wino, bawiły się… […] Rokita dyrygował orkiestrą, grano *Tango śmierci*, a pani Gebauer, żona esesmana, strzelała z kilku kroków do więźniów, ot, dla przyjemności…
>
> Twórcą melodii do *Tanga śmierci* był przed wojną hiszpański Żyd Ricardo Bianco, melodię wzięto z tanga *Plegaria*. I oto we Lwowie, kiedy strzelano do więźniów rozlegały się słowa pieśni:
>
> Słyszysz, jak te skrzypce żałośnie łkają,
>
> Jakby krwią przesączone płyną ich tony…

Ty nie miej żadnego strachu, nie bój się niczego,

Choć skrzypce grają tango śmierci… (Strzelewicz, 1984, s. 39).

Nie ma wątpliwości, że Kulisiewiczowi chodzi o *Plegarię* Eduardo Bianco. Żyda w jego pamięci zrobiło z niego być może skojarzenie z tradycją muzyki sefardyjskiej, co mogłoby być ciekawą puentą.

Jedną z wielu możliwych.

Tangowe blogi przypominają przypuszczenie biografa Paula Celana, Johna Felstinera, że grana w obozie janowskim *Plegaria* mogła zainspirować *Fugę śmierci*, *Todesfuge*, najsłynniejszy wiersz Celana i bodaj najważniejszy wiersz o Zagładzie[32]. W 1947 roku bukareszteński magazyn „Contemporanul" opublikował jego rumuńskie tłumaczenie pod tytułem *Tangoul Mortii*. Amerykański badacz twierdzi, że poeta odwołuje się w nim do znanych mu praktyk wykorzystywania muzyki w hitlerowskich obozach: „pierwotny tytuł *Tango śmierci* nadawał wierszowi Celana wydźwięk autentyczności – autor wie o czym mówi, był tam i tam musiał napisać ten wiersz" (Felstiner, 2010. s. 53).

Czarne mleko poranku pijemy je wieczór

Pijemy w południe o świcie pijemy je nocą

Pijemy pijemy

Grób kopiemy w powietrzu tam się nie leży ciasno

Człowiek mieszka w tym domu który się bawi z wężami ten pisze

Pisze gdy zmierzcha do Niemiec złoto twoich włosów Małgorzato

Tak pisze wychodzi przed dom i gwiazdy migocą przyzywa gwizdem swe psy

Gwizdem wywleka swych Żydów każe im kopać grób w ziemi

Nam rozkazuje teraz zagrajcie do tańca (Celan, 2003, s. 25).

Holenderski badacz Willem de Haan historii „tanga śmierci" poświęcił całą książkę, opatrzoną znaczącym podtytułem „the Creation of Holocaust Legend" (2023). Opierając się na wielu relacjach i weryfikując wspomnienia Kulisiewicza z *Zapisu* z jego ogromnym archiwum udostępnionym obecnie w Muzeum Holokaustu, stawia pytanie, czyje tango rzeczywiście grała orkiestra w obozie janowskim. Wśród hipotetycznych autorów tekstu janowskiego „tanga śmierci" Haan wymienia Emmanuela Schlechtera[33], znów ważne nazwisko dla historii przedwojennej polskiej piosenki. Jeśli chodzi o jego muzykę, badacz stawia trzy hipotezy. Jedna zakłada, że kompozytorem był anonimowy żydowski muzyk, który wraz z resztą orkiestry został zamordowany w obozie. Druga idzie tropem legendy *Plegarii*, którą wszakże Haan odrzuca jako plotkę opartą na profaszystowskich sympatiach Eduarda Bianco. Według trzeciej, najbardziej jego zdaniem prawdopodobnej, tangiem towarzyszącym egzekucjom w lwowskim obozie była znana piosenka Jerzego Petersburskiego (i najbardziej znane polskie tango!) *To ostatnia niedziela*. Tym samym zatoczylibyśmy koło, wrócilibyśmy do warszawskiej Adrii i orkiestry Petersburskiego i Golda (który, jak pamiętamy, zakładał

orkiestrę obozową w Treblince).

Jeszcze inaczej puentowałaby tę historię kolejna uderzająca koincydencja. W maju 1936 roku orkiestra Eduarda Bianco nagrała w Warszawie dla wytwórni Syrena Record dziesięć utworów, w większości tang, w tym osiem z udziałem refrenistów Manuela Bianco i Carlosa Moreno (Lerski, 2004). W tej samej wytwórni Syrena Record w latach 1936-1939 nagrano kilkanaście hebrajskich wersji popularnych polskich tang na rynek w Palestynie. Autorami hebrajskich tekstów byli Izrael Mordechaj Biderman i Jehuda Warszawiak, wykonawcą większości – Adam Aston, jednej z najpiękniejszych głosów polskiej piosenki, na potrzeby hebrajskich nagrań ukrywający się pod pseudonimem Ben Lewi[34].

Jak piszą Tomasz Jankowski i Katarzyna Zimek, autorzy niezwykłego opracowania ich zbioru, owe tanga są świadectwem dylematów ówczesnego pokolenia Żydów zaangażowanych w ruch syjonistyczny. Hebrajski, wcześniej pojawiający się tylko w muzyce religijnej, staje się „językiem muzyki popularnej towarzyszącej wieczornym tańcom i flirtom zakochanych". Już sam wybór języka „stanowił deklarację ideową". Nieobojętny, zdaniem badaczy, był także wybór gatunku:

> Formowanie się nowej mentalności i tworzenie podwalin wymarzonego państwa zbiegło się w czasie ze szczególną obecnością tanga w codziennym doświadczeniu tego pokolenia. W tych okolicznościach doszło do połączenia dwóch sprzecznych, zdawałoby się, zjawisk: salonowego tańca z przesłaniem syjonistów. Ale rewolucyjne tango hebrajskie niosło też z sobą nutę sentymentu: w trudnych palestyńskich warunkach emigrantom z Polski przypominało dawną ojczyznę i dawny styl życia. Ben Lewi w

> Tel Awiwie wciąż śpiewał głosem Adama Astona, głosem roztańczonej Warszawy lat trzydziestych (Jankowski, Zimek, 2019, s. 6).

5.

Eduardo Bianco wrócił do Argentyny w 1943 roku. Styl jego orkiestry (przez dwie dekady europejskiej kariery konserwujący brzmienia z epoki Guardia Nueva), nie pozwolił mu się odnaleźć na tangowej scenie Buenos Aires lat czterdziestych, gdzie orkiestry Anibala Troilo czy Osvalda Pugliesego wyniosły formę tanga na zupełnie inny poziom. Zanim opuścił Europę w 1942 roku, nagrał w Amsterdamie *La Cumparsitę*, którą wiele lat później Maurice Béjart, nieświadomy faszystowskich sympatii Bianco, wykorzysta w jednym ze swoich spektakli (*El tango de la muerte*, 2010). Gdzieś w tym czasie w warszawskim getcie umiera autor polskiego tekstu *La Cumparsity* Andrzej Włast.

> Nie wiadomo, kiedy i jak zginął. Kilka istniejących wersji wzajemnie się wyklucza. Podobno próbowała go wyciągnąć z getta Ola Obarska. Inna głosi – wspominała o tym kiedyś Loda Halama – że istniała szansa na wykupienie stamtąd Własta. Bliską prawdy wydaje się wersja, że zgarnięto go do transportu podczas Wielkiej Akcji w 1942. Doczekał „załadunku” na Umschlagplatzu i dojechał do „stacji przeznaczenia”. Jeszcze jedna wyprowadza go za mur, gdzie po aryjskiej już stronie schronił się w mieszkaniu girlsy, dawnej damy serca. Gdy zdecydował się opuścić na chwilę kryjówkę, ktoś go rozpoznał. Nie dyrektora Własta, ale Baumrittera,

> Żyda. Nie zdążył napić się kawy zbożowej w pobliskiej kawiarni. Ucieczkę przez denuncjacją przerwał strzał z mausera (Wolański, 2019, s. 8-9).

Ale zanim w niejasnych okolicznościach zginął, napisał być może najpiękniejszą ze swoich piosenek, *Warszawo ma*[35].

Co wynika z tego zestawienia (przypadkowych przecież!) zbiegów okoliczności, przecięć losów iluś osób – w Buenos Aires, Berlinie, Warszawie, Lwowie i Treblince? Z tych zawikłanych wędrówek melodii, rytmów, obrazów i ciał, o których próbuję opowiadać, czerpiąc z pozornie przypadkowych źródeł – zapamiętanych anegdot, wpisów na blogach, opisów klipów na YouTube? Jakąś spójność i znaczenie nadaje im tango, dobrze chyba sprawdzające się w funkcji maszyny pamięci. Pozwalające z tych strzępów informacji, plotek i domysłów ułożyć opowieść. Nie mam wątpliwości, że nie dałoby jej się ułożyć bez YouTube, pozwalającego jednym kliknięciem przekraczać tysiące kilometrów i dziesiątki lat, odkrywać albo ustanawiać powiązania między odległymi zdarzeniami, ale także bez całej tangowej blogosfery czy takich źródeł jak todotango.com czy staremelodie.pl, powstających zbiorowym wysiłkiem pasjonatów. Te źródła – nielinearne, hipertekstualne, rozwidlające się w wielu kierunkach – na pewno wpływają na charakter mojego tekstu i mogą mnie czasem zwodzić na manowce, czasem jednak przynoszą nieoczekiwane olśnienia, generując znaczenia i wprawiając w ruch wyobraźnię.

To jest także bardzo osobista opowieść. Snuję ją jako badaczka teatru, zainteresowana białymi plamami (i ślepymi plamkami) w narracji historycznoteatralnej (i czekająca na wciąż nienapisaną historię teatru popularnego w Polsce!). Jako warszawianka, mieszkająca mniej więcej

trzysta metrów od granic getta i może dwieście – od Domu Sierot Korczaka. I jako tancerka tanga argentyńskiego, której pierwsza szkoła tanga mieści się przy ulicy Wolność 2A – dwadzieścia minut spacerem od Cmentarza Żydowskiego, pół godziny od Umschlagplatzu, pięć minut od bramy Sądów na Lesznie. A także dziesięć minut od teatru Femina i kolejne piętnaście od miejsca, gdzie była kawiarnia Sztuka – w tych ważnych ośrodkach życia kulturalnego w getcie z pewnością można było posłuchać tanga.

Wzór cytowania:

Chałupnik, Agata, *Tango jako maszyna pamięci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/qjax-8k70.

Autor/ka

Agata Chałupnik

Agata Chałupnik (a.chalupnik@uw.edu.pl) – dr hab.; teatrolożka, kulturoznawczyni, krytyczka teatralna, tancerka tanga argentyńskiego; adiunkta w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie kieruje Zakładem Teatru i Widowisk. Autorka książek: *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała* (2004) i *Niech się pan nie wyteatrza! Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego* (2017). Współautorka podręczników *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (2005, 2010); *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów* (2008). Współautorka książek *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (red. Małgorzata Szpakowska, 2008) oraz *Szpakowska. Outsiderka* (2013). Współredaktorka tomu *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu* (2018). Uczestniczka i współzałożycielka projektu HyPaTia. Kobieca historia polskiego teatru. Feministyczny projekt badawczy. ORCID: 0000-0002-8159-6998.

Przypisy

1. Książka Carlsona nie została wprawdzie przetłumaczona na polski, ale od czasu do czasu bywa przywoływana przez polskie badaczki i badaczy (Szczawińska, 2015; Golonka, 2022).
2. Paweł Tański, w manifeście otwierającym poświęcony *song studies* monograficzny numer „Czasu Kultury" podkreśla fakt, że „piosenki stały się pełnoprawnym elementem badań

uniwersyteckich”. „Najwyższy czas, – pisze – aby przestać traktować songi jako nieślubne dziecko muzyki i literatury w dyscyplinach akademickich oraz uznać je za paradygmatyczną formę sztuki w kulturze nowoczesnej i krytycznie przewartościować wszystkie te piosenki, którymi żyjemy” (2021, s. 1).
3. Tekst podaję za portalem staremelodie.pl: https://staremelodie.pl/piosenka/13/Juz_nie_zapomnisz_mnie [dostęp: 11.02.2023].
4. Tu w nagraniu z 1966 roku z Jorge Macielem: https://youtu.be/ftCkxRb_qug [dostęp: 15.04.2023]. Pierwszego nagrania tego tanga, w 1924 roku, dokonała orkiestra Eduardo Bianco, do której wrócę w drugiej części tekstu.
5. Zob. https://www.todotango.com/english/search/?kwd=Recuerdo [dostęp: 15.04.2023].
6. Takie jak ten (*La Cumparsita* w kreskówce *Tom i Jerry*): https://youtu.be/CNBawXfwnoU [dostęp: 22.02.2023] i ten (scena na dancingu w *Pół żartem, pól serio*): https://www.youtube.com/watch?v=hn_7PpyxqZM [dostęp: 26.02.2023], i ten (mambo Xaviera Cugata): https://www.youtube.com/watch?v=v61hKEKMjQQ [dostęp: 26.02.2023], i ten (tango-vals w wykonaniu Solo Tango Orquesta): https://www.youtube.com/watch?v=x_yNQF7pKQ8 [dostęp: 26.02.2023].
7. Tu brawurowy występ orkiestry Juana D’Arienzo w studiu telewizyjnym: https://www.youtube.com/watch?v=LHOgQQ_D3EY [dostęp: 01.03.2023] i orkiestra Anibala Troilo w aranżacji Astora Piazzolli z 1943 roku https://youtu.be/mqnT9UqkMSs [dostęp: 1.03.2023].
8. Tango argentyńskie doczekało się jednej polskiej książki (Stala, 2017), nie ma natomiast dotychczas solidnego opracowania historii tanga w Polsce. Mnóstwo ciekawego materiału przynoszą kanały na YouTube, prowadzone przez kolekcjonerów przedwojennych płyt. Zob. np. https://www.youtube.com/@jurek46pink [dostęp: 23.02.2023]. Interesującym źródłem jest także blog *Poezja tanga argentyńskiego*: https://www.facebook.com/poezjatanga [dostęp: 23.02.2023].
9. Zob. https://louisianadigitallibrary.org/islandora/object/lsm-jaz%3A14787 [dostęp: 12.02.2023]. Być może to albo podobne wydawnictwo wpadło w ręce Nowaczyńskiemu. *Amapa* ukazała się też w 1914 roku na płycie wytwórni Victor: https://www.discogs.com/release/10288464-J-Storoni-Arthur-N-Green-Victor-Military-Band-Amapa-Sans-Souci [dostęp: 12.02.2023].
10. *El Choclo*, to jedno z klasycznych tang tzw. Guardia Vieja (Starej Gwardii), które niemal każda orkiestra tangowa musiała mieć w repertuarze. Tu w wykonaniu Tity Merello w filmie *La historia del Tango* z 1949 roku.
https://www.youtube.com/watch?v=I3PKtEjNtP4 [dostęp: 5.03.2023].
11. Tu najstarsze nagranie jakie znalazłam, w wykonaniu orkiestry Bianco–Banchicha z Teresą Asprellą, jedną z pierwszych argentyńskich wokalistek nagrywających w Europie, zarejestrowane w Paryżu w 1928 roku: https://youtu.be/zLRyhKMX-VU [dostęp: 24.02.2023]. Autor piosenki, Horacio Pettorossi był przez parę lat gitarzystą w orkiestrze Eduardo Bianco, do której jeszcze wrócę.
12. Tekst podaję za portalem todotango.com, https://www.todotango.com/musica/tema/1212/Esclavas-blancas/ [dostęp: 24.02.2023].
13. Tu w wykonaniu Tadeusza Faliszewskiego, z nieco zmienionym tekstem: https://youtu.be/RnT8jFSalY8 [dostęp: 13.02.2023].
14. *Wanda. Nowe tango argentyńskie z Teatru Morskie Oko* [partytura], Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa – Kraków – Łódź – Paryż – Poznań – Wilno – Zakopane 1928.
15. Tu w wersji nagranej dla Odeonu w 1937 z Tadeuszem Faliszewskim:

https://www.youtube.com/watch?v=9xMGT32qdWA [dostęp: 28.02.2023].
16. Notabene ciekawe sceny taneczne w filmie wydają się problematyzować męskie spojrzenie: na szkolne popisy uczennic Instytutu Choreograficznego Loli Ventany patrzymy oczami sutenera, wybierającego co ładniejsze dziewczęta, żeby z fałszywym paszportem wysłać je za granicę, co sprawia, że trudno uwolnić się od myśli o kobiecym ciele i kobiecej seksualności jako towarze. Widz zostaje też skonfrontowany z potocznym skojarzeniem łączącym tancerkę i pracownicę seksualną.
17. Por. https://youtu.be/QNX-IHFoKMQ [dostęp: 11.02.2023].
18. https://youtu.be/5GD67mJ4inI [dostęp: 13.02.2023].
19. Na zamknięcie klubu w 1958 Enrique Cadícamo napisał piękny tekst *Adiós Chantecler*, który opowiada jego historię. Wykonanie – rzecz jasna orkiestra Juana D'Arienzo z Jorge Valdezem: https://www.youtube.com/watch?v=UwQopcJB-ZE [dostęp: 25.02.2023].
20. Tu w brawurowym nagraniu Hanki Bielickiej: https://youtu.be/w7Qc4qMYO5w [dostęp: 25.02.2023].
21. Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Petersburski_Jerzy [dostęp: 3.03.2023].
22. Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Gold_Artur [dostęp: 3.03.2023]. Na temat obozowej orkiestry Golda zob. Arad, 2021.
23. Tu nagranie krótko po premierze dla wytwórni Syrena Record: https://www.youtube.com/watch?v=jx0UKXh-VGo [dostęp: 25.02.2023].
24. Na liście nagrań chóru, zgromadzonej na portalu staremelodie.pl naliczyłam ponad sto siedemdziesiąt tang! Są wśród nich tanga argentyńskie (*Callecita de mi Barrio*, *Pobre milonga*), europejskie (*Tango notturno* czy *Capri*) i oryginalne polskie tanga samego Daniłowskiego (*Siempre querida*, *Pamiętaj*), Petersburskiego (*To ostatnia niedziela*, *Tango milonga*) czy Fanny Gordon (*Buddha*). Zob. https://staremelodie.pl/chory/2/Ch%C3%B3r%20Dana [dostęp: 23.02.2023].
25. Zob. https://elcalaixetdelaiaia.es/2015/03/el-panuelo-mocador-de-cabeza-en-el_5/ [dostęp: 23.02.2023].
26. Tu w pięknym wykonaniu Adama Astona: https://www.youtube.com/watch?v=IjWRa2P4dNQ [dostęp: 23.02.2023]. Notabene kompozytor po wojnie wyemigrował do Brazylii i osiadł w São Paulo, co przewrotnie puentuje tę historię. Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Muller_Artur_Tadeusz [dostęp: 23.02.2023].
27. https://www.youtube.com/watch?v=C4ELzf0u7Q8&t=176s [dostęp: 1.03.2023].
28. Tu można znaleźć różne wykonania: https://tango.info/T8002606841 [dostęp: 27.02.2023]; tu – tylko lista różnych wydań nagrań orkiestry Bianco – Banchicha: https://www.discogs.com/search/?q=Plegaria++Bianco-Banchicha&type=all&type=all&format_exact=Shellac [dostęp: 27.02.2023].
29. Tu nagranie orkiestry Bianco – Banchicha z Juanem Raggi (albo jeśli wierzyć portalowi tango.info – z Césarem Alberú) z 1927 roku: https://www.youtube.com/watch?v=ViH6NdbLqoc [dostęp: 27.02.2023]
30. Jeśli *Plegaria* została zagrana na tym *asado*, mogła brzmieć podobnie. To najbliższe w czasie nagranie orkiestry Bianco – Banchicha z 1939 roku z Mario Viscontim: https://www.youtube.com/watch?v=SGfcYb9R-mA&t=1s [dostęp: 28.02.2023].
31. https://www.youtube.com/watch?v=FzPNzEvTypA [dostęp: 21.02.2023].
32. http://humilitan.blogspot.com/2014/05/so-thats-why-poema-is-hard-to-fit-into.html [dostęp: 9.03.2023].
33. https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Schlechter_Emanuel [dostęp: 9.03.2023]

34. Warto dodać, że Adam Aston, właściwie Adolf Loewinsohn, jak wielu artystów uprawiających tango w przedwojennej Polsce, miał żydowskie korzenie. O tożsamość polskiego tanga pytam w tekście *Żydowskie tango i kwestia tożsamości* (Chałupnik, 2022).
35. Tu w wykonaniu Zofii Mrozowskiej z *Zakazanych piosenek*: https://youtu.be/2uXc3S8AlnY [dostęp: 15.04.2023].

Bibliografia

Adet, Manuel, *Eduardo Bianco y „El tango" de la muerte*, „El Litoral", 29.06.2013, https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2013/06/29/escenariosysociedad/SOCI-06.html [dostęp: 27.02.2023].

Arad, Icchak, *Obozy śmierci akcji „Reinhardt": Bełżec, Sobibór, Treblinka*, tłum. I. Mączka, D. Kuczyńska-Szymala, Instytut Pileckiego, Warszawa 2021.

Brunelli, Omar García, *Tango*, [w:] *Bloomsbury Encyclopedia of popular music of the world*, vol. IX, *Genres: Caribbean and Latin America*, red. D. Horn i in., Bloomsbury, London – New York 2014.

Carlson, Marvin, *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

Celan, Paul *Fuga śmierci*, tłum. S.J. Lec, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Chałupnik, Agata, *Żydowskie tango i kwestia tożsamości*, [w:] *Prze-pisać taneczny modernizm: sieci / Re-writing Dance Modernism: Networks*, red. J. Hoczyk, W. Klimczyk, WUJ, Kraków 2022.

El tango de la muerte, clarin.com, 11.11.2010, https://www.clarin.com/rn/escenarios/musica/tango-muerte_0_ryIguOcpDmg.html [dostęp: 28.02.2023].

Felstiner, John*, Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, tłum. M. Tomal, M. Tomal, Austeria, Kraków – Budapeszt 2010.

Fiske John, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, WUJ, Kraków 2010.

Fogg, Mieczysław, *Od palanta do belcanta*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.

Garramuño, Florencia, *Primitive modernities. Tango, samba, and nation*, trans. A. Kazumi Stahl, Stanford University Press, Stanford 2011.

Golonka, Marek, *Musical jako maszyna pamięci. Przedstawienie przeszłości Austrii w wybranych musicalach Michaela Kurzego*, WUW, Warszawa 2022.

Guy, Donna J., *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family, and Nation in Argentina*, University of Nebraska Press, Lincoln – London 1991.

Haan de, Willem, *Tango of Death: The Creation of a Holocaust Legend*, Brill, Leiden 2023.

Jakubczak, Aleksandra, *Polacy, Żydzi i mit handlu kobietami*, WUW, Warszawa 2020.

Jankowski, Tomasz; Zimek, Katarzyna, *Tango hebrajskie w międzywojennej Polsce. Hebrew Tango in interwar Poland*, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, [Warszawa] 2019.

Jeziński, Marek, *Muzyka popularna jako forma pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna" 2017 nr 3.

Kuligowski, Waldemar; Tański, Paweł, red., *Song studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2021.

Lerski, Tomasz, *Syrena Record. Pierwsza polska wytwórnia fonograficzna / Poland's first recording company: 1904–1939*, Editions Karin, Warsaw – New York 2004.

Marczyński, Antoni, *Szlakiem hańby (w szponach handlarzy kobiet)*, „Rój", Warszawa 1930.

Mościcki, Tomasz, *Kochana stara buda. Teatr „Qui Pro Quo"*, Wydawnictwo LTW, Łomianki 2008.

Nora, Pierre, *From lieux de mémoire to realms of memory*, [w:] *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, t. 1: *Conflicts and divisions*, red. P. Nora, L.D. Kritzman, Columbia University Press, New York 1996.

Nowaczyński, Adolf, *Apostoł tanga (Amulet). Komedia w jednym akcie*, Nakładem Księgarni Leona Idzikowskiego – S. A. Krzyżanowski, Kijów – Warszawa – Kraków 1914.

Skrzypek, Agata, *Cover: performowanie braku. Próba definicji coveru jako formatu muzycznego oraz strategii archiwizowania pamięci*, [w:] *Song studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*, red. W. Kuligowski, P. Tański, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2021.

Stala, Ewa, *Historia tanga dla początkujących i zaawansowanych*, Universitas, Kraków 2017.

Styczyńska, Anna, *Śladami las polacas*, Wirtualny Sztetl, b.d., https://sztetl.org.pl/pl/sladami-las-polacas [dostęp: 25.02.2023].

Strzelewicz, Konrad, *Zapis. Opowieść Aleksandra Kulisiewicza*, KAW, Kraków 1984.

Szczawińska, Weronika, *Enter Ghost. Dwa obrazy teatru jako medium pamięci*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2015 nr 10, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/10-polski-wiek-xix/enter-ghost.-dwa-obrazy-teatru-jako-medium-pamieci [dostęp: 11.02.2023];

Tański, Paweł, *Song studies*, „Czas Kultury" 2021 nr 3.

Thompson, Robert Farris, *Tango. The art history of love*, Vintage Books, New York 2005.

Wanda. Nowe tango argentyńskie z Teatru Morskie Oko [partytura], Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa – Kraków – Łódź – Paryż – Poznań – Wilno – Zakopane 1928.

Wolański, Ryszard, *Tango milonga czyli co nam zostało z tych lat*, Rebis, Poznań 2019.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/tango-jako-maszyna-pamieci*