

Jacek Kleyff pisze listy

Piosenka autorska w Polsce, począwszy od lat 70. XX w., pełni funkcję ważnego świadka i uczestnika przemian politycznych i kulturowych¹. W siódmej i ósmej dekadzie ubiegłego stulecia stworzyła czytelny język mówienia o rzeczywistości, który, jak się może wydawać, potem się zdezaktualizował. Ujmując to zjawisko inaczej: po transformacji ustrojowej osłabła, czy też wypaliła się, jego siła tworzenia społecznej rzeczywistości. Wśród polskich śpiewających autorów ostatnich pięciu bez mała dekad miejsce osobne i szczególne zajmuje Jacek Kleyff. Rozpoczął od kabaretu Salon Niezależnych, gdzie zasłynął jako twórca piosenek zwanych na przełomie lat 60. i 70. XX wieku „jajcarskimi” – od tytułu jego najbardziej znanego „numeru” *Jajco holenderskie blues*. Już jednak w piosenkach kabaretowych, jak *Sejm* czy *Telewizja*, popularnych po roku 1968 wśród kontestującej młodzieży, Kleyff zaczynał szukać własnego, osobnego głosu, nie dając się zamknąć w formule kabaretowej zgrzywy, o co często słuchacze mieli do niego pretensję. W połowie lat 70. zadawał też w piosenkach pytania o swoją artystyczną i społeczną tożsamość – o to kim jest i kim ma być autor – jednocześnie będąc zanurzony w polskiej rzeczywistości tego czasu i z nią głęboko skonfliktowany, a także o to, jak i gdzie szukać własnej twórczej niezależności. To wtedy właśnie pisze swój *Pierwszy list do Leonarda Cohena*, który moim zdaniem w jakiś sposób określił dalsze szlaki jego niepokornej twórczości, aż do dzisiaj.

Piosenka autorska jako gatunek wydaje się mieć wiele wspólnego z formą listu – czyli komunikatu konkretnej osoby do także określonego (choćby w sensie projektu) odbiorcy. Forma ta wykorzystywana jest do pogłębienia kontaktu ze słuchaczem, do stworzenia poczucia wspólnoty, co w przypadku śpiewających autorów stanowi, jak myślę, jeden z aspektów fundujących tożsamość barda². Nie przypadkiem zatem w tytułach wielu piosenek tego nurtu pojawia się słowo „list”, konotujące pojawienie się takich elementów epistolarnych jak formy adresatywne, kierowane wprost do odbiorcy (nagłówek, pożegnanie). Wykorzystuje je na przykład właśnie Cohen w legendarnej już piosence *Famous blue raincoat*, bardzo wczesnie przełożonej na język polski³. W Polsce, w epoce,

¹ Zob. K. Gajda, *Szarpidrutry i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017. Piosenką autorską autor zajmuje się m.in. w rozdziale: *Bardowie – poza monopolem państwowym i na rynku*, s. 104–116.

² O tej tożsamości mówią dużo autorzy studiów zebranych w tomie *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001. Zob. zwłaszcza *Wstęp* (s. 5–8) oraz: K. Sykulska, *Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu* (s. 189–197).

³ Warto przypomnieć tu początek tego utworu w przekładzie M. Zembatego:
„Jest czwarta nad ranem / Już kończy się grudzień / List piszę do ciebie / Czy dobrze się czujesz?”
– i zakończenie: „Z poważaniem. L. Cohen”, cyt. za: M. Zembaty, *Mój Cohen*, Warszawa 2002, s. 73–75.

w której Jacek Klejff zaczyna pisać swoje piosenkowe „listy”, czyli w połowie lat 70. ubiegłego wieku, forma ta kojarzy się także ze specjalnym typem korespondencji. Mam tu na myśli list otwarty, adresowany do władz i jednocześnie do społeczeństwa – jak memoriał podpisany przez samego Klejffa w roku 1975 w sprawie zmian w konstytucji PRL, utrwalających „nierozzerwalny sojusz ze Związkiem Radzieckim” (zapłacił za to zakazem występów i publikacji). Ten typ listu-manifestu w piosence otwiera się na ważny kontekst liryki obywatelskiej⁴. W pewnym sensie charakter listu otwartego ma także forma protest songu, chętnie wybierana przez śpiewających poetów w okresie kontrkulturowych manifestacji końca lat 60.

Dlaczego Klejff z Polski lat 70. pisze list do Leonarda Cohena? Polska fascynacja twórczością kanadyjskiego barda, znanego wtedy naprawdę przez nielicznych, to zjawisko, które warto widzieć w szerszej perspektywie. Jak pisze Jerzy Jarniewicz:

„był w Polsce czas, kiedy słuchali go bez mała wszyscy. (...) Początkowo znany tylko wjaemniczonemu, stał się wkrótce własnością bardzo publiczną: dysydenci musieli oddać go licealistom, lokalna cyganeria – harcerstwu, a kontestujący bardowie – kawiarnianym szansonistom”⁵.

Z czego wynikała ta popularność, sprawiająca, że Cohen już pod koniec lat 70. dosłownie trafił pod polskie strzechy? Zdaniem wspomnianego wyżej badacza twórczość śpiewającego poety:

„od lat zwyciężającego w konkursach na najbardziej depresyjnego artystę, współgrała z siermiężną szarzyzną peerelowskiej rzeczywistości, a jego głos wydawał się mówić w imieniu wszystkich przegranych. Pięknych przegranych”⁶.

Jednak Cohen znany z płyty *Songs of the room* był przede wszystkim głosem wolności – tak jak wcześniej odkrywani przez Polaków rosyjscy bardowie. U autora *Partyzanta* odnajdywano kontrkulturowy nurt oporu przeciw opresywnym systemom politycznym i społecznym. Odkrywanie, tłumaczenie (przede wszystkim przez Macieja Zembatego i Macieja Karpińskiego), a także śpiewanie Cohena w Polsce w jakiś sposób integrowało polskie i europejskie oraz amerykańskie ruchy zbuntowanej młodzieży w końcówce lat 60. XX wieku. Polskie doświadczenia marca 1968, a także grudnia 1970 wpisywały się tym sposobem w kontekst narracyjny paryskiego maja, londyńskiej rewolty, amerykańskich ruchów politycznej i artystycznej kontrkultury⁷. Splot tych okoliczności recepcji dobrze podsumował Maciej Zembaty, pisząc w latach 80., że „popularność Cohena w Polsce wynika z panujących u nas wprost idealnych warunków do odbioru tej poezji”⁸.

⁴ Warto w tym miejscu wspomnieć listy pisarzy, choćby z 1968 roku w sprawie interwencji polskiej w Czechosłowacji, czy list krakowskich twórców przeciwko usuwaniu ze Związku Literatów Polskich pisarzy pochodzenia żydowskiego. W tym samym czasie Natan Tenenbaum, autor tekstu śpiewanej potem z muzyką Przemysława Gintrowskiego *Modlitwy o wschodzie słońca*, pisze wiersz *List do Gomulki*.

⁵ J. Jarniewicz, *All you need is love. Sceny z życia kontrkultury*, Kraków 2016, s. 183.

⁶ Ibidem. *Piękni przegrani to oczywiście tytuł powieści Cohena*.

⁷ Zob. J. Jarniewicz, op. cit., oraz P. Szarota, *Londyn 1967*, Warszawa 2016. O polskiej kontrkulturze zob. m.in. B. Tracz, *Hippiesi, kudłacze, chwasty. Hipisi w Polsce w latach 1967–1975*, Katowice – Kraków 2014.

⁸ M. Zembaty, op. cit., s. 46. Nie znaczy to jednak, że Cohen zawsze był w Polsce właściwie rozumiany. Na przykład piosenka *Dance me to the end of love* była w Polsce odbierana jako opowieść o miłości i seksualności – gdy tak naprawdę mówiła o śmierci i odwoływała się do doświadczeń zagłady Żydów.

Kanadyjski poeta łączył bowiem w swojej twórczości doświadczenie wyobcowania i potrzebę buntu, a obok tego – nostalgię za utraconym przez współczesną kulturę światem jedności i sprawiedliwości. W twórczości Cohena słychać wyraźne echa modernistycznego podglebia kontrkultury lat 60. i 70. XX wieku – tego samego, które ujawniało się już w propozycjach amerykańskich beatników spod znaku Jacka Kerouaca i Allena Ginsberga.

Warto w tym miejscu przez chwilę zastanowić się nad muzycznym kształtem piosenek Cohena. Niestety, słabą stroną wielu polskich studiów nad piosenką jest skupianie się wyłącznie na strategiach tekstowych, podczas gdy przecież dwukodowość gatunku (będącego, jak trafnie pisze Krzysztof Gajda, efektem „magicznie połączonych zespołów znaków, które finalnie stają się piosenką”⁹) powinna kierować także ku analizie strony dźwiękowej. Współczesne literaturoznawcze „sound studies” idą drogą rozpoznawania doświadczenia akustycznego zapisanego w tekstach¹⁰. Kieruje to w stronę dźwiękowej postaci afektów – perspektywy ważnej szczególnie w przypadku piosenki¹¹. Jeśli we współczesnej kulturze społeczeństwa medialnego literatura, jak pisze Andrzej Hejmej, „nie jest tylko tradycyjnie rozumianym tekstem, jest raczej tekstem, którego gwarantem staje się głos”¹², to ta „gwarancja” w piosence, zwłaszcza autorskiej, wydaje się mieć szczególny wymiar. Dodać też trzeba, że kwestia audialnego horyzontu oczekiwań odbiorcy wydaje się tu równie ważna, jak horyzont jego oczekiwań literackich.

Głównym źródłem muzycznych wyborów śpiewających poetów amerykańskiej kontrkultury, w której obrębie znalazł się też Cohen, było poszukiwanie „autentycznego głosu”, które wiodło wprost w stronę folku (tak było w przypadku Dylana czy Joan Baez). Cohen jednak, jak piszą badacze, więcej zawdzięczał europejskiej tradycji piosenki kabaretowej, bardziej mówionej niż śpiewanej. Wzorcem był dla niego Jacques Brel, „czuł się bardziej związany z tradycją *chansonier*, w której wykonawca wygłasza utwór, a estetyczny walor głosu decyduje o wartości dzieła; dla *chansonier* liczy się przede wszystkim własny styl, a nie właściwa nuta czy gładkie wykonanie”¹³.

Tradycja ta określa również sposób budowania nie tylko tekstowej, lecz także audialnej wspólnoty, który wybrał również Kleyff. Dla piosenki autorskiej skierowanej do mniejszych grup odbiorców w Polsce lat 70. XX wieku istotny wydaje się aspekt swobodnego „izolowania” podczas koncertu poety i słuchaczy od rzeczywistości nie tylko politycznej, lecz także dźwiękowej. Tej rzeczywistości, która rozbrzmiewała propagandowymi pieśniami przy okazji świąt państwowych albo sączącymi się z telewizji i radia wesolutkami muzycznymi komunikatami pełnymi programowego optymizmu. Bard ustawiał się w opozycji także wobec audialnego wymiaru polityki, tworzył własną sferę dźwiękową, w której liczyło się spotkanie oraz skupienie budujące szczególnie rodzaj uważności na słowo.

⁹ K. Gajda, op. cit., s. 14.

¹⁰ Zob. A. Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 91–101.

¹¹ Zob. J.G. Peppenburg, H.Schultz, *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia „sound studies”*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1.

¹² A. Hejmej, op. cit., s. 97.

¹³ D. Boucher, *Dylan i Cohen. Poeci rocka*, tłum. J. Łoziński, Warszawa 2016, s. 151.

Pytanie o kształt odczuwanej i projektowanej audiosfery wiąże się ściśle z pytaniem o budowanie określonego typu wspólnoty.

W tej tradycji, która wymaga od słuchacza szczególnej uważności na słowo, mieszczą się też oczywiście artystyczne wybory Jacka Kleyffa z lat 70., z charakterystyczną „bylejakością” frazy muzycznej. Po stronie tekstu ta bylejakość czy niestaranność nie ma nic wspólnego z brakami warsztatowymi czy naiwnością perspektywy – jak dowodzi cała jego twórczość, to poeta niestychanie świadomy formy. I wtedy, gdy wymyśla „rymy żółte”, które najbardziej przystają do opisywanych przezeń absurdalnych sytuacji, i wtedy, gdy czujnie łowi znaki telewizyjnej peerelowskiej nowomowy, i wtedy, gdy przyjmuje pozę „gościa z ulicy” i przejmuje kolokwialne frazy¹⁴. Z pozorną „bylejakością” tekstową koresponduje prostota języka muzycznego, z jednej strony zakorzenionego w konwencji piosenki ulicznej, ale też „przyśpiewek” czy okolicznościowych „czastuszek”, z drugiej strony – w tradycji kabaretowej, upodrzędniającej stronę muzyczną piosenki na rzecz słowa. Sam Kleyff szczególny rodzaj organizowania związku między melodią i tekstem w swoich piosenkach nazwał po latach metodą „wszczepiania”: „Nie lubię mówić o sobie poeta – bo to słowo omija muzykę, wolę mówić o sobie: ten, co wszczepia (...), najważniejszym procesem w tworzeniu piosenki jest wszczepienie tekstu w muzykę lub na odwrót – wtedy tekst i muzyka się wzajemnie podkręcają i jedno bez drugiego jest niekompletne”¹⁵.

To „podkręcanie” w latach 80. będzie w twórczości Kleyffa znaczyć już co innego – kiedy zrezygnuje z konwencji „bardowską”, rozumianej jako śpiewanie piosenki przy byle jak nastrojonej gitarze przez autora, któremu zależy przede wszystkim na przekazie słowa i zbudowaniu specyficznej wspólnoty razem myślących. Na pewno jednak w latach 70. Kleyff idzie drogą Cohena, którego słucha, śpiewa i próbuje tłumaczyć. Warto też przypomnieć, że pierwsze chyba opublikowane w Polsce przekłady piosenek kanadyjskiego barda ukazują się na ostatniej stronie miesięcznika „Jazz” w prowadzonej krótko przez Kleyffa rubryce „Co przyniosłeś”. O Kleyffowej fascynacji Cohenem opowiada Zembaty w cytowanej tu już książce. Jak wspomina, wspólne z Jackiem słuchanie autora *Zuzanny* na tonie natury było niemal przeżyciem mistycznym (choć niepozbawionym efektów humorystycznych)¹⁶. Wsłuchiwanie się w Cohena jest tu zaproszeniem do kontemplacji, ale także do odkrywania filozofii Wschodu, której tropem podążał, jak wiadomo, kanadyjski artysta. Trochę żartem, a trochę serio, Zembaty stwierdza, że być może tamto doświadczenie skierowało później Kleyffa w stronę ścieżki buddyjskiej: „W jakiś czas potem Jacek przestał pisać swoje śmieszne piosenki i stał się autentycznym buddystą”¹⁷. Do tego wątku jeszcze powrócę.

Pierwszy list do Leonarda Cohena Kleyffa to nie tylko demonstracja fascynacji twórczością kanadyjskiego barda, lecz także punkt odniesienia dla pytań o kierunek własnej twórczości i własną tożsamość. Jak śpiewa Kleyff, obaj autorzy – starszy Leonard

¹⁴ Zob. L. Burska, *Jacek Kleyff wyrusza z salonu szukać szczęścia dalej...* [w:] *Bardowie*, op. cit., s. 106–109.

¹⁵ J. Kleyff, *Rozmowa (z Kazimierzem Malinowskim)*, Wołowiec 2012, s. 86.

¹⁶ M. Zembaty, op. cit., s. 79–85.

¹⁷ *Ibidem*, s. 85.

i młodszy Jacek – „zastali” jakiś świat, przychodząc nań, ale polski autor buntuje się przeciw temu, co zastane, inaczej i w inny sposób. „Wielka Kanada” zostaje tu skontrastowana z Polską, która wydaje się mała i ciasna, nie tylko w sensie terytorialnym: ta pierwsza to przestrzeń pachnąca wolnością („ocean jodłowy”), a ta druga to splot ograniczeń, które określają także sposób pisania o rzeczywistości i reagowania na nią:

„A o widzianych nieszczęściach
czysto pisać jest ciężko,
zresztą ja nie mam źle;
wiesz ostatnio staram się tu być
supermanem duchowym;
wiesz, ostatnio robię tu za ironistę
Czasem piszę, nawet Ci się pochwalę
swym dwuwierszem najnowszym:
»Darmo szkoły i szpitale
głodu nie ma przecież wcale«.
Gdy tak patrzę na wszystko,
wszystko widzę, chcąc nie chcąc,
w przymusowym łańcuchu (...)
tylko siebie zobaczyć nie mogę”¹⁸.

Role śpiewającego buntownika pojawiające się w tej piosence („superman duchowy” i „ironista”) to role, które w jakimś stopniu określają także autora z Kanady. W warunkach polskich obie zawisają w próżni – ironia to zbyt dyskretna wobec polskiej rzeczywistości lat 70. perspektywa dystansu, nie sposób też iść tu drogą duchowego mistrzostwa, bo musiałoby oznaczać to eskapizm, niemożliwy do przyjęcia przez buntownika. Buddyjskie wezwanie do życia teraźniejszością, podobnie jak kojarząca się z tą filozofią postawa wyzbycia się pożądań i gniewu w sytuacji, gdy „ślepych bram rośnie stan” oznacza utrwalenie władzy nad rzeczywistością tych sił, przede wszystkim politycznych, które rządzą nią z lekceważeniem zbiorowych i jednostkowych praw.

Z jednej strony zatem bohater *Pierwszego listu* Kleyffa odnajduje w Cohenie patrona kontrkulturowego buntu, skierowanego w Ameryce i na zachodzie Europy przeciw współczesnemu konsumpcjonizmowi i ograniczającym indywidualność regułom rynkowej „zadaniowości”, a w Polsce – atakującego reguły społecznej mimikry, z drugiej zaś uznaje formy tego buntu za księżycowo odległe od polskich realiów. Kontestujący bard z Kanady staje się symbolem utopii artystycznej i duchowej wolności – bo bohater Kleyffa, uwięziony w spojrzeniu „z tytu, z lewej błotnika, w martwym kącie dwóch bocznych luster” może tylko pomarzyć o wyjściu z tej sytuacji, nie tylko optycznej przecież, niemożności:

„Ja, panie Cohen, jeśli tu się wytoczę ze swej drogi
na jeziora tak wielkie jak Twoje,
wtedy uwierz mi, Cohen, boczne lustra i oczy przestroję

¹⁸ J. Kleyff, *Pierwszy list do L. Cohena* [w:] *Biblioteka bardów. Jacek Kleyff*, Warszawa 2000, s. 40.

na najlepszą dziś drogę, już wyłącznie i tylko
na wiatr, wodę, słońce i ogień”¹⁹.

Bohater pieśni Kleyffa oddziela zatem własne doświadczenie i wynikającą z niego potrzebę buntu od doświadczeń Cohena i jego form kontestacji kultury oficjalnej. Wie, że musi inaczej załatwiać swoje sprawy ze światem. Na serio jednak odczytuje wezwanie poety do poszukiwania wolności, i wpisana w jego twórczość „gorącą potrzebę podróży cielesnej i duchowej”²⁰. Nie interesuje go Cohenowskie neurasteniczne „ironizowanie” ani szlaki cielesnych wtajemniczeń. Chce znaleźć drogę ucieczki od poczucia bezradności, o którym też tutaj mówi.

Z okoliczności tych wyborów w pewnym sensie Kleyff zdaje sprawę w napisanym w roku 1976 *Drugim liście do Leonarda Cohena*, w którym deklaruje wybór życia w drodze, odcinając się też w jakiś sposób od swojej roli poety piszącego i śpiewającego dla rozbawionych studentów czy kontestujących intelektualistów, a może i w ogóle od roli artysty występującego na scenie. Ta piosenka zaczyna się podobnie jak poprzednia, od wyraźnego adresu:

„Ja, panie Cohen, od pewnego czasu
Mieszkam już bliżej spokoju”.

Do zawartości *Pierwszego listu* autor zdaje się odwoływać we frazie:

„To pytanie, gdzie jestem,
Było takie niezręczne, przedwcześnie”.

Z odkrytej właśnie przez autora-bohatera perspektywy „wyjścia” („Wiedzieć znaczy tyle dokładnie, co wyjść”) nazwisko Cohena przestaje być sygnaturą kontrkulturowego buntu, a staje się – znakiem poszukiwania głębszego, duchowego sensu. Ku ścieżce buddyjskiej prowadzą w tej piosence zarówno powtarzająca się metafora drogi i wyjścia, jak i obrazy przyrody (na przykład spotkanie o zmierzchu ciem z motylami). A przede wszystkim – zachęta do niemyślenia, do poszukiwania jedności ze światem poza przestrzenią kontrolującego i ograniczającego „cogito”: „najlepiej jest chyba nie myśleć”, „puścić lejce i zamilknąć”. W tym liście bohater otwiera się na nieprzewidywalność życia, na jego błogosławioną przypadkowość i chaotyczność.

Warto w tym momencie przypomnieć szlak duchowych poszukiwań Cohena, rozpiętych między judaizmem, katolicyzmem i buddyzmem. Jak pisze David Boucher, „Cohen przepojony jest religią i mistycyzmem, a duchowe lekcje czerpie zarówno ze Wschodu, jak i Zachodu”²¹. Ważne dla jego poszukiwań są już od lat 50.: perspektywa buddyzmu zen, spotkanie z duchowym mistrzem Joshu Sasaki Roshi, wielokrotne pobyty medytacyjne w buddyjskich klasztorach, dla których na jakiś czas porzucił tworzenie i śpiewanie na estradzie. Do tego Cohena zdaje się adresować Kleyff swój *Drugi list*, przepojony wątkami buddyjskimi, zachęcający do zgody na wszystko, co jest, i do porzucenia podziatów na to, co „ważne” i „nieważne”. W *Drugim liście* autor przekonuje,

¹⁹ Ibidem, s. 41.

²⁰ D. Boucher, op. cit., s. 223.

²¹ Ibidem, s. 237.

że to, co najważniejsze, znajdujemy „ot, tak”, nie przystępując do tych poszukiwań z planem i opracowaną wcześniej listą zadań: „każdy z nas drogi kamień ma znaleziony ot tak”. W obu „listach” ważne pozostają pytania o tożsamość śpiewającego autora, który idzie swoją własną drogą – przechodząc od piosenki jako sposobu szybkiego reagowania na rzeczywistość do pieśni „mądrościowej”, traktowanej jako przestrzeń współbycia i współmyślenia ze słuchaczami. Oba *Listy* można też czytać w kontekście biografii artystycznej i życia Kleffy, który niedługo po ich napisaniu wycofał się na kilka lat ze sceny, by najpierw na wsi pod Lublinem, a potem w Warszawie, między innymi wspólnie z Jerzym Słomą Słomińskim, utworzyć Orkiestrę Na Zdrowie – kompletnie odmienny projekt artystyczny i międzyludzki.

Do *Drugiego listu do Leonarda Cohena* Jacek Kleff wrócił na swojej ostatniej płycie z roku 2017 – w bardzo szczególny sposób. Przerobił go, dopełnił, datował 1978–2015 i w końcu wystąpił w świat w dwóch częściach, jako dwie piosenki pod tytułem pozbawionym nazwiska kanadyjskiego barda. Można to odczytać jako ważny sygnał, że Cohen przestaje być już potrzebny w zmaganiach poety z pytaniami o sens świata. Na krążku *Jacek Kleff. Kapela DREWUTNIA w piosence Drugi list (część I)* autor zamienił analizowaną przeze mnie frazę „wiedzieć, znaczy tyle dokładnie, co wyjść”, na inną – „sądzić znaczy tyle za ledwie, co odejść”, która pogłębia rozpoznanie pozorności sądzenia, ale i pyta o możliwość „wyjścia” poza perspektywę „wiedzy”. „Drog nie trzeba szukać”, śpiewa Kleff, bo „coś” musi je nam wskazywać i pyta o warunki budowania ludzkiej wspólnoty, o to, co nas wszystkich „bezkwawo spokrewnia”: nie tylko doświadczenie przemijania, lecz także radość z urody świata, poczucie bezradności i napełniające siłą odkrywanie nowego w tym, co na pozór stare i dokładnie poznane. Inaczej brzmi tu, cytowana przeze mnie wcześniej, początkowa fraza z piosenki z 1976 roku: „od pewnego już czasu mieszkam bliżej spokoju”, która zamienia się na: „tu, od pewnego czasu, spokój bliższym sąsiadem”. Można by powiedzieć, że to obserwacja nie kogoś, kto szuka, lecz tego, który znalazł²². Część druga listu kończy całą płytę – powtarza się tu znana z wersji z 1976 roku fraza:

„Pośród nas każde jak leci drogi kamień ma gdzieś,
Znaleziony ot tak,
Co z natury swej gaśnie i świeci”.

Piosenka kończy się aktem zgody na naturę świata – a więc także zgodą na przemijanie. W samym finale znajdujemy jednak nie frazę Cohenowską, lecz cytat z Boba Dylana: „and it’s all over now, baby blue”. O czym mówi zatytułowana w ten sposób piosenka Dylana? Jest to rodzaj ponurej kołysanki, która uspokaja nas, a jednocześnie wprawia w niepokój. Widać w niej, jak wskazują krytycy, wpływ poetów modernistycznego symbolizmu, takich jak uwielbiany przez Dylana Artur Rimbaud, który w jego utworach często wydaje się „przefiltrowany” przez Woody’ego Guthrie²³. Dlaczego Dylan zastąpił

²² Warto przypomnieć tu tytuł jednej z piosenek nagranych z Orkiestrą Na Zdrowie – *Znalezienie*.

²³ Zob. *Song Review* by Bill Janovitz, www.all.music.com [dostęp: 19.03.2018].

Cohena w nowej wersji *Drugiego listu*? Może dlatego, że inaczej niż Cohen Dylan godzi się w tej piosence na przemijanie, choć jednocześnie pozostaje z nim w ciągłym sporze. Dylan jest tu zatem przywoływany jako symbol buntu, którego perspektywa wydaje się ważna dla całej twórczości Kleyffa – zarówno z prześmiewczo-satyrycznej, jak i „mądrościowej” fazy jego twórczości. Cohen zaczął z czasem irytować polskiego autora swoją wykonawczą manierą, „celebryctwem”, a może i swoim elitaryzmem. Kleyff z okresu Orkiestry Na Zdrowie i współpracy z Drewutnią odnalazł się w przestrzeni wspólnego muzykowania, a także w konwencji muzyki niezależnej, która, jak mi się wydaje, chce działać przede wszystkim poprzez rytm, a nie tekst. Kleyff przekroczył wówczas konwencję inteligenckiego kabaretu i piosenki autorskiej adresowanej jednak do elit. Grając w latach 90. z dużo młodszymi od siebie twórcami muzyki niezależnej, gromadził na koncertach publiczność niemal masową²⁴. Tak tę przemianę śpiewającego autora komentowała przed laty Lidia Burska:

„Kleyff – niegdysiejszy bard z gitarą na pustej scenie, teraz wtopiony jest w zespół (...). Muzyka staje się szansą dla słowa, pojawia się, gdy treści stają się niemożliwe lub trudne do wyartykułowania, dodaje słowom głębi (...), gdyż dociera z nimi poza granice tego, co przyswajalne werbalnie, umysłowo”²⁵.

W tej przestrzeni wspólnotę buduje przede wszystkim nie słowo – lecz dźwięk i rytm, a także swoista cielesna energia wyzwalająca się podczas wspólnego grania. Inny charakter ma tu oczywiście audiosfera, która określa relację słowa i dźwięku.

Kleyff na wiele lat porzucił szlak tradycyjnej piosenki autorskiej, wrócił do niej jednak w ostatnim czasie. Swoistym podsumowaniem opisanych tu przeze mnie „epistolarnych” utworów Kleyffa jest piosenka, która powstała w listopadzie 2017 roku – Piotr S. Mam takie poczucie, że autor wraca tu po bardzo wielu latach do swojej pierwszej „bardowskiej” roli, z której niegdyś świadomie zrezygnował. Tematem tej piosenki jest tragiczny akt samospalenia Piotra Szczęsnego na warszawskim Placu Defilad. Autor nie używa tu jednak poetyki protest songu, której słuchacz mógłby się w tej sytuacji spodziewać, lecz formy bliskiej prywatnemu listowi. Choć tekst tej piosenki nie ma, jak poprzednie analizowane, żadnych elementów konwencji epistolarnej, mieści się w poetyce wypowiedzi wyraźnie adresowanej do kogoś, komu nadawca chce zrelacjonować przeżyte przez siebie wydarzenia, obserwowane niebezpośrednio, widziane tylko w postaci śladów:

„Bardzom ciekaw tej zagadki
Co się dzieje za zastoną”²⁶.

Autor, inaczej niż wielu prasowych czy internetowych komentatorów, nie wpisuje decyzji bohatera swojej piosenki w kontekst samospaleń lat 60. XX wieku – Jana Palacha czy Ryszarda Siwca, wydarzeń o charakterze formacyjnym, tak istotnych dla pokolenia Kleyffa. Nie oskarża nikogo, nie heroizuje też swojego bohatera – jakby przekonując

²⁴ Na przykład w 1995 roku autor wystąpił z Orkiestrą Na Zdrowie na festiwalu Przystanek Woodstock, gdzie otrzymał nagrodę publiczności.

²⁵ L. Burska, op. cit., s. 115.

²⁶ Tekst na podstawie: <https://www.youtube.com/watch?v=2TrwJFGaxj4> [dostęp: 11.06.2018].

słuchacza, że każde życie samo w sobie wymaga heroizmu. W piosence nie pojawiają się zatem ci, którzy być może skłonili w jakiś sposób Piotra S. do jego desperackiego czynu. Pojawiają się natomiast obojętni, którzy nie będąc w stanie zrozumieć jego decyzji czy jej odczuć („każdy czuje tym, co czyta”), szumem słów zagłuszają jego bezradne wołanie o wolność:

„Szary beton zszorowany, sadza tylko na spoinach (...)

Chłopcy myślą o dziewczynach”²⁷.

Pojawiają się tu także ci, którzy tuż obok toczą swoje własne boje z życiem – bo na placu Defilad jest przystanek mikrobusów rozjeżdżających się w różne strony Polski:

„Mikrobusy Szczytno–Kielce, dziewczyny i zakonnice,

Ta Warszawa to jest czyściec”²⁸.

Zapisując śmierć Piotra S., autor włącza ją w ciąg tajemnic życia:

„Czy się spełnił cały wątek,

Czy wypalił tyle – ile,

Wie ta siła, która sprawia

Czy to koniec, czy początek?”²⁹.

Śpiewający autor wyznaje swoją poznawczą bezradność wobec tego doświadczenia, powtarza frazę „nikt nie wie”, obija się o nieświadomość dotyczącą wyborów Piotra S. i całego jego życia. Wie natomiast jedno: że spotykamy się tu z wielką tajemnicą ludzkiego pragnienia swobody. Historia Piotra Szczęsnego, bez względu na to, z czego naprawdę wynikała jego decyzja i w jakie konteksty ją wpleciemy, pozostanie przede wszystkim opowieścią o pożądaniu wolności, którą tak łatwo można utracić – i w wymiarze indywidualnym, i na poziomie zbiorowości. A ta opowieść musi pozostać najważniejsza dla barda, także dla tego, który idzie własną drogą i który nie chce być zakładnikiem swojej roli.

Utwór *Piotr S.* pokazuje też, że „bardowska” piosenka autorska, zepchnięta na margines przez różne artystyczne mody naszej współczesności, pozostaje ciągle żywym i istotnym sposobem refleksji na temat rzeczywistości. Przecież list – nawet nieodczytany – jest wezwaniem do komunikacji – nawet jeśli w odpowiedzi na to wezwanie Internet zalewa fala hejtu, będąca raczej komunikacją parodią. Być może w epoce anonimowych fake-newsów, gdy dyskurs publiczny toczą różne choroby, nadszedł czas powrotu do tej szczególnej formy odpowiedzialności za komunikat, jaką jest pieśń autorska.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem

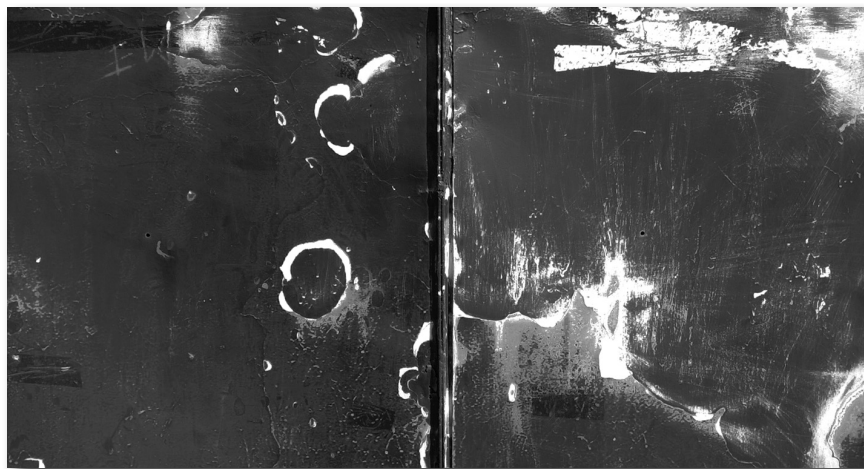
Summary

Jacek Klejff writes letters

The article analyzes selected songs by Jacek Klejff, one of the most famous Polish sing-songwriters of the 1960s, with a special focus on his songs written in the form of letters: *First and Second letter to Leonard Cohen*, composed in the 1970s. Another problem addressed in the article is Cohen's influence on Polish independent singing poets. In the 80s, Klejff gave up the form of the „song–letter”, but he returns to it in his latest songs, which express his reaction to the contemporary political situation in Poland.

Keywords: singing song-writer, independents poets, Leonard Cohen, the form of „letter-song”, Jacek Klejff.

Słowa kluczowe: bard, poeci niezależni, Leonard Cohen, forma listu-piosenki, Jacek Klejff



Mirosław Jurczuk, *Dworzec*