

teks- tu- —alia

Wydawca



dk.s.art.pl



tekstualia.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



ISSN 1734-6029 cena 21 zł

teks-
tu-
—alia

2/53

teks- tu- —alia

2/53

Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe
KWARTALNIK NR 2/2018 ISSN 1734-6029

Piosenka
literacka

tekstualia.pl

teks- tu- alia

Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe

KWARTALNIK 1 (52) 2018
ISSN 1734-6029
CENA 21 ZŁ

tekstualia@o2.pl
→ tekstualia.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

REDAKTOR NACZELNA:

Żaneta Nalewajk-Turecka (UW)

REDAKCJA TEMATYCZNA:

Ewa Paczoska (UW), Dawid Maria Osiński (UW), Izabela Poniatońska

REDAKCJA MERYTORYCZNA:

Agnieszka Wnuk, Marcin Czardybon (UW)

REDAKCJA JĘZYKOWA:

Katarzyna Górzyńska-Herbich (UW), Marta Buława

REDAKCJA MERYTORYCZNA / JĘZYK ANGIELSKI:

Tomasz Wiśniewski (UG), Stanley E. Gontarski (FSU)

SEKRETARZ REDAKCJI:

Marta Buława

KOREKTA:

Piotr Olesiński, Katarzyna Siedlecka

WYDAWCA:

**Dom Kultury Śródmieście, ul. Smolna 9, 00-375 Warszawa
dyrektor Joanna Strzelecka**

PROJEKT LOGO, SERWISU TEKSTUALIA.PL ORAZ OKŁADKI:

Pineum studio → www.pineum.com

RADA REDAKCYJNA:

- > **prof. dr hab. Edward Kasperski (UW)**
- > **prof. dr hab. Aleksander Wirpsza (UW)**
- > **prof. dr hab. David Malcolm (UG)**
- > **prof. dr hab. Piotr Mitzner (UKSW)**
- > **prof. dr hab. Marek Tomaszewski (prof. em. INALCO Paryż)**
- > **prof. Lazar Fleishman (Stanford University)**
- > **dr hab. Marek Paryż (prof. UW)**
- > **prof. dr hab. Margreta Grigorova (Wielkotypnowski Uniwersytet św. Cyryla i Metodego)**
- > **prof. dr hab. Nikolaj Jeż (Uniwersytet w Lublanie)**
- > **doc. dr Jan Wiendl (Uniwersytet Karola w Pradze)**
- > **dr hab. Arent van Nieukerken (Uniwersytet Amsterdamski)**
- > **dr Shamil Khairov (University of Glasgow)**
- > **dr Kinga Siatkowska-Callebat (Sorbona, Paris IV)**
- > **dr Wiera Meniok (Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu)**

GRAFIKI I FOTOGRAFIE:

Mirosław Jurczuk

Numer dofinansowany został przez Dom Kultury Śródmieście w Warszawie, Dziekana Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Czasopismo jest afiliowane przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Ukazuje się pod patronatem honorowym Dziekana Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, prof. dr hab. Zbigniewa Grenia
Wydanie papierowe jest wersją pierwotną czasopisma

teks- tu- alia

Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe

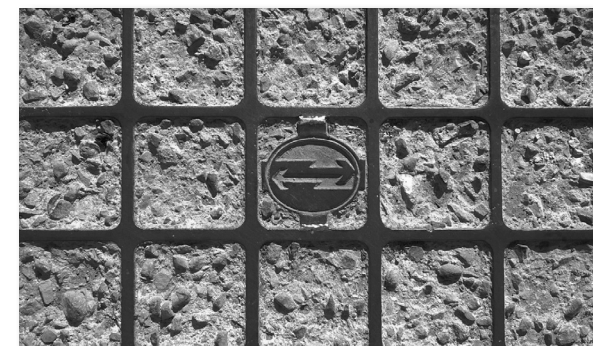
→ tekstualia.pl
→ dks.art.pl

Prenumerata

Prenumeratę kwartalnika *Tekstualia* prowadzi: Dom Kultury Śródmieście
kontakt: tekstualia@dks.art.pl

Wpłaty minimum za 4 numery *Tekstualiów* przyjmowane są na konto Domu Kultury Śródmieście:
**Bank Pekao SA, V Oddział Warszawa,
79 1240 1066 1111 0010 0343 5303.**

Cena 1 egzemplarza w 2018 r. wynosi 21 zł (cena roczna: 84 zł).
Z dopiskiem: Prenumerata kwartalnika *Tekstualia*.
Dostępna również prenumerata online



WYDAWCA:

**Dom Kultury Śródmieście, ul. Smolna 9, 00-375 Warszawa
dyrektor Joanna Strzelecka**

SKŁAD I ŁAMANIE:

Mirosława Seremak, Dom Kultury Śródmieście

DRUK I OPRAWA:

**Zakład Poligraficzny Akcydens,
ul. Wolska 84/86, 01-141 Warszawa,
tel. (022) 826 94 32, tel./fax (022) 827 85 17**

NAKŁAD:

250 egzemplarzy

SPIS TREŚCI

TEMAT NUMERU: PIOSENKA LITERACKA

ARTYKUŁ WSTĘPNY

- ◆ **Ewa Paczoska, Izabela Poniatowska, Dawid Maria Osiński,**
Piosenka – literatura w stanie „pośrednim” 3

ARTYKUŁY

- ◆ **Małgorzata Lisecka,** Narzędzia nauk o muzyce w badaniach nad piosenką: analiza demonstratywna – rekonesans 7
- ◆ **Kamil Dźwinel,** Bardowie na przystanku PKS-u. Jan Krzysztof Kelus i Andrzej Garczarek jako mistrzowie piosenkowego konkretnego 21
- ◆ **Ewa Paczoska,** Jacek Kleyff pisze listy 39
- ◆ **Joanna Dobrowolska,** Nie da się jej wyśpiewać. Da się nią być. I śpiewać. Piosenka w twórczości Edwarda Stachury 49
- ◆ **Jacek Wiaderny,** Refreń trauma. O piosenkach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego 71
- ◆ **Josef Prokeš,** Literackie, muzyczne i społeczne uwarunkowania czeskiej piosenki folkowej. Fragmenty książki Josefa Prokeša, przełożyli **Tatiana Witkowska i Kamil Dźwinel** 79
- ◆ **Tatiana Witkowska,** Muzyczny protest w Czechach po 1989 roku. Utwór *Udavač z Těšína* Jaroslava Hutki na tle dyskursu wokół polistopadowej twórczości bardowskiej 87
- ◆ **Wojciech Paszkowicz,** Inspiracje, interakcje i asocjacje: o pewnych powiązaniach twórczości Włodzimierza Wysockiego ze światem francusko-, angielsko- i niemieckojęzycznym poezji, teatru i muzyki pop 99
- ◆ **Dawid Maria Osiński,** Nieuchwytnie, ulotne i trwałe w twórczości Patti Smith 115
- ◆ **Rachel S. Platonov,** Korzenie poezji gitarowej, przełożyła **Kaja Wiszniewska-Mazgiel** 147

PIOSENKA LITERACKA

- ◆ **Nick Drake,** Owocowe drzewko, Gdy dzień skończy się, Rzeczny człowiek, Piosenka na wiołonczelę, przełożyła **Izabela Poniatowska** 157

BILANS LITERATURY POLSKIEJ 1918–2018

- ◆ **Hanna Gosk,** Bilans literatury polskiej 1918–2018 163

LE-SYLWA

- ◆ **Leszek Szaruga,** W tym samym czasie, cz. 3 169

POEZJA (FORUM POETYCKIE POD PATRONATEM STOWARZYSZENIA PISARZY POLSKICH)

- ◆ **Łucja Dudzińska**, Złowieni. Lud, Rejestry. Pożegnanie,
Tymczasowa kwatera, Zawód 179
- ◆ **Piotr Müldner-Nieckowski**, Żagiel bez nawy, Dużo młodszy mąż,
Dwa lata udręki z T., Eksperci braku treści, Już raz byłem stary,
Kalendarze, Kiedy stanął naprzeciw niej, Nic się nie zmienia, Plecy,
Istota wspólnoty 183
- ◆ **Paulina Adamczyk**, W którym momencie, Minęły dwie zimy,
Chciałabym, by noc trwała nieustannie, Dziś po wielu latach,
***Gordon Parks, Kiedy kolejny wiersz, ***Akademizm,
Po dniu tak ciemnym 191

PROZA

- ◆ **Ola Fudalej**, Próby metafizyczne, Miasto przeżywa burzę 199
- ◆ **Marta Hebda**, Masa 205

PROZOPUSTKI

- ◆ **Sylvia Kukla**, Mogłabym napisać o pustce 209
- ◆ **Katarzyna Kołczewska**, Mówią ludzie 210
- ◆ **Paulina Adamczyk**, Biografia albo lądowanie na Księżycu 211
- ◆ **Katarzyna Pochmara-Balcer**, ***Gdybym tylko mogła tego
dotknąć..... 213

KOLUMBICJE

- ◆ **Piotr Michałowski**, Dwudziesta Wiosna Juliana Przybosia 215
- ◆ **Julian Przyboś**, Wiosna 2018 217

TŁUMACZENIA

- ◆ **Miljenko Jergović**, wiersze: bajka o gwiazdach, historia miłosna,
12 lutego 1988 roku, przeprowadzka, bajka o rodzinnym ateizmie,
zdarzenie, przełożył **Miłosz Waligórski** 219

NOTKI BIOGRAFICZNE 225

Ewa Paczoska
(Uniwersytet Warszawski)
Izabela Poniatowska
Dawid Maria Osiński
(Uniwersytet Warszawski)

Piosenka – literatura w stanie „pośrednim”

Przedstawiając w tym numerze „Tekstualiiów” studia poświęcone piosence, chcielibyśmy zachęcić czytelników do refleksji nad tym szczególnym polem funkcjonowania i tworzenia literatury. Istotą piosenki – jako fenomenu tekstowego, muzycznego, kulturowego, społecznego w końcu – jest jej „pośredniość”. Wynika to z dwukodowej natury komunikatu, jakim jest piosenka, oraz z jej swoistej funkcji mediacyjnej, którą pełni w kulturze. Pośredniczy ona bowiem między różnymi poziomami kultury, w szczególny sposób buduje mosty porozumień między nadawcą a słuchaczem, uczestniczy wyraziście w tworzeniu tożsamości w rozmaitych jej wymiarach. To dlatego piosenka w sposób bardziej oczywisty niż literatura „czytana” bierze udział w rzeczywistości swoich odbiorców – działa przede wszystkim w obszarze emocji i wrażeń. Nie tylko ma charakter empatycznego rozumienia prawideł rzeczywistości, lecz także realizuje postulatywną funkcję stanowiącą o potrzebie reakcji na różnorodne zjawiska obserwowane w świecie i swoicie je regulujące w słownym oraz dźwiękowym przekazie.

Badania nad piosenką, nazywaną często filozofią potoczną współczesności, nie stały się dotąd w Polsce przedmiotem wielu poważnych i gruntownych opracowań, choć polskie badania nad związkami literatury i muzyki w ostatnich dekadach zdecydowanie się zintensyfikowały. Temat piosenki pojawiał się oczywiście w różnych szczegółowych pracach polskich muzykologów, literaturoznawców, socjologów, kulturoznawców, filologów, historyków, ale najczęściej jako wątek poboczny, a nie – główny. Zainteresowania teoretyków literatury piosenką zaczęły rozwijać się w latach 70. XX wieku, ale później wyraźnie przygasły. Ich rozpoznania (między innymi Anny Barańczak, Edwarda Balcerzana, Michała Głowińskiego) podsumowane zostały w hasłach słownikowych zamieszczonych w takich późniejszych kompendiach, jak: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, *Słownik gatunków literackich*, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, *Encyklopedia literatury popularnej*. W ostatnich latach problemy teoretyczne związane z piosenką jako tekstem literatury i kultury powracają przede wszystkim w opracowaniach szczegółowych i tych o charakterze przyczynkarskim. Próby integracji badań nad piosenką podejmuje od paru lat środowisko naukowców z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu – zarówno literaturoznawców oraz kulturoznawców (Krzysztof Gajda, Izolda Kiec,

Joanna Maleszyńska, Michał Traczyk), jak i językoznawców (Halina Zgótkowa). Trzeba też wspomnieć o inspirującym działaniu polskich „piosenkologów” naukowym periodyku „Piosenka”, wychodzącym od roku 2005. Ożywiona obecnie, rocznicowa poniekąd, refleksja nad europejską i amerykańską kontrkulturą lat 60. XX w. (między innymi książki Jerzego Jarniewicza i Piotra Szaroty), a także polskie badania ruchów kontrkulturowych lat 70. (prowadzone między innymi w Łodzi) otwierają przed badaczami piosenki nowe pola eksploracji i zachęcają do stawiania nowych pytań.

Wśród zainteresowań badawczych ostatnich lat wyróżnia się coraz bardziej „segment” piosenki autorskiej, którym przede wszystkim zajmują się autorzy tego numeru „Tekstualii”. Jest to bowiem – w kulturze zarówno polskiej, jak i, szerzej, Europy Środkowo-Wschodniej, ale nie tylko – fenomen w sposób szczególnie związany z przemianami kultury i polityki ostatnich pięciu dekad, fascynujący także jako lustro tych przemian. Piosenka autorska dziś, w kręgu anglosaskim, utożsamiana przede wszystkim z twórczością singer-songwriterów (jest to określenie coraz chętniej adaptowane również do działalności polskich muzyków, którzy sami tworzą i wykonują swoje piosenki), głównie dzięki rozwojowi platform internetowych typu MySpace czy YouTube oraz możliwościom oferowanym przez cyfrowe narzędzia do samodzielnego tworzenia i dystrybuowania własnej twórczości, przestaje być postrzegana jako swoista alternatywa dla muzyki lansowanej przez media głównego nurtu. W Polsce to przechodzenie z alternatywy do mainstreamu widać na przykład w dorobku takich wykonawców, jak Raz Dwa Trzy, Lao Che, Świetliki czy Pablopavo, których osiągnięcia artystyczne przekładają się na sukces komercyjny. W związku z wyżej wspomnianymi możliwościami, jakie stwarza technologia, warto zwrócić uwagę również na wymiar etyczny działalności singer-songwriterów łączący tworzenie muzyki z procesami produkowania, dystrybuowania oraz promowania własnych dokonań w duchu filozofii *Do It Yourself*, będącej specyficznym „ruchem oporu” wobec współczesnych wzorców działania przemysłu muzycznego (dobrym przykładem jest to, co robi Szwedka Molly Nilsson).

Badania nad piosenką dotyczą przede wszystkim jej wymiarów tekstowych. Tymczasem najnowsze propozycje z kręgu *sound studies*, które proponują uwzględnienie nowych komponentów muzyczności literatury – poza poziomem tematycznym, strukturalnym czy brzmieniowym – wydają się ważną perspektywą dla badań „piosenkologicznych”. Charakterystyczne, że w niedawnym numerze „Tekstów Drugich” (2015, nr 2) poświęconym „zwrotowi dźwiękowemu” w literaturoznawstwie żaden z autorów nie zajmuje się piosenką, traktowaną wciąż w Polsce po macoszemu. Tymczasem współczesna „antropologia dźwięku” zachęca w sposób szczególnie do badania tego właśnie dwukodowego gatunku. Niesłuchanie istotna wydaje się bowiem dla niego kwestia doświadczenia akustycznego, w którym ujawnia się działanie afektów, będących wszak obecnie jednym z wyrazistszych zainteresowań humanistyki. Również piosenka autorska tworzy własną audiosferę i działa w obrębie audiosfery słuchacza, wpisując się w słuchowy horyzont jego oczekiwań, na przykład słowo śpiewającego autora, biorącego szczególnie odpowiedzialność za całość swojego komunikatu, którego wymiary muzyczny i estradowy

współuczestniczą w budowaniu swego rodzaju audialnej tożsamości odbiorców. Warto też w tym momencie przypomnieć, że koncert (nie tylko rockowy) jest zawsze wydarzeniem o charakterze sensualnym, również związanym z odczuwaniem cielesnej obecności innych. Ważnym elementem wydaje się w tym kontekście na przykład generacyjna wrażliwość słuchowa, związana między innymi z funkcjonowaniem określonych technicznych przekładników dźwięku. Mamy nadzieję, że sygnalizowane także w tym numerze pożytki płynące z kręgu *sound studies* otworzą polskie badania nad piosenką na nowe pytania badawcze.

Autorzy zaprezentowanych w tym numerze studiów, szkiców i mikroanaliz przyglądają się piosence literackiej jako fenomenowi określającemu granice poznawalności świata, sposoby uczestnictwa w nim i możliwości czytania jego skomplikowanych znaczeń zarówno w planie historyczno-politycznym, filozoficznym, socjologicznym, codzienności lokalnej i uniwersalnej, jak i religijnym oraz metafizycznym. Zadają piosence literackiej różnego autoramentu i różnej proveniencji pytania, które mają określić jej status, figurę jej wykonawcy, a przede wszystkim ujawnić relacje zachodzące między wykonawcą, odbiorcą i tłem społeczno-kulturowej wymiany. Krąg tych pytań współtworzą zarówno incydentalne, dostosowane do każdorazowego ujęcia danej problematyki systemy znaczeń (na zasadzie *case studies*), jak i wspólne pola znaczeniowe określające ponadkodowość i ponadnarodowość piosenki literackiej. Tak rozumiana piosenka staje się świadkiem i uczestnikiem przemian kultury, sposobów wyrażania i medium artystycznej ekspresji, której rezonans jest trudny do nazwania. Specyfikę literackich, muzycznych i społecznych uwarunkowań czeskiej piosenki folkowej ukazują fragmenty tłumaczonej książki Josefa Prokeša. Inne diagnozy definiujące muzyczny protest w Czechach po 1989 roku przynosi analiza utworu *Udavač z Těšína* Jaroslava Hutki na tle dyskursu polistopadowej twórczości bardowskiej. Fragmenty tłumaczonego tekstu Rachel S. Platonov na temat poezji gitarowej umożliwiają rozpoznania pokazujące przyczyny oddziaływania przedrewolucyjnych rosyjskich tradycji kulturowych na ten gatunek i typ komunikatu artystycznego, wpisując je tym samym w postalinowskie debaty społeczno-kulturowe i ideologiczne. Intertekstualne sieci dialogiczne określające specyfikę twórczości artystycznej i status piosenki literackiej ujawnia diagnoza twórczości Władimira Wysockiego i jej uwikłania z dziedzictwem literackim, a także poetyckie formy inspiracji literaturą światową. Próba oddania tego, co nieuchwytnie, ulotne i trwałe w twórczości Patti Smith, ma na celu pokazanie specyfiki poetyckiej amerykańskiej poetki i wokalistki, empatycznie rozumiejącej niesamowitość świata, krytycznie obserwującej jego meandry polityczno-kulturowe, obyczajowe, filozoficzno-religijne, artystyczne, literackie, po to, by rejestrować w swoim pisarstwie (poetyckim i autobiograficznym) różnorodne drogi prowadzące do wolności.

Istotne z punktu widzenia historii narodowej (zanurzonej w politykę, codzienność i społeczne sytuacje porozumienia) stają się diagnozy dotyczące macierzystego kontekstu piosenki literackiej, autorskiej, bardowskiej. Mowa tu o refleksji nad poetyckimi i muzycznymi listami Jacka Kleyffa, wyrażającymi intymną, a także wyrastającą z doświadczenia realnej polityki i historii próbę wyśpiewania przez barda niezgody na świat. Diagnoza

poetyki codzienności Jana Krzysztofa Kelusa i Andrzeja Garczarka jako mistrzów piosenkowego konkretności przynosi z kolei możliwość uchwycenia odpowiedniej perspektywy poligenicznego świata wartości bardowskiego komunikatu. Zastosowanie narzędzi nauk o muzyce w badaniach nad piosenką na przykładzie twórczości Jacka Kaczmarskiego staje się powodem do pokazania znaczenia i statusu „muzycznej sytuacji”, w jakiej realizuje się piosenka, a analizy porównawcze pojedynczych wykonń przekonują, jak ważne jest takie pole eksploracji badawczej. Funkcjonowanie piosenek w twórczości poetyckiej Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego skłania do stawiania pytań o figurę piosenki rozumianą jako sposób myślenia o fenomenie twórczości artystycznej poety w ogóle. Z kolei pytanie o miejsce piosenki literackiej w twórczości Edwarda Stachury przynosi odpowiedź dotyczącą statusu piosenki jako eksperymentu artystycznego. Umożliwia on bowiem poszukiwanie autentyczności przeżycia i jest ważnym etapem w rozwoju koncepcji „poezji czynnej” autora *Piosenki dla robotnika rannej zmiany*, diagnozującego egzystencjalne i antropologiczne usytuowanie figury poety obserwującego świat w jego uwikłaniu oraz w obliczu kryzysu kultury i podmiotowości.



Mirosław Jurczuk, *Autoportret*

Narzędzia nauk o muzyce w badaniach nad piosenką: analiza demonstratywna – rekonesans

1. Wstępne rozpoznania

Przez pojęcie piosenki rozumie się w tym tekście jej konkretną odmianę, to jest piosenkę bardowską, która z kolei rozpatrywana jest jako rodzaj piosenki autorskiej, poetyckiej¹. Natomiast za narzędzia nauk o muzyce uważane są tutaj nie tylko narzędzia metodologiczne muzykologii i jej dyscyplin, lecz także teorii muzyki jako dziedziny w większym stopniu skoncentrowanej na problemach – by tak rzec – technicznych *sensu stricto*, zajmującej się badaniami nad strukturami dźwiękowymi i ich relacjami w dziele muzycznym. Wzajemna bliskość tych dyscyplin jest oczywista, a ich przenikanie i obustronne oddziaływanie – powszechne. Jednak ze względu na ścisły ich podział, przynajmniej w polskich badaniach, pomiędzy uniwersytet i akademię muzyczną (muzykologia jest domeną wydziałów uniwersyteckich, teoria muzyki – akademii), wskazuje się w tym miejscu na relację pomiędzy zagadnieniami historii, kontekstu kulturowego i semantyki a pracami prowadzonymi niejako u podstaw – wspomnianych uprzednio struktur dźwiękowych².

Obydwie grupy narzędzi badawczych, jakimi dysponują muzykologia i teoria muzyki, mogą być wykorzystywane w badaniach nad piosenką. Wypada jednak w tym miejscu sformułować pierwszą tezę niniejszego tekstu: w praktyce narzędzia tej drugiej grupy potrzebne są w badaniach nad piosenką w ograniczonym zakresie. W większości wypadków analiza wykazuje, że struktura muzyczna piosenki jest tak bazowa, prosta, przede wszystkim jednak – schematyczna, że nie sposób upatrywać możliwości potraktowania jej jako platformy szczególnie kunsztownych struktur znaczeniowych.

¹ W taki sposób, jak rozumiana jest ona w pracach Anny Barańczak (*Słowo w piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983), Michała Traczyka (*Poezja w piosence: od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009), Piotra Łuszczkiewicza (*Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009), Krzysztofa Gajdy (*Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013) i Joanny Maleszyńskiej (*Apologia piosenki: studia z historii gatunku*, Poznań 2013), a także Ewy Paczoskiej, Izoldy Kiec, Krzysztofa Gozdowskiego i Piotra Derlatki. Zestawienia tych prac dokonuje w swojej rozprawie doktorskiej Kamil Dźwiniel (*O czym śpiewa Arijon? Tekstowe wymiary polskiej poezji bardowskiej od końca lat 60. XX wieku, maszynopis*).

² Ten podział zaznacza się jednak również w literaturze przedmiotu, w której zasadniczo widać podział metod na muzykologiczne, a więc odnoszące się do kontekstowej perspektywy badawczej, i teoretyczno-muzyczne, czyli dotyczące elementów dzieła muzycznego, jak rytm, harmonia, artykulacja etc. Por. np. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, red. E. Clark, N. Cook, Oxford 2004; M. Hilleh, *Towards a Global Music Theory: Practical Concepts and Methods for the Analysis of Music across Human Cultures*, NY 2016; *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*, red. S.A. Crist, R. Montemorra Marvin, Rochester 2004; *Modern Methods for Musicology: Prospects, Proposals, and Realities*, red. T. Crawford, L. Gibson, NY 2017; *Musicalogy and Sister Disciplines: Past, Present, Future*, red. D. Greer, I. Rumbold, J. King, Oxford 2000; E. Pearsall, *Twentieth-Century Music Theory and Practice*, NY 2012; M.R. Rogers, *Teaching Approaches in Music Theory: An Overview of Pedagogical Philosophies*, Carbondale 2004.

Rzecz jasna, nie to jest istotą piosenki, w szczególności bardowskiej. Jej analiza jako zjawiska tak naprawdę powinna koncentrować się, po pierwsze, na badaniach muzycznej praktyki wykonawczej, po drugie – muzycznej recepcji, po trzecie – genologii muzycznej (nie wspominając o badaniach innych dyscyplin, a więc metodach filologicznych, socjologicznych, politologicznych, komparatystycznych i innych). Porządek, w jakim wymieniono te trzy obszary badań, nie jest przypadkowy w świetle ustaleń, zgodnie z którymi piosenka bardowska jest przede wszystkim przestrzenią kontaktu nadawczo-odbiorczego o szczególnej więzi wytworzającej się między wykonawcą – o statusie barda³ – a jego słuchaczem. W kontekście badań nad piosenką wątpliwości może budzić w szczególności sama przynależność piosenki do kategorii dzieła muzycznego, przynajmniej w rygorystycznym i tradycyjnym znaczeniu pojęcia dzieła, to jest struktury o właściwościach takich, jak choćby niepowtarzalność i jedyność struktury, wyraźna rama semantyczna, a zwłaszcza jednoznaczne utrwalenie w postaci zapisu, ale też ukierunkowanie na specyficzny typ recepcji, podporządkowanej emocji estetycznej⁴. Wszystko to w przypadku piosenki, jak się zdaje, ma znaczenie drugorzędne: jej wariantywność i wariabilność ujawniająca się podczas spotkania barda z publicznością, a także jej funkcjonalność, która wykracza znacznie poza ramy interpretacji estetycznej, nie pozwala na tak kategoryczną waloryzację. To sprawia, że pewne elementy sposobów badania muzyki w odniesieniu do gatunku piosenkowego już na wstępie muszą zostać odrzucone⁵.

Kolejna teza, która powinna zostać tu wskazana, wynika ze wspomnianego uprzednio formalnego nieskomplikowania piosenki. Wytaczanie ciężkich dział metodologicznych wobec tego gatunku jest w oczywisty sposób pozbawione sensu, zwłaszcza że przeważająca większość metod analizy w naukach o muzyce dotyczy form instrumentalnych. Badania nad warstwą muzyczną stanowią zatem w całościowej interpretacji piosenki tylko jeden z kontekstów analitycznych, i to wbrew pozorom nierzadko wcale nie najistotniejszy. Wydaje się, że element ten jest niekiedy „fetyzyzowany” w badaniach nad piosenką, tymczasem, choć absolutnie pierwszoplanowy dla jej odbioru i funkcjonowania, nie zawsze ma głębokie znaczenie dla rozumienia piosenki jako pewnego typu dzieła. Jest po prostu niezwykle silnym i intensywnym medium komunikacji (i w tym sensie, powtórzmy, jego znaczenie jest kolosalne), często jednak związek warstwy muzycznej z tekstem jest luźny, przypadkowy lub po prostu banalnie i niezwykle powierzchownie ilustracyjny. Zauważmy, że w swojej formule najbardziej podatnej na analizowanie (czyli tej utrwalonej w postaci zapisu) piosenka jest zarazem najmniej żywotna, właściwa sobie i przekonująca artystycznie, gdyż w istocie funkcjonuje ona poza tym zapisem, w żywej bezpośredniej relacji nadawczo-odbiorczej (o czym też już wcześniej wspomniano).

³ A zatem kogoś, kto pełni poniekąd funkcję duchowego czy też mentalnego „przywódcy”.

⁴ Por. np. R. Strohm, *Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical-Work Concept* [w:] *The Musical Work: Reality or Invention?*, red. M. Talbot, Liverpool 2000, s. 135–136, przypis 14 na tej stronie.

⁵ Jak na przykład jedno z założeń analizy strukturalnej Wernera Kortego i Ursuli Götte, zdaniem których doświadczenia słuchowe winny być uchylane w analizie jako irrelewantne, bo zmienne, niejednoznaczne i subiektywne. Por. np. M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012, s. 204–205.

Ten paradoks sprawia, że piosenkę najdogodniej analizuje się na podstawie odstuchu (co jednak w przypadku tego tekstu nie będzie praktykowane).

Zaprezentowana w dalszej części tekstu propozycja wyboru metod użytecznych w badaniach nad piosenką koncentruje się zatem, po pierwsze, na aspekcie samego kontekstu występowania piosenki, w dalszej zaś kolejności – na jej elementach jako struktury słowno-muzycznej. Paradoksalnie jednak, bardziej szczegółowemu opisowi poddano tu kategorie metodologiczne grupy drugiej jako precyzyjniejsze i bardziej konkretne w aplikacji. Kategorie grupy pierwszej są niezwykle istotne dla rozumienia specyfiki gatunku, jednak nie występują w – by tak rzec – „algorytmicznej” postaci, wyznaczają jedynie kierunki i konteksty interpretacji. Dla ewentualnego egzemplifikowania opisywanych metod posłużą piosenki Jacka Kaczmarskiego wybrane ze względu na ich wysoką kunsztowność na tle nadzwyczaj szerokiej literatury gatunku.

2. Metody nauk o muzyce w badaniach nad piosenką i jej kontekstem

2.1. Badania nad istotą gatunku

Rozważania nad metodami badań nad muzyką zastosowanymi w piosence zacznijmy przede wszystkim od zagadnień genologii. Wprawdzie dyskurs wokół problemów gatunku, jak się zdaje, coraz bardziej traci na znaczeniu w refleksji nad współczesną muzyką⁶, jednak piosenka bardowska zawsze pozostaje blisko kwestii obsady i funkcji, a zatem tych dwóch czynników, które w zasadzie tradycyjnie definiują klasycznie pojmowany gatunek w muzyce. Nie chodzi tu już nawet o istotę piosenki bardowskiej, o to, czym ona jest i jaki ma status (jakkolwiek badania na ten temat są zarówno obszerne, jak i niesatysfakcjonujące): chodzi o procedury badania tej piosenki przez pryzmat poszczególnych gatunków pieśniowych i właściwych im idiomów. Takim idiome może być na przykład ballada, ale też sama kategoria balladowości – pojęcia, które cięży w wielu kierunkach: dialogiczności, narracyjności, a nawet taneczności⁷. Wydaje się, że proveniencja i funkcja piosenki bardowskiej w sposób logiczny prowadzą ją w stronę badań nad pieśnią romantyczną, rozbudowanych⁸, subgatunków utworów, takich jak niemiecka *Lied*. Jak wykazują prace Mieczysława Tomaszewskiego, tego typu refleksja łączy tradycyjną analizę formy z próbą ujęcia pieśni w ramowe kategorie, które dla uogólnienia można tu nazwać „estetycznymi” (w istocie tylko po części dotyczą one estetyki).

⁶ Por. J. Samson, *Genre*, hasło [w:] Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599?rskey=YTvQPL&result=1> (data dostępu: 1 III 2018).

⁷ Zob. M. Lisecka, *Kilka uwag o balladzie jako gatunku poetycko-muzycznym w twórczości Jacka Kaczmarskiego* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, Toruń 2010, s. 108–116; M. Lisecka, *Ballada i „balladowość” w poezji śpiewanej Jacka Kaczmarskiego* [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych*, red. M. Lachman, J. Wiśniewski, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 121–126.

⁸ Zob. np. *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, red. M. Matter, N. Grosch, Münster 2008; Y. Malin, *Songs in Motion: Rhythm and Meter in the German Lied*, Oxford 2010; M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania: studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997; *The Cambridge Companion to Lied*, red. J. Parsons, Cambridge 2004.

Na przykład w cyklu *Dichterliebe* Roberta Schumanna Tomaszewski odnajduje porządek czterech kategorii: intymności, nastrojowości, transgresywności i ulotności⁹. Istotne jest jednak to, że wszystkie one, naddane cyklowi arbitralnie przez autora, wynikają z czynników formalnych konstytuujących cykl. W swojej analizie Tomaszewski bierze pod uwagę następujące czynniki: obsadę, zmiany dynamiczne, zmiany tempa, typ kształtu i zarysowania melodii, przebieg struktury harmonicznego ze szczególnym uwzględnieniem zjawisk wtórnych (appoggiatury, antycypacji) oraz artykulację¹⁰. Badając te zjawiska, Tomaszewski zmierza do uchwycenia ich elementów spójności na poziomie cyklu (na przykład w sferze tonalności czy rytmu).

Cykle piosenkowe oczywiście nie odznaczają się tak spójną wewnętrzną strukturą jak cykle pieśni romantycznych, ponadto często ich skład jest nieprecyzyjnie i niejednoznacznie ustalony. Przykładowo Muzeum Kaczmareckiego na podstawie dyskografii i wydanych śpiewników ma co najmniej trzy warianty, z których właściwy to ten zawierający dwadzieścia jeden piosenek, ale przecież i pozostałe mogą być odbierane jako cykle. Z drugiej strony, na poziomie konstrukcji cykl ten jest bardzo niespójny i zawiera zróżnicowane idiomy muzyczne – ballady (*Ballada o spalonej synagodze*, *Powrót z Syberii*), liryki wokalne (*Modlitwa o wschodzie słońca*), melorecytacje (*Pikieta powstańcza*), *patter song* (*Czerwony autobus*, *Rejtan*, czyli *raport ambasadora*). To, co można uznać za wspólne, to zasadniczo „ciemny” koloryt, objawiający się na przykład znaczącą przewagą trybu molowego. Ten jednak, jak się zdaje, preferowany jest przez Kaczmareckiego w całej jego twórczości.

2.2. Badania nad praktyką wykonawczą i psychologią recepcji

Szeroko rozbudowany kierunek badań nad praktyką wykonawczą wydaje się naturalnym kontekstem rozważań nad piosenką bardowską. Badania te obejmują najczęściej następujące problemy i zagadnienia: semantykę gestów naddanych ponad strukturą słowno-muzyczną, szeroko zakrojone studia nad improwizacją i innymi elementami wykonawstwa obejmującymi między innymi ćwiczenie i zapamiętywanie, studia nad intonacją, studia instrumentoznawcze¹¹. Jakkolwiek wspomniane badania często odwołują się do metod innych dyscyplin, w szczególności nauk społecznych, ale też medycyny, psychologii lub filozofii, to jednak nadal istotny kontekst badawczy odgrywają w nich środki właściwe dla akustyki, instrumentoznawstwa, metodyki nauczania w muzyce czy innych subdyscyplin nauk o muzyce. Dla funkcjonowania piosenki bardowskiej istotne będą zwłaszcza badania nad statusem improwizacji i jej miejscem w przestrzeni

⁹ M. Tomaszewski, „Miłość poety” Schumanna do słów Heinego: zapis samotności [w:] idem, *Od wyznania do wołania...*, op. cit., s. 108–114.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Zob. np. S. Godlovitch, *Musical Performance: A Philosophical Study*, NY 2002; D.T. Kenny, *The Psychology of Music Performance Anxiety*, Oxford 2011; *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, red. R. Leppert, S. McClary, Cambridge 1989; *Musical Performance: Guide to Understanding*, red. J. Rink, Cambridge 2002; S.-L. Tan, P. Fordrescher, R. Harré, *The Psychology of Music Performance* [w:] idem, *Psychology of Music: From Sound to Significance*, Hove 2010, s. 199–222; *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, red. J. Rink, Cambridge 2005; *The Science and Psychology of Musical Performance*, red. R. Parncutt, G.E. McPherson, Oxford 2002; W. Thomas, *Composition, Performance, Reception*, NY 2017.

Niektóre piosenki zawierają w swojej strukturze pewne miejsca otwierające ją potencjalnie na czynnik improwizacyjny: w taki oto sposób na przykład *Ballada o spalonej synagodze* pozostawia ostatnią strofę jako formę „kadencji”, zarówno w partii gitarowej (t. 36–38, 42–44), jak i wokalne (w istocie podobną funkcję spełnia kadencja w koncercie instrumentalnym). „Pseudocytat” z piosenki pijaka zawarty w przedostatnim wersie (t. 48–51), utrzymany w poetyce naśladowania pewnego stylu śpiewania, jest dogodnym dla takiej kadencji miejscem:

3. Metody teoretyczno-muzyczne w badaniach nad piosenką

3.1. Tradycyjna metoda analizy formy

Tradycyjna analiza formy stanowi podstawę i punkt wyjścia dla wszelkich dalszych badań struktury słowno-muzycznej piosenki. W przypadku – po raz kolejny wypada to powtórzyć – prostej formuły piosenkowej przebadaniu powinny podlegać przede wszystkim następujące czynniki:

- a) określenie ambitusu linii melodycznej (relacji między najniższym a najwyższym dźwiękiem piosenki i puli zastosowanych w niej tonów) oraz, w szczególności, jej struktury interwałowej (dominujących interwałów, ich kierunku i zasięgu);
- b) wyodrębnienie podstawowych całości, stanowiących spójne myśli muzyczne (motywów) i określenie ich liczby, a także wzajemnych relacji. Można się bowiem w wielu wypadkach spodziewać, że motywy te będą podobnie skonstruowane albo będą wariantywnymi odmianami motywu podstawowego (zob. 3.2.);
- c) opisanie struktur rytmicznych: powtarzalnych schematów i wzorów, ze szczególnym uwzględnieniem formuł tanecznych (walc w *Lalce*, czyli *polskim pozytywizmie* Kaczmareckiego, polonez w *Z pasa słuckiego pożytek*, sarabanda w *Nad spuścizną po przodkach deliberacje*, *Karmaniola*) i quasi-tanecznych (*Pejzaż z szubienicą*);
- d) analiza (analiza porównawcza na podstawie kilku wykonań) struktur artykulacyjnych i frazowania. Punkt ten, który wydaje się istotny w analizie piosenki bardowskiej, w przeciwieństwie do trzech poprzednich wymaga analizy słuchowej, a stanowi istotne odniesienie dla badania praktyki wykonawczej;
- e) zbadanie podstawowej struktury dynamicznej, jej rozkładu i wypiętrzenia kulminacji. Badanie to również stanowi domenę analizy słuchowej, gdyż w większości przypadków nie jest możliwe na podstawie istniejącej partytury;
- f) określenie rodzaju występującego tempa lub temp i ich wzajemnej relacji. Najczęściej ta partia analizy również musi bazować na odsłuchu. Wszystkie trzy partie analizy dotyczące artykulacji, agogiki i dynamiki mogą mieć szczególne znaczenie w perspektywie porównawczej;
- g) ramowe określenie formy, najczęściej podporządkowanej schematycznemu rygorowi, choć w niektórych przypadkach konstrukcja może być zarówno swobodniejsza, jak i bardziej skomplikowana, subtelniejsza (*Casanova – Fellini*, *Epitafium dla Brunona Jasieńskiego*, *Listy*). W specyficznych sytuacjach formuła tekstowa i partyturowa piosenki może zmieniać całkowicie kształt i przebieg w wykonaniu (przykładem *Balla o spalonej synagodze*, *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*, zob. 2.2).

3.2. Badanie procesu tematycznego

Nad podstawową analizą formy nadbudowuje się analiza tematyczna, która (w bardzo uproszczonym wariantcie) stanowi użyteczne i funkcjonalne narzędzie badania struktury muzycznej, jaką jest piosenka, oparta na najczęściej nielicznych, prostych i powtarzalnych formułach. Zasadniczą ideą tej analizy (tak jak ją przedstawia przykładowo

Rudolf Reti) jest występowanie pewnych modeli czy też wzorów tematycznych (*thematic patterns*), bazujących na mniejszych jednostkach zwanych motywami, które w głębokiej warstwie piosenki są jednak nieliczne: Nicholas Cook, powołując się na analizę funkcjonalną Hansa Kellera, wskazuje, że muzyka o klasycznej, tonalnej formule ma zasadniczo monotematyczny charakter¹⁶. Wzory tematyczne wynikają zatem z konstrukcji jakiegoś bazowego motywu, a następnie jego przekształceń, rozbudowy i ewolucji.

W przypadku piosenki taka bliskość motywiczna tematów jest często spotykanym zjawiskiem. Posłużmy się przykładem piosenki *Czerwony autobus*. Po przebadaniu procesu tematycznego możemy zauważyć, że da się go zredukować do jednego motywu opartego na tercji małej (tercja mała jest najczytelniej „wychwytywalnym” w odsluchu interwałem, wokół którego oscyluje całość piosenki) oraz na przedtackie (wybicie z przedtaktu jest najsilniej wyczuwalnym elementem rytmicznym motywu):



(rys. 2: J. Kaczmarek, *Czerwony autobus*, t. 6, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Możliwości pracy na motywie zamykają się – najogólniej rzecz ujmując – w następującym schemacie: transpozycja, inwersja (czyli powtórzenie motywu w ruchu przeciwnym), interwersja (przestrukturowanie poszczególnych elementów motywu), pominięcie materiału oraz dodanie materiału¹⁷. Można ten schemat uzupełnić jeszcze o retrowersję, czyli użycie struktury kończącej daną jednostkę muzyczną jako punktu wyjścia dla następującej po niej jednostki. Jeśli weźmiemy pod uwagę wszystkie te możliwości, analiza procesu tematycznego *Czerwonego autobusu* przedstawia się następująco: w pierwszym odcinku piosenki (takty 6–9 z przedtactem) dominująca rola przypada procesowi transpozycji (motyw jest repetowany, z subtelnymi zmianami, to znaczy w wariacie a1, a2 i a3, w kolejności a1 – a2 – a3 – a2):

¹⁶ Zob. N. Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford 1987, s. 106, przypis 1. na tej stronie.

¹⁷ Zob. A. Ockelford, *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*, NY 2005, s. 137 (transition, inversion, introversion, the omission of material, the addition of material).

6 *d*
dzi-my przez pol-ską dziez wer - te - py cha - szcze - blo - ta Patrz w tyl tam nie ma nic
9 *Φ H°*
lo - ba i sro - mo - ta Patrz w przód tam raz po raz cel mglą nie - bic - ską ku - si Ti

(rys. 3: *Czerwony autobus*, t. 1–11, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Charakter tych repetycji o niewielkim stopniu wariantowości jest zastanawiający: otóż zdaje się, że został podporządkowany improwizacyjnej praktyce wokalne, w której pewne detale mogą się zmieniać ze względu na zawodność pamięci lub swobodę ekspresji wykonawcy. W ten sposób modyfikacje motywu mają właściwie charakter drobnych „ześlizgnięć”, nieznacznie tylko go odkształcających.

Kolejny odcinek (takty 10–13, z przedtaktem) w naturalny sposób intensyfikuje narrację piosenki. Linia przebiegu melodycznego zmienia kształt z łukowego na wzrastający: główną funkcję przejmuje tu zasada retrwersji, gdyż kolejne powtórzenia motywu repetywane są w kierunku wzrastającym po skali, z początkiem na tym samym dźwięku, który kończył poprzednie powtórzenie motywu. Jednocześnie motyw ulega uproszczeniu rytmicznemu (część materiału zostaje usunięta). Motyw repetywany jest trzy razy w tej samej formule interwałowej (tercja mała, która, jak powiedziano, tworzy oś motywu) – możemy nazwać ten wariant a4 – natomiast przy ostatnim przebiegu motywu jest nieco poszerzony do puentującego go skoku o kwartę w dół (jest to zarazem największy interwał występujący w całej piosence):

9 *Φ H°*
lo - ba i sro - mo - ta Patrz w przód tam raz po raz cel mglą nie - bic - ską ku - si Tam
12 *B A7 d*
chce być ka - żdy z nas, kto nie chce chcieć ten mu - si! Wczor - wo - nym au - to - bu - sie Wczor -

(rys. 4: *Czerwony autobus*, t. 9–14, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Zauważmy, że w uproszczonym zapisie gitarowym nie odnotowano żadnych dodatkowych elementów struktury muzycznej (takich jak na przykład dynamika). Z tego powodu analiza piosenki jest w pełni sensowna z odsłuchu: wydaje się logiczne, że wraz

z wznoszącą się linią melodyczną i rosnącym napięciem narracji (podkreślanym ekspresją i charakterem tekstu) dynamika będzie wzrastać i tak się właśnie dzieje – na podstawie materiału nutowego nie można jednak poddać tego czynnika analizie.

Odcinek trzeci struktury tematycznej jest w zasadzie dokładną inwersją wariantu a4 podstawowego motywu (takty 14–17, z przedtaktem):

(rys. 5 *Czerwony autobus*, t. 12–18, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Climax napięcia utrzymuje się tu na wyrównanym poziomie, podkreślanym przez linearną strukturę przebiegu tematycznego. Krokowe zejście po tercjach małych, poszerzonych o kwartę, jest zarazem rozbudowaniem motywu o dodatkowy materiał. Fraza pełni dwie funkcje: za pierwszym razem przygotowuje kolejną, najbardziej ekspresywną formułę piosenki, wariant a5 motywu podstawowego, który odtwarza jego strukturę rytmiczną, nie tonalną:

(rys. 6: *Czerwony autobus*, t. 15–22, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Przy drugim powtórzeniu fraza w czytelny sposób domyka strofę piosenki.

3.3. Semantyka i retoryka muzyczna

Nieco kontrowersyjną, ale, jak się zdaje, owocną metodą badawczą, nadbudowaną nad analizą tematyczną, stanowi interpretacja retoryczna i analiza semantyki muzycznej, a właściwie słowno-muzycznej. Proces retoryczny we wszystkich swoich zadaniach (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) obecny jest w tworzeniu i wykonywaniu piosenki bardowskiej. W istocie trudno o bardziej retoryczną formułę piosenkową. I chociaż tradycyjna retoryka muzyczna, która swoje formuły i schematy czerpie z retoryki klasycznej,

oparta jest głównie na sferze *elocutio* (chodzi tu w szczególności o figury stylistyczne), a sfera ta, z racji uproszczenia formalnego piosenki, nie może być specjalnie skomplikowana, warto jednak pamiętać o niej w analizie¹⁸. Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

- a) *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego* – najbardziej czytelną figurą retoryczną, decydującą o wyrazie tej piosenki jest *mutatio* (*antitheton*, *contrapositum*), czyli przeciwstawienie, możliwe na różnych poziomach (zmiany rytmu, trybu, tempa, harmonii). W tym wypadku mamy do czynienia z *mutatio per melopoeiam*, to jest zestawieniem dwóch całościowo kontrastujących ze sobą idiomów muzycznych, przy czym zmiana ta dokonuje się skokowo (t. 21–22):

15 ¹ a C H7 2 C
dół wspo-mnie-nia zmie-nią o - strą grań! Po - w pół sta-nę-li dro-gi i zę-

19 a C H7 e e
ba-mi pa - zu - ra-mi kru - szą grań Pa - ni ba-gien mo -

24 E7 a H7
kra-del i śnie-znych pól Roz-pal w łaż-ni ka - mie-nie na

(rys. 7: *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*, t. 15–28, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

- b) *Pejzaż z szubienicą* – w przypadku tej piosenki, tak udratyzowanej i – by tak rzec – zballadyzowanej, można wskazać liczne środki retoryczne. Poprzestańmy w tym miejscu na wyliczeniu zaledwie kilku z nich. Są to: *anabasis* lub *ascensus* (czyli wznoszący pasaż, najczęściej w funkcji ilustracyjnej), *exclamatio* lub *ecphonesis* (wykrzyknienie, zrealizowane za pomocą skoku interwałowego, najczęściej współwystępujące z wykrzyknieniem w tekście), *saltus duriusculus* (silnie dysonujący skok, najczęściej o duży interwał) oraz *auxesis* czy też *incrementum* (sukcesywne powtarzanie formuły muzycznej w ruchu krokowo wznoszącym). Te cztery figury zobrazowane są odpowiednio w taktach 19, 21, 23, 25, 27, 29 (*anabasis*, rys. 8), 1 i 42 (*exclamatio*, na słowach „dokąd?” i „stać!”, rys. 9), 40, 41 (*auxesis*, rys. 10) oraz pomiędzy taktami 41 a 42 (*saltus duriusculus*, rys. 10).

¹⁸ Najbardziej komplementarne zestawienie klasycznych muzycznych figur retorycznych w appendixie to: D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, s. 439–457.



(rys. 8: *Pejzaż z szubienicą*, t. 15–23, źródło: <http://www.kaczmarewski.art.pl/tworczosc/nuty/>)

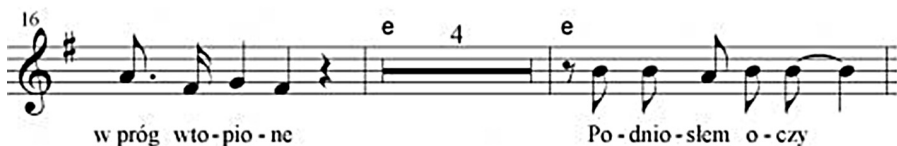


(rys. 9: *Pejzaż z szubienicą*, t. 1–2, źródło: <http://www.kaczmarewski.art.pl/tworczosc/nuty/>)



(rys. 10: *Pejzaż z szubienicą*, t. 39–42, źródło: <http://www.kaczmarewski.art.pl/tworczosc/nuty/>)

- c) *Pompeja* – w tej również wysoce retorycznej piosence można wykazać obecność między innymi aposiopesis, czyli pauzy generalnej (t. 16–18, rys. 11). W muzycznej tradycji retorycznej oznacza ona śmierć. W *Pompei* po pauzie generalnej następuje także *mutatio* na poziomie tempa. Cała pierwsza część piosenki oparta jest z kolei na figurze *epizeuxis* – natychmiastowym i ekspresywnym, uporczywym powtarzaniu frazy (motywu) w t. 1–12 (rys. 12).



(rys. 11: *Pompeja*, t. 16–18, źródło: <http://www.kaczmarewski.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Vocals

Od-ko-py-wa-liś-my mia - sto Pom-pe-je Jak się od-kry-wa spo-dzie-wa-ne łą - dy gdy
o-kiem lu-dz-kim nie wi-dzia-ne dzie - je Ju-tro uj-rza-ne po-twier-dzą po-glą-dy, z któ-rych
dziś je - szcze glu-pców tłum się śmie-je W mia-rę ko-pa-nia miej-ski cięń na-ras - tal
Jak-byś-my wszy-scy wra-ca-li do do-mu Wje-żdża-jąc wol - no w świt wiel-kie-go mia-sta
ci-cho, by snu nie prze-ry-wać ni-ko-mu tyl-ko pies szcze-kał i łań-cu-chem sza-stal

(rys. 12: *Pompeja*, t. 1–12, źródło: <http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Tak prowadzonej analizie na poziomie *elocutio* powinna oczywiście towarzyszyć analiza pozostałych zadań retorycznych, w szczególności zaś *actio*, które stanowi rację bytu piosenki bardowskiej.

4. Podsumowanie

Z dwóch powodów nie wydaje się możliwe wyczerpanie ani uogólnienie wątku metodologii nauk o muzyce w badaniach piosenkowych. Po pierwsze, konteksty badawcze (ujęte w wyborze w rozdziale drugim tekstu) są w zasadzie niezliczone: obejmują one takie dziedziny jak historia badań nad muzyką bardowską od czasów antycznych; badania nad związkami muzyki z polityką (jak te prowadzone przez Alexa Rossa)¹⁹; obszerne i wielokontekstowe badania komparatystyczne nad związkami muzyki i innych sztuk; socjologiczny i antropologiczny kontekst procesu nadawczo-odbiorczego i szereg innych. W wymienione obszary nie zagłębianie się w tym miejscu celowo, są to bowiem problemy bardzo obszerne i wykraczające poza naukę o muzyce *sensu stricto*.

Drugi powód, dla którego niemożliwe zdaje się przeprowadzenie takiego uogólnienia, to znikoma liczba pogłębionych i rzetelnych analiz demonstratywnych. Te, które istnieją, są najczęściej dość powierzchowne lub fragmentaryczne²⁰. Badacze piosenki

¹⁹ Zob. np. A. Ross, *Sztuka strachu. Muzyka w stalinowskiej Rosji oraz Fuga śmierci. Muzyka w hitlerowskich Niemczech*, w: idem, *Reszta jest hałasem. Słuchając muzyki XX wieku*, przeł. A. Łaskowski, Warszawa 2011.

²⁰ Zob. K. Hoffmann, *Sens do muzyki. Głos o melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego* [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kieć, M. Traczyk, Poznań 2005; M. Lisecka, „Drogi swej nie widzę...”, „Wiosna 1905”; Stanisław Masłowski – Jacek Kaczmarski, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 6, s. 67–74; M. Lisecka, *Monotonia grozy. Pikieta powstańcza: Gieryski – Kaczmarski – Gintrowski*, „Rocznik Kulturalny Piosenka” 2015, nr 3, s. 59–66.

w ogromnej mierze koncentrują się na jej tekstach – i nie ma w tym nic dziwnego, jak bowiem wspomniano wyżej, oprawa muzyczna nie zawsze ma takie samo znaczenie dla analizy, jeśli nie dotyczy samego procesu wykonawczego. O wiele ciekawsze rezultaty niż badanie samego utrwalonego tekstu muzycznego, traktowanego jako element dzieła, przyniosłoby badanie czegoś, co można by roboczo nazwać muzyczną sytuacją, w jakiej realizuje się piosenka: analiza porównawcza pojedynczych wykonawców. To zadanie subtelniejsze i wymagające wyłączenia piosenki z pojęcia dzieła muzycznego (utworu muzycznego), co nie jest procesem łatwym, zważywszy na to, jak dalece jest ona konwencjonalną, tradycyjną i w ogólności „nieawangardową” formułą. Należy spodziewać się jednak, że to właśnie ten kontekst badawczy wyznacza przyszłość muzycznych badań nad gatunkiem.

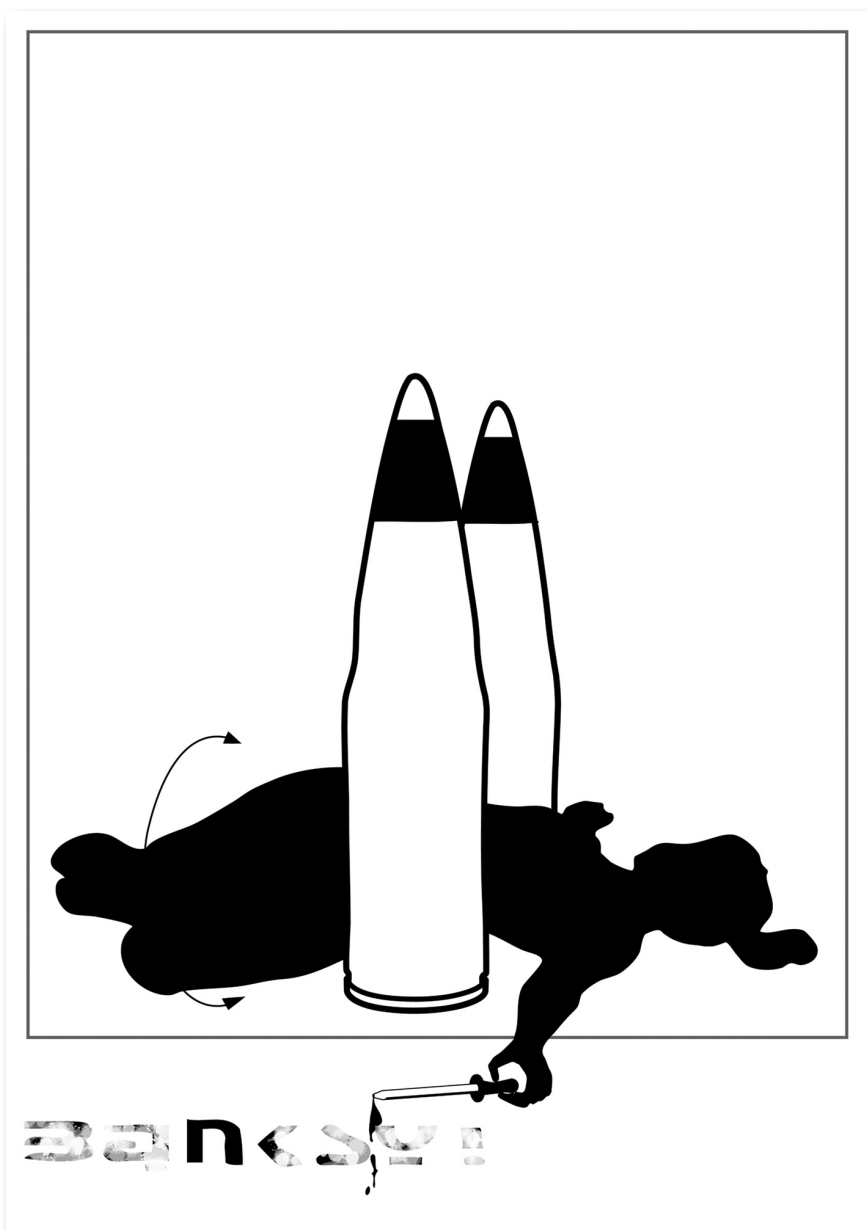
Summary

The Tools of Musical Sciences in the Research on Song: Preliminary Remarks and a Demonstrative Analysis

The article discusses some fundamental problems connected to analyzing the bard song genre within the framework of musical science. Two types of method seem to be particularly relevant: those provided by theoretical-musical (formal) sciences, and those derived from musicology (i.e. anthropology, sociology, history, aesthetic of music). Subsequently, selected methods of analysis are discussed, i.e. the conventional method of formal analysis, the analysis of thematic patterns (after Rudolf Reti's concept), and the semantic and rhetorical analysis of the musical structure of songs.

Keywords: bard song; methodology; musical sciences; thematic patterns; musical analysis

Słowa kluczowe: piosenka bardowska; metodologia; nauki o muzyce; proces tematyczny; analiza muzyczna



Mirosław Jurczuk, *Banksy*

Bardowie na przystanku PKS-u. Jan Krzysztof Kelus i Andrzej Garczarek jako mistrzowie piosenkowego konkrety

1.

W 1970 roku Stanisław Barańczak pisał w słynnym manifestie *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*:

„Przecież wrodzoną (...) cechą poezji trzeba też nazwać jej skłonność do konkrety. Poezja zawsze sprawdza, przymierza pobożne życzenia do stanu faktycznego. »Jak to sobie konkretnie wyobrażacie?« – to pytanie, jakie właśnie dziś szczególnie często powinien zadawać poeta, przysłuchujący się nieufnie ogólnikowym hasłom, pojemnym mitom, wymijającym trudności i zacierającym konflikty opisom świata. Powinien sprowadzać to wszystko do poziomu jednostkowego przypadku i na tym pojedynczym przykładzie sprawdzać, co się ostaje z pięknie brzmiących ogólników”¹.

Adam Zagajewski równie kategorycznie stwierdzał:

„Na pewno wierzę w to, że poezja musi dotyczyć konkrety. (...) Cała poezja współczesna jest zakochana w konkrety. Ambicją poetów jest uchwycić nie jakąś platońską szklanekę, ale tę konkretną szklanekę”².

Nowa Fala odkrywa konkret jako podstawową kategorię poetologiczną, przedstawiciele i liczni kontynuatorzy tego nurtu pokazują natomiast ów konkret w poetyckim działaniu. Bez wątpienia Barańczak, ale także Zagajewski i Ryszard Krynicki, a z drugiej strony, wcześniej, Zbigniew Herbert (nie tylko jako autor *Stółka* czy *Studium przedmiotu*), Czesław Miłosz (sensualizujący poeta szczegółu)³ i Miron Białoszewski (przecież autor *Romansu z konkretem*) wyprowadzali z eksplikowanego i eksponowanego w wierszach

¹ S. Barańczak, *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej* [w:] idem, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 394. O znaczącej roli zakorzenienia poezji Barańczaka w konkrety piszą badacze jego twórczości, np. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 151; K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 291; P. Michałowski, „Szkoda, że cię tu nie ma”. Obcość i zadowolenie w poezji Stanisława Barańczaka [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka, Katowice 2007, s. 110; Oceny dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka (fragmenty) [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”, op. cit., s. 227 (E. Balcerzan o poszanowaniu w twórczości Barańczaka „języka konkrety”), 231 (L. Neuger o pierwotnym u poety „konkretnym przeżyciu świata”). A to doprawdy początek zgodnego głosu badaczy odnośnie do uświatlenia konkrety przez autora cyklu *Dziennik zimowy* – cyklu ze znaczącym podtytułem *Wiersze okolicznościowe*, bo to właśnie okolicznościowość staje się dla Barańczaka językiem właściwym jego odbóśtwionej poezji metafizycznej.

² „Żyjemy w przepaści. W ciemnych wodach. W blasku” („*Vita contemplativa*”). Z Adamem Zagajewskim rozmawia Dorota Siwor, „Konteksty Kultury” 2013, nr 1/2, s. 155–156.

³ Jak opisuje go – z pomocą konceptu przeciwstawiającej się „ideom i pojęciom abstrakcyjnym” poezji szczegółu, będącej właśnie poezją konkrety – Aleksander Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 23.

konkretną ideę autentyczności, a tę należy traktować – jak ustalił w szerokim kontekście modernistycznym Michał Warchał – „jako przewodni motyw nowoczesnego poszukiwania fundamentu jednostkowej tożsamości”⁴. Takie sondowanie rzeczywistości w poszukiwaniu „tropów »ja«”⁵ łączy się z poetyką szczegółu implementowanego w utwór, z rozważaniem w sztuce kategorii prawdy, a przeciwstawia – uogólnieniu jako językowi przynależącemu do zupełnie odmiennego rejestru podawczego⁶. Choć to raczej cecha antynomiczna niż antynomia całkowita, ponieważ wszelkie strategie konkretyzacyjne (ale też intymizacyjne, autobiografizujące, a dalej także autotematyczne) zostają, zwłaszcza w poezji, poddane ideowej uniwersalizacji. Konkretni poeci nie przeciwstawiają się zatem potrzebom formułowania konkretnych idei, lecz uzgadniają z nią w jeden epistemologiczny model poszukiwania różnic i obszarów wspólnych pomiędzy prawdą a fikcją⁷. Erazm Kuźma pisze zresztą o języku, że to on właśnie „znosi różnice, rodzi tożsamość rozlewającą się na wszystko”⁸ – i zagadnienie poetyckiego konkretnego skrywa się gdzieś na przecięciu tych złożonych lingwistycznych transformacji, metaforyzacyjnych przebiegów, dookreśleń i opuszczeń. Prawda i fikcja przenikają się w konstrukcji podmiotu, obrazie autora, który coraz wyraźniej pragnie uczłowieczyć swoją twarz, wyrzeźbić siebie-poetę z niezliczonych urywków rzeczywistości⁹. A jednocześnie – co zauważa w kontekście myśli Paula Ricoeura Anna Ziółkowska-Juś – „prawda literatury wydarza się na przecięciu świata tekstu i świata czytelnika za sprawą interpretacji”¹⁰. Poszukiwanie ma zatem oczywiste znamiona pozatekstowej wspólnoty doświadczeń, wypracowywanej przez odbiorcę, implikowanej przez autora. Znakomitej próby przekładu tych kwestii na realia Polski u początków XXI wieku dokonuje Krynicki w *Prawdzie?* z tomu *Kamień, szron*; celnie wadzi się z nimi Barańczak, prezentując w *Podróży zimowej* wędrowca na obrzeżach cywilizacji przemysłowej. Chociaż to wierzchołek wskazanej problematyki, widać, że konkretny jawi się jako wyraźny problem współczesnej literatury i refleksji nad jej

⁴ M. Warchał, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006, s. 30.

⁵ Termin Ryszarda Nycza – wskazującego notabene na przemianę „typu podmiotowej tożsamości” na model „horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny”, który w rozproszeniu i fragmentaryczności spaja „ja” rzeczywiste z „ja” literackim (R. Nycz, *Tropy »ja«*). *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 24). Właściwie w późniejszych koncepcjach badacza pojawi się rozwinięcie tych „tropów rzeczywistości” w złożoną i wielowątkową mapę poetyki epifanii, zob. idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.

⁶ Np. Zofia Zarebianka przyjmuje, że domeną literatury jest konkretny, podczas gdy filozofia żywi się uogólnieniem (Z. Zarebianka, *Filozofia wobec literatury. Literatura wobec filozofii. Warianty wzajemnych odniesień. Rekonesans, „Filo-Sofija”* 2016, nr 34, s. 141). I jako model jest to właściwe wskazanie kierunku rozwoju języków obydwo ogromnych dziedzin zajmujących się rewidowaniem ludzkiego poznania i jego granic.

⁷ Słusznie zwraca uwagę Michał Januszkiewicz, że założenie „o niezależności obszaru prawdy i fikcji” jest utopijne i metodologicznie zwodnicze (M. Januszkiewicz, *Prawda i literatura* [w:] *Prawda w literaturze*, red. A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, Lublin 2009, s. 116).

⁸ E. Kuźma, *Prawda i afirmacja czy „prawda” i argumentacja. O konwergencji filozofii i literatury*, „Nowa Krytyka” 1994, nr 5, s. 78.

⁹ Od kilku dekad: „Kategoria dynamicznego stawiania się podmiotu wkracza na miejsce esencjalnego »ja«, a rozciągłość i stopniowe kumulowanie doświadczeń pojawia się zamiast »twardego jądra« osobowości”, M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności* [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 7.

¹⁰ A. Ziółkowska-Juś, *Prawda fikcji literackiej w świetle hermeneutyki Paula Ricoeura*, „Diametros” 2014, nr 42, s. 312.

referencjalnością oraz nad kwestiami reprezentacji¹¹. Stanowi też jedno z „wędrujących pojęć” (termin Mieke Bal), dopraszając się interdyscyplinarnych egzegez.

2.

Jako taki – istotny, zauważalny – problem uobecniania konkretności można obserwować również na gruncie formy genologicznej wyrażonej w literaturze sprężonej. Mowa o piosence bardowskiej, w ramach której jednym z głównych elementów stało się operowanie konkretem, prowadzące w najwybitniejszych realizacjach do zjawiska uniwersalizacji okoliczności: sprawdzania na pojedynczych przykładach ogólnych praw, teorii, mitów, pojęć (o tym właśnie pisał Barańczak w *Paru przypuszczeniach...*). To operowanie elementami rzeczywistości, podstawowy wariant poetyckiego realizmu sprężonego z poszukiwaniem prawdy, stanowi jeden z kluczowych elementów bardowskiego idiomu. Jak formułuje tę kwestię Jadwiga Sawicka, wybitna znawczyni tego typu twórczości: „Jednym ze słów-zaklęć barda była prawda”¹². Dodaje badaczka: „Pytania o prawdę prowadzą do pytań metafizycznych, a także pytań o miejsce człowieka (...). Bardowie dokonali wyboru prawdy jako koniecznego warunku sztuki”¹³. Prawdziwościowe ambicje realizują się w skupieniu pieśniarzy – tych, jak ich określił Paul Zumthor, „jedynych »poetów oralnych« cywilizacji przemysłowej”¹⁴ – na autentyku jako podstawie świata lirycznego piosenki, na szczerości jako naczelnym cechu piosenkowego światoodczucia i bardowskiego światopoglądu, a przede wszystkim na konkretności, dotykaności tego, co zewnętrzne i jednocześnie uobecnione w ramach heterogenicznej struktury słowno-muzycznej, skupionej na ekspozycji wymiaru tekstowego¹⁵. Jadwiga Sawicka i Ewa Paczoska, wymieniając najistotniejsze cechy współczesnych bardów, zanurzonych w środkowoeuropejską kulturę mariażu poezji z gitarą, piszą o kilku związanych z omawianą tu kategorią konkretności sprawach, które ogniskują się w pojęciu barda jako śpiewającego poety. Istotny jest w tym nurcie fenomen osobowości twórcy i integralność uprawianej przez niego sztuki (autorstwo tekstu, muzyki i wykonania); ważne pozostaje tu też oczywiście skupienie na tekście, na literackim kształtowaniu warstwy tekstowej; bard to również

¹¹ Zob. szerzej różnorodne opracowania związane z problematyką reprezentacji i mimetyczności, np. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999; E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. i przedmową opatrzył Z. Zabicki, przedm. do 2 wyd. M.P. Markowski, Warszawa [2004]; Z. Kloch, *Przedstawienie i prawda w kulturze doświadczenia potocznego*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 29–39; M. Śniedziwska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków 2013; a także studia z przywoływanego tomu *Prawda w literaturze*.

¹² J. Sawicka, *Bardowie [w:] Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczek, [Warszawa] 2010, s. 15.

¹³ Ibidem, s. 22.

¹⁴ P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, tłum. M. Abramowicz [w:] *Literatura ustna*, wybór tekstów, wstęp, kalendarium i bibliografia P. Czaplinski, Gdańsk 2010, s. 146.

¹⁵ O tekście jako kluczu, a także sensie tekstu jako głównym dążeniu autorów skupionych wokół bardyzmu pisze szerzej w innym miejscu (a także w pracy doktorskiej poświęconej właśnie tekstowym wymiarom polskiej piosenki bardowskiej od końca lat 60. XX wieku): K. Dżwinel, *Piosenka bardowska w perspektywie metodologicznej – seria pytań wyjściowych i kilku hipotez [w:] Nowe słowa w piosence. Źródła – rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017, s. 39–51.

„zwolennik alternatywy (politycznej i artystycznej)”, dążący do porozumienia ze słuchaczem i w swej kontestacji „legitymujący [własną] wiarygodność”; artysta tego typu wreszcie „przyjmuje postawę »życiotworzenia«”¹⁶. Cechy te powracają w kolejnych namysłach nad kwestią tożsamości barda¹⁷.

Piosenka bardowska wpisuje się we wspomniany już krąg środkowoeuropejski, z rosyjską pieśnią autorską na czele¹⁸ (i jej wielką trójką: Włodzimierzem Wysockim, Butątem Okudźawą i Aleksandrem Galiczem), jednak współtworzy jeszcze szersze uniwersum śpiewających własne wiersze współczesnych „poetów oralnych”: Zumthor miał na myśli przecież także Jacques’a Brela, a i czeska pieśń folkowa (zwłaszcza Karel Kryl), George Brassens, Wolf Biermann, Lluís Llach czy Francesco Guccini z jednej strony, z drugiej zaś – Woody Guthrie, Pete Seeger, Bob Dylan, Leonard Cohen stanowią kolejne ogniwa tego niezwykłego zjawiska z pogranicza poezji, muzyki i performansu. Co znamienne, twórczość bardowską – czy w ogóle piosenkę literacką (którą można widzieć jako ogólny zbiór piosenek zorientowanych na ekspresję literackości)¹⁹ – wielu języków i wielu kultur cechuje przywiązanie do konkretności, ciągłe przemierzanie skomplikowanych postrzeczów drogi między prawdą a fikcją. Piosenki zanurzone w literackich modelach podawczych²⁰ odnoszą swe epistemologiczne ambicje także do szerokiej sfery konkretności, autentyczności, którą – poprzez eksplikację jednostkowej prawdy – modyfikują, by ją waloryzować i ostatecznie usankcjonować w orbicie szczerości. Jeśli poetom muszą wystarczać sylleptyczne transpozycje podmiotu i autobiograficzne narracje liryczne, to bardowie mają do dyspozycji jeszcze prawdę własnego głosu, poświadczoną uobecnioną fonicznie osobą. Odniesienia do konkretnych ludzi, miejsc, wydarzeń, rekonstruowanie okoliczności, śpiewanie jako funkcja „dziennika osobistego”, upamiętniającego i rzeczy wielkie, i drobiazgi – stają się jedną z form uzyskiwania, a następnie podtrzymywania autentyczności tego, co (i jak) się śpiewa. Jednak te okoliczności podlegają uniwersalizacji w ramach piosenki bardowskiej, zyskują bardziej ekspresyjną postać, stają się udzielne, intersubiektywne, pozwalając tym samym ujrzeć bardów jako poetów okoliczności, śpiewaków rzeczywistości, pieśniarzy i mistrzów konkretności.

¹⁶ Cechy te oraz przytoczone cytaty opisują Jadwiga Sawicka i Ewa Paczoska, *Wstęp* [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 5–6.

¹⁷ Zob. K. Sykulska, *Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu* [w:] *Bardowie*, op. cit., s. 189–197; W. Siedlecka, *Bard: rodowód i współczesne znaczenie terminu*, „Piosenka” 2007, nr 5, s. 4–8; M. Parczyńska, *Kim jest bard? (Na przykładzie Jana Kondraka)* [w:] „Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u, red. E. Paczoska, D.M. Osiński, Warszawa 2013, s. 87–97; K. Dźwinel, *Od sensu wiersza do sensu piosenki. Przypadek barda*, „Piosenka” 2015, nr 3, s. 17–23; K. Gajda, *Bard. Kto to taki?* [w:] *Nowe słowa w piosence. Źródła – rozlewiska*, s. 103–117.

¹⁸ Zob. szerzej K. Gozdowski, *Kim są polscy spadkobiercy tak zwanej „rosyjskiej pieśni autorskiej”? Wstęp do próby uporządkowania*, „Piosenka” 2007, nr 8, s. 24–29; i inne prace tego znawcy polsko-rosyjskiego pogranicza kultury piosenki.

¹⁹ Przemierzających zatem kolejne pogranicza, tym razem gatunków multimedialnych i takież genologii, zob. E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 407–430.

²⁰ Podkreśla Zumthor: „Oczywiście, nie sposób jest śpiewać w »galaktyce Gutenberga« bez niedającego się uniknąć wpływu modeli literackich” (P. Zumthor, op. cit., s. 146).

3.

Kariera piosenkowego konkrety ma początek przynajmniej w pieśni ludowej, a także w wyrastającej z ludowej wyobraźni balladzie – poprzedzonej w historii literatury polskiej dumą²¹. Tam też konkretne epizody, miejsca, postaci stawały się narracyjnym pre-tekstem. Pieśniarze – swe opowieści (by użyć słynnego Lordowskiego zestawienia), a dalej współcześni bardowie swe piosenki zanurzali w konkretnym miejscu nie tylko poprzez sytuację wykonania²² (jak wykonawcy pieśni dziadowskiej czy nowiniarskiej zależeli od przygodnego „tu i teraz” słowno-muzycznego przedstawienia), lecz także przez nasycanie tekstów okolicznościami, usytuowanie poetyckiej idei, poznawczego punktu dojścia wobec rzeczywistości wykraczającej poza piosenkowy mikroświat. Skala piosenki bardowskiej rozpina się zatem – co oczywiście jest w tym miejscu retoryczną transpozycją – między tym, co lokalne, a tym, co uniwersalne, między regionem a uniwersum, między człowiekiem a postacią literacką, między miejscem a symulakrum²³, między zdarzeniem a (choćby i balladową)²⁴ fabułą, między historią a jej wyobrażeniem.

Polscy bardowie prócz bogatej tradycji balladowej i ludowej spoglądali także w stronę amerykańskiego folku, czerpiącego *notabene* ze źródeł analogicznego typu, oscylujących wokół wyobraźni ludowej i, z ducha oralnego, dorobku pierwszych osadników. Seeger, Dylan i Dave Van Ronk, ale nawet Cohen (*Słynny niebieski prochowiec* to przecież – epistolograficzne i podpisane nazwiskiem autora – studium konkretnych okoliczności, miejsca, Nowego Jorku, i wspomnień już zupełnie niekonkretnych, mglistych) – śpiewają przede wszystkim o tym, czego doznawali, co widzieli i przeżyli. W tej mierze najbardziej fascynujący okazał się bodaj Woody Guthrie, który „wyśpiewał swoją biografię”²⁵, przesycał piosenkę niepowtarzalnością codzienności, obecną w ogóle w twórczości reprezentowanej przez Almanac Singers. Jednocześnie stał się wyznawcą i realizatorem dewizy: „All you can write is what you see”²⁶, rozszerzając ją do: to tylko, czego jesteś świadkiem – wcielaj w pieśń, opiszuj przeżyte, bądź szczery, bądź autentyczny²⁷. Z tej opowieści

²¹ Zob. przede wszystkim Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949; *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962 (zwłaszcza Wstęp).

²² Zob. A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, red. naukowa G. Godlewski, Warszawa 2010, s. 80–109.

²³ Rozwijając koncepcję nośnika, reprodukcji technicznej, wypracowaną przez Waltera Benjamina, Mirosław Pęczak nazywa muzykę współkształtującą współczesną audiosferę – „symulakrem wtopionym w mapę codzienności” (M. Pęczak, *Od odświętności do codzienności – muzyka jako audiosfera współczesnego świata*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3, s. 43). Analogicznie jest z piosenką bardowską, ale w ogóle z wszelką intersemiotycznie zorientowaną twórczością przekraczającą rejestry kultury popularnej.

²⁴ W pewnej mierze można uznać bardów za kontynuatorów poetyckiej linii ballady, młodopolsko zlirowanej, zindywidualizowanej, lecz zanurzonej w archetypicznym świecie ludowej pieśni, wprowadzającej głosy, udratyzowanej, a zarazem epicko, postskamandrycko nastawionej na zdarzeniowy konkret i codzienność. Ostatnim wielkim balladystą byłby zatem... Jacek Kaczmarski, co stanowi wielce kuszącą perspektywę opisu tej ciągle rozpoznawanej twórczości, ustawiającej z historyzoficznym zacięciem realne w obliczu metafizycznego czy konkretnego w obliczu uniwersalnego.

²⁵ J.K. Kelus, *Aneks. Kawał w bok od szosy głównej...* [w:] K. Gajda, *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus*, Poznań 1998, s. XXV–XXVI.

²⁶ Zob. D. Wyszogrodzki, *Folk muzyką ostatnich bardów* [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 89.

²⁷ O „prze-pisaniu prze-żytego”, podkreślając rolę rzeczywistości w piosence kilku ostatnich dekad, pisze sugestywnie Izolda Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Warszawa 2013, s. 325–326.

rozpisanej na przedmioty, ludzi, miejsca i epizody wyłania się jednak piosenka znacznie mniej „przyjemna” i okolicznościowa, niż mogłoby się zrazu wydać. Konkret – jeśli nie stanowi modnego, parnastowskiego sztafażu, jeśli jest rzeczywistym zwrotem ku rzeczom, krokiem poznawczym – opowiada bowiem prawdę jednostkowego życia, pokazuje z tej, a nie innej perspektywy konkretnego człowieka, autora, który śpiewa sponad świata popkultury, ale też sponad świata literatury samej, swoją piosenkę szczerości. „Piosenkę prawdziwą”, lecz – paradoksalnie – nieroszczącą sobie prawa do prawdy uniwersalnej, chociaż – co już w ogóle paradoksem nie jest – niezwykle filozoficzną, skierowaną ku poznawaniu, poszerzaniu horyzontów (także przez bogatą szatę intertekstualną)²⁸.

4.

By naświetlić choć częściowo rolę konkretnego historycznego, (auto)biograficznego, geograficznego²⁹, sztafaż codzienności, potoczności (niekiedy wzmocnionej wulgarnością)³⁰ i perspektywę przedmiotów w piosence polskich bardów, odniosę się do kilku przykładów z twórczości Jana Krzysztofa Kelusa i Andrzeja Garczarka. Po pierwsze, są to artyści bez reszty zanurzeni w idiomie bardyzmu, współkształtujący go, inspirujący innych, zorientowani na przekaz sensu, na tekst, pogłębiony jednak o warstwę muzyczno-wykonawczą – trójaspektowo, całościowo atrybuowaną. O ich roli w rozwoju polskiej piosenki bardowskiej niech świadczą choćby ważne ustalenia Krzysztofa Gajdy, autora monografii poświęconej Kelusowi, w której przedstawił go jako pieśniarza i poetę osobnego, świadomego, tworzącego metapiosenki przesyczone konkretem codzienności i historycznym doświadczeniem³¹, mocno zapatrzone w amerykańskich *singer-songwriterów*. Ten sam badacz nazwał Garczarka „legendą polskiej piosenki autorskiej”³². Po drugie, w ich piosenkach konkret odgrywa rolę szczególną, budując intymny świat tekstów³³, stając się ważną (jeśli nawet nie naczelną) strategią poetyckiej komunikacji – prymarne są tu: jednostkowe doświadczenie, zanurzenie w codzienność i realność, „życiopisanie”,

²⁸ Chociaż to problem osobny, zob. rekonesans tej problematyki na przykładzie twórczości dwóch wybitnych – „archetypowych”, fundujących w drugiej połowie XX wieku paradygmat nurtu (dość aktualny i dziś) – bardów Europy Środkowej, U. Kowalska, „Cali z kultury”. Rola intertekstualnych oraz kulturowych odwołań w twórczości Jacka Kaczmarskiego i Karla Kryla [w:] eadem, „Pan śpiewak, świat widzi ponuro”. Słowiński bard, popularny tekściarz czy ponadczasowy poeta? O twórczości Karla Kryla i Jacka Kaczmarskiego, Poznań 2016, s. 57–104.

²⁹ Zob. np. ostatnio *Geograficzne przestrzenie utekstwowione*, red. B. Karwowska et al., Białystok 2017 – zwłaszcza część *Konkret geograficzny (re)konstruowany*.

³⁰ W szerszej perspektywie i na bogatym, także rockowym materiale źródłowym (nie pomijając przy tym jednak twórczości Kelusa) pisze na ten temat K. Gajda, *Wulgaryzm w piosence* [w:] idem, *Szarpidrutry i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 238–269.

³¹ „Poetyka JKK stanowi wypadkową dwu wywierających artystyczną presję sił: Pokolenia '68 oraz Pokolenia '76” (K. Gajda, *Poza państwowym monopolem*, op. cit., s. 116).

³² K. Gajda, „Z nie skończoną wciąż piosenką” – rzecz o antologii tekstów piosenek z 1987 roku [w:] idem, *Szarpidrutry...*, op. cit., s. 100. Autor w innym miejscu podkreśla także legendarność Kelusa jako pieśniarza – idem, *Miedzy obiegami – piosenka niezależna 1976–1989* [w:] *Szarpidrutry...*, op. cit., s. 59. Co istotne, tekst poświęcony twórczości Garczarka opublikował Jan Kondrak w cyklu „Mistrzowie” (*Księżyc nad głową jak Czechowicz*, „Piosenka” 2006, nr 1, s. 7–10), natomiast w tym samym, pierwszym w ogóle, numerze „Piosenki” Jan Przysaś stawiał znaczące pytanie *Kto po Garczarku?*, „Piosenka” 2006, nr 1, s. 10–11. A o legendach czasem należy przypomnieć, choć w przypadku Garczarka (ale i Kelusa) trafniejszym określeniem jest: należy je na nowo odkryć.

³³ W semiotycznym „świecie tekstów” postrzegał twórczość Jacka Kaczmarskiego Krzysztof Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, nowe wydanie (poprawione i rozszerzone), Poznań 2013.

czy nawet „auto-bio-śpiewanie”. Po trzecie wreszcie, nigdy dość przypominania o tym, że twórczość Kelusa i Garczarka to dzieła istotne w historii polskiej kultury literackiej, bo właśnie na tym gruncie objawia się najbardziej ich osobność, ich pomysł na uprawianie poezji. Jak podkreślał usilnie Krzysztof Gozdowski: „twórczość polskich bardów drugiej połowy dwudziestego wieku była zjawiskiem na tyle znaczącym i ważnym dla dziejów literatury polskiej wspomnianego okresu, że po prostu wymaga rzetelnego zbadania”³⁴. W jej bogactwie, w tym bardowskim „szerokim” pokoleniu poczesne miejsce zajmują Kelus i Garczarek. Pierwszy z nich jest bezpośrednim folkowym potomkiem Guthrie’go, autorem piosenek o pamięci, o polskiej historii obserwowanej w niepowtarzalnym, zawsze Kelusowym, silnie autorskim, potocznym (stąd nazbyt chyba jednoznaczne łączenie go z Nową Falą)³⁵ wymiarze, piosenki autotematycznej i eksponującej w poetyce szczegółu potęgę konkretności. Drugi z artystów jest malarzem delikatnych pejzaży sennych miasteczek lub śnieżnych bezdroży, to także poszukiwacz „złamanych Arkadii”, chciwie lektoralny³⁶ komentator literatury i filozofii, równie mocno zanurzony w konkretności, być może najbardziej „geopoetyczny” spośród bardów, przesycający nazwami miejscowymi swoje miniaturowe piosenki komponowane w scenki rodzajowe. Ironicznie antypatetyczny³⁷ Kelus i dobrotliwie poważny³⁸ Garczarek są przeto mistrzami piosenkowego konkretności.

Pisze Krzysztof Gajda: „Cała struktura tekstów JKK wykazuje dążność do konkretności we wszystkich możliwych dziedzinach”³⁹. Dalej wymienia badacz najważniejsze przestrzenie tego uobecniania: postacie, „reportażową” scenerię, a przede wszystkim – folkową z ducha, zakorzenioną w Guthriem i Galiczu, potrzebę czy konieczność autentyczności, artystycznej ekspresji prawdy (oczywiście zawsze tej indywidualnej, przeżytej, empirycznej)⁴⁰. Konkretność pozostaje tu więc na usługach szczerości: prawdziwe nazwiska, miejsca, zdarzenia, sytuacje, pamiętnikarski zapis emocji stają się podstawą poetyckiego przetworzenia nie tylko po to, by zachować pamięć o nich, puścić opowieść dalej – jak folkowe, społecznie ukierunkowane skandowanie Guthrie’go, Seegera czy Dylana⁴¹

³⁴ K. Gozdowski, *Nie tylko o „Kadyszu” Aleksandra Galicza* [w:] *W teatrze piosenki*, op. cit., s. 315.

³⁵ D. Pawelec, op. cit., s. 181, przyp. 17.

³⁶ Termin Jacka Goody’ego. Badacz stwierdzał też: „Rzec by można, że upiśmiennienie sprawiło nawet, że ludzie stali się bardziej wygadani” (J. Goody, *Mit, rytuał i oralność*, tłum. O. Kaczmarek, wstęp P. Majewski, Warszawa 2012, s. 237).

³⁷ Deklaruje Kelus: „nie neguję sensu pieśni, hymnów, tylko są od tego inni rzemieślnicy. Ja się nie czuję powołany, miałem silną impotencję do takiego gatunku bardzo patetycznego” (J.K. Kelus, *Aneks. Kawał w bok od szosy głównej...*, op. cit., s. XLIV). W swojej *Piosence patetycznej* ustawia zaś nadrzędny punkt krytycyzmu, o który tu chodzi: „Niezależni samorządni / od odnowy do od nowa / nie widzimy jak nas także / okrążają własne słowa” (idem, *Piosenki prawie zebrane*, Londyn 1985, s. 66).

³⁸ Deklaruje Garczarek: „Na grzybach znam się bardziej niż na ludziach” (A. Garczarek, [Wstęp bez tytułu], w: idem, *Krowie ciepło*, Wrocław 1985, s. 4). Śpiewa też w piosence *Odpływ o nierównej walce człowieka z losem, rodzącej pewną melancholię: „słowem pieśni nad pieśniami / to co zmienne chcę ocalić / idziesz skacząc po pagórkach / w cieniu góry nad górami”* (idem, *Biblioteka bardów*, grafiki A. Garczarek, Warszawa 1999, s. 77).

³⁹ K. Gajda, *Poza państwowym monopolem*, op. cit., s. 89.

⁴⁰ Ibidem, s. 89–99.

⁴¹ Powtarza Kelus aforyzm Alana Lomaxa, etnomuzykologa i znawcy amerykańskiego folk songu: „»The folk process is goin’ on«. (...) To jest folk i to ma lecieć dalej, i nie ma tu jakichś sztywnych reguł...” (J.K. Kelus, *Aneks. Kawał w bok od szosy głównej...*, op. cit., s. LXXV–LXXVI).

– ale też dlatego, że na tym polega bardowska sztuka, w tym tkwi jej sedno. Chodzi o antropologiczne spotkanie w piosence, o bezpośredni kontakt słuchacza z głosem autora, który czasem rozbawi, czasem przestraszy, ale pozostanie przy tym szczery, śpiwając swoje solilokwia, „polską pieśń dziadowską”⁴², pomagając sobie w tym świadectwie doświadczenia atrybucją autorstwa wszystkich warstw piosenki. A jak spełnić ten niełatwy w końcu warunek bycia autentycznym, jak to udowodnić odbiorcy? Można tego dokonać z pomocą rozmaitych strategii autobiograficznych, można poprzez pamiętnik, autobiografię czy wywiad rzekę, pieśniarze mają o tyle ułatwione zadanie, że prezentują swoją twórczość bezpośrednio na scenie, wchodzą w żywy dialog z publiką⁴³. Można jednak dodatkowo (a raczej – istotowo) wybrać właśnie poetyckie transpozycje konkretnego, co czynią Kelus i Garczarek, lecz także Jacek Kleyff (szczególnie w twórczości najnowszej, choćby na *Znalezieniu*), Jacek Kaczmarski⁴⁴ i inni twórcy kręgu bardowskiego.

5.

U Kelusa pojawiają się wyraziste sygnatury autobiograficzne, które zresztą okalają jego twórczość. Mamy zatem *Piosenkę o morzu* ze słowami: „Na dnie miski wyręję JK / widzisz, chcę zostawić po sobie jakiś znak”⁴⁵ – w której nie tylko pojawiają się wprost inicjały autora, ale także zwrot do adresata, ubezpośrednienie, skrócenie dystansu. Objętościowo niewielki dorobek piosenkowy Kelusa zamyka zaś *Sentymentalna Panna S.*:

„I piszę: »Wracaj jak najprędzej
wracaj najprędzej jak się da
czekam jak zwykle bez pieniędzy«
– Sentymentalny JKK –”⁴⁶.

Między 1969 a 1982 rokiem, datami oddzielającymi oba utwory, nie zmienił się piosenkowy projekt autentyku według Kelusa. W *Piosence o karach śmierci i nagrodach doczesnych* mamy także zaś fragmenty, pogłębiające tę ściśle sygnaturalną perspektywę: „– Co się stało Janku? – pytasz / – a ja czuję jakbym płakał”; „– Jak on może sadzić kwiaty / – pytasz – Janku? A ja nie wiem”⁴⁷. Podobnie mówi bohater dowcipnie historyzoficznej (a takie złożenie w przypadku utworów Kelusa to w żadnym razie nie epizod)

⁴² Określenie z utworu *Polski broadside* [w:] idem, *Piosenki prawie zebrane*, op. cit., s. 99.

⁴³ Kelus, ale też Jacek Kaczmarski czy Karel Kryl, korzysta na ten przykład ze wszystkich tych strategii, sprzęgając swoje dzieło i dookreślające go metanarracje w jeden autoparafrazystyczny mechanizm.

⁴⁴ Kaczmarskiego można bez dwóch zdań zaliczyć do mistrzów piosenki syntetycznej, pełnej historycznych uogólnień, nie należy jednak zapominać, że z równą wprawą posługiwał się on szczegółem, konkretem, zdarzeniem, biografią (rzecz jasna, nie tylko własną), codziennością. Trafnie sytuuje autora *Mimochodem* Izolda Kiec – między historią wielką i małą, podkreślając, że pokazywał on, iż „to, co nazywamy dziejami, tradycją, spuścizną, jest dziełem ludzi małych: duchem, sercem i czynem” (I. Kiec, *Jacek Kaczmarski między historią wielką i małą* [w:] *Zostały jeszcze pieśni...*, op. cit., s. 173).

⁴⁵ J.K. Kelus, *Piosenki prawie zebrane*, op. cit., s. 4.

⁴⁶ Ibidem, s. 117.

⁴⁷ Ibidem, s. 63–64. Ten teodycealny wątek podejmie po kilku latach Stanisław Barańczak w wierszu *Długowieczność oprawców z tomu Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Dodajmy na marginesie, że Barańczak wysoko cenił twórczość Kelusa (o czym zaświadczały chociażby pełne estymy słowa poety zamieszczone na czwartej stronie okładki książki *Był raz dobry świat... Jan Krzysztof Kelus w rozmowie z Wojciechem Staszewskim (i nie tylko)*, Warszawa 1999) – z wzajemnością: Kelus śpiewał nawet niektóre wiersze Barańczaka (N.N. *próbuję przypomnieć sobie słowa modlitwy, Piosenki czy Hymn wieczorny z tomu Sztuczne oddychanie*).

Piosenki o wuju, historii i przypadku: „–»Pij Jaś, koniak stawia Wuj«”⁴⁸. *Ballada o szosie E7* zawiera wers: „Ta moja żona jest taka drobna”⁴⁹ (wcześniej pojawia się jej pseudonim – Kuba); *Przypowieść o jeżach* opisuje zaś kierunek przemian życiowych, jakie rzeczywistość zaszły u Kelusów:

„Pytają znajomi
co ja robię wreszcie
i gdzie się podziewam
gdy mnie nie ma w mieście

Mówię im oględnie
że z moją kobitą
hodujemy pszczoły
pod ruską granicą”⁵⁰.

Utwór *Pytania, których nie zadam* przynosi zaś wątek pracy, jaką wykonywał Kelus po swych socjologicznych studiach: „... Ktoś zapytał mnie co robię / wciąż w tym samym Instytucie / nikt nie spytał / czy ja także coś zgubiłem”⁵¹. *Bajka o pszczołach czy Jesień w Pasiece* podejmują natomiast, idąc w stronę wielkich metafor historiozoficznych, ponownie wątek pszczelarski, czyli profesję Kelusa wybraną w kontrze do presji środowiska, które próbowało zrobić zeń barda KOR-u i w tym kombatanckim kostiumie eksploatować jego twórczość. A – jak zauważył Piotr Bratkowski – Kelus „to nie kombatan, ale marzyciel”⁵²: jego piosenki dopiero we wtórnym procesie odbioru zyskały kombatancki rys, krótko mówiąc – został on im narzucony przez środowisko i publikę otaczającą poetę. Choć jakąś część tej publiki stanowili ludzie rozmiłowani raczej w Kelusie-marzycielu, kreatorze intensywnie przeżytych światów możliwych, odbiorcy dostrzegający, że wątki historyczne są tu potrzebne do uprawiania potocznej filozofii, a polityka to element autentyzującej strategii zaczerpniętej od mistrzów folku. Wszystko to składa się na biograficzny konkret tak chętnie wprowadzany przez pieśniarza w obręb własnych utworów. Autobiograficzne aspekty pozwalają nie tylko związać pewne wątki twórcze w jedną całość, czynią z osoby barda głównego bohatera, który opowiada o sobie w biegu dziejów wielkich, społecznych (jak pomoc robotnikom radomskim) i tych drobnych, prywatnych (mazurskie żeglugi) – niejednokrotnie spajając obydwie optyki – lecz także opierają piosenkę na konkretnym przeżyciu, stanowią jej materię, konstytuując właściwą przestrzeń bardowskiej szczerości.

Konkret w piosence bardowskiej jest zatem podszyty autobiografizmem. Z tej racji pojawiają się u Kelusa liczne postacie jego przyjaciół. „Nieznany publicznie”⁵³ Sławek Król to marzący o ciepłej posadzce na odludziu bohater zaskakująco anty-utopijnego *Różanu*; kolejny kolega, tytułowa persona z *Piosenki o Jacku Staszelsie*,

⁴⁸ J.K. Kelus, *Piosenki prawie zebrane*, op. cit., s. 19.

⁴⁹ Ibidem, s. 69.

⁵⁰ Ibidem, s. 76–77.

⁵¹ Ibidem, s. 33.

⁵² P. Bratkowski, *Kelus – kombatan mimo woli* [w:] *Bardowie*, op. cit., s. 122 (zob. też stronę wcześniejszą).

⁵³ K. Gajda, *Poza państwowym monopolem*, op. cit., s. 90.

wymyśla post-Tuwimowską, pacyfistyczną przyspiewkę, gdy leży na wojskowym łóżku, pogrążony w przytłaczającej samotności; w *Piosence naiwnej o ochronie środowiska* bohaterowi w podróży przez kraj towarzyszy Igo Telechun, którego zatroskały los Ziemi oraz małość człowieka w perspektywie kosmicznej. Artur, Marek i Ewa to zaś postacie z *Pytań, których nie zadam* – kolejno rozpytywane przez ich dawnego przyjaciela o losy, które skierowały biologa do pracy dla wojska przy zarażaniu wszy tyfusem w Dziekanowie, filozofa do pracy w cenzurze, gdzie „(...) zabija ludzkie myśli jak zwierzęta”⁵⁴, prawniczkę do wyrokowania przed niesprawiedliwym sądem „jakby była Panem Bogiem”⁵⁵. Na przykładzie tej ostatniej, mocno jak na Kelusa konceptualnej i ramowej piosenki widać konkretnie w działaniu. Dawne przyjaźnie czy znajomości wyblakły, ponieważ ludzie – niegdyś otwarci, rozgorączkowani swoimi pasjami (Heglem chociażby), pogrążeni w tworzących wspólną przestrzeń dyskusjach – oddalili się od siebie, zmienili przeszłe ideały. Trzy historie opowiedziane przez Kelusa to biografia pokolenia współtworzącego aparat władzy, a zarazem wspomnienie przesycone doświadczeniem (również sensualnym, gdy wspomniane są „śliczne piersi” Ewy i wspólna noc „pod jakimś stogiem”). Rolą konkretnego jest też bowiem ukazywanie przez migawkę pamięci, przez czyjś pojedynczy los, a nawet przez dane zdarzenie, wycinek tego losu – jakiegoś szerszego problemu, jak choćby fenomenu przemiany, w którą trudno uwierzyć i obok której trudno przejść obojętnie.

Pochód postaci, ale już bardziej symbolicznych, możemy też obserwować w *Ars longa – vita brevis*, gdzie przemijanie zyskuje rozmaite reprezentacje w konkretnych losach, ekspresyjnie galopujących przez dzieje, wszystko jest zaś skontrolowane refrenem ironicznej bezsilności: „Czemu czemu tak / czemu czemu tak / nie starcza dni / i nie starcza nam lat / czemu żaden goj / ani żaden żyd / nie umiera dzisiaj syt”⁵⁶. W groteskowej *Przypowieści o jeźcach* mowa natomiast o przyjacielu Jacku, który radzi bohaterskiemu obrońcy języ (bo każde istnienie jest ważne oraz godne starań, pomocy i refleksji), by ten ustrzegł się nienawiści⁵⁷. A oto zawiązanie akcji *Polskiego broadside’u*: „Jedzie nocny pociąg / mija Białotęgę / »Ułóż – gwizdże – Janku / więzienną piosenkę”⁵⁸, której kanwą będzie historia ucieczki Jasia Narożniaka z więzienia. Sam utwór Kelusa pokazuje jednak, jak działa konkretnie i inspiracja nim: gwizd pociągu, zoralizowane ballady broadside’owskie i *Midnight Special* z folkowego standardu (o czym w wyjaśnieniach do utworu pisze autor)⁵⁹, niesamowite dzieje uciekiniera – składają się na tę opowieść zza krat, uchwytyjącą w inicjalnych strofach moment przekuwania konkretnego w piosenkę. Sztafaż więziennej codzienności powraca zresztą – jak ustalił Gajda – w niemal jednej czwartej piosenek Kelusa⁶⁰, a to także przejaw poetyckiego konkretnego i, naturalnie, autobiografizmu.

⁵⁴ J.K. Kelus, *Piosenki prawie zebrane*, op. cit., s. 32.

⁵⁵ Ibidem, s. 33. Zob. też interpretację K. Gajdy, *Poza państwowym monopolem*, op. cit., s. 73–74.

⁵⁶ J.K. Kelus, *Piosenki prawie zebrane*, op. cit., s. 52.

⁵⁷ Zob. ibidem, s. 78.

⁵⁸ Ibidem, s. 98.

⁵⁹ Ibidem, s. 101.

⁶⁰ K. Gajda, *Poza państwowym monopolem*, op. cit., s. 54. Badacz dokładnie opisuje te więzienne wątki, ibidem, s. 53–67.

Twórczość Kelusa cechuje także silna ekspozycja konkretnego geograficznego. Chodzi przy tym z jednej strony o uprawdopodobnienie opisywanych wydarzeń, które mają swoje wyznaczone miejsce, są usytuowane, z drugiej – o nasycenie piosenkowego świata geopoetyckim materiałem pozostającym na usługach autentyzacji. *Piosenka o morzu* przynosi wskazanie realnego adresu: „zamiast świata twój adres zmienił się / Rakowiecka 37 M”⁶¹. „Różan, cichy Różan”, „ani twój, ani mój”⁶² to znany już przystanek w podróży z przyjacielem, naszkicowany przez Kelusa melancholijnymi obrazami, na przykład ludzi niosących swój smutek „jak martwe główki kapusty”, zatem trafnie oddający małomiasteczkowy i jednocześnie katastroficzny nastrój. Innym przykładem jest przywołanie przez barda miasteczka *Sześćset mil od nikąd* – Astapowa, w którym umarł Lew Tołstoj w trakcie swej ostatniej podróży pociągiem („pośpieszny do nikąd...”)⁶³. W *Piosence naiwnej o ochronie środowiska* tak zarysowuje się akcja i jednocześnie przestrzeń wspomnienności:

„Będzie temu rok czy dwa
Igo kumpel mój i ja
tak po prostu wędrując poprzez kraj
znaleźliśmy rzeki brzeg
co śmierdziała tak jak ściek
jakaś Wkra – a może jakaś Brda”⁶⁴.

Potrzebował autor konstrukcji swoistego „wszędzie i nigdzie”, lecz nawet w tym wypadku sięgnął po konkretny geograficzny. Podobnie rzecz się ma z Nieporętem jako przestrzenią absurdu, ludowego „RAJDU SAFARI”⁶⁵ w *Fiacie 126p*. Innym razem, w *Piosence o karach śmierci i nagrodach doczesnych* widać symboliczny wymiar opisywanego *loci* reprezentującego świat miniony: „W końcu maja dni są długie / my z pszczołami na rzepakach / w pegieerze Miłki – Milken / na niemieckich starych mapach”⁶⁶. Radom z *Ballady o szosie E 7*, Nowy Jork przeciwstawiony Europie – Staremu Krajowi w *Kolędzie z New York City*, wreszcie *Jesień w pasiece* i historia pacyfikacji Lubina na przełomie sierpnia/września 1982 roku (słuchając zagłuszanego radia, bohater nie jest początkowo pewien, o jakie miasto chodzi: „– że Lublin najpierw myśleliśmy – / a okazało się – że Lubin...”⁶⁷), wieść o której sprawiała, że można było tylko bezsilnie czekać na następną falę przemocy: „Jakie to miasto będzie znów następne / może Ełk – może Toruń – może Konin”. Wszystkie te miejsca pozwalają podkreślić doniosłość codzienności, świadczą o randze komponentu lokalnego, zarysowują obszar „małych ojczyzn”,

⁶¹ J.K. Kelus, *Piosenki prawie zebrane*, op. cit., s. 4.

⁶² Ibidem, s. 11–12.

⁶³ Ibidem, s. 22–23.

⁶⁴ Ibidem, s. 48.

⁶⁵ Ibidem, s. 26. Podobnie wykorzystany motyw zderzenia lokalnej zwykłości z absurdalnie niedostępną zagranicą w *Piosence osobistej i bez tytułu*: „Marta – 30 lat / z Pułtusa – nie z Montmartru” (ibidem, s. 9).

⁶⁶ Ibidem, s. 63.

⁶⁷ Ibidem, s. 112 (także późniejszy cytat). Zob. szerzej na temat tzw. zbrodni lubińskiej: http://historialubina.pl/?page_id=1311 (dostęp 12.06.2018).

pokazując mikroświaty jako (ontologicznie konieczne) składowe makrohistorii. Losy zwykłych ludzi, dzieje drobnych miasteczek, rutynowa zdarzeniowość, geokonkret to przejęte jakby wprost od skamandrytów wielkie tematy Kelusowej poezji.

Na konkretny, ten doniosły, dowartościowany temat, ale też sposób konstruowania poetyckiej piosenki, składa się także skupienie na szczególe. Właśnie detal buduje w symbolicznych retardacjach ten codzienny mikroświat, o którym śpiewają Kelus i Garczarek (a także inni bardowie, zdecydowanie opowiadający się po stronie rzeczywistości). Wyraźnie widać u autora *Przypowieści o jeźdźcach prawdziwy korowód rzeczy*, próbę powrotu do ich „rzeczowości”⁶⁸. Kelus jest nawet autorem wirtualnego minicyklu o materialnym konkretnie. Rozpoczyna go *Biuro rzeczy znalezionych*, wykładające, nieco na modłę Zbigniewa Herberta, filozofię obecności, zakotwiczenia w świecie właśnie poprzez przedmioty, a z drugiej strony – filozofię nieuniknionego przemijania, odchodzenia, „krótkiego życia” jako toposu wyraźnie trapiącego Kelusa. Dalej *Piosenka o rzeczach białych*, ironicznie rozszerzająca pojęcie rzeczy o emocje, uczucia, ogólny krąg ludzkich spraw, ale też naturę – to oparte na poetyce animizacji studium „głębokiej” materialności świata, który stanowi tajemnicę, wiktając człowieka w absurd rozumowego i sensualnego poznawania: „»Rany boskie – powie [ranek] / co za skurwysyn / wymyślił te bzdury / nad ranem«”⁶⁹. Cykl ten kończy *Piosenka sentymentalna o wyprowadzce (albo przeprowadzce)*, ponownie ustawiająca kosmiczną (znakomicie wykorzystane, niczym w wierszach Sergiusza Jesienina, motywy zodiakalne), jednocześnie zaś komiczną⁷⁰, groteskową, kontrapunktowaną właśnie konkretną perspektywę wieczności: „Zabierz siekiere, zapafki i sól / i mały dziecienny karabin (...) / i wio! – w stronę Wagi...”⁷¹. Do tego słynne metonimiczne *Papierosy Białomor-Kanał*, „beczki pachnące piwem” z Róźanu i z kody *Piosenki naiwnej o ochronie środowiska* (w obu przypadkach zapach i smak piwa staje się sensualnym stymulatorem pamięci), współtworzące więzienną przestrzeń mydło „Rif” „pachnące jak ziemia” z *Piosenki osobistej i bez tytułu*, bilety sprzedawane przez „zmarzniętych kontrolerów” podczas zbanalizowanych *Zaduszek*, do tego konkretny odniesienia w *Piosence o nielegalnym posiadaniu broni* (dedykacja ultraintertekstualna, lokalizująca najdrobniejsze nawiązania) czy cytaty z rzeczywistości w formie głosów rozwścieczonych kierowców w *Fiacie 126p*⁷². Z materii szczegółu, z obecności rzeczy,

⁶⁸ Pisał o niej Bjørnar Olsen, zob. B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 34. „Program rekonstrukcji” związków ludzi z przedmiotami zarysowuje w swojej książce Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 15 i *passim*.

⁶⁹ J.K. Kelus, *Piosenki prawie zebrane*, op. cit., s. 45.

⁷⁰ Zob. O. Lewandowska, *Różne aspekty humoru w twórczości bardów: Aleksandra Galicza, Jacka Kleyffa, Bułata Okudźawy i Jana Kelusa*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2013, nr 3, s. 112–113.

⁷¹ J.K. Kelus, *Piosenki prawie zebrane*, op. cit., s. 46.

⁷² Odnoszę się w tym wyliczeniu kolejno do: ibidem, s. 92–93, 11, 51, 10, 14, 58, 26–27. To oczywiście katalog bardzo skrócony.

z niezwykle skrupulatnego nawiązania, z głosów waloryzowanej codzienności⁷³ tworzy Kelus bogato zniuansowany świat poetyckiego konkretnego, konstruując – z wprawą godną Mirona Białoszewskiego – piosenkę autentyczną i doświadczenia.

6.

Jan Kondrak zwraca uwagę na to, że konkretny jest paradygmatyczną cechą twórczości kolejnego ważnego barda:

„Utwór Garczarka lubi konkretny. (...) Zamiłowanie do konkretnego to też nasycenie nazwami własnymi miast, miejsc i codziennych gazet. Metodą aluzji i presupozycji autor szybko wytwarza u słuchacza wrażenie, że tej wiedzy [o świecie – K.D.] w piosence jest minimalna, niezbędna tylko, ilość”⁷⁴.

Tak jest w istocie, a to nasycenie konkretnym może się wydawać zaskakujące – w końcu Garczarek to autor piosenek krótkich objętościowo, często wykorzystujący repetycyjny potencjał refrenu czy poszczególnych wersów. Z drugiej strony posiłkowanie się konkretnym pełni u niego funkcję skrótu, symbolu, retorycznego *pars pro toto*, stanowiąc jądro piosenkowego aforyzmu. Taki styl implementacji realności w poezję pomaga budować artyście konstrukcje syntetyczne, w których konkretny, ten nieodrodny krewny szczegółu, drobiazgu, reportażowej stopklatki, zaczyna odgrywać rolę podstawy metafory czy metonimii, rozszerza się, wchodzi w rolę intertekstu codzienności, pociągając za sobą kolejne stopnie znaczeniowe.

O ile Kelus pozostaje mocno uwikłany w kontekst przeżycia, folkową szczerość, idąc w ślady Seegera i Guthriego, o tyle Garczarek staje raczej po stronie naturalnego konkretnego właściwego balladom Bułata Okudźawy czy drobiazgom lirycznym Karela Plíhala. Naturalnego, bo mistrzowsko ustanawiającego mikroświat piosenki, ale także – związanego z naturą, pejzażem. Zaskakuje autor *Cudnej żeglugi* i tym, że wprawnie sięgając po sztafaj ludowości⁷⁵ (szczególnie do skarbnicy stylizacji językowej), unika balladowych dłużyń, stając po stronie liryzacji, włączając realizm konkretnego w poetycki przebieg śpiewu. Bard określa swą twórczość autotematycznie i ironicznie: „O poezji wolę mówić skromnie. Wymyślam tylko sztajerki. Szybkie, wolne, smutne, wesole... Krótkie historyjki na »fleki, głos męski i gitarę«”⁷⁶. Subtelny liryzm, swobodna refleksyjność, geograficzna lokalizacja, dynamiczna intertekstualność – literatura spotyka tu filozofię czy film, jednocześnie stając się kolejnym źródłem piosenkowego konkretnego (nieobcym także Kelusowi,

⁷³ Z omawianą tu problematyką konkretnego wiąże się – obok zwrotu ku rzeczom – także nurt żywego zainteresowania literatury i w ogóle kultury codziennością. Znakomicie ujmując tę kwestię Grażyna Borkowska: „Codziennosc wyraża istotę społecznego nastawienia podmiotu, jego sposób istnienia w świecie” (G. Borkowska, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans)* [w:] *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007, s. 38). Zob. jeszcze studia z tomu *Codziennosc, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002; oraz łączący perspektywy codzienności i zwrotu ku rzeczom artykuł M. Krajewskiego, *Dzisiaj jak wczoraj, jutro jak dziś. Codziennosc, przedmioty i reżimy podtrzymujące* [w:] *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Warszawa 2009, s. 178–200.

⁷⁴ J. Kondrak, op. cit., s. 8.

⁷⁵ Pisz o tym K. Gajda, „Z nie skończoną wciąż piosenką” [w:] idem, *Szarpidrut...*, op. cit., s. 101.

⁷⁶ A. Garczarek, [Wstęp bez tytułu], op. cit., s. 5.

nie tylko jako autorowi *Piosenki o nielegalnym posiadaniu broni*⁷⁷ – a zarazem „dotykaność” pejzażu (tak wizualnego, jak fonicznego): wszystko to podnosi piosenki Garczarka do rangi jednego z najciekawszych zjawisk poetyckich, możliwych do obserwowania w ramach polskiego bardyzmu. Oczywiście odsyłanie do rzeczywistości pozapiosenkowej (popzapiosenkowej) to jedna z jego naczelnych strategii poetyckich.

Często pojawiają się w Garczarkowej twórczości konkretne postaci, których historie – całkiem zwyczajne bądź mniej pospolite – kreśli bard z wprawą minutowego portrecisty, od razu pojmującego najważniejsze cechy charakteru danego człowieka. Prócz postaci i twórców literackich: Raskolnikowa zaplątanego we własny mrok, Edwarda Stachury jako wiecznego wagabundy, Kazimierza Ratonia jako bohatera dowcipnego epitafium, Jonasza Kofy jako celebransa ciszy, Antoine’a de Saint-Exupéry’ego wraz z jedną z jego maksym – mamy też zwyczajnych ludzi: a to „Cyganichę”, a to „brakarza Zdżicha Waciaka” (*Jako naród my som dobre*), a to lokalnego „Freda Astera” Mańka (*Primavera*), czy szereg bardziej lub zwykle mniej typowych Panów Nowaków, Karolów etc. Blisko tu Garczarkowi do poetyki Kelusa – obaj pieśniarze portretują wszystko to, co trudno uchwytne, co pierzcha, a zarazem stanowi sedno, żywą materię, konkret życia. Wprowadzając do nich swoiście pojmowany, czy nawet przez nich zaprojektowany, sensualizm pamięciowy: ślady ludzi, przeblyski miejsc, obrazy codziennych przedmiotów (grzebień, dulki wiosel, drumla, odpustowe lustro, drelichowa kurtka – to właściwe *imaginarium* Garczarka). Konkretnie ten pozostaje jednocześnie na usługach piosenki, mając w percepcyjnym okamgnieniu obrazować, unaoczniać, właśnie konkretyzować, uzupełniać, dopowiadać.

Garczarek często osadza zatem akcję liryczną swoich utworów w konkretnych miejscach. I tak na przykład w *Wernisazu „w ogródku na Foksalu artyści piją wino”*⁷⁸, bohaterowie *Piosenki o prawdziwych mężczyznach* przesiadują czasem „w cukierni na rogu / nad kruchym ciasteczkiem / w najdalszej dzielnicy”⁷⁹, a wyobcowani kochankowie z *Ballady o bezdomnych*:

„w holu dworca Warszawa Centralna
paczkę frytek kłopoty i sny
pod schodami dzielili na dwoje
kiedy wstawał kolejny świt”⁸⁰.

Nie tylko konkretną przestrzeń miejską wprowadza do swych utworów Garczarek – jest on także wytrawnym bardem pejzażu, zwłaszcza zimowego, i polskich bezdroży (kolejna cecha wspólna z Kelusem). Mamy zatem wszechogarniający mróz w *Zamojszczyźnie*, wydrapywane „w zamrozie”⁸¹ na szybko imię ukochanej w *Do nie pierwszej białości*, przesypywany w dłoniach piasek na tle tęsknego pejzażu nadmorskiego w *Odplywie*,

⁷⁷ „Metatekstualność” piosenek Kelusa opisywał K. Gajda, *Poza państwowym monopolem*, op. cit., s. 79 i nn.

⁷⁸ A. Garczarek, *Biblioteka bardów*, op. cit., s. 11.

⁷⁹ Ibidem, s. 16.

⁸⁰ Ibidem, s. 21.

⁸¹ Ibidem, s. 74–75.

tym małym studium czasu i przemijania. W twórczości Garczarka powraca nieustannie konkretny geograficzny: Grzmieżca, Kacze Doły, Czarna Hańcza (metonimia tży), Giżycko, Wyszembork (zatem dwie miejscowości mazurskie – bard dawno wybrał Mazury jako swą małą ojczyznę)⁸², Dunajec, Pieniny, Łazienki Królewskie, Zamojszczyzna, Lublin (i poetycki hołd składany Józefowi Czechowiczowi), warszawskie podwórka rodem z ballady knajackiej. Ostatni wątek stanowi klucz do utworu *Między Bugu anodą a katodą Odry*, w którym „na zasadzie luźnych skojarzeń / przepływają senne pejzaże”⁸³, a monotony rytm pociągu i metaforyczne ramiona obydwu tytułowych rzek sankcjonują specyfikę podmiejskiego, lokalnego życia, gdzieś na zapomnianych meandrach, swoiście polskich antypodach. Garczarkowi zawsze było blisko do zamykania w formalnie niewielkich ramach piosenki możliwie bogatych, zachwycających pejzaży. Ma on nawet w dorobku dowcipny, ale też autoironiczny⁸⁴, zarazem zaś programowy „utwór geograficzny”:

„nie byłem nigdy w Dorohusku
Krajniku Dolnym Sławatyczach
jakoś nie przyszło mi do głowy
żeby Miedonię się zachwycać (...)

żartuję sobie czasem z Kłaja
choć nie widziałem go na oczy
żałuję bardzo że się bokiem
prześlizgiwałem przez Tykocin... (...)

w Szczecinie byłem
lecz Szczecinek...!
po nocach sen mi spędza z powiek
wstyd mi że również tam nie byłem...

dlatego więcej nic nie powiem”⁸⁵.

Postawa *flâneura* jest tu nadto wyraźna, ale z Benjaminowskiego pierwowzoru czerpie Garczarek jedynie zachłanność drogi, potrzebę przemierzania, która symbolizuje przecież gotowość do nieustannego poznawania. I właśnie o tę „epistemologię stosowaną” konkretnie geograficznego, ale też każdego innego, ciągle bardowi chodzi. W jego piosence to, co konkretne, rymuje się z tym, co warte poznania. Warte poznania jest zaś to, co otwiera człowieka na doznanie czasu, doznanie podskórnie powracające w całej poezji Garczarka.

⁸² Widać zwizek Garczarka z tymi terenami w filmie Józefa Romasza *Przystanek dla bocianów* (2011), w którym pojawia się on w swej naturalnej roli wędrownego barda, przemierzającego efemeryczne wsie i mazurskie ostate. Ważny jest także w tym kontekście film dokumentalny *Święta w Wyszemborku* (TVP Olsztyn, 2013), całkowicie poświęcony jego piosence – zwłaszcza tym „zimowym” – i bytności artysty na Mazurach.

⁸³ A. Garczarek, *Biblioteka bardów*, op. cit., s. 66.

⁸⁴ Zwraca na to uwagę Kondrak: „Poeta zauważył swoją obsesję miejscowości peryferyjnych i z wrodzoną precyzją napisał tekst” *Nie byłem nigdy w Dorohusku* (J. Kondrak, op. cit., s. 9).

⁸⁵ A. Garczarek, *Biblioteka bardów*, op. cit., s. 61.

7.

Piosenka bardowska i realizm konkretny, bardyzm zwracający się ku rzeczom, pieśniarze kładący podwaliny pod ponowoczesne poetyckie ruchy nowej materialności⁸⁶ – tematy te ledwie tu naszkicowano, odnosząc się do wybranych przykładów z twórczości Kelusa i Garczarka. Obydwaj artyści „spotykają się” ostatecznie w miejscu niezwykle konkretnym – na zapomnianym przystanku autobusowym. Śpiewa Kelus:

„...na przystanku PKS-u
znalezionym już o zmierzchu
z piosenkami – jak z wólcęgą
łatwo zacząć – trudno przestać (...)

Na przystanku PKS-u
kawał w bok od szosy głównej
z nie skończoną wciąż piosenką
siedząc sobie tak we dwójkę... (...)
Dość daleko od poezji
na przystanku PKS-u
spotkasz ludzi – ot, zwyczajnych
jak z piosenki Jacka Kleyffa”⁸⁷.

Garczarek wykorzystuje zaś tę przestrzeń w funkcji zawiązania i skonkretyzowania anegdoty, otwierając swą piosenkę *Jak my w Wyszemborku Pana Jezusa witali*:

„od Giżycka na Warszawę nic już nie leciało
zasypało drogi wszystkie
do domu się chciało

na przystanku pekaesu było napisane
że następny w dni robocze
idzie szósta rano...”⁸⁸.

Konkret miejsca, uchwycenie odpowiedniej perspektywy, piosenkowy, zgeometryzowany, zlokalizowany rzut okoliczności i ich uniwersalizacja: Kelusowa „nie skończona wciąż piosenka” i Garczarkowa „pastorałka za przysługę”⁸⁹ czerpią z zewnątrz, spoza – poetycko-muzyczny, z gruntu poligeniczny świat bardowskiego komunikatu zostaje wzbogacony elementami rzeczywistości, które pozostają w nim znakiem konkretnych miejsc, ludzi, myśli i czasów.

⁸⁶ Związanej z ogólną tendencją współczesnej kultury przesiąkniętej pierwiastkami postmodernistycznymi do „zacierania granic między sztuką a życiem codziennym (...) między kulturą elitarną a masową” (R. Nycz, *Przedmowa* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 15).

⁸⁷ J.K. Kelus, *Piosenki prawie zebrane*, op. cit., s. 86–87.

⁸⁸ A. Garczarek, *Biblioteka bardów*, op. cit., s. 69.

⁸⁹ Ibidem, s. 70.

Kelus stawia w polemicznej⁹⁰ piosence *Przed nami było wielu* (czyli Cohen po polsku) zagadnienie istotowo powiązane z problematem konkretności, konstytuujące go – mianowicie prawdę, ciągłe przeglądanie się w rozbłyskach rzeczywistości (to już zresztą działania *stricto* tożsamościowe). A sprowadza się ono do wciąż ponawianego pytania-zadania, na które jedną z możliwych odpowiedzi stanowi zwrot piosenki bardowskiej ku konkretowi:

„I jak tu znaleźć słowa
które nie będą brzmieć
fałszywie potem”⁹¹.

Summary

Bards at the bus stop:

Jan Krzysztof Kelus and Andrzej Garczarek and the song of the concrete

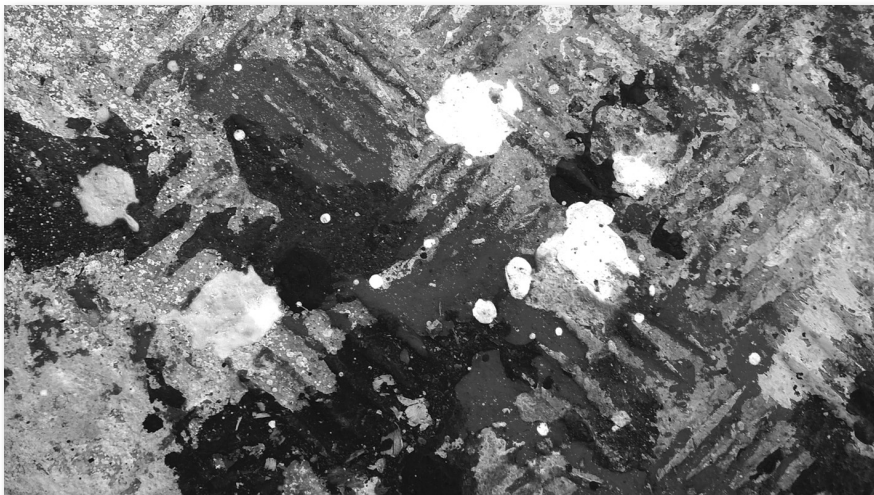
The article discusses poetic representations of places, people and events in selected songs by Jan Krzysztof Kelus and Andrzej Garczarek. This is a key feature of the bardic idiom in general (to be found in the lyrics by Pete Seeger, Bob Dylan or Woody Guthrie). If poets need to ensure the sylleptical transposition of the subject and autobiographical lyrical narratives, then bards can also resort to the truth of their own voice, enhanced by a phonically depicted person. References to specific people, geographical locations or historical events, the poetic reconstruction of circumstances, singing in the function of a „personal journal” – become the ways of obtaining and then maintaining the authenticity of what (and how) is sung. Kelus and Garczarek are shown as poets of circumstances, singers of the reality, masters of the concrete.

Keywords: Andrzej Garczarek, Jan Krzysztof Kelus, song, bard, poetic concreteness

Słowa kluczowe: Andrzej Garczarek, Jan Krzysztof Kelus, piosenka, bard, poetycki konkret

⁹⁰ Zob. szerzej K. Gajda, *Wulgaryzm w piosence*, op. cit., s. 241–242.

⁹¹ J.K. Kelus, *Piosenki prawie zebrane*, op. cit., s. 96.



Mirosław Jurczuk, *Blacha*

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 zastąpił 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 zgrywy, 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 wcześniej przełożonej na język polski³. W Polsce, w epoce,

¹ Zob. K. Gajda, *Szarpidruty 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 Kleyff 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 Kleyffa 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 Kleyff 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 wtajemniczonym, 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. Pepenburg, 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 niesłychanie 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, upodrzedniającej 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 podkrecają i jedno bez drugiego jest niekompletne”¹⁵.

To „podkrecać” 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 łonie 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 spłot 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 „gorąca potrzeba 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, przedwczesne”.

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 Roshii, wielokrotne pobyty medytacyjne w buddyjskich klasztorach, dla których na jakiś czas porzucał 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 podziałów 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 Kleyffa, 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 Kleyff wrócił na swojej ostatniej płycie z roku 2017 – w bardzo szczególny sposób. Przerobił go, dopełnił, datował 1978–2015 i w końcu wystął 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 Kleyff. 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 zaledwie, co odejść”, która pogłębia rozpoznanie pozorności sądzenia, ale i pyta o możliwość „wyjścia” poza perspektywę „wiedzy”. „Drogi nie trzeba szukać”, śpiewa Kleyff, bo „coś” musi je nam wskazywać i pyta o warunki budowania ludzkiej wspólnoty, o to, co nas wszystkich „bezkruwawo 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 wprowadza 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 Guthriego²³. 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.musicic.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 zasłoną”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 czyścić”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”, obją 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 wpieciemy, 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 komunikacji 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 Kleyff writes letters

The article analyzes selected songs by Jacek Kleyff, 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, Kleyff 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 Kleyff.

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



Mirosław Jurczuk, *Dworzec*

Nie da się jej wyśpiewać. Da się nią być. I śpiewać. Piosenka w twórczości Edwarda Stachury

Kaskader literatury. Poeta przeklęty. Tramp, artysta włóczęga, trubadur. Buntownik odmawiający akceptacji dla ciasnych norm społecznych i konwenansów. Głos pokolenia lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Powyższe etykiety wyznaczają ogólne ramy funkcjonowania legendy Edwarda Stachury – bazującej głównie na jego biografii, a niekoniecznie znajdującej odzwierciedlenie w twórczości. Ważnym zjawiskiem peerełowskiej kontrkultury była tak zwana moda na Stachurę. Na „fali” tej mody i mitu poety przeklętego zachwycono się mistycyzmem *Fabula rasa*, zaczytywano w *Colej jaskrawości* oraz słuchano popularnych wówczas piosenek Steda podczas „stachuriad” i innych festiwali poetyckich. Piosenek, które przez niektórych krytyków jego twórczości (Jana Marxa i Ziemowita Fedeckiego) były określane jako nieudolne, artystycznie bezwartościowe próby przypodobania się szerszemu audytorium. Bełkotliwe „śpiewanki” pisane z myślą o półinteligentkim drobnomieszczaństwie i „kołtuństwie”¹ – w ten sposób podsumował je Fedecki. Do podobnych wniosków może prowadzić usytuowanie tekstów piosenkarskich z pogranicza kultury masowej na tle oryginalnej, wysoce zindywidualizowanej twórczości poetyckiej Stachury. Według mnie takie podejście badawcze jest jednak nieuzasadnione i prowadzi do zbyt dużych uproszczeń. Do jego weryfikacji skłania nie tylko aktualny stan polskiej humanistyki (rozwój badań nad piosenką jako autonomicznym gatunkiem), lecz także zamiar samego autora. W zamysśle Stachury piosenki miały być intencjonalnym eksperymentem artystycznym, próbą stworzenia nowej formy dyskursu z odbiorcą. Podejmując ten trop, w moim artykule chciałabym przedstawić interpretację piosenek Steda (pseudonim pisarza) nie jako „gorszej” odmiany poezji, lecz odrębnego nurtu twórczości, realizującego odmienne zadania i cele.

Próba wypowiedzi zupełnej.

Miejsce piosenki literackiej w twórczości Edwarda Stachury

Za konieczne uważam jednak poprzedzenie moich zmagowań z materiałem tekstu literackiego krótkim wprowadzeniem o miejscu piosenki w twórczości Edwarda Stachury. Wbrew obiegowym opiniom nie były to wcale „przypadkowe” utwory, powstałe niejako na marginesie poezji „właściwej”. Potwierdza to jedna z notatek z zeszytów podróżnych Stachury, z dnia 22 kwietnia 1971 roku:

¹ Zob. Z. Fedecki, *Moda na Stachurę* [w:] *Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, pod red. E. Kolbusa, Łódź 1990, s. 269–276.

„Chyba jednak już nie będę więcej pisał poezji. (...) Wszelka poezja pisana jest poezją niekonkretną, abstrakcyjną. Poezja konkretna – to jest poezja niepisana, czyli, poza napisanym wierszem, wszystko inne, całe życie, cały świat i wszechświat od początku do końca, lub bez początku i końca. (...) Będę pisał: komponował piosenki. Żeby było na życie: na chleb i wino”².

Ta żartobliwa nieco deklaracja wyznacza w ewolucji twórczości poety świadomy i intencjonalny zwrot w stronę piosenki jako próby zmierzenia się z tą formą literacką. Witold Fulek zwraca uwagę na odrębność tych utworów, przyjmujących zupełnie inną strukturę językową niż wiersze. Stachura sięgnął po piosenkę jako nowy sposób poznawania, odkrywania oraz opisywania rzeczywistości i świadomości siebie jako zanurzonego w niej podmiotu³. Etap tworzenia piosenek byłby jednak niepełny bez gestu performatywnego. Stachura nie pisał kolejnych wierszy, tylko teksty przeznaczone do śpiewania i wykonywania na scenie. Marx widzi w poecie jednego ze współczesnych trubadurów, integrujących w swojej osobie poezję, muzykę i teatr. „Piosenkarstwo” Stachury było filozofią bytu i sztuki, wyrastającą z buntu przeciw konwencji poezji drukowanej⁴.

Według relacji przyjaciół pisarza pierwszym tekstem, do którego skomponował on muzykę, był *Hymn – Pieśń do łązi*. Rzeczywistym debiutem piosenkarskim była jednak *Ballada dla Potęgowej*. Pierwsze wykonanie sceniczne tekstów Stachury stanowiła premiera w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu spektaklu teatralnego *Trucizna, miłość i śpiew* (1972) w reżyserii Henryka Baranowskiego⁵. Muzykę skomponował Jerzy Satanowski, który zainspirował poetę do artystycznego eksperymentu z piosenką⁶. Wkrótce jednak Stachura za pieniądze z nagrody literackiej kupił brazylijską gitarę i sam zaczął pisać muzykę do swoich tekstów. Jego piosenki stopniowo zyskiwały coraz większą popularność, również poza granicami kraju. W 1973 roku Ole Michael Selberg, pracownik Uniwersytetu w Oslo, zaczyna tłumaczyć utwory Stachury i publikować je w norweskiej prasie⁷. W jazzowym Club 7 organizowane są wieczory poetyckie, podczas których najpierw Selberg czytał swoje tłumaczenia piosenek, które potem po polsku śpiewał Stachura przy akompaniamencie gitary. 22 września 1973 roku Stachura z repertuarem piosenkarskim wystąpił także w Paryżu. W tym czasie poeta nagrywał także swoje piosenki dla programu *Coś podobnego* Telewizji Polskiej oraz dla *Ilustrowanego „Tygodnika Rozrywkowego”* (21 i 28 grudnia 1973) i *„Ilustrowanego Magazynu Autorów”*⁸.

W 1973 roku nakładem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej ukazał się zbiór *Piosenek* Edwarda Stachury w nakładzie 1305 egzemplarzy, cena książki: 10 złotych. Kolejna edycja została wydrukowana w 1978 przez wydawnictwo Pojezierze. Pojedyncze piosenki

² E. Stachura, *Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych* [w:] „Poezja i proza”, t. 5, Warszawa 1982, s. 325.

³ W. Fulek, *Piosenki dla kottuna?* [w:] „Topos. Dwumiesięcznik literacki” 2002, nr 3, s. 171.

⁴ J. Marx, *Trump i trubadur (o poezji Edwarda Stachury)* [w:] idem, *Legendarni i tragiczni: eseje o polskich poetach przeklętych*, Warszawa 1998, s. 431, 433.

⁵ Twórcy musicalu wykorzystali piosenki Jonasza Koffy i Edwarda Stachury. Zob. *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/17939/truczina-milosci-spiew> [dostęp: 28.06.2018].

⁶ W. Fulek, op. cit., s. 171, 172.

⁷ 26 maja 1973 r. w „Lördags kveld”, dodatku do dziennika „Arbeiderbladet” ukazało się tłumaczenie piosenki *Człowiek człowiekowi... pt. Ny dekalog („nowy dekalog”)*.

⁸ Zob. W. Szynkowski, *Sted. Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury*, Warszawa 2003, s. 133–134, 144.

Stachury były drukowane także na łamach „Kultury”, „Życia Literackiego”, „Studenta”, „Warmii i Mazur”, „Faktów i Myśli”⁹. Moda na piosenki Stachury swoje apogeum osiągnęła jednak już po jego śmierci. Poeta za życia marzył o wydaniu płyty długogrającej – ta finalnie została wydana przez wydawnictwo Polton (1985) w nakładzie 25 tysięcy egzemplarzy. W 1986 roku błyskawicznie wykupiona została trzecia edycja śpiewnika piosenek Stachury z zapisem nutowym, wydrukowana nakładem 100 tysięcy egzemplarzy przez Pojezierze. Dwa lata później Bałtycka Agencja Artystyczna opracowała pamiątkowe wydawnictwo *Nie rozdziobią nas kruki*¹⁰.

Muzyczna wartość wieczorów piosenkarskich Stachury często pozostawała wiele do życzenia, jednak sam poeta pisał o sobie w liście do Janiny Januszewskiej-Skreiberg: „Ja nie jestem ani wielkim gitarowym graikiem, ani śpiewakiem. Cała siła moich piosenek leży w tekstach”¹¹. Dominującym żywiołem pozostawało słowo, które jednak, w połączeniu z muzyką, miało wykraczać poza konwencje literackie. W piosenkach Stachura poszukiwał „nowego” sposobu wyrazu, w którym mógłby w sposób pełniejszy zaznaczyć swoją obecność. Słowo poety, jako najbardziej żywe i czynne ogniwo logosfery, powinno być odpowiedzią i pytaniem jednocześnie, posiadać zdolność problematyzowania i odpominania prawdy życia. „Prawdziwa” poezja powinna być dopełniona życiem, wykraczać poza zwykłą twórczość literacką. Krzysztof Rutkowski w piosenkach Stachury dostrzega – obok *Całej jaskrawości*, *Siekierezady* i poematów – jedną z prób urzeczywistnienia wypowiedzi zupełnej. Jako przezwycięzenie dotychczasowego projektu poezji miały one umożliwić „wyzwolenie” słowa z ograniczeń estetyzmu, formy i literackości¹². Stachura wielokrotnie zastanawiał się, czym piosenki są dla niego jako pisarza i czytelnika jego twórczości – kilkakrotnie ślady tych refleksji pojawiają się w szkicu parafilozoficznym *Fabula rasa* (1979)¹³. Piosenki są także tematem *El condor pasa* ze zbioru opowiadań *Się* (1977). Dla Michała Kątnego – bohatera Stachury – wykonywanie piosenek przy akompaniamencie gitary jest formą komunikacji z otoczeniem. Teksty *Wędrówką życie jest człowieka*, *Czas płynie i zabija rany* oraz *Czy warto* skłaniają bohaterów opowiadania do rozważań natury egzystencjalnej, refleksji nad własnym życiem i miłością. Skonstruowanie wyraźnej paraleli między treścią piosenek a treścią życia w *El condor pasa* odzwierciedla filozofię „piosenkarstwa” Stachury.

Nie brakowało jednak opinii krytycznych o piosenkach Stachury, formułowanych przez badaczy i znawców jego twórczości. Postrzegano je jako utwory o niskiej wartości artystycznej, stanowiące margines twórczości poety. Marx krytykował piosenki Stachury za „bełkotliwy, rozchwiany, tautologiczny, pretensjonalny język”¹⁴. Ta obrona

⁹ Zob. ibidem, s. 146; W. Fulek, op. cit., s. 172.

¹⁰ W. Fulek, op. cit., s. 1741–175.

¹¹ W. Szyngwelski, op. cit., s. 132.

¹² K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 203–205.

¹³ Zob. E. Stachura, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)* [w:] idem, *Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych*, Warszawa 1984, t. 5, s. 5–196.

¹⁴ J. Marx, op. cit., s. 429.

paradygmatu „wszystko jest poezją” i „każdy jest poetą” w jego opinii była nieudolna i pozbawiona literackiej wartości. Podobnie Fedecki widział w nich próbę dostosowania się do poziomu intelektualnego peerelowskiego „wykształceństwa” i drobnomieszczaństwa, do poziomu prowincjonalnej estrady poetyckiej. Dla masowego audytorium powstawały proste „śpiewanki”, pisane „z lekceważeniem kompozycji i dramaturgii tekstu śpiewanego”¹⁵.

Problem literackiej wartości tekstu często pojawia się w ramach *song studies*. Badacze piosenki literackiej formułują całkiem odmienne wnioski, które warto zestawzić z cytowanymi wyżej opiniami. Edward Balcerzan podkreślał, że największe szanse zespolenia się z muzyką ma właśnie „wiersz słaby”, słowo „bez poetyckich nadwyżek znaczeniowych”. Wiersz mocny, operujący poetyckimi środkami stylistycznymi, stawia opór muzycznej materii, co z kolei ma negatywny wpływ na wartość piosenki jako przekazu wielokodowego¹⁶. Podobnie Paweł Tański podkreśla istnienie fundamentalnej różnicy między wierszem a piosenką, która nie musi wytrzymać „próby druku”. Jej przeznaczeniem jest wykonanie muzyczne, w dodatku jest ona ukierunkowana na innego odbiorcę niż literatura¹⁷. W świetle powyższych ustaleń kwestia literackiego potencjału tekstów Stachury nabiera zupełnie innego znaczenia. Ich konfrontacja z opiniami Marxa czy Fedeckiego pokazuje, że *stricte* literaturoznawcza analiza tekstów piosenek Stachury jest z założenia błędna metodologicznie oraz prowadzi do niezrozumienia zjawiska.

Płynąc z Białą Lokomotywą – piosenki Stachury jako tekst literacki

Podczas lektury piosenek Stachury uwagę zwraca ich autobiograficzny charakter, przejawiający się między innymi w licznych aluzjach do faktów z życia poety, portretach bliskich mu osób oraz włączaniu w materię utworu własnych doświadczeń i przeżyć. W piosenkach Stachury „żyją” jego ciotka Maria Potęga (*Piosenka dla Potęgowej*), śląski gawędziarz Rafał Urban (*Piosenka dla Rafała Urbana*), poeta Ryszard Milczewski-Bruno (*Nie rozdziobią nas kruki*) oraz ostatnia towarzysząca życia poety – Danuta Pawłowska-Skibińska, zwana „Guliwerką” (*Piosenka dla każdej prawdziwej guliwerki*). Centralne miejsce zajmuje w nich człowiek poszukujący własnej tożsamości w relacji z otoczeniem. Tekst piosenki jest próbą zapisu jego subiektywnego doświadczenia, przeżywania i poznawania świata. Pozostałe możliwości lektury i interpretacji sytuują się przede wszystkim w relacji do wszechobecnej perspektywy „Ja”. Podmiot mówiący w piosenkach Stachury przyjmuje tak zwaną postawę autobiograficzną, charakteryzującą się utożsamieniem autora z narratorem i bohaterem (pakt autobiograficzny), autentycznością i wiarygodnością opowieści (pakt referencyjny), istnieniem punktów stycznych między wypowiedzią a „społecznym tekstem biografii” (minimum powszechnie dostępnej wiedzy o autorze), wyeksponowaniem jednostkowego punktu widzenia i potrzebą zakomunikowania siebie

¹⁵ Z. Fedecki, op. cit., s. 272–273.

¹⁶ E. Balcerzan, *Popularność literatury a „literatura popularna”* (Na przykładzie poezji i piosenki [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Stawińskiego, Wrocław 1971).

¹⁷ P. Tański, *Piękno – racja istnienia wiersza (O śpiewaniu utworów poetyckich)* [w:] idem, *Sandały Hermesa: szkice o poezji*, Warszawa 2008, s. 7–16.

jakiemuś Ty¹⁸. Piosenki są kolejnym wcieleniem „życiopisania” Stachury – strategii literackiej polegającej na integralnym zespoleniu czynności pisania z życiem¹⁹.

Autobiograficzny charakter tekstów skłania do podjęcia refleksji na temat zagadnienia podmiotowości. Ze względu na gatunkową odrębność piosenek nie jestem przekonana do korzystania w analizie z tradycyjnych kategorii poetycznych. Wprawdzie w dalszej części artykułu będę stosować figurę „ja” w celu podkreślenia jednostkowej perspektywy obecnej w tekstach, nie utożsamiam jej jednak z kategorią „ja” (podmiotu) lirycznego. Skłonna jestem raczej wprowadzić za Rutkowskim kategorię podmiotu, umysłu poznawczego (*subiectum*) – bohatera i narratora jednocześnie, poszukującego swojego miejsca w świecie oraz możliwości autentycznego, intensywnego bycia w każdym momencie istnienia²⁰. Taka decyzja jest konsekwencją przyjętego we wstępie zamiaru interpretacji piosenek Stachury niezależnie od jego twórczości poetyckiej. Relacja między autorem tekstu a podmiotem lirycznym zazwyczaj zakłada istnienie pewnego dystansu. Tymczasem w piosenkach Stachury narrator jest tożsamy z autorem, opowiada o jego doświadczeniach życiowych i reprezentuje jego punkt widzenia. Dlatego o wiele bardziej adekwatna wydaje mi się kategoria podmiotu reprezentującego postawę autobiograficzną. W drugim etapie rozwoju „poezji czynnej” Stachury *subiectum* staje się punktem odniesienia dla świata jako całości, reprezentantem całości bytu, istniejącego w relacji do jego subiektywnego przeżycia i indywidualnego poznania. Jego świadomym wyborem jest przyjęcie otwartej postawy wobec świata, który z rzeczywistości zewnętrznej staje się jemu przynależną. Można przyjąć za Rutkowskim, że „podmiot Stachury jest przytomny światu, a świat przytomny podmiotowi”²¹. Autobiografizm piosenek zyskuje więc szerszy kontekst – z problemu narracji staje się zagadnieniem antropologicznym, świadomym wyborem sposobu istnienia człowieka w świecie. W swojej interpretacji chciałabym przedstawić piosenki Stachury właśnie jako zapis kolejnych indywidualnych doświadczeń świata przez podmiot tożsamy z poetą.

Kim jest podmiot piosenek? To *homo viator*, wieczny tułacz; zagubiony w drodze człowiek „niczyj”, dla którego nieustanna wędrówka jest filozofią życia i sposobem egzystencji w świecie. Motyw wędrówki jest toposem stale obecnym w piosenkach Stachury. Czasem w chwilach znużenia poeta pisze o tęsknocie za domem i stabilizacją. „Lecz gdzie jest ten dom, jak tam idzie się doń?”²². Przeznaczeniem człowieka wędrującego jest życie w drodze. Włóczęga to poszukiwanie własnej tożsamości i swojego miejsca w świecie, a także ucieczka od zagubienia w ponowoczesnej rzeczywistości.

¹⁸ Zob. M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna* [w:] eadem, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 7–28.

¹⁹ Autorem kategorii „życiopisania” jest Henryk Bereza, według którego pisarstwo Stachury pełni funkcję niemalże funkcji życiowej. Czynność pisania jedynie finalizuje złożony proces twórczo-poznawczy, będący jedyną formą kontaktu pisarza ze światem i jego doświadczania. Zob. H. Bereza, *Życiopisane* [w:] E. Stachura, *Fabula rasa...*, op. cit., s. 454–456.

²⁰ K. Rutkowski, op. cit., s. 211.

²¹ Ibidem, s. 216–217.

²² E. Stachura, *Dookoła mgła* [w:] idem, *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, pod red. Z. Fedeciego, „Poezja i proza”, t. 1, s. 227.

W filozofii życia Stachury wartością fundamentalną jest imperatyw wędrówki, zapisany w refrenie *Wędrówką życie jest człowieka*. Jest to „credo” człowieka wędrującego. Choć „brak mu tchu” i „śmierć go czeka”, jego świadomie wybranym sposobem istnienia w świecie pozostaje nieustanna włość:

„To nic! To nic! To nic!
Dopóki sił
Jednak iść! Przecież iść!
Będę iść!

To nic! To nic! To nic!
Dopóki sił,
Będę szedł! Będę biegł!
Nie dam się!”²³.

Anna Małczyńska wskazuje na dwa znaczenia wędrówki obecne w twórczości Stachury. Pierwsze to „klasyczny” desygnat przemierzania przestrzeni, przenoszenia się z miejsca na miejsce. W drugim, metaforycznym znaczeniu wędrówka oznacza duchowy rozwój człowieka, podróż w głąb i poza siebie. Takie intelektualne i emocjonalne podróżowanie wymaga uważnej obserwacji, czujności, otwartości na nowe i nieznanne. Wędrówka poprzez siebie aktywizuje potencjał poznawczy wędrowca, jako forma poznawania świata skłania go do podjęcia refleksji nad relacją „ja” wobec otoczenia. W twórczości Stachury te dwa aspekty stanowią jedno, czego przykładem jest zacytowana wyżej piosenka²⁴. Bohater jednego z opowiadań Stachury, Michał Kątny, podczas podróży pociągami śpiewa ten tekst do znanej peruwiańskiej melodii *El condor pasa*. Ten właśnie dwójaki aspekt wędrówki zdaje się mieć on na myśli, gdy wyjaśnia treść piosenki przypadkowemu słuchaczowi: „To jest piosenka, która idzie do przodu. Która pada na twarz, czołga się, ale idzie do przodu. (...) Mówiąc inaczej, to jest piosenka, za którą można iść w świat”²⁵.

Podmiot w piosenkach Stachury jest także człowiekiem osamotnionym i zagubionym, poszukującym autentycznego uczucia oraz bliskości drugiego człowieka w czasach kryzysu więzi międzyludzkich. Poeta nawiązuje do tradycji średniowiecznej poezji melicznej. W lirycznych balladach, madrygałach i canzonach śpiewanych przez rybaków, trubadurów i truwerów często dominowała tematyka miłosna²⁶. W piosenkach Stachury funkcjonuje ona przede wszystkim jako środek do wyeksponowania przeżycia alienacji i porzucenia. Podmiot Stachury doświadcza wyłącznie miłości niespełnionej, nieodwzajemnionej, skończonej, nietrwałej i z góry skazanej na porażkę. Nieudane próby zbudowania trwałej relacji prowadzą do dezintegracji „ja”. „Gdziekolwiek jestem,/ To mnie nie ma./

²³ Idem, *Wędrówką życie jest człowieka* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 262.

²⁴ A. Małczyńska, *Z padłych wstawanie. O melancholii w pisarstwie Edwarda Stachury*, Kraków 2014, s. 60.

²⁵ E. Stachura, *El condor pasa* [w:] idem, *Opowiadania*, Warszawa 1984, s. 278.

²⁶ Zob. *Hasło Piosenka* [w:] *Słownik gatunków literackich* pod red. M. Biernackiego, M. Pawlusa, Warszawa–Białsko-Biała 2008, s. 559–561.

Jest maligna,/ Bo cię nie ma./ Jest pustynia²⁷. Doświadczenie niespełnionej miłości zmienia także sposób percypowania rzeczywistości przez „ja”, „otwiera” na nowe formy poznania. Gdy zmienia się kondycja psychiczna podmiotu, zmienia się także obraz świata zdeterminowanego przez „ja”. „Ach, kiedy ona cię kochać przestanie:/ Zobaczysz! (...) I wszystkie żywioły,/ Wszystkie będą ci złorzeczyć²⁸. Pomimo wszelkich przeciwności podmiot piosenek Stachury nieustannie podejmuje próby zbudowania trwałej relacji z drugim człowiekiem. Świadectwem jego wewnętrznej walki o wiarę w miłość jest piosenka *Jest już za późno, nie jest za późno*: „Jeszcze zdążymy w dżungli ludzkości siebie odnaleźć, (...) / Jeszcze zdążymy naszą miłością siebie zachwycić,/ Siebie zachwycić i wszystko w krąg²⁹. Poszukiwania bliskości drugiego człowieka są jednak skazane na niepowodzenie ze względu na kondycję psychiczną samego podmiotu. „Ja” Stachury – chociaż kocha – nie jest zdolne do zbudowania trwałej, autentycznej relacji opartej na bliskości, zaufaniu i wzajemności. Refren popularnej piosenki *Z nim będziesz szczęśliwsza* można interpretować jako zapis uniwersalnej prawdy o człowieku współczesnym, niezdolnym do stworzenia autentycznej więzi z drugą osobą:

„Z nim będziesz szczęśliwsza,
Dużo szczęśliwsza będziesz z nim.
Ja, cóż –
Włóczęga, niespokojny duch
Ze mną można tylko
Pójść na wrzosowisko
I zapomnieć wszystko (...)
Ze mną można tylko
W dali znikać cicho³⁰.

Podmiot piosenek Stachury szuka ukojenia i uspokojenia w kontakcie z naturą, uobecnioną poprzez topikę solarną i powracający motyw czterech żywiołów. Zgodnie z filozofią poety-włóczęgi życie jest nieustanną wędrówką w stronę Słońca – „skoro świt do Słońca pora pójść³¹. Motywy jutrzeńki i wschodu słońca symbolizują nowy początek i ponowne narodziny „ja”, powrót ze stanu śmierci do życia. Jednym z lejtmotywów w twórczości Stachury jest motyw przebudzenia, rozumianego jako stan graniczny, miejsce spotkania snu z jawą i życia ze śmiercią³². Pojawia się on między innymi w piosence *Opadły mgły, wstaje nowy dzień*:

„A Ziemia toczy, toczy swój garb uroczy;
Toczy, toczy się los!
Ty, co płaczesz, ażeby śmiać mógł się ktoś

²⁷ E. Stachura, *Gdziekolwiek* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 220.

²⁸ Idem, *Zobaczysz* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 226.

²⁹ Idem, *Jest już za późno, nie jest za późno* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., 249.

³⁰ Idem, *Z nim będziesz szczęśliwsza* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 280–281.

³¹ Idem, *Dokąd idziesz? Do słońca* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 265.

³² M. Januszkiewicz, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku: o prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznań 1998, s. 186–187.

Już dość!
Odpędź czarne myśli!
Porzuć błędny wzrok!
Niech to wszystko zabierze już noc!”³³.

Motyw powtórnych narodzin jest obecny w wielu innych piosenkach. Nie przypadkiem jednak w powyższym przykładzie poprzedza je „opadnięcie mgieł”. Natura w piosenkach Stachury miewa także konotacje negatywne – zawieja śnieżna (*Tobie albo zawieja w Michigan*) lub mrok nocy wywołują u poety poczucie lęku, obcości i zagubienia. Szczególnie mgła jako upostaciowienie nicości jest stałym motywem w twórczości Stachury. Według Małczyńskiej zjawisko to pełni funkcję alegorycznego odpowiednika melancholii pojmowanej nie tylko jako dyspozycja charakteru lub zaburzenie psychiczne, lecz także pewna strategia narracji literackiej. Intensywna i gęsta mgła zaciera granicę między normalnym i bezpiecznym a psychotycznym; niejednokrotnie konotuje ona ciężkie stany depresyjne poety³⁴. Z kolei według Michała Januszkiewicza sam moment wkroczenia w nią bohatera niweluje rozszczepienie osobowości i postawę buntowniczą, pomaga osiągnąć stan nirwany i wewnętrznej integracji³⁵.

Upersonifikowana natura w piosenkach Stachury odzwierciedla stan psychiczny podmiotu. Jednak liczne apostrofy do słońca i żywiołów w połączeniu z uroczystym tonem nadają niektórym piosenkom charakter hymniczny czy modlitewny, a naturę czynią obiektem sakralizacji. Szczególnie słońce w piosenkach Stachury zyskuje niemalże rangę Absolutu, a rytm i cykl przyrody pełnią funkcję fundamentalnej zasady organizującej świat i ludzką egzystencję. W piosenkach Stachury pojawia się rozpowszechniona w XX-wiecznej refleksji antropologicznej antynomia Natury jako świata bezpośredniego i pierwotnego oraz Kultury jako społecznej organizacji, wytworzonej przez człowieka rzeczywistości norm i reguł³⁶. Stachura – podobnie jak w XVII stuleciu Jean Jacques Rousseau – podejmuje ideę powrotu do natury jako stanu autonomii, harmonii, wolności i jedności ze światem³⁷. Poprzez opowiedzenie się po jej stronie i kontestację Kultury poeta stawia jednak przede wszystkim pytanie o człowieka i jego miejsce w świecie. Natura odzwierciedla emocje bohaterów i ich sposób postrzegania świata, staje się przestrzenią ukojenia i azylu – taki rodzaj prezentacji otaczającego świata jest typowy także dla innych polskich tekściarzy³⁸.

Chciałabym również odnieść się do problematyki egzystencjalnej zapisanej w piosenkach Stachury. Cała twórczość poety koncentruje się na fundamentalnych dla filozofii egzystencjalnej relacjach: człowiek wobec siebie („Ja”) i drugiego człowieka (Inny),

³³ E. Stachura, *Opadły mdły, wstaje nowy dzień* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 266.

³⁴ A. Małczyńska, op. cit., s. 74.

³⁵ M. Januszkiewicz, op. cit., s. 194.

³⁶ Zob. W. J. Burszta, *Antropologia kultury: tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, s. 36.

³⁷ M. Januszkiewicz, op. cit., s. 185.

³⁸ Zob. P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989*. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Janasz Kofta, Poznań 2012, s. 209.

ale też wobec świata i Boga. Warto jednak zadać sobie pytanie: czy nie są to problemy kluczowe dla całej współczesnej poezji, a także dla kultury popularnej? Zgodnie z rozpoznaniem badaczy gatunku bowiem im silniej piosenka pozostaje zakorzeniona w masowym obiegu, tym częściej jej autor porusza się w kręgu spraw „ogólnoludzkich”. Dążenie do uniwersalizacji i ogólności sensów, operowanie pojemnymi słowami-kluczami wprowadza do tekstu piosenkarskiego tematy „wysokie” i problemy egzystencjalne, traktowane jednak w sposób stereotypowy³⁹. Koniecznością jest postawienie pytania o relację między egzystencjalizmem Stachury a uproszczonym „egzystencjalizmem” piosenki. Czy w utworach Steda pod prostotą formy i języka kryją się poważne, nierozstrzygalne problemy całej XX-wiecznej literatury? Czy też egzystencjalizm jego piosenek pozostaje powierzchowny i wynika z pewnej konwencji? Stachura konwencjonalny byłby literackim paradoksem. Skłonna jestem bronić tezy o autentyczności doświadczenia i filozoficznej problematyce jego piosenek. Stachura nie „sprzedaje” czytelnikowi prostej recepty na kryzys współczesnej kultury w postaci banalnych aforyzmów i uniwersalnych „prawd”.

Pierwszoplanowe znaczenie dla egzystencjalnej problematyki piosenek ma pytanie o sens bycia i istnienia w świecie oraz obecne w nich piętno ludzkiej śmiertelności. Jan Marx określa wręcz piosenki Stachury jako *chanson de mort*. W pozornie banalnym „piosenkowaniu z gitarą” dostrzega jedną z form autoterapii, retrospektywnego poszukiwania przyczyn własnego obłędu i metod jego przezwyciężenia przez dojrzałego poetę, który zmagają się z chorobą psychiczną i myślami samobójczymi⁴⁰. Charakter pieśni śmierci przyjmuje *Tango triste* z obecnymi w nim apokaliptycznymi motywami trzęsienia ziemi i zaćmienia słońca. Psychiczej dezintegracji i cierpieniu podmiotu towarzyszy rozpad i unicestwienie całego świata, istniejącego w subiektywnym przeżyciu podmiotu. „Ja”, świadome fatalizmu i skończoności własnego bycia w świecie, może jedynie potwierdzić egzystencjalny absurd poprzez uczestnictwo w korowodzie *danse macabre*:

„Tango – żałobny śpiew jak po szarańczy
Tango – to smutna myśl, którą się tańczy
Z kulą u nogi przekłętej pamięci
Z nożem, co w plecach aż do rękoleści
Z obłędem, co w oczach się nie mieści”⁴¹.

Świadomość nietrwałości istnienia dodatkowo pogłębia obłęd poety, coraz wyraźniej widoczny w jego utworach. Szczególnie ostatnie piosenki, często krytykowane za „bełkotliwość” i niezrozumiałość treści, są zapisem wewnętrznej walki podmiotu z własną psychiką. Szaleństwo niejednokrotnie zostaje w nich nazwane wprost, na przykład w popularnym *Nie brooklińskim moście*:

„Przerażający
Jak ozdoba świata

³⁹ A. Barańczak, *Słowo w piosence estradowej: poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 99, 102.

⁴⁰ J. Marx, op. cit., s. 440–441.

⁴¹ E. Stachura, *Tango triste* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 218.

Co w malignie bredzi
Jest obłąd człowieczy”⁴².

Przywołana piosenka Stachury jest odpowiedzią na wiersz *Brookliński most* Władimira Majakowskiego – apoteozę nowoczesności, postępu i osiągnięć techniki⁴³. Tymczasem dla polskiego poety o wiele wyższą wartość niż osiągnięcia współczesnej cywilizacji ma codzienne zmaganie człowieka z własną psychiką:

„Nie brookliński most
Lecz na drugą stronę
Głową przebić się
Przez obłądu los –
To jest dopiero coś!”⁴⁴.

Walka podmiotu z sobą samym przeważnie przyjmuje jednak znacznie łagodniejszą formę. Nastrój smutku i dekadencji, doświadczenie dysharmonii świata, poczucie rozpadu własnej podmiotowości i niedopasowania do rzeczywistości społecznej, próby scalenia swoich doświadczeń psychicznych – te elementy skłoniły Małczyńską do interpretacji twórczości Stachury przez pryzmat kategorii melancholii⁴⁵. Melancholia w kulturze przez wiele stuleci rozumiana była jako typ temperamentu i dyspozycja psychiczna. Zygmunta Freuda pisał o świadomym doświadczeniu straty, której prawdziwego motywu melancholik nie zna i w związku z tym nigdy nie może się z tego doświadczenia wyzwolić. Podmiot melancholijny to „ja” zdeintegrowane, które nie może zaistnieć jako całość. Jednak melancholia w literaturze oznacza pewien typ narracji (*écriture mélancolique*), a także powiązane z nim figury retoryczne i stylistyczne oraz strategie opowiadania⁴⁶. Freudowski podmiot melancholijny wyraźnie ujawnia się w piosenkach Stachury (podobnie jak w całej jego twórczości). Fakt ten tym bardziej uzasadnia ich interpretację jako rodzaju autoterapii.

Powyższe rozpoznania sytuują zdeintegrowany melancholijny podmiot piosenek w szeregu sytuacji granicznych. Oprócz obłądu i melancholii poeta wprowadza także stan śnienia oraz zawieszenia między marzeniem sennym a jawą. Motywy oniryczne w piosence literackiej występują bardzo często. Sen w piosence zostaje sfunkcjonalizowany jako konwencja przedstawienia rzeczywistości wyidealizowanej, alternatywnej wobec tu i teraz; jako utopia wiecznej szczęśliwości. Z kolei bezsenność może być źródłem niepokoju, a wypowiedź literacka pełni wobec niej funkcję terapeutyczną⁴⁷. Do tej topiki nawiązuje Stachura w niektórych swoich piosenkach: *Idź dalej*, *Opadły mgły, wstaje nowy dzień*, *Błogo bardzo stawił będę ten dzień* i innych. Sen funkcjonuje w nich głównie

⁴² Idem, *Nie brookliński most* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 256.

⁴³ Zob. W. Szyngwelski, op. cit., podpis pod ilustracją nr 23.

⁴⁴ E. Stachura, *Nie brookliński most* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, s. 256.

⁴⁵ Zob. A. Małczyńska, op. cit., s. 72.

⁴⁶ Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 21–36.

⁴⁷ O motywach onirycznych w polskiej piosence literackiej – zob. K. Gajda, *Szarpidruły i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 195–222.

jako temat wypowiedzi. Wyjątkiem jest piosenka *Idź dalej*, w której Stachura – poprzez wprowadzenie postaci wróżbiarza – odwołuje się do romantycznej interpretacji snu jako profetycznej wizji, projekcji przyszłego losu, przestrzeni kontaktu ze światem nadnaturalnym i pozaczasowym⁴⁸. Widoczne są jednak różnice między aksjologią snu Steda a konwencją utwaloną w polskiej piosence. Sen „jasny, bez demonów” pozostaje stanem wymarzonym, lecz nieosiągalnym. W jego utworach przeważają sny „ciemne”, nocne koszmary oraz bezsenne, obsesyjne noce⁴⁹.

W piosenkach Stachury przekonanie o nieuchronności śmierci i egzystencjalnym absurdzie kontrastuje jednak z afirmacją życia. Negatywne doświadczenia są nieuchronną konsekwencją zaakceptowania życia we wszystkich jego barwach i odcieniach. Autentyczność przeżywania siebie i świata w hierarchii wartości poety stoi zdecydowanie wyżej niż wewnętrzny spokój i prywatne szczęście. W piosence *Życie to nie teatr* stanowczo sprzeciwia się on teatralizacji i estetyzacji ludzkiego istnienia. Poprzez metaforę życia jako teatru poeta rozumie życie lekkie, pełne uciech i przyjemności, grę pozorów i konwenansów. Przecistawia jej autentyczność własnego smutku i tragizm codziennej walki z samym sobą, niejednokrotnie zakończoną porażką:

„Ty – ty prawdziwej nie uronisz łzy.

Ty najwyżej w górę wznosisz brwi.

Nawet kiedy źle ci jest, to nie jest źle.

Bo ty grasz!

Ja – duszę na ramieniu wiecznie mam.

Cały jestem zbudowany z ran.

Lecz kalekę nie ja jestem, tylko ty!”⁵⁰.

Podmiot w piosenkach Stachury pozostaje w granicznym stanie zawieszenia między życiem a śmiercią. Pozornie infantylny i egzaltowany optymizm piosenek typu *Nie rozdziobią nas kruki* czy *Piosenka dla zapowietrzonego* w gruncie rzeczy skrywa jednak głęboką rozpacz. Poeta podejmuje kolejne maniackalne próby przezwyciężenia absurdalności istnienia i własnej psychiki.

W egzystencjalną problematykę piosenek Stachury wpisuje się także doświadczenie przemijania. Czas w piosenkach niepowstrzymanie biegnie, ucieka, nie da się go zatrzymać. „Ja” istnieje w rzeczywistości nieustannego ruchu, niepowstrzymanej dynamiki przeżyć i wrażeń. Bieg czasu miewa konotacje pozytywne – szczególnie, gdy „płynie i zabija rany” (jak w tytule jednej z piosenek). Przeważnie jednak poeta podejmuje z nim nierówną walkę; próbuje „zdążyć”, zanim będzie za późno. Próbuje go zatrzymać, aby uobecnąć piękno „teraz”, urok chwili. „Nieśmiało sunie brzask,/ Zatrzymać chciałbym czas./ Inaczej jest.../

⁴⁸ B. Truchlińska, *Oniryzm jako kategoria interpretacyjna – próba rekonstrukcji „światopoglądu onirycznego” poety*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I: Philosophia-Sociologia” 1995, vol. XX, s. 208–209.

⁴⁹ Tamże, s. 211.

⁵⁰ Idem, *Życie to nie teatr* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 209.

Czas musi biec⁵¹. Temporalność jest fundamentalną kategorią obrazu świata w utworach należących do drugiego etapu rozwoju poezji czynnej Stachury. Warunek powstania wypowiedzi zupełnej stanowi konieczność bycia zawsze i bycia wszędzie. Czas w piosenkach Stachury nie może wprawdzie zostać cofnięty, lecz może być uobecniony, co pozwala na intensyfikację obecności „ja” w świecie. Teraźniejszość tekstów jest jedynie pochodną uobecnienia przeszłości i przyszłości, a każda przeżywana chwila dzieje się w obszarze kontaktu przeszłości z przyszłością. W konsekwencji powstaje tak zwana jedność czasowa *infinitus* – wszystkie przeżycia i wrażenia dzieją się nie tylko „teraz”, lecz „zawsze” i „wszędzie”⁵².

Świat piosenek Stachury pozornie pozbawiony jest religii i motywacji nadnaturalnej. Podmiot, wypędzając Boga i Szatana, wybiera los „boskiego banity” i przyjmuje brzemie absolutnej odpowiedzialności za swoje życie. W piosence *Banita* Stachura przedstawił egzystencję w świecie poza dobrem i złem – pozbawioną strachu przed transcendentną karą, ale także obietnicy nagrody i boskiej opieki⁵³. Nieodłącznym elementem egzystencjalizmu piosenek Stachury jest jednak tęsknota do Absolutu oraz próba doświadczenia *sacrum*. Metafizyczną tęsknotę człowieka osamotnionego w tłumie demaskuje mimowolne wyznanie robotnika rannej zmiany: „W tramwaju tłok i nie ma Boga/ Jest ramię w ramię, w nogę noga/ Kimanie na stojąco jest”⁵⁴. W tym kontekście interesującym przykładem może być *Biała Lokomotywa*. Tekst zbudowany został na kontraście apokaliptycznego obrazu zniszczonej rzeczywistości („czarne łąki”, „spalony las”, „zwęglone szczątki”, „wspomnienia miast”) i fantastycznego mirażu poety. „Biała Lokomotywa” („żywa zjawia istny cud”) staje się utopijnym marzeniem podmiotu, umożliwia mu powrót z „krainy śmierci” do życia („do życia znowu nieś mnie nieś”)⁵⁵, realizację koncepcji wiecznej szczęśliwości. Pozornie piosenka nie ma nic wspólnego z obecnością Boga w świecie lub jej brakiem. Utwór nabiera jednak całkiem nowego znaczenia w kontekście komentarza samego Stachury:

„(...) wszystkie moje książki, wiersze i proza były modlitwami do Boga, którego ja nazywałem Cudne manowce, Widok nad widoki, Zjawia realna, Biała lokomotywa, Kropka nad ypsilonem czy jeszcze inaczej. I były nieustającą spowiedzią”⁵⁶.

„Nieustająca spowiedź” – to określenie ponownie odsyła do problemu autobiografizmu w piosenkach Stachury. Badacze jego twórczości (między innymi Małczyńska) wielokrotnie zwracali uwagę na konfesyjny charakter tekstów. Czermińska, wprowadzając w jednej ze swoich prac pojęcie „trójkąta autobiograficznego”, wyróżnia trzy odmiany dokumentów osobistych: świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Wyznanie charakteryzuje koncentracja na życiu wewnętrznym jednostki, introwertyczna i egotyczna postawa

⁵¹ Idem, *Kim właściwie była ta piękna pani co dzisiejszej nocy w mojej samotni mnie odwiedziła?* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 251.

⁵² K. Rutkowski, op. cit., s. 211–214.

⁵³ R. Kordes, *Pośmiertne życie piosenek Stachury*, „Arkusz” 1998 r., nr 8, s. 2.

⁵⁴ E. Stachura, *Piosenka robotnika rannej zmiany* w: idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 201.

⁵⁵ Por. idem, *Biała Lokomotywa* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 241–242.

⁵⁶ Cyt. za: J. Marx, op. cit., s. 451.

podmiotu, postrzeganie procesu pisania jako formy autoterapii i autokreacji oraz wnikliwa wiwisekcja świata własnych przeżyć i doświadczeń⁵⁷. Powyższe wyróżniki – charakterystyczne dla literatury intymistycznej (dzienniki, pamiętniki) – są obecne w piosenkach Stachury. Właściwość ta sytuuje je w świetle literatury dokumentu osobistego oraz skłania do zastanowienia się nad potencjalną możliwością wykorzystania socjologicznej metody biograficznej podczas ich interpretacji. Ze względu na ograniczenia objętościowe nie będę rozwijać tego wątku. Takie spojrzenie na piosenki Stachury stwarza jednak nowe możliwości ich lektury i skłania do przewartościowania ich treści.

Piosenki, których nie da się wyśpiewać – problemy formy i języka

Interpretacja piosenek Stachury byłaby niepełna bez odwołania się przynajmniej do głównych problemów ich gatunkowości, formy i języka. Interesować mnie będzie nie tylko język poetycki jako tworzywo *stricto* literackie, lecz także język piosenki – pełen konwencji i gotowych schematów, przystosowany do gustu masowej publiczności. Jak w gatunku z pola kultury popularnej odnajduje się jeden z „kaskaderów literatury”, autor słów „pomóż wspomóż dopomóż wyjątku czuły/ odeprzeć tłumne armie reguły”⁵⁸? Pod względem formy piosenki Stachury powielają tradycyjny wzorec budowy zwrotkowej, z wyraźnie wyodrębnionymi strofami i refrenem. Pisane są wierszem sylabicznym, czasami nawet sylabotonicznym. Budowa tekstu słownego koresponduje także z muzyczną budową okresową, można w nim wyodrębnić mniejsze całości: frazy, okresy.

Niektóre piosenki przyjmują formę ballady, modlitwy (*Piosenka dla robotnika porannej zmiany*) lub tańca (*Tango triste*, *Walc nad Missisipi*), którego metrum realizuje się w rytmie tekstu. Moją uwagę zwróciły zwłaszcza dwa przypadki, w których pod wpływem osobistego przeżycia i pamięci piosenka przyjmuje postać portretu, wspomnienia, a nawet epitafium. W *Piosence dla Rafała Urbana* przywołana została postać zmarłego w 1972 roku śląskiego gawędziarza, „ojca Rafała”, wyrażającego się z uznaniem o talencie „młodego, warszawskiego trubadura” – Stachury⁵⁹. Bohaterką popularnej *Piosenki dla Potęgowej* jest ciotka Maria Potęga, u której poeta mieszkał wraz z Witkiem Różańskim podczas pobytu w łodzi (1966), utrwalonego na kartach powieści *Cała jaskrawość*. Z inicjatywy Jadwigi Stachury fragmenty ballady zostały wyrzeźbione na płycie nagrobnej na cmentarzu w Aleksandrowie Kujawskim⁶⁰. *Piosenka dla Potęgowej* stała się więc realnym epitafium, zyskując charakter użytkowy. Tematyka śmierci i przemijania jest jednak często obecna w polskiej piosence. Wiele tekstów przybiera charakter wspomnieniowy, a w niektórych pojawiały się również zwroty charakterystyczne dla epitafium⁶¹.

⁵⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie i wyznanie*, Kraków 2000, s. 19–26.

⁵⁸ E. Stachura, *Kropka nad ypsilonem* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 168.

⁵⁹ Zob. W. Szyngwelski, op. cit., s. 110.

⁶⁰ Napis na grobie Marii Potęgi brzmi: „Gdzie nas powiedzie skrajem dróg/ gzygzakowaty życia sznur/ tam nas powiedzie gdy nadejdzie czas/ gdzie Potęgowa teraz to raj/ Sted/ Ballada dla Potęgowej/ Kochanej Siostrze/ Jadwiga Stachura”. Zob. W. Szyngwelski, op. cit., s. 82.

⁶¹ O elementach epitafium na przykładzie tekstów Agnieszki Osieckiej pisze Piotr Derlatka, op. cit., s. 260–261.

Ważnym wyznacznikiem struktury tekstu piosenki pozostaje jej rytm, bardzo często zdeterminowany przez rytmikę muzyki. Tymczasem u Stachury wewnętrzny rytm przejawia się już na poziomie tekstu literackiego. Większość piosenek cechuje wyraźna regularność w zakresie wersyfikacji: zbliżona liczba sylab w poszczególnych wersach, identyczna liczba wersów w strofach. Modelowym wręcz przykładem rytmicznej regularności jest *Piosenka dla robotnika rannej zmiany*, oparta niemalże w całości na zrytmizowanym schemacie z bardzo regularnym rozłożeniem akcentów w poszczególnych wersach. Piosenki Steda mają także swoją wewnętrzną melodię. Ryszard Bednarczyk jako główną ich właściwość wskazał „dążenie do jak najpełniejszego oddawania melodii przedstawianych zdarzeń”⁶² poprzez zastosowanie rymów wewnętrznych, aliteracji, bazowanie na sylabach i fonemach eksponujących muzyczność frazy. Taka organizacja tekstu poetyckiego wykracza poza tradycyjny poetycki sylabotonizm⁶³.

Podstawowym elementem wersyfikacyjnym porządkującym tekst piosenki pozostaje rym. W polskiej piosence dominuje rym oksytoniczny – tendencja ta pozostaje w sprzeczności z tradycją polskiej wersyfikacji, w której zdecydowanie częstszy jest rym paroksytoniczny. Właściwość tę warunkuje specyfika rodzimego akcentu. Język polski oferuje bardzo ograniczoną ilość kombinacji męskich asonansów – w związku z tym rymy w piosence są często bardzo proste, powtarzające się i niewyszukane⁶⁴. W przypadku utworów Stachury bardziej zasadne jest z kolei określenie Feddeckiego: „zgrzytające niedorymy”⁶⁵. Konstrukcje typu „dni” – „drzwi”; „sad” – „świat”; „pięć” – „się”; „mam” – „ran” krytyk traktuje jednak wyłącznie jako przejaw nieudolności Stachury tekściarza i argument potwierdzający tezę o niskiej wartości artystycznej piosenek. Czy niedokładność rymu jest jednak czynnikiem przypadkowym? A może to rodzaj gry z konwencją estetyczną piosenki estradowej? Zamiast łatwych w odbiorze, prostych i dosadnych męskich rymów poeta wprowadza „zgrzyty”, które o wiele lepiej odzwierciedlają niejednoznaczność i tragizm wpisany w świat jego utworów. Poprzez operowanie dysonansami Sted, jak się zdaje, neguje uproszczoną, czarno-białą wizję świata narzucaną przez wiele piosenkarskich tekstów. Ponadto wprowadził do swoich utworów liczną reprezentację rymów żeńskich. Podczas gdy tekściarze piosenek wykorzystują przeważnie rymy parzyste (aa bb), Stachura z dużą swobodą i różnorodnością grupuje swoje niedorymy. Niekiedy łączy je po trzy, mieszając parzysty z przeciwnym lub naprzemiennym, wprowadza rym wewnątrz wersu. Mimo to teksty jego piosenek nie tracą na wyrazistości rytmu.

Regularność wersyfikacyjną tekstów Stachury przełamuje także często wprowadzanie do tekstu mocnych puent i dopowiedzeń. Pełnią one funkcję podobną do muzycznej kadencji – struktury melodyczno-harmonicznej sygnalizującej zakończenie utworu muzycznego lub jego fragmentu. Cechą dojrzałej kadencji jest potęgowanie i niwelowanie napięć, przeważnie poprzez powrót do tak zwanego akordu tonicznego (podstawowego

⁶² Cyt. za: R. Kordes, *Pośmierne życie piosenek Stachury*, „Arkusz” 1998, nr 8.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ A. Barańczak, op. cit., s. 73–74.

⁶⁵ Z. Feddecki, op. cit., s. 274.

dla danej tonacji)⁶⁶. „Kadencje” Stachury – czasem zawieszone, a czasem doskonałe – bardzo dobitnie podkreślają emocjonalny ładunek tekstu. W piosence *Gdziekolwiek* poeta w każdej strofie zamkniętą strukturę rytmiczną (najczęściej też znaczeniową) przełamuje poprzez dodanie piątego wersu w funkcji słownej „kadencji”. Dla przykładu: „Gdziekolwiek jestem,/ To mnie nie ma./ Jest maligna,/ Bo cię nie ma./ Jest pustynia”⁶⁷. Podobnie w piosence *Życie to nie teatr* Stachura łamie regularność wersyfikacyjną zwrotek, kończąc każdą z nich krótkim komentarzem: „To jest gra!”, „Bo ty grasz!”, „No i cześć!”⁶⁸. Kadencje Stachury czasem pełnią funkcję puenty, najczęściej jednak nie wprowadzają nowych znaczeń, lecz wzmacniają emocjonalny ładunek wypowiedzi. Jego piosenki pełne są jednak sprzeczności – wprowadzie autor lubi postawić przysłowiową kropkę nad „i”, w tekstach równie często pojawiają się jednak wyodrębnione graficznie pauzy, a nawet momenty dłuższej ciszy. Za pomocą typograficznego znaku pauzy poeta wypełnia często całe wersy, a nawet kilka wersów z rzędu. Cisza w jego piosenkach czasem pełni funkcję cezury, innym razem zawieszenia lub niedopowiedzenia. Czy jest to milczenie melancholika, który nie może znaleźć odpowiednich słów do wyrażenia w pełni swojego stanu emocjonalnego⁶⁹? Jestem jednak skłonna interpretować ten zabieg jako rodzaj gry z odbiorcą, zachęcenie czytelnika lub wykonawcy piosenki do wypełnienia pustego miejsca własną treścią. Długa pauza może „prowokować” odbiorcę do skomentowania – ta funkcja ciszy widoczna jest chociażby na przykładzie poniższych fragmentów:

„Ja – duszę na ramieniu wiecznie mam.

Cały jestem zbudowany z ran.

Lecz kaleką nie ja jestem, tylko ty!

Dzisiaj bankiet u artystów, ty się tam wybierasz;

Gości będzie dużo, nieodstępna tyraliera (...)”⁷⁰.

„Nie brookliński most

Lecz na drugą stronę

Głową przebić się

Przez obłądu los -

To jest dopiero coś!

⁶⁶ J. M. Chomiński, hasło *kadencja* [w:] *Encyklopedia muzyki* pod red. A. Chodkowskiego, wyd. 2 rozsz., Warszawa 2006, s. 412–417.

⁶⁷ E. Stachura, *Gdziekolwiek* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, s. 220.

⁶⁸ Idem, *Życie to nie teatr* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 209.

⁶⁹ O tym problemie języka Stachury pisała A. Małczyńska, op. cit., s. 84–86.

⁷⁰ Ibidem, s. 209.

Będziemy smucić się starannie!
Będziemy szaleć nienagannie!
Będziemy naprzód niesłychanie!
Ku polanie!”⁷¹.

Piosenki Stachury przeważnie krytykowane były ze względu na prostotę, konwencjonalizm, a wręcz banalność języka literackiego. Tymczasem w przypadku tego gatunku niewielka „gęstość” tekstu słownego jest naturalną konsekwencją jej przynależności do kultury masowej, przejawem ukierunkowania twórcy na uczestnictwo w masowym obiegu. Pokróćce wspominałam o tym w pierwszej części artykułu. Tekst piosenki nie potrzebuje „drugiego dna”. Jest on odbierany na dosłownym, bezpośrednio dostępnym poziomie. Oddziałuje natychmiast, nie pozostawiając odbiorcy miejsca na pogłębioną refleksję – problematyzowanie rzeczywistości nie jest przecież jej celem⁷². Język i styl piosenek Stachury odzwierciedlają typowe cechy gatunku: liczne paralelizmy składniowe, duplikowanie całych wersów, tendencję do redundancji i wielosłowania, to znaczy operowania nadmiarem słów niewnoszących nowej treści⁷³. Szczególnie powtórzenia – bogato reprezentowane w jego tekstach – są charakterystyczną cechą języka piosenki. Sam fakt powtórzenia staje się już źródłem znaczeń, a niekiedy wprowadzają one wręcz atmosferę muzyczno-słownego transu⁷⁴. Autor poprzez przerysowanie, doprowadzenie prostych środków do skrajności, osiąga jednak nietypowe efekty. Motyw wanitatywny w piosence *Niemowa* z pewnością nie byłby tak silnie wyeksponowany bez trzykrotnego powtórzenia jednego wersu oraz wyrazu „próżnia” wewnątrz każdego z tych wersów:

„I wszystko w próżnię, w próżnię, w próżnię!
I wszystko w próżnię, w próżnię, w próżnię!
I wszystko w próżnię, w próżnię, w próżnię!”⁷⁵.

Powyższe słowa można odczytać dosłownie – jako podkreślenie tragizmu świata. Po wnikliwej lekturze całego zbioru piosenek rażąco staje się przejawskrawienie, a wręcz karykaturalność podobnych środków. Czy efekt groteski nie mógł jednak leżeć w intencji Stachury? Być może jest to kolejny przejaw zmagania z „katem schematem”. Być może poprzez tragicomizm Stachura próbuje wyrazić egzystencjalny absurd istnienia.

Podobnie gramatyczna niepoprawność i „nieskładność” piosenek Stachury jest w gruncie rzeczy poważnym problemem interpretacyjnym. Oryginalność twórczości autora wynika w dużej mierze z jego skłonności do „egzotyzacji polszczyzny”⁷⁶. Przejawami gry poety z konwencją i uzusem językowym są liczne neologizmy i oryginalne połączenia składniowe, bardzo często stanowiące wręcz pogwałcenie reguł językowych. Równie „niepoprawne” są piosenki, w których pojawiają się jednostki quasi-językowe

⁷¹ Idem, *Nie brookliński most* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 256.

⁷² M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 24.

⁷³ A. Barańczak, op. cit., s. 91.

⁷⁴ Zob. K. Gajda, op. cit., s. 223.

⁷⁵ E. Stachura, *Niemowa* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 213.

⁷⁶ J. Marx, op. cit., s. 421.

pozbawione znaczenia i treści informacyjnej, monosylaby, *nonsense-forms*. Czasem sprawiają one wrażenie bezładnego potoku słów, jak chociażby w cytowanej poniżej *Piosence nad piosenkami*:

„dumnie i biednie
szedłem przed siebie (...)

jak puch jak puch
to wzwyż to w dół
to w górę znów
a z góry w dół
a z dołu w dół
i znów do gór
do chmur do chmur
i raptem w grób
i z grobu w grób
jak nie ten duch”⁷⁷.

W piosenkach Stachury znaleźć można wiele podobnych konstrukcji, pozornie pozbawionych znaczenia i sensu. Wątpliwości nie ulega fakt, że rozwiązanie to autor zastosował intencjonalnie, można natomiast zastanawiać się nad jego funkcją. Cechą charakterystyczną języka melancholii jest rozpaczliwa próba wyrażenia swoich przeżyć przy jednoczesnej niemożności znalezienia właściwych słów do ich opowiedzenia. Melancholik odczuwa głęboki dysonans między rzeczą a słowem. Reakcją na ten stan rzeczy może być przemilczenie lub poszukiwanie. Wspomniany rozdzźwięk może stać się impulsem do wypracowania nowego języka poprzez odnajdywanie oryginalnych połączeń słów i stylów, grę z wieloznacznością, zmiany znaczeń, zabawę logicznymi i gramatycznymi strukturami⁷⁸. Jednocześnie zabiegi takie zawsze przykuwają uwagę słuchacza lub czytelnika. Tworzenie tekstów absurdalnych w polskiej piosence literackiej z lat siedemdziesiątych było jedną ze strategii przełamywania popularnych konwencji i prowadzenia gry z odbiorcą. W utworach popularnych *sensu stricto* absurdalność treści nie jest zjawiskiem pożądanym, ponieważ nie zapewnia tekstowi słownemu przejrzystości oczekiwanej przez czytelnika o niskich kompetencjach kulturowych⁷⁹. Zmysłowy i wrażeniowy słowotok piosenek Stachury jest rodzajem „sensualnej plazmy”, która „przepływa przez mózg poety jak przez rzadkie sito i jest bez żadnej chyba selekcji przelewana na papier stając się tworem literackim równie bezkształtnym (...)”⁸⁰. Poeta nie selekcionował wrażeń, jego zamiarem było raczej zapisanie w tekście pełni siebie i indywidualnego doświadczenia świata⁸¹.

⁷⁷ E. Stachura, *Piosenka nad piosenkami* [w:] idem, *Wiesze, poematy...*, op. cit., s. 268.

⁷⁸ A. Małczyńska, op. cit., s. 78.

⁷⁹ A. Barańczak, op. cit., s. 137.

⁸⁰ J. Marx, op. cit., s. 426.

⁸¹ Ibidem, s. 426–427.

Z jednej strony absurdalność „sensualnej plazmy”, z drugiej zamiar zapisu autentyczności doświadczenia – to kolejny paradoks piosenek Stachury. Poprzez stylizację języka na mowę potoczną i przełamanie ograniczeń estetyzmu autor próbował zapisać autentyczne doświadczenie dnia powszedniego. W tym kontekście wyjątkowym przykładem w zbiorze piosenek jest *Piosenka dla robotnika porannej zmiany*. Miarowość tekstu odzwierciedla jednostajny rytm „świętej” codzienności:

„Zbożowa kawa, smalec, chleb
Salceson czasem, kiedy jest
Do teczki drugie pcha śniadanie
I teraz szybko na przystanek
Po drodze »sportem« sztacha się (...)
Aniele Pracy – stróżu mój
Jak ciężki robotnika znój”⁸².

Wykorzystanie języka parareligijnego („błogo będę stawił ten dzień”) oraz liczne aluzje do motywów biblijnych (struktura Dekalogu w piosence *Człowiek człowiekowi...*) to kolejna ciekawa właściwość języka piosenek Stachury. W ten sposób autor uobecnia czas i przestrzeń ciągłego święta, a subiektywne doświadczenie świata podnosi do rangi kosmogonii. W codziennym świętowaniu Stachury obecny jest imperatyw stwarzania świata na nowo i brania na siebie odpowiedzialności za jego powstawanie⁸³.

Drugie życie piosenek Stachury – o adaptacjach scenicznych i muzycznych

W swoim tekście przeprowadziłam przede wszystkim literaturoznawczą analizę piosenek Stachury, koncentrując się głównie na właściwościach tekstu. Chciałabym po krótku odnieść się jeszcze do licznych realizacji muzycznych i scenicznych. Pierwszymi interpretacjami muzycznymi były wykonania samego poety, który śpiewał swoje teksty z akompaniamentem gitary. Po latach można stwierdzić, że autorskie kompozycje nie wytrzymały próby czasu. Oryginalne wykonania Stachury są dostępne na wspomnianych już wydawnictwach płytowych, lecz przede wszystkim można bardzo szybko odnaleźć je w Internecie. Mimo to nie utrwaliły się one jako interpretacje kanoniczne i wśród słuchaczy tych tekstów cieszą się raczej niewielką popularnością. Ze względu na małą wartość muzyczną i brak umiejętności wokalnych Stachury zwyczajnie „nie wpadają w ucho”. Pozbawione wyrazistej melodii i ściśle ustalonej rytmiki przypominają raczej melorecytacje. Ta swoboda w potraktowaniu elementów dzieła muzycznego (melodyki, rytmiki, harmoniki) zbliża jednak nieco te wykonania do średniowiecznej tradycji wykonawczej trubadurów, dzięki czemu stają się one ciekawym zjawiskiem dla archiwisty. W ich muzycznej „niedoskonałości” można też widzieć źródło autentyczności przeżycia poety. Ponadto nieskomplikowana warstwa muzyczna umożliwia wyeksponowanie tekstów piosenek, dzięki czemu w oryginalnych wykonaniach słowo zyskuje pierwszorzędą rolę.

⁸² E. Stachura, *Piosenka dla robotnika rannej zmiany* [w:] idem, *Wiersze, poematy...*, op. cit., s. 201.

⁸³ Zob. K. Rutkowski, op. cit., s. 228–231.

Piosenki Stachury były także przedmiotem licznych adaptacji teatralnych. Pierwszymi próbami wprowadzenia ich na scenę były spektakle kompozytora Jerzego Satanowskiego, przyjaciela poety, twórcy nurtu teatru piosenek nobilitującego ten gatunek. W jego spektaklach piosenki nie stanowiły jedynie tła dla akcji dramaturgicznej, lecz pełniły rolę pierwszoplanową i przejmowały główne funkcje teatralno-dramatyczne. Adaptacjami piosenkarskiej twórczości Steda były spektakle *Miłość, czyli życie, śmierć i zmartwychwstanie zaśpiewane: wyplakane i w niebo wzięte przez Edwarda Stachurę* (premiera: Teatr Nowy w Poznaniu, 26 kwietnia 1984 roku); *Stachura, czyli List do pozostałych* (premiera: Teatr na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, 12 kwietnia 2003 roku) oraz przedstawienie *Życie to nie teatr* w wykonaniu Jacka Różańskiego⁸⁴. Ponadto wymienić należy także spektakl *Miłość, czyli życie, śmierć i zmartwychwstanie Michała Kątnego* z muzyką Sławomira Zygmunta (FAMA 1983), a także spektakl *Za życie zuchwałę* w reżyserii Michała Juszczakiewicza z muzyką Marka Gałżki (premiera: 8 maja 1983 roku, Teatr Adekwatny w Warszawie).

Naturalnie, piosenki Stachury były także przedmiotem licznych interpretacji muzycznych. Szczególnie lata osiemdziesiąte to czas „stachuromanii”, kiedy to piosenki poety śpiewali między innymi Piotr Fronczewski, Ewa Błaszczyk, Jacek Różański oraz liczni pieśniarze amatorzy. Autorskie interpretacje piosenek Stachury – dalekie od muzycznej kunsztowności i doskonałości wykonania – były przejawem wiary poety w to, że śpiewać może każdy; także realizacją paradygmatu „wszystko jest poezją”⁸⁵. Piosenki Stachury stały się także częścią repertuaru profesjonalnych muzyków. Do popularyzacji twórczości poety przyczyniły się interpretacje zespołu Stare Dobre Małżeństwo: kaseta magnetofonowa *Piosenki Stachury* (1986, debiut fonograficzny) oraz późniejsze realizacje płytowe: *Dla wszystkich starczy miejsca* (1990), *Pod wielkim dachem nieba* (1992), *Niebieska tancbuda* (1993), *Dolina w długich cieniach* (1995), antologia *Cudne manowce* (2000)⁸⁶. Adaptacje Krzysztofa Myszковского w latach dziewięćdziesiątych utrwaliły się jako kanoniczne wykonania piosenek Stachury i mimo upływu czasu wciąż nie tracą na popularności. Równie ważną rolę odgrywały jednak albumy Jana Kondraka: *Tango Triste, Madame I* (1990) i *Madame II* (1990)⁸⁷, Piosenki Stachury były także inspiracją dla twórczości szczecińskiego kompozytora Marka Gałżki (kaseta *Ballady Edwarda Stachury śpiewa Marek Gałżka*, 1985; reedycja CD *Piosenki Edwarda Stachury śpiewa Marek Gałżka*, 2006; płyta *Tu stacja Sopot*, 2006)⁸⁸.

⁸⁴ M. Traczyk, op. cit., s. 204. Encyklopedia Polskiego Teatru, <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7910/milosc-czyli-zycie-smierc-i-zmartwychwstanie-zaspiewane-wyplakane-i-w-niebo-wziete-przez-edwarda-stachure> [dostęp: 26.06.2018]; <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/34981/stachura-czyli-list-do-pozostalych> [dostęp: 26.06.2018].

⁸⁵ M. Traczyk, op. cit., s. 202.

⁸⁶ Oficjalna strona zespołu SDM, zakładka twórczość, <http://sdm-myszkowski.com/tworczosc/> [dostęp: 26.06.2018].

⁸⁷ Dyskografia Jana Kondraka, <http://www.lfb.lublin.pl/sklad-lfb/jan-kondrak/dyskografia/> [dostęp: 26.06.2018].

⁸⁸ Dyskografia Marka Gałżki, Leksykon kultury Warmii i Mazur, http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Marek_Ga%C5%82%C4%B5zka [dostęp: 26.06.2018].

Obok nurtu tradycyjnego, będącego kontynuacją tradycji śpiewania Stachury powstałej na gruncie „mody” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, teksty poety stały się także tworzywem dla kompozycji współczesnych. Próba reinterpretacji i umieszczenia piosenkarstwa Steda w nowym kontekście są adaptacje powstałe w ostatnim dziesięcioleciu. Wśród nich Krzysztof Gajda wymienia m.in. płytę *Banita* (2011) zespołu Parafraza; wydanie kolekcjonerskie wydawnictwa *Biała lokomotywa* z korespondencją Stachury i Satanowskiego oraz dwiema płytami CD (*Biała Lokomotywa*, *Na błękitach jest polana*) oraz koncert *Wszystko jest poezja*, który odbył się 19 lutego 2015 roku w Auli Politechniki Warszawskiej. Wśród nich wyróżnia dwie propozycje fonograficzne: płytę *Sted* (2012) duetu Babu Król (Jacek „Budyń” Szymkiewicz i Piotr „Bajzel” Piasecki) oraz CD *Rozpaczliwie wolny – piosenki Edwarda Stachury* (2013) zespołu Leniwiec. Szczególnie druga propozycja jest ciekawym eksperymentem estetycznym, próbą przełamania konwencji i schematów lektury oraz zestawienia różnych przestrzeni kulturowych. Leniwiec przedstawił piosenki Stachury w estetyce punkrockowej z elementami ska, reggae, folk czy country music. Według Gajdy autorzy obu interpretacji, chociaż kreatywnie poszukują nowej estetyki muzycznej, nie uniknęli popadania w schematy. Nie można jednak odmówić tym wykonaniom wartości ze względu na sam fakt podjęcia wysiłku ponownego namysłu nad twórczością autora *Missa pagana*⁸⁹.

Przedstawione powyżej interpretacje muzyczne i sceniczne piosenek Stachury są oczywiście jedynie subiektywnym wyborem najistotniejszych (w mojej opinii) adaptacji. Podczas selekcji kierowałam się kryterium reprezentatywności (artyści, którzy przyczynili się do stworzenia pewnej tradycji śpiewania i słuchania Stachury) oraz ustaleniami genologii literackiej. Skoncentrowałam się jedynie na realizacjach tekstów piosenkarskich Stachury, pomijając mnóstwo bardzo wartościowych, reprezentujących wysoki poziom artystyczny adaptacji jego wierszy, poematów i fragmentów prozy. W ramach dygresji muszę jednak zwrócić uwagę na bardzo duże zainteresowanie muzyków poematem *Missa pagana* (*Msza wędrującego*). Tekst stał się przedmiotem wielu interpretacji, wśród których wymienić należy spektakl recital *Missa pagana. Msza wędrującego* (z fragmentami *Oto i Fabula rasa*) w wykonaniu Anny Chodakowskiej (premiera: 1982, Teatr Stara Prochownia); albumy *Missa pagana* oraz *Kondrak śpiewa Stachurę – missa pagana* (2013) Jana Kondraka; *Missa pagana* (2005) zespołu SDM. To zainteresowanie artystów skłania do zastanowienia się nad muzycznym potencjałem *Mszy wędrującego* oraz potraktowania jej jako ewentualnego kontekstu dla interpretacji piosenkarskiej twórczości Stachury. W świetle ustaleń teoretyków muzyki msza jako gatunek wokally-instrumentalny jest zbiorem pieśni religijnych, o określonej strukturze wyznaczonej przez porządek liturgiczny, czyli części stałe i zmienne mszy. Ten wzorzec wiernie odtwarza Stachura w poszczególnych częściach tekstu (*Introit, Confiteor, Gloria, Prefacja, Sanctus, Communio, Dziękczynienie, Ite missa est*). Jednak areligijna tematyka *Missa pagana* (przedmiotem adoracji nie jest Bóg, lecz natura, codzienność i człowieczeństwo), prostota stylu oraz możliwość

⁸⁹ K. Gajda, op. cit., s. 405–416.

translacji na język piosenki skłania do zastanowienia nad gatunkową specyfiką utworu. Czy *Mszę wędrującego* można by zatem postrzegać jako nowy rodzaj zeświecczonej mszy, będącej zbiorem piosenek? Odpowiedź na to pytanie wykracza poza możliwości tego artykułu, a powyższy problem mógłby stać się przedmiotem osobnego studium. Myślę jednak, że warto go zasygnalizować.

W mojej interpretacji przedstawiłam piosenki Stachury przede wszystkim jako tekst literacki. Moim celem było zweryfikowanie tendencyjnych, uproszczonych opinii o piosenkach Stachury jako „wypadku przy pracy” i utworach bez wartości artystycznej. Zależało mi na pokazaniu potencjału badawczego wcale nie tak powierzchownego zjawiska, jakim są piosenki Stachury. Utwory te – traktowane jako pewna całość – są świadomym eksperymentem artysty poszukującego autentyczności doświadczenia i przeżycia. Ważnym etapem w rozwoju jego koncepcji poezji czynnej. Próbowałam przedstawić w sposób syntetyczny główne problemy treści, skoncentrowane wokół wątków egzystencjalnych i antropologicznych, świadomości kryzysu kultury i kryzysu podmiotowości współczesnego człowieka. Wyszczególniłam także wybrane cechy formy i języka piosenek Stachury – środków pozornie banalnych, które w określonej sytuacji komunikacyjnej nabierają cech oryginalności. Z pewnością nie wyczerpałam jednak potencjału lektury i możliwości interpretacyjnych. Odrębnym problemem jest relacja słowa i muzyki w wykonaniach piosenek Stachury; sposób funkcjonowania tej twórczości w profesjonalnych aranżacjach Starego Dobrego Matżeństwa oraz w niedoskonałych interpretacjach samego autora. Nie rozwinęłam także problemu intertekstualności piosenek autora, pełnych cytatów ze współczesnej literatury i kultury. Tematem osobnego studium mogłoby być także funkcjonowanie piosenek jako przestrzeni komunikacji z odbiorcą masowym. Chociaż równie dobrze można by powtórzyć za poetą, że najpiękniejszej piosenki nie da się ani wyśpiewać, ani zapisać jej tekstu lub melodii. „Najpiękniejsza piosenka to śpiewająca się za każdym razem inna, nowa, najpełniejsza i najpiękniejsza piosenka (...). Da się nią być. I śpiewać. Każda żywa rzecz nią jest. (...) Najpiękniejsza piosenka jest bez słów”⁹⁰.

Summary

It can't be sung out. You can be it. And keep singing. Songs in Edward Stachura's literary output

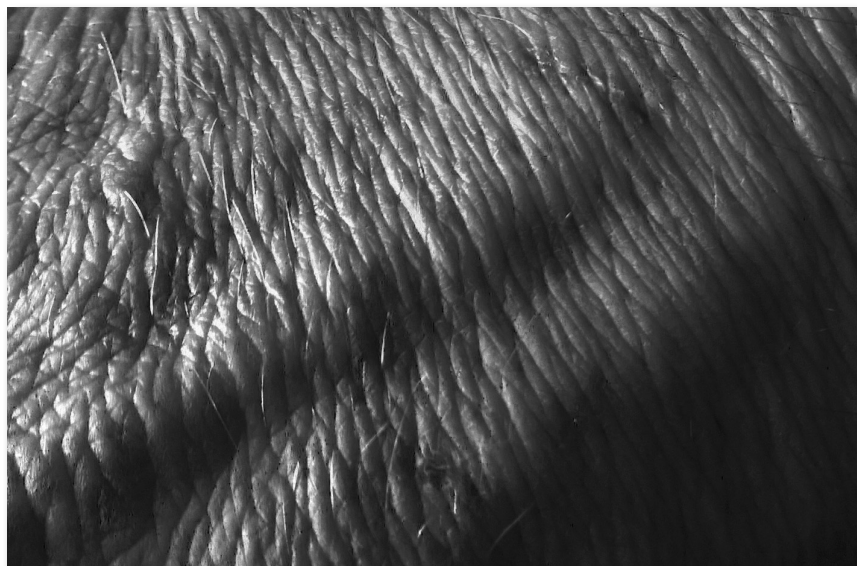
The article offers a synthesis of the problems of content, form and language in the songs by Edward Stachura. This genre has a special place in the writer's output. Stachura's songwriting was important for his development of the conception of „active poetry” and also in his search for the „complete literary utterance”. The article focuses

⁹⁰ E. Stachura, *Fabula rasa...*, op. cit., s. 34.

on the place of Stachura's songs in the cultural and literary circulation and on their autobiographical and existential themes, the main features of their language and the problem of genre.

Keywords: Edward Stachura, literary song, life-writing, cursed poets, contemporary poetry

Słowa kluczowe: Edward Stachura, piosenka literacka, życiopisanie, poeci wyklęci, poezja współczesna



Mirosław Jurczuk, *Fale*

Refreny traumy. O piosenkach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

„Przypuszczam, że mogę dotknąć kresu jedynie w powtórzeniu, w tym sensie, że nigdy nie jestem pewien, że ów kres osiągnąłem, i nigdy pewien nie będę”.

Georges Bataille

1.

Namysł nad obecnością i funkcjonowaniem piosenek w twórczości poetyckiej Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego już na samym początku wymaga kilku uwag i zastrzeżeń. W pierwszej części artykułu w zakres analizy włączam te wiersze poety, w których tytule występuje słowo „piosenka” – na przykład *Piosenka utracjusza*¹ czy *Piosenka o babci kłozetowej*². Spróbuję podjąć tym samym kwestię poruszaną przez Andrzeja Hejmeja w *Muzyczności dzieła literackiego*, a mianowicie problem „sposobu wyrażania muzyczności w tytule i sposobu interpretowania paratekstualnych informacji”³.

Piosenki Dyckiego to oczywiście teksty o szczególnym charakterze – w zamyśle właściwie nieprzeznaczone do wykonania muzycznego (sam poeta, jeśli wykonuje je wobec publiczności, czyni to w formie recytacji). W istocie nie spełniają więc one podstawowego kryterium, które stawiają temu gatunkowi autorzy *Słownika terminów literackich*, piszący o „utworze słowno-muzycznym, przeznaczonym do wykonywania przez śpiewaka solistę lub zespół”⁴. Dycki w swojej koncepcji piosenki odchodzi więc daleko od wzorów wyznaczanych przez „trójkę wieszczów polskiej piosenki” (według określenia Jeremiego Przybory⁵): Agnieszkę Osiecką, Jonasza Koftę i Wojciecha Młynarskiego. To tradycja bliższa raczej niektórym utworom Rafała Wojaczka (zob. *Piosenka bohaterów II*⁶ czy *Piosenka z najwyższej wieży*⁷), który wykorzystywał wielokodowość piosenki⁸ w szczególnie sposób – kod muzyczny nie tyle ustępuje u niego kodowi słownemu, ile staje się jego częścią, kolejnym elementem instrumentarium tekstowego. Z pewnością podobne motywacje stoją u podstaw koncepcji piosenki u Dyckiego.

¹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Wrocław 2010, s. 120.

² Ibidem, s. 409.

³ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 59.

⁴ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2002, s. 388.

⁵ J.R. Kowalczyk, *Piosenka literacka*, culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/piosenka-literacka> [dostęp: 28.03.2018].

⁶ R. Wojacek, *Wiersze zebrane*, pod red. B. Kierca, Wrocław 2005, s. 73.

⁷ Ibidem, s. 109.

⁸ A. Barańczak, *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny* [w:] *Formy literatury popularnej: studia*, pod red. A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1973, s. 174.

Wydaje się, że to przejaw charakterystycznej dla tego poety tendencji do wykorzystywania zastanych modeli budowy tekstu na zasadzie konwencji. W swoich wierszach nawiązuje on bowiem do rozmaitych form, takich jak sielanka, *silva rerum*, peregrynarz, waleta czy nenia, o czym pisał wyczerpująco Wacław Forajter⁹. Badacz stawiał tezę o pastiszu, „inwersyjnym odwróceniu”, na skutek którego gatunki używane przez Dyckiego okazują się dalece anamorficzne, a ich nazwa nie stanowi ostatecznie o więzi z tradycją literacką. Anamorficzne nie znaczy jednak amorficzne – można zatem próbować je opisać. Dlatego zanim przejdę do szerszych rozważań o „piosenkowości” twórczości poety, chciałbym przyjrzeć się jej realizacjom w ramach korpusu wierszy-piosenek – korzystając z ich podstawowej typologii¹⁰.

Piosenki „czyjeś” (na przykład *Piosenka pastuszka*)

W utworach tych z zasady pojawia się postać wymieniona w tytule, niekiedy jest ona tożsama z podmiotem mówiącym w wierszu, a niekiedy jest osobą w nim występującą. Niezmienna pozostaje natomiast kwestia wątpliwego statusu tych postaci – są to osoby ze społecznego dołu, marginesu albo co najmniej podejrzane (utracjusz, pastuszek, opryszek czy lizusek). Sama perspektywa społeczna bywa w nich przywoływana lub sygnalizowana:

„powiadają iż teraz sprzedaje chryzantemy
i świeczki pod murami lubelskich cmentarzy
wieczorem przepija wszystko co zmarli
wytargowali dla jego handryczących się chłopców”

[XCVII. *Piosenka utracjusza*]¹¹.

Z drugiej strony status ten nie zawsze jest jednoznaczny – na przykład w *Piosence opryszka*¹² staje się przedmiotem ironicznej gry, w wyniku której tytułowe określenie można czytać zarówno w odniesieniu do chorego zamkniętego w szpitalu psychiatrycznym, jak i do pilnujących go tam lekarzy (choć z uwagi na liczbę pojedynczą bardziej prawdopodobna wydaje się oczywiście wersja pierwsza). „Mogą mnie związać, pobić i zniszczyć” – powiada opryszek – jednak czy to nie właśnie więzanie i bicie czyni opryskiem? Rozstrzygające okazują się ostatnie dwa wersy, które wywracają dotychczasową interpretację na nice: „nikt im nie odpyszczy / z powodu moich ewidentnych pryszcz”. Ostatecznie „oprysek” okazuje się więc po prostu określeniem osoby dotkniętej trądzikiem... To „rodzaj gospodarki znaczeniami, polegający na wywoływaniu i odwoływaniu określonych sensów”¹³, którym często i efektywnie posługuje się Dycki. Twórca realizuje

⁹ W. Forajter, *Inwersje*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 200.

¹⁰ Odwołuję się do typologii zaproponowanej przez Magdalenę Łopatę, która nie została jednak omówiona szerzej w jej artykule. Magdalena Łopata, *Dziwny, dziwny głos. Rzecz o muzycznej strunie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, pod red. P. Śliwińskiego, Poznań 2012, s. 181.

¹¹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, op. cit., s. 120.

¹² Ibidem, s. 320.

¹³ P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Poznań 2007, s. 257.

tu konkretny cel – prowadzi do pytania o podejrzaną łatwość podobnych przesunięć w myśleniu. Powinowactwo brzmieniowe pomiędzy słowami „pryszcze” i „opryszek” skrywa pod swoją powierzchnią tryby przemocy i wykluczenia – opryszek to po prostu wyrzutek ze świata niepryszczatych.

Finalny rym pyszczy-pryszczy jest istotny także z innego powodu. Kilukrotnie piosenki „czyjeś” kończą się właśnie w ten sposób – rymowanym zawołaniem. Na przykład: „pastuszkim / kiedyś byłem i ja // krowy pasalem każdego dnia”¹⁴ (choć w nowszych tomach – *Imię i znamię, Nie dam ci siebie w żadnej postaci* – poeta odchodzi raczej od tego pomysłu). Niekiedy zawołanie to bywa śpiewane; odwołując się znów do koncepcji Andrzeja Hejmeja, można powiedzieć, że wyczerpuje wtedy znamiona tak zwanej muzyczności II, definiowanej jako „sposoby prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim”¹⁵.

Piosenki „o czymś” (na przykład *Piosenka o chorobie dwubiegunowej*)

Tego rodzaju piosenek znajdziemy u Dyckiego zdecydowanie najwięcej. Z uwagi na ich liczebność oraz rozpiętość tematyczną i formalną trudno byłoby wskazać w tym przypadku elementy powracające z widoczną regularnością. W kilku wierszach pojawia się co prawda formuła retorycznego zwrotu „ty” lub „wy” skierowanego do rozmaitych adresatów – Boga (słynny takt wędrowny poezji Dyckiego – „Jesień już, Panie”), kogutka czy wiersza:

„dokąd się toczysz
mój bezrozumny bezdomny
wierszu (»Nikt, nikt

nie chce nas w jednym
kawałku») najlepiej byłoby ci
w Lisich Jamach a jeszcze
lepiej w szkolnym podręczniku”

[XIX. *Piosenka o chorobie dwubiegunowej*]¹⁶.

Jednak to wciąż za mało, by mówić o wyraźnej odrębności. Naprawdę istotna wydaje się raczej kwestia samego tytułu, stanowiącego „akompaniament”¹⁷ tekstu głównego (sama jego obecność nie jest zresztą taka oczywista, zważając na to, że duża część wierszy Dyckiego oznaczana jest w spisach treści wyłącznie cyfrą rzymską i incipitem). Jego główną funkcją wydaje się tematyzacja. W przywołanej *Piosence o chorobie dwubiegunowej* lektura każdego kolejnego wersu odbywa się niejako w cieniu wskazanej w tytule

¹⁴ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, op. cit., s. 370.

¹⁵ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, op. cit., s. 61.

¹⁶ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Kraków 2016, s. 21.

¹⁷ G. Genette, *Introduction to the Paratext*, „New Literary History” 1991, nr 2, s. 261.

choroby, która dalej w tekście zostaje skojarzona z poezją – „poezja (niczym choroba / dwubiegunowa) toczy się // kołem i nigdy jej za wiele”. To tytuł wyznacza kierunek interpretacji; nie sposób się przed nim uchylić, w końcu to piosenka właśnie „o tym”.

Warto zwrócić uwagę, że tytuły te właściwie nigdy nie stają się przedmiotem poetyckiej gry (na przykład ironii), tak częściej u Dyckiego. Są raczej ograniczone do tej jednej funkcji – projektowania ram tekstu. Niekiedy to zadanie jest realizowane za pomocą silnego obrazu, jak w *Piosence o jarmacznym kogutku*¹⁸ czy *Piosence o ruchu ulicznym z udziałem mojej matki*¹⁹.

Właściwie to samo powiedzieć można o **piosenkach „jakichś” (na przykład *Piosenka wieczorna*)**, dlatego też nie poświęcam im osobnego punktu. W ich przypadku tytuł również pełni funkcję określenia lub dookreślenia znaczeń pozostałej części wiersza. Może przybierać to rozmaite formy: określenia tonacji (wspomniana *Piosenka wieczorna*, *Piosenka bez upiększeń*), stwierdzenia pochodzenia topograficznego (*Piosenka z okolic Lubaczowa*), celu (*Piosenka w obronie własnej*) i tak dalej.

Piosenki „dla kogoś” (na przykład *Piosenka dla p. Mościckiej*)

W tym przypadku już na pierwszy rzut oka widoczny jest element dedykacji. Piosenka zostaje zadedykowana postaci wymienionej najczęściej z imienia lub nazwiska (p. Mościcka, Funia Betska), rzadziej określonej tylko co do swojej funkcji (burmistrz, przedsiębiorca pogrzebowy). Interesujące wydają się szczególnie te pierwsze – jak pisze Zofia Król:

„(...) częstotliwość powtarzania się imion własnych u Tkaczyszyna-Dyckiego stanowi jedną z pierwszych, dostrzegalnych gołym okiem cech tej poezji. Przede wszystkim są to imiona zmarłych, ale bywają też i żywych”²⁰.

Z kolei Paweł Kaczmarski:

„Chyba każdy czytelnik Dyckiego miał chociaż raz wrażenie, że autor *Peregrynarza* jest autentycznie zakochany w nazwiskach, z żadnego z nich nie byłby skłonny zrezygnować. A jednak niewiele dowiadujemy się o osobach, które wymienia (czasem jakiś drobiazg – jak brodawki Hryniawskiej w *Liber mortuorum*). Nazwiska są bowiem sposobem na zachowanie zmarłych w pamięci jako sąsiadów”²¹.

Potwierdza to też sam Dycki, gdy pisze: „Niechaj wasze imiona / nigdy nie przestaną nas kręcić”²². Jeśli chodzi o źródło tego poetyckiego gestu, przychyłabym się do interpretacji Kaczmarskiego, który kładzie akcent na próbę ocalenia, zachowania kogoś w tekście. W tym rozumieniu dedykacje piosenek Dyckiego byłyby próbą ofiarowania (od łacińskiego *dedicare* – ofiarować, poświęcić) komuś miejsca w wierszu.

¹⁸ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, op. cit., s. 121.

¹⁹ Ibidem, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, op. cit. s. 42.

²⁰ Z. Król, *Nieprzydatność poezji – imiona u Tkaczyszyna-Dyckiego* [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, op. cit., s. 253.

²¹ P. Kaczmarski, *Sąsiedni pokój* [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, op. cit., s. 234–235.

²² E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i zamię*, Wrocław 2011, s. 6.

To jakby odwrotność Homeryckiej tezy o cierpieniu – nie w znaczeniu fizycznego bólu, ale raczej właśnie straty – istniejącym po to, by pieśń mogła trwać²³. U Dyckiego pierwsza jest strata, dopiero później pojawia się piosenka. Tutaj też szukałbym wyjaśnienia tak częstej obecności wątków funeralnych w wierszach „dla kogoś”:

„wszystkie wszystkie umierały w swojej pościeli
w największej świętości swojego staropanieństwa
po śmierci Białokurskiej było chyba najwięcej
krwi i gałganów wtedy też pomyślałem że gdzie indziej

umierają czyściej o wiele czyściej anizeli
w naszym domu kiedy zaś zmarła Białokurska
w zawczasu przygotowanym łóżku krwi i gałganów
było jeszcze więcej nawet pod mym jasieczkiem”

[CCLXXXVI. *Piosenka dla bezdzietnej Białokurskiej*]²⁴.

2.

Ostatecznie jednak – oprócz szeroko omawianej kwestii tytułów – trudno byłoby wskazać prawdziwie istotowe różnice pomiędzy wierszami-piosenkami a „regularnymi” wierszami Dyckiego. Właściwie wszystkie cechy wspomniane w poprzedniej części, takie jak występowanie postaci ze społecznego marginesu, obecność przejawów muzyczności czy wątków funeralnych, przypisywać można szerzej całej twórczości autora i ewentualnie wskazywać na ilościową nadreprezentację w piosenkach (jak w przypadku piosenek „dla kogoś” i wątków funeralnych). Dlatego w drugiej części artykułu chciałbym zastanowić się nad wspomnianym już zagadnieniem „piosenkowości” wszystkich utworów Dyckiego.

Na początek warto sięgnąć po artykuł Tomasza Majerana *Znak wodny. Kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*²⁵. Autor ten stawia pytanie o „obłądną powtarzalność frazy, ową nieregularną refreniczność linijek, która – obok obsesyjnie drążonych kilku wątków i tematów – stanowi znak rozpoznawczy tej poezji”²⁶. Warto zaznaczyć, że kwestia powtarzalności stanowi od lat nie tylko jeden z najważniejszych „znaków rozpoznawczych” twórczości Dyckiego, lecz także punkt przecięcia się najrozmaitszych interpretacji i uwag krytycznoliterackich na jej temat – Andrzej Sosnowskiego („klastrofobiczna powtarzalność życiowej szamotaniny”²⁷), Agnieszki Wolny-Hamkała („mantryczna powtarzalność, która przywodzi na myśl modlitwę, rytuały, zaklęcia”²⁸), Grażyny Borkowskiej („rytm tak lubianych przez poetę albo natrętnie

²³ W. Juszcak, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 2017, s. 136.

²⁴ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, op. cit., s. 324.

²⁵ T. Majeran, *Znak wodny. Kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, majeran.net, <http://majeran.net/skizce/znak-wodny-eugeniusz-tkaczyszyn-dycki.html> [dostęp: 26.02.2018].

²⁶ Ibidem.

²⁷ A. Sosnowski, *Najrzykowniej*, Wrocław 2007, s. 10.

²⁸ A. Wolny-Hamkała, *Tkaczyszyna-Dyckiego życie z duchami*, „Gazeta Wyborcza” z 04.10.2009.

uruchamianych – powtórzeń²⁹) czy Krystyny Pietrych, która pisze o transowości (nie tylko samej frazy poety, lecz także jej odczytań³⁰).

Tymczasem Majeran w swoim tekście wychodzi od tezy o barokowych źródłach twórczości Dyckiego, by szybko stwierdzić, że o ile rzeczywiście tłumaczy ona dobrze topikę tej poezji, o tyle w żaden sposób nie rozwiązuje problemu „kwestii formalnych”. Proponuje więc własne rozstrzygnięcie, wprowadzając pojęcie refreniczności, którą dzieli na dwa podtypy:

„Albo linijka powtórzona jest dokładnie i w całości (...), albo też – i co jest cechą charakterystyczną znakomitej większości wierszy Dyckiego – powtórzona zostaje tylko pierwsza część wersu (...), druga natomiast rozwija opis – bądź miejsca (...), bądź sytuacji (...). Właśnie ten drugi rodzaj refreniczności, zważywszy na wysoką frekwencyjność jego występowania, można dość bezpiecznie uznać za wyróżnik genologiczny wierszy Dyckiego³¹”.

Odrzucając skojarzenia z sonetem wieńcowym i pantum, Majeran sięga ostatecznie do etnograficznej książki *Ruś Karpacka* Oskara Kolberga, w której pojawiają się liczne przykłady kołomyjki – tańca i śpiewu ukraińskich górali karpackich, znanego zresztą samemu Dyckiemu (*Dyrzymałki głównie lubaczowskie albo kołomyjka*³²). Zapisana tekstem kołomyjka rządzi się prostymi regułami gatunkowymi: to krótki, rymowany wiersz czterowersowy lub (zdecydowanie rzadziej) dwuwersowy³³.

„Typowa dla poezji ludowej refreniczność powiązana z niewielką przestrzenią wiersza stworzyła dość szczególny rodzaj refrenu: powtórzona zostaje tylko część linijki, druga natomiast rozwija „akcję” piosenki. W skrajnych przypadkach owa powtarzalność zostaje zredukowana do pojedynczych, inicjalnych wyrazów i trudno już mówić o refrenie, łatwiej natomiast o anaforze (...). Mamy więc w kołomyjce do czynienia z dwoma rodzajami refreniczności, dokładnie tymi samymi, co w przypadku poezji Tkaczyszyna-Dyckiego³⁴”.

To właśnie chciałbym rozumieć przez „piosenkowość” wierszy Dyckiego. Oczywiście równie dobrze można by mówić o „kołomyjkowości” czy „refreniczności”, niemniej poręczność tego pierwszego terminu oraz zdecydowany gest samego autora, który właśnie „piosenkę” wybrał jako element wielu tytułów swoich wierszy (oraz jednego z tomów – *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach*) są tutaj dla mnie decydujące.

Na osobny namysł zasługuje pytanie o stawkę tak rozumianej piosenkowości. Podobnie jak Grzegorz Tomicki uważam bowiem, że „zasada powtarzania (repetycji) swoim zasięgiem wykracza [u Dyckiego – dop. aut.] poza wymiar czysto językowy, organizując także doświadczenie egzystencjalne³⁵”. Do tego rodzaju myślenia zachęca zresztą sam poeta, gdy pisze: „Nie bujam, nie cierpię produkować zmyśleń³⁶”. Zaciera się tutaj

²⁹ G. Borkowska, *Laudacja*, „Gazeta Wyborcza” z 04.10.2009.

³⁰ K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego* [w:] *Pokarmy...*, op. cit., s. 122.

³¹ T. Majeran, *Znak wodny. Kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, op. cit.

³² E. Tkaczyszyn-Dycki, *Zaplecze*, Legnica 2001, s. 126–137.

³³ T. Majeran, *Znak wodny. Kilka intuicji na marginesie wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, op. cit.

³⁴ Ibidem.

³⁵ G. Tomicki, *Poetyckie krążenie wokół „Das Ding”: funkcje powtórzenia w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 4, s. 123.

³⁶ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dyrzymałki dla Tomasza albo wykręcać kota ogonem*, „Dziennik Portowy” 2002, nr 6, s. 57.

wyraźna granica pomiędzy podmiotem lirycznym a autorem; ten pierwszy istnieje o tyle, o ile opracowuje przeżycia tego drugiego. Pozostaje pytanie, na czym dokładnie polega ta praca i o jakie przeżycia chodzi.

Wydaje się, że przede wszystkim o przeżycia traumatyczne (pojęcie traumy rozumiem tutaj po Lacanowsku, jako przegapione spotkanie z Realnym³⁷). Najbardziej charakterystycznym przykładem tego rodzaju przeżyć są dwie śmierci „założycielskie” dla twórczości Dyckiego – śmierć Leszka, jego przyjaciela, oraz śmierć matki³⁸. Jak pisze Alina Świeściak, wydarzyły się one „na początku” i dzieją się nieustannie, „dzieją się w powtórzeniach”³⁹. Z kolei liczne fragmenty wierszy Dyckiego wskazują na to, co sugerował Andrzej Sosnowski⁴⁰ – że nie potrafi on napisać wiersza o śmierci, ponieważ takiego wiersza napisać się nie da: „a ja piszę wiersz o śmierci / a ja znowu ten wiersz piszę od początku / i nie umiem skończyć // ani przerwać w połowie tak żeby się zachwiał”⁴¹, „opowiem ci o śmierci w moim niedoskonałym / języku znanym z niedoskonałości”⁴². W tym miejscu wracam do koncepcji Lacana. Francuski psychoanalityk zaproponował nie tylko własną definicję traumy, lecz także dwie kategorie, które wydają się najlepsze do wyjaśnienia tego, co intuicyjnie przeczuwa Dycki:

„Z pism Arystotelesa Jacques Lacan wyprowadza dwa terminy: tuché i automaton, pierwszy przypisując traumie, która opiera się symbolizacji, drugi zaś fundamentalnej dla człowieka tendencji do podejmowania prób osławiania traumy przez jej nazwanie, opisanie, włączenie w narrację. Automaton gwarantuje działanie języka, zaś trauma i związane z nią napięcie między poziomem realnym a symbolicznym stają się w tej koncepcji modelem funkcjonowania podmiotu. Związane z pierwotnym wyparciem wkroczenie w porządek symboliczny to geneza człowieka jako (pękniętego) podmiotu, a jednocześnie powstanie nieświadomości”⁴³.

Pozostając blisko rozpoznań Katarzyny Bojarskiej, możemy stwierdzić, że u podłoża twórczości Dyckiego leży właśnie to pęknięcie, którego język poetycki nie dosięga i nie opracowuje, ale które ów język organizuje. Nie udaje się poecie całkowicie pojąć i przekształcić Realnego w rzeczywistość, funkcjonuje więc w rozstrojeniu i rozbiściu, w szparze między tymi dwoma przestrzeniami. Realne nie poddaje się przedstawieniu, wypowiedzeniu, wyczerpaniu w języku, można je więc tylko nieustannie powtarzać. „Wiederholen nie oznacza Reproduzieren”⁴⁴ – jak powiada sam Lacan – powtórzenie to nie reprodukcja. Być może tylko tyle (i aż tyle) pozostaje podmiotowi dotkniętemu traumą.

³⁷ Za: H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 160.

³⁸ A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 176.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ A. Sosnowski, *Liryzm Dyckiego* [w:] *Jesień już Panie a ja nie mam domu. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2001, s. 50.

⁴¹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, op. cit., s. 24.

⁴² Ibidem, s. 218.

⁴³ K. Bojarska, *Przeżyć raz jeszcze: Performance, pamięć, trauma*, „Sztuka i Dokumentacja” 2013, nr 9, s. 75.

⁴⁴ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. A. Sheridan, Nowy Jork 1978, s. 50.

III.

Analogiczne przecucia towarzyszą wspomnianej już Krystynie Pietrych, która pisze o:

„(...) poczuciu obcowania nie tyle z jednym wierszem, ile z niemożnością zaistnienia tego Jednego Wiersza. Jak gdyby to, co zapisane i wymówione, istniało »zamiast« tego, czego (wy)powiedzieć niepodobna; jak gdyby teksty, które zostały napisane, stanowiły jedynie odmianę, przesłone, kopię, odprysk, wariant, ślad czegoś, co nie może uzyskać pełnego, ostatecznego, stabilnego czy choćby akceptowalnego tekstowego kształtu”⁴⁵.

Podobne echa wyczytać można u Jarosława Mikołajewskiego („to wciąż ta sama książka”⁴⁶) czy Adama Dziadka („Kolejne wiersze wprowadzają i rozwijają nowe wątki, ale też przez uporczywe powtarzanie niektórych fraz wracają do tych napisanych wcześniej”⁴⁷), którzy również wskazują na charakterystyczne powiązanie powtórzenia i różnicy w kolejnych utworach i tomach.

Nie polemizując z przytoczonymi wypowiedziami, proponowałbym dokonanie jednego istotnego przesunięcia. W miejsce figury Jednego Wiersza podstawilibym inną – figurę piosenki, rozumianą właśnie jako pewien sposób myślenia o twórczości Dyckiego. Nie traci ona właściwie żadnych znaczeń, które niesie ze sobą propozycja Krystyny Pietrych, natomiast odnosi dodatkowo do owej muzycznej refreniczności, o której pisze Majeran, a ta z kolei prowadzi do interpretacji Lacanowskiej. Byłoby to myślenie o Dyckim jako o podmiocie strauumatyzowanym, piszącym wciąż tę Jedną Piosenkę, której nigdy ukończyć się nie da, którą zawsze można na nowo przepisać, do której zawsze dopisać można nową zwrotkę. Tak rozumiana piosenka staje się modelem traumatycznego powtarzania – niekończącego się nigdy wykonywania tego samego za każdym razem trochę inaczej.

Summary

Title: Refrains of trauma: Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki's songs

The article focuses on Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki's songs, that is poems containing the word „song” in the title (e.g. „Song for Ms. Mościcka”). Although they are called „songs”, they are not intended to be performed orally; instead, they explore the musical potential of their form for strictly textual purposes. The discussion follows Magdalena Łopata's typology of Tkacyszyn-Dycki's songs, which reflects the poet's own differentiation between „somebody's” songs, songs „about something”, „some” songs and songs „for somebody”. Subsequently, the article problematizes Tomasz Majeran's conception of the refrainity” of Tkacyszyn-Dycki's poems. The Lacanian theory of trauma and *tuché* helps explain this particular aspect of Tkacyszyn-Dycki's poetic writing.

Keywords: song, text, repetition, trauma, Lacan

Słowa kluczowe: piosenka, tekst, powtórzenie, trauma, Lacan

⁴⁵ K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego* [w:] *Pokarmy...*, op. cit., s. 123.

⁴⁶ J. Mikołajewski, *Historia odrębna* [w:] *Jesień już Panie a ja nie mam domu. Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki i krytycy*, op. cit., s. 5.

⁴⁷ A. Dziadek, *Styl somatyczny: Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki* [w:] *Pokarmy...*, op. cit., s. 62.

Literackie, muzyczne i społeczne uwarunkowania czeskiej piosenki folkowej. Fragmenty książki Josefa Prokeša¹

Przełożyli Tatiana Witkowska i Kamil Dźwiniel

Tekst piosenki folkowej w kontekście nauki o literaturze

Tekst piosenki bywa czasem rozpatrywany za pomocą aparatu krytycznego służącego opisowi poezji. To zrozumiałe, gdyż zarówno tekst piosenki, jak i wiersz stanowią część literatury i mają charakter językowy: w obu przypadkach możemy zastanawiać się nad jednostkami konstrukcji tematycznej oraz budowy językowej, nad terminologią afektywną, nad tropami. Co więcej – i w odniesieniu do tekstu piosenki, i w przypadku poezji przeznaczonej do czytania możemy prowadzić rozważania dotyczące składni, wersów, rymów...

Jednak piosenka jako całość należy raczej do sfery twórczości ustnej (*ústní slovesnost*), nie podlega bowiem wyłącznie percepcji graficznej. W przypadku piosenki oraz poezji podstawowym materiałem pozostaje słowo, w pojęciu literatury odnajdujemy „literę”, znak pisany lub drukowany, podczas gdy szersze pojęcie twórczości jako sztuki słowa (*slovesnost*) posiada w swojej podstawie „słowo” – przede wszystkim mówione, słyszane lub śpiewane.

A przecież pierwotnie słowo miało charakter oralny, a poezji nie utrwalano za pomocą pisma. Dla autora, dla recytatora i wykonawcy, oczywiście także dla słuchacza, oznaczała ona uroczyste i zawsze niepowtarzalne widowisko poetyckiej transpozycji konkretnego momentu. Pierwotny tekst stanowił jedynie początek, a wszystkie jego kolejne prezentacje z nieodłącznymi wariantami tworzyły jego kontynuację, zależną od współczesnych czasów oraz określonych sytuacji. Wiersz oraz piosenka oznaczały to samo, były jedynie przechowywane w pamięci i wynurzały się z niej, a następnie były wciąż i wciąż przetwarzane jako dzieło artystyczne w stanie „narodzin”, ponadto dzieło przeznaczone do akustycznej percepcji podejmowanej przez całą wspólnotę odbiorców.

¹ Pierwsze dwa fragmenty pochodzą ze Wstępu Josefa Prokeša do jego książki, ostatni zaś – z obszernego rozdziału wieńczącego tę ważną monografię nurtu czeskiej piosenki folkowej, przedstawiającą kanon czeskiej piosenki folkowej w szeregu interdyscyplinarnych analiz literackich, obejmujących również namysł nad muzyczną warstwą złożonego dzieła: J. Prokeš, *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*, Brno 2011. Części te noszą następujące tytuły: *Začlenění textu folkové písně do kontextu literární vědy* (s. 17–18), *Začlenění žánru folkové písně do kontextu hudební vědy* (s. 18–19) oraz *Postavení české folkové písně v celku národní kultury* (s. 153–156).

Pierwotnego autora zastępowali kolejni autorzy², a pierwotnych słuchaczy – później- si odbiorcy, słuchający już w innym czasie, w zmienionych warunkach społecznych, jak gdyby piosenka folkowa powracała sinusoidalnie do tych mitotwórczych czasów, kiedy to wypowiedziane i zaśpiewane słowo oznaczało coś niezwykle ważnego. Tego wszystkiego był świadomy na przykład Karel Kryl u początków czeskiej piosenki folkowej, w taki sposób używając słowa w swych pieśniach, że z jednej strony stawalo ono lekkomyślnie twarzą w twarz przeciw czołgom i przeciw zdziczałej arogancji politycznej, z drugiej jednak – strzegło tego, co szlachetne, wymykając się erozji czasu. Z dzisiejszej perspektywy jego słowo było raczej bronią nadmiernie patetyczną, jednak w patosie Kryla tkwiły syntetyczne pokłady życiowej mądrości. (...)

Jeśli więc użyjemy do badania tekstu piosenki folkowej instrumentów poetyki, nauki o kształcie dzieła literackiego, musimy mieć świadomość tego, że analiza poezji przeznaczona głównie do czytania nie jest równoznaczna z analizą tekstu piosenki folkowej, a to z kolei nie jest tożsame z [całościową] analizą istoty piosenki folkowej. Zarówno wiersz, jak i tekst piosenki folkowej (również piosenka taka rozumiana jako całość) mają swą specyfikę, której nie można mieszać ani mylić z niczym innym.

Gatunek piosenki folkowej w kontekście wiedzy o muzyce

Nieokreśloność gatunku piosenki folkowej, jego względna młodość, nacisk na tekstowy komponent oraz akcentowane w nim funkcje pozaestetyczne – to wszystko zawczasu sygnalizuje, że włączenie folku do sfery wiedzy o muzyce nie będzie łatwe. Pomimo to przynajmniej spróbujemy zaproponować pewien punkt wyjścia i kilka innych możliwych do podjęcia kroków.

W specjalistycznej teorii muzykologicznej jako przeciwieństwo muzyki poważnej, „wysokiej” (*artificiální*) (artystycznej, to jest muzyki rodem z filharmonii oraz scen operowych), funkcjonuje termin muzyka popularna, „niska” (*nonartificiální*), do której można zaliczyć szeroką paletę gatunków: od tradycyjnego folkloru przez pop, muzykę dyskotekową aż po badaną przez nas muzykę folkową (*folk music*). Z perspektywy historycznej to owa muzyka popularna pozostaje pierwszoplanową i pod względem ilościowym najbardziej rozległą częścią całej kultury muzycznej. To właśnie ona, dzięki swoim zdolnościom komunikacyjnym, spontaniczności postrzegania, użytecznym funkcjom i stąd również szerokiej bazie potencjalnych odbiorców, podtrzymuje ciągłość możliwości komunikacyjnych muzyki w ogóle. Niestety w praktyce pojęcie muzyki popularnej jest czasami ujmowane w znaczeniu muzyki nieartystycznej. Dla powyższego stwierdzenia możemy odnaleźć argumenty za i przeciw, w każdym razie muzyka poważna powstała jako coś wtórnego, będąc częścią składową europejskiej kultury muzycznej.

² Prokeš opisuje tu genezę problemu autora w czeskiej piosence folkowej, wprowadzając kategorię przypominającą pieśniarza w rozumieniu Alberta Lorda, który uważał wykonawcę nie tylko za odwórcę, lecz także za twórcę, traktując aktualizację utworu w nowych okolicznościach jako autorski gest twórczy. Por. A. B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, red. naukowa G. Godlewski, Warszawa 2010, s. 80–81 i passim [przyp. tłum.].

Gdzie jednak zaklasyfikować gatunkowo muzykę folkową, gatunek – jak udowodniłiśmy w kontekście wiedzy o literaturze – sam w sobie problematyczny, ponieważ ciągle zbyt młody, a do tego nadal cechujący się gwałtownym rozwojem? Do tak zwanej muzyki rozrywkowej, estradowej (*populární hudba*)? Przecież ten termin jest znacznie węższy, ponieważ nie zawiera całej sfery muzyki popularnej. Z perspektywy systematyki omawianej dziedziny w skład muzyki rozrywkowej nie wchodzi: ani folklor muzyczny – potężne źródło inspiracji folkowych – ani spontaniczna ludowa twórczość pieśniowa (nawiązanie do której jest głównym znakiem rozpoznawczym folku). Przykładowo w latach 70. i 80. na falach brneńskich rozgłośni radiowych folk bywał zaliczany do „małych” gatunków muzycznych, jeśli oczywiście w ogóle go uwzględniano. (Sporadycznie można było go odnaleźć również pośród gatunków „użytecznych”, a nawet klasyfikowano go do odmian „masowych” – jednak te i podobne nazwy wyróżniające omawiane zjawisko niewłaściwie ujmowały funkcjonowanie folku, koncentrując się na przykład na schematach formy, sposobie recepcji i tym podobnych).

W 1982 roku w zbiorze muzyki rozrywkowej rozróżniano jej trzy odmiany: folklor muzyczny, tradycyjną muzykę popularną i muzykę jazzową. Te dzieliły się następnie na kolejne rodzaje gatunkowe (różniące się pod względem struktury, spełnianych funkcji społecznych i stylu) oraz ich jeszcze bardziej wyspecjalizowane podtypy. Folk był uzualnie wymieniany w ramach ówczesnej *pop music*.

W 1967 roku w czasopiśmie „Hudební věda” (nr 1–3)³ pojawił się u nas [w Czechosłowacji – przyp. tłum.] projekt terminologiczny proponujący inne rozróżnienie dwóch typów muzycznych. Pierwszy był określany jako „muzyka bytu” (*bytová hudba*), drugi jako „muzyka artystyczna” (*umělecká hudba*). Przymiotnik *bytová* pochodził od rosyjskiego słowa „byt”, czyli sposób życia, sposób istnienia czegoś, tym samym podkreślano związek tej muzyki z zupełnie konkretnymi funkcjami. Dwa powyższe pojęcia były stosowane w wielu pracach naukowych, my jednak raczej termin „muzyka bytu” pominiemy, ponieważ znaczenie słowa „byt” w języku czeskim [„dom”, „mieszkanie” – przyp. tłum.] jest konotacją, w żadnym razie denotacją, i mogłoby prowadzić do nieporozumień – na przykład w kontekście teatru domowego (*bytové divadlo*) Pavla Kohouta, Vlasty Chramostovej, Pavla Landovského i Vlastimila Třešňáka. Pomińmy też próbę wprowadzenia terminu „muzyka funkcjonalna” (*funkcionální hudba*), który podkreślając przeciwstawienia w obrębie różnych funkcji, mógłby prowadzić również do znacznych trudności teoretycznych.

Późniejsze próby włączenia folku do rodziny muzyki rozrywkowej doprowadziły do kolejnych problemów. Muzykę taką dzielono bowiem na dwie relatywnie niezależne linie: jedną z przewagą elementu wokalnego, drugą z przewagą elementu instrumentalnego. Folk pozostawał ponownie gdzieś pośrodku tej systematyki, w jego przypadku za istotne uznajemy tworzoną i potem odtwarzaną spontaniczność wokálną oraz instrumentalną.

³ Chodzi tu najprawdopodobniej o następujący artykuł, dotyczący diskutowanego w całym tym akapicie rozróżnienia: J. Kotek, I. Poledňák, *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína*, „Hudební věda” 1974, nr 4, przywoływany przez Prokeša również w bibliografii jego książki (s. 160) [przyp. tłum.].

Dlatego też rezygnujemy z dokładnego zaklasyfikowania folku w ramach którejś z konkretnych systematyk wiedzy o muzyce i jednocześnie charakteryzujemy go od strony muzycznej.

Muzykę folkową pierwotnie opisywano jako ruch dążący do odrodzenia anglosaskiej piosenki ludowej za pośrednictwem interpretacji aktualizującej. Ruch ten wykorzystywał współczesne środki ekspresji i podkreślał dynamiczny charakter piosenki ludowej jako ciągłego procesu twórczego. W latach 60. wywołał reakcję na całym świecie. Reakcja ta przebiegała z kolei na trzech płaszczyznach: przejmując i naśladując anglosaskie materiały, odkrywając własne pieśni ludowe i ich adaptację, rozpowszechniając i popularyzując typ folkowego pieśniarza – autora i równocześnie wykonawcę ambitnego tekstu, wyrażającego w nim własną osobowość⁴.

Pozycja czeskiej piosenki folkowej w kulturze narodowej

Przez stulecia w historii naszej kultury profesjonalni twórcy sztuki uważali siebie w pewnym sensie za swoistych rzemieślników oraz za lepsze sługi swoich panów, ponieważ pracowali na ich zamówienie, a kryterium sukcesu danego dzieła pozostawała satysfakcja chlebobdawcy. Jeśli wśród poddanych arystokrata odkrył jakiś talent artystyczny, nie wahał się go wystać do odpowiednich szkół wyłącznie w celu osiągnięcia korzyści i dla własnej przyjemności. Tak było w przypadku hrabiego Sporcka oraz jego genialnego waltornisty – Jana Sticha. Kiedy muzyk uciekł od swojego pana, żeby robić karierę za granicą, hrabia posłał za nim dwóch pachotków, aby temu wirtuozowi instrumentów dętych powybijali zęby. Oczywiście arystokraci często sami byli wykształceni w dziedzinie estetyki, zatem potrafili należycie docenić dzieło artystyczne. Nawet jeśli tak nie było, artysta nie mógł jednak podchodzić do swej pracy lekceważąco, ponieważ „w wyższym sensie” tworzył dla Boga – dopiero Bóg był dla niego najwyższą instancją zarówno pod względem duchowym, jak i artystycznym.

Prócz profesjonalnej twórczości artystycznej istniała równolegle twórczość ludowa, spontaniczna, której źródło biło oddolnie, tworzona wyłącznie podczas lub po pracy – a czasu zaiste dużo nie było. Do stworzenia takiego dzieła artystycznego (a ograniczamy nasze dalsze rozważania wyłącznie do piosenki) na pewno prowadził silny, emocjonalny wstrząs, jaki mogły wywołać u autora zwłaszcza miłość, śmierć ukochanej osoby czy wyjątkowa sytuacja o zabarwieniu pozytywnym bądź negatywnym, ale też najwyklesze momenty skromnego szczęścia w postaci na przykład możliwości podziwiania kwitnących za oknem malw. Na ile ta postawa życiowa jest odpowiednia dla dzisiejszego odbiorcy lub związanego z domeną kultury popularnej pieśniarza (*nonartificialní písničkář*), tego nie jesteśmy w stanie orzec.

⁴ Wątki związane z anglosaskim folk songiem (z twórczością Boba Dylana oraz Donovana na czele) i jego wpływem na genezę czeskiej piosenki folkowej rozwija Prokeš w pierwszym rozdziale swej książki, zob. *Od písne „předfolkové” k písni folkové*, [w:] J. Prokeš, *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*, op. cit., s. 20–24. Zresztą na przestrzeni całego opracowania, omawiając twórczość poszczególnych czeskich pieśniarzy folkowych, Prokeš wnikliwie analizuje konkretne nawiązania do folk songu [przyp. tłum.].

Norma estetyczna odrodzenia narodowego, w przeciwieństwie do muzyki poważnej (*artificialni*), wskazywała formę pieśni ludowej jako niemal platoński ideał doskonałości. Ciągłe niedoceniany czeski twórca Josef Jaroslav Langer, rówieśnik oraz rywal Karla Hynka Máchy, powyższej formie sprostał na tyle, że dożył wzmianki na temat swoich pieśni, opublikowanej przez Františka Ladislava Čelakovskiego, w której ten uznał je za niemal autentycznie ludowe; choć sam twórca przyplacił uznanie rozpadem własnej osobowości oraz znamienym dla swojej epoki rodzajem śmierci⁵ jako rodzimy prorok poetów przeklętych lub folkowych pieśniarzy.

Z perspektywy historycznej – nowoczesnej drodze oficjalnych wydarzeń kulturalnych w naszym kraju zawsze towarzyszyły odnogi i ścieżki, które dopiero z upływem lat zyskiwały znaczenie normotwórcze. Struktura estetyczna dzieł artystycznych, uważanych obecnie za „podręcznikowe klasyki”, bywała w okresie swojego powstania często pomijana, ponieważ kod ich przekazu pozostawał dla ówczesnych odbiorców nie do odszyfrowania – na podobnej płaszczyźnie rysuje się sytuowanie lub odrzucanie u nas początkowej fazy piosenki folkowej.

Czeska piosenka folkowa powstała w drugiej połowie lat 60. XX wieku, a jej pierwotne źródła inspiracji możemy orientacyjnie podzielić na trzy główne sfery.

Po pierwsze był to proces odrodzenia się anglosaskiej pieśni ludowej, który przebiegał w latach 30. i 40. XX wieku w USA. Początkowo były to głównie tendencje nawołujące do powrotu tradycyjnej pieśni ludowej do życia społecznego za pośrednictwem aktualizujących interpretacji, które nie wahały się wykorzystywać również nowych, w danym okresie aktualnych środków wyrazu oraz podkreślały dynamiczny charakter pieśni ludowej rozumianej jako ciągle trwający proces twórczy. Proces mieszania się folklorystycznych pogłosów z ogólną świadomością muzyczną (tradycyjne formy europejskiego folkloru muzycznego, afroamerykańska kultura muzyczna i jazz) doprowadził do powstania nowego pod względem jakościowym typu piosenki, który zaczął stopniowo tworzyć nowe związki etniczno-społeczne oraz własną historię, a także – pełnić niezależne funkcje.

Po drugie chodziło o nawiązanie do rodzimej pieśni ludowej, czy to podtrzymywanie „na żywo” przez zespoły folklorystyczne, czy też przekazywanej za pomocą zapisów nutowych i tekstów zachowanych w śpiewnikach, zwłaszcza przez takich autorów jak František Bartoš (1837–1906, *Národní písně moravské*) i František Sušil (1804–1868, *Moravské národní písně*). Pionierską rolę w procesie włączania tej ocalonej przez pismo pieśni ludowej do czeskiego folku lat 70. odegrał Jaroslav Hutka. W tej samej dekadzie do rodzimej pieśni ludowej na swój sposób nawiązywali Petr Ulrych i Miloš Štědroň z Milanem Uhdem, następnie również Dagmar Voňková, choć jej twórczość z upływem czasu zaczęła się kierować w stronę eksperymentów muzycznych.

⁵ Josef Jaroslav Langer zmarł na gruźlicę w wieku około 40 lat, do czego zapewne przyczyniły się: liczne zawody miłosne, nadmierne spożycie alkoholu (zwłaszcza w końcowej fazie życia) oraz początki choroby umysłowej. Jednak – co także wydobywa tu Prokeš – kulisy jego śmierci nie są do końca jasne, a zarazem to symbol losu wielu artystów romantycznych i późniejszych, dla których życie i dzieło preromantyka Langer'a stanowiło istotny punkt odniesienia, zob. szerzej J. Hanuš, *Josef Jaroslav Langer [w:] Literatura česká devatenáctého století*, díl 2: *Od Poláka k Langrovi*, napsali J. Hanuš et al., wyd. 2, popr. i uzupeł., Praha 1917 (zwłaszcza podrozdział *Langrovo odumírání*, s. 783–785) [przyp. tłum.].

Trzecim źródłem inspiracji czeskiej piosenki folkowej były nowoczesne pieśni artystyczne (*umělé písně*) takich autorów, jak: Karel Hašler, Jaroslav Ježek, Jiří Voskovec i Jan Werich czy młodszy od nich Jiří Šlitr i Jiří Suchý; bez odzewu nie pozostała również rodzima tradycja piosenki trampowskiej (*trampská píseň*), z okresów wcześniejszych dochodziły echa morytatu⁶, pieśni jarmarcznych i kramarskich (*jarmareční a kramářská píseň*), pieśni z szantanów i kabaretów, pieśni folkloru miejskiego. Załączki czeskiego folku można odszukać nawet w średniowiecznych pieśniach żakowskich (*písně žáků darebáků*)⁷ czy też w pieśniach trubadurów. Do tej trzeciej kategorii możemy zaklasyfikować również poezję jazzową przeznaczoną przeważnie do recytacji podczas *jam sessions* (Václav Hrabě, Jaromír Hořec) oraz linię poezji śpiewanej (*zpěvná poezie*) w ogóle (we wcześniejszych interpretacjach [kontekstów czeskiej piosenki folkowej – przyp. tłum.] udowodniliśmy wpływ takich twórców, jak: Josef Kainar, Josef Hora, Jaroslav Seifert, Petr Bezruč, František Halas, Vítězslav Nezval, Jan Skácel, František Gellner, Karel Toman, Vilém Závada, Karel Šiktanc, Vladimír Holan...). Poetyka niektórych czeskich pieśniarzy folkowych nawiązywała do symbolistów (Karel Kryl, Vladimír Merta), poetystów (Karel Plíhal, Marek Eben) lub też grupy poetyckiej Skupina 42 (Vlastimil Třešňák), wpływ poezji na teksty piosenek folkowych nie podlega więc dyskusji. Najprawdopodobniej gdzieś tutaj przynależy też tak lubiane komponowanie muzyki do utworów poezji rodzimej i światowej.

Zatem u progu swoich narodzin czeska piosenka folkowa czerpała inspiracje z wielu źródeł, równocześnie poruszając się na pograniczu twórczości profesjonalnej i ludowej.

Na skutek sytuacji społeczno-politycznej lat 60. i 80. XX wieku czeska piosenka folkowa została odsunięta przez władze poza oficjalny nurt kultury, a na jej strukturę złożyły się w znacznym stopniu funkcje pozaestetyczne. Po wydarzeniach listopada 1989 roku piosenka folkowa została wchłonięta przez główny nurt kultury, a funkcje estetyczne w jej strukturze zostały wysunięte na plan pierwszy, przy czym wyraźnie zwracamy uwagę na to, że paralelność przemian rozwojowych w piosence folkowej i w społeczeństwie nie była jednorodna – w pewnym sensie piosenka folkowa zapowiadała przesunięcia, do których miało dojść w społeczeństwie. Dotąd nierozwiązanym problemem pozostaje znaczenie politycznej funkcji piosenki folkowej (przynajmniej u nas – z perspektywy szerszej analizy – mamy pewność, że piosenka folkowa odgrywała, odgrywa i ciągle będzie odgrywać doniosłą społeczną rolę).

Podobnie jak język, poezja, muzyka czy piosenka w ogólnym tego słowa znaczeniu, piosenka folkowa *en bloc* przeszła swój immanentny, wewnętrzny rozwój, pozostając ściśle związaną ze środowiskiem społeczno-politycznym. Oznacza to, że mogliśmy w jej przypadku rozróżniać zarówno uwarunkowania wewnętrzne, jak i zewnętrzne, dlatego

⁶ Odmiana pieśni nowiniarskiej. Jacek Baluch pisze o tym gatunku: „z niem. *Moritatentied*, brak ścisłego polskiego odpowiednika – w nowszej literaturze na przykład Bohumila Hrabala *Morytáty a legendy* (1968) tłumaczone jako *Krwawe opowieści i legendy*” (J. Baluch, P. Gierowski, *Czesko-polski słownik terminów literackich*, Kraków 2016, s. 239).

⁷ Autor używa określenia *písně žáků darebáků* – czyli pieśni psotnych żaków – eksplikowanego np. w dwutomowej antologii R. Mertlíka i R. Krátkiego *Písně žáků darebáků* (zob. *Czesko-polski słownik terminów literackich*, op. cit., s. 423).

każda zmiana w jej konstrukcji estetycznej była w naszych analizach równocześnie ujmowana kontekstowo i autotelicznie. Ta koncepcja nie może być jednak rozumiana w sposób uproszczony, ponieważ ani czeska piosenka folkowa, ani społeczeństwo nie były i nie są jednolite. Pośród typów piosenki folkowej możemy dokonać wielu rozróżnień: w zależności od pokolenia, regionu (folk morawski, południowoczeski, folk centrum i peryferii), a także współistniejących z nimi różnorodnych inicjatyw państwotwórczych czy undergroundowych... Recepcję bezdyskusyjnie wytyczały: rozwój polityczny, gospodarczy, duchowy, technologiczny, psychologiczny, koniec tysiąclecia...

Od swoich początków aż do 1989 roku piosenka folkowa zachowała dynamikę rozwojową, w ramach której przebiegały procesy asymilacji i synkretyzacji. Z perspektywy treści, muzyki i środków wyrazu wniosła ona do naszej kultury dotąd niespotykaną intensywność zaangażowania oraz zupełne utożsamienie wykonawcy z jego dziełem. Nurt piosenki folkowej był wewnętrznie podzielony: na zwolenników klasycznej „autentycznej czystości” oraz najróżniejsze odłamy czerpiące z rocka (punktem wspólnym piosenki folkowej i rocka jest właśnie owa intensywność zaangażowania), folkloru artystycznego, „sztucznego” (*umělý folklór*), muzyki alternatywnej, *new age*, *music now*, *world music*, muzycznego i tekstowego minimalizmu, ale również country, jazzu, popu... wraz z najrozmaitszymi typami przejściowymi i innymi modyfikacjami. Toteż czeskiej piosenki folkowej w badanym okresie nie należy charakteryzować w sposób globalny, nawet jako dość jednorodnego zbioru konkretnych środków konstrukcji estetycznej.

Obecnie czeska piosenka folkowa do pewnego stopnia określa się w opozycji do współczesnego konsumpcyjnie pojmowanego typu piosenki-towaru i przynajmniej w swojej klasycznej formie ciągle przechowuje autentyczność wypowiedzi autora, a zarazem wykonawcy (*interpret*), co oznacza, że jest w stanie na swój sposób niekonwencjonalnie reagować na atmosferę społeczną danych czasów oraz kierunki rozwoju duchowego słuchaczy – zarówno pod względem treści, jak i formy.

Czeska kultura zawdzięcza piosence folkowej zamkniętą już twórczość Karela Kryla i chyba właśnie wraz z jego śmiercią najprawdopodobniej zakończył się jej najbardziej konsekwentny etap. Choć w czasach Internetu i wyolbrzymiających wszystko mass mediów być może właśnie bezpośredni, międzyludzki kontakt z klasyczną piosenką folkową śpiewaną i odczuwaną twarzą w twarz powróci sinusoidalnie do dawnej oralnej tradycji przekazu w przestrzeni wolnej od mikrofonów i kamer.

To właśnie czeska piosenka folkowa utrzymała ciągłość oraz aktualność kultury narodowej: w totalitarnym okresie komunizmu jej twórcy nie współpracowali z niemoralnym ustrojem, a później nie dopuścili do tego, by stała się zabaweczką przemysłu rozrywkowego. I choć wciąż posiada ten moralny kredyt zaufania, pierwotna dynamika jej początków już przebrzmiała, a wcześniejsza potrzeba określania się w opozycji do kultury oficjalnej uległa zatarciu. Chcielibyśmy wierzyć, że jej twórcy będą stale dokładać starań, by wyjaśnić człowiekowi jego człowieczeństwo, że ta egzystencjalna tajemnica nie zamknie się i że piosenka folkowa będzie ciągle ponawiać gest stawiania wiecznie aktualnych pytań, nie postulując jednoznacznych odpowiedzi, a także nie ulegnie deformującej sile mediów.

W czasach postmodernizmu czeska piosenka folkowa już nie wyśpiewa sobie żadnego wielkiego sukcesu z happy endem. Jej wielka wspólna opowieść rozpadła się na wiele indywidualnych opowieści. Jednak właśnie w ten sposób powraca do wyjściowego punktu modernizmu, do wolności jednostki. Piosenka folkowa nie powinna pozostawiać człowieka bez możliwości orientacji, nie powinna poddać się postmodernizmowi i rezygnować z poszukiwania prawdy, rozróżniania dobra i zła, wzniosłości oraz niskości, ponieważ podobna rezygnacja może okazać się jej samobójstwem.

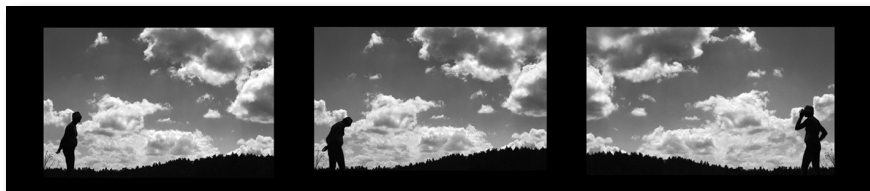
Summary

The Literary, Musical and Social Conditioning of the Czech Folk Song

The article consists of three excerpts from the book *Czech Folk Songs from the 60s to 80s of the 20th century* by Josef Prokeš. The publication maps out the phenomenon of singer-songwriting in Czechoslovakia. The first two extracts – „Folk Song lyrics in the context of Literary Studies” and „The Folk Song Genre in the context of Music Studies” – deal with methodological issues regarding the ways of analysing folk song lyrics in a wider cultural context, and the possibility of situating folk music in the field of Czech Music Studies. The third excerpt, entitled „The Status of the Czech Folk Song in national culture”, discusses the sources of folk music in Czech culture, the inspirations of major singer-songwriters, the development of folk music in the analysed period as well as its significance during the totalitarian era in Czechoslovakia, and finally poses questions about its future in the context of national culture.

Keywords: Czech folk song, Josef Prokeš, singer song writer, folk, song, social-cultural context

Słowa kluczowe: česká folková píseň, Josef Prokeš, pieśniarz, folk, piosenka, społeczne konteksty kultury



Mirosław Jurczuk, *Tryptyk*

Muzyczny protest w Czechach po 1989 roku. Utwór *Udavač z Těšína* Jaroslava Hutki na tle dyskursu wokół polistopadowej twórczości bardowskiej

Dwudziesty piąty listopada 1989 roku. Po kolejnych obradach Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Czechosłowacji dochodzi do wymiany części członków prezydium. Podczas mszy pontyfikalnej z okazji kanonizacji Agnieszki Przemysławny kardynał František Tomášek oświadcza, że Kościół katolicki popiera swój lud i jego działania. Na lotnisko Ruzyně przylatuje Jaroslav Hutka. Czekając na wydanie wizy, obserwuje stojących za szklaną ścianą ludzi. Ktoś z tłumu prosi go, żeby coś zagrał. Hutka zaczyna śpiewać *Náměšť*. W trakcie wykonywania piosenki milknie i słyszy szum głosu śpiewających za szybą fanów¹. Z lotniska odjeżdża na praską Letňá, gdzie odbywa się demonstracja zwolenników reform i Forum Obywatelskiego, w której bierze udział ponad 800 tysięcy osób. Hutka jako pierwszy z emigracyjnych bardów staje przed ówczesną publicznością. Ponownie śpiewa *Náměšť*, co spotyka się z niezwykłym entuzjazmem zebranych². Václav Havel ma mu później powiedzieć, że obserwując publiczność podczas wykonywania piosenki, nabrał pewności, że ich dążenia doprowadzą do sukcesu³.

*

Początki twórczości Jaroslava Hutki przypadły na drugą połowę lat 60. Młodego artystę inspirowały zarówno poezja beatników, jak i protest songi Donovana i Boba Dylana. Głównym tematem jego wczesnych utworów był bunt wobec świata dorosłych. W okresie wydarzeń Praskiej Wiosny grywał w duecie z Petrem Kalandrá na moście Karola oraz w pasażu Platýz w ramach inicjatywy Skupina 68 Pod Plachtou. Sytuacja polityczna po wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji szybko odcisnęła ślad na jego twórczości. Artysta zwrócił się ku ezoteryzmowi oraz folklorowi morawskiemu⁴, nie kryjąc zarazem negatywnego stosunku do polityki ówczesnych władz, czemu upust dawał w swojej twórczości⁵. Był jednym z założycieli stowarzyszenia bardów

¹ J. Hutka, M. Čermák, *Pravděpodobné vzdálenosti*, Praha 1994, s. 13.

² Zob. Jaroslav Hutka na Letné, online: <https://www.youtube.com/watch?v=p7Yv1hEwlsE>, (dostęp: 15.03.2018).

³ Por. J. Bigas, *Jaroslav Hutka o listopadu 1989: Bylo to jako z pohádky*, online: https://kultura.zpravy.idnes.cz/jaroslav-hutka-o-listopadu-1989-bylo-to-jako-z-pohadky-fya-/hudba.aspx?c=A091116_194513_hudba_jaz (dostęp: 16.03.2018).

⁴ Albumy: *Stěh, blízo zelená* (1971) i *Vandrovali hudci* (1976).

⁵ Na przykład utwór *Havlíčku, Havle*, który powstał jako reakcja na aresztowanie V. Havla (1977) lub *Náměšť* – piosenka napisania po odwołaniu festiwalu piosenki przez SNB (1973).

Šafrán⁶. Stopniowo zbliżał się do środowiska dysydentów, co stanowiło jeden z powodów, dla których zaczęły się nim interesować służby bezpieczeństwa⁷. W 1977 roku artyście zakazano publicznych występów. Oficjalnym powodem był brak zdanych egzaminów uprawniających do występowania i pobierania w związku z tym honorariów. Po aresztowaniu w 1978 roku i w obliczu postawionych mu zarzutów, za które groziła kara więzienia⁸, podjął decyzję o wyjeździe do Holandii⁹. Przebywając na emigracji, starał się kontynuować wcześniejszą twórczość. Wydawał kolejne płyty i występował na koncertach dla czechosłowackiej diaspory. Nielegalnymi kanałami próbował rozpowszechniać swoje piosenki również w ojczyźnie, dzięki czemu towarzyszyły one rodakom w okresie rządów totalitarnych¹⁰. I nie opuściły ich zarówno w trakcie aksamitnej rewolucji, jak i po niej, kiedy to wykonywał je między innymi podczas mitingów w ramach kampanii prezydenckiej Václava Havla. Po 1989 roku entuzjastycznie przyjęto głównie reedycję jego albumów z okresu przedemigracyjnego. Jednak dalsza twórczość spotykała się z chłodniejszym przyjęciem¹¹. Jaroslav Hutka o spadek popularności obwinił między innymi firmy fonograficzne i (jego zdaniem) preferencyjne metody dystrybucji. W rezultacie w 2000 roku założył własne wydawnictwo fonograficzne pod nazwą Samopal¹².

W prasie zaczęły stopniowo pojawiać się coraz bardziej krytyczne komentarze pod adresem jego działalności i poglądów głoszonych po 1989 roku. Sam Hutka próbował bezskutecznie swoich sił w polityce¹³. Stopniowo zaczęła przylegać do niego etykieta bezkompromisowego krytyka polistopadowego rozwoju i czeskiej sceny politycznej¹⁴.

⁶ Stowarzyszenie Šafrán powstało w 1972 r. Zrzeszało m.in. V. Mertę, V. Třešňáka, D. Andrtovou-Voňkovą. Działalność stowarzyszenia przyczyniła się zarówno do ponownej popularyzacji twórczości bardowskiej w I poł. lat 70., jak i do powstania m.in. wydawnictwa fonograficznego pod tym samym tytułem, w ramach którego J. Pallas na emigracji publikował albumy zakazanych w kraju bardów.

⁷ Jaroslav Hutka został objęty obserwacją w ramach akcji o kryptonimie Zpěvák już w 1975 roku. Por. ABS: StB Praha, svazek a. č. 677997 MV (r. č. 26272, krycí název „Zpěvák“). Następnie został objętym ściślejszym nadzorem w ramach akcji „Asanace“ (pol. asenizacja), podczas której funkcjonariusze służb bezpieczeństwa próbowali m.in. zmusić osoby „niewygodne dla władz” do opuszczenia kraju, zwłaszcza sygnatariuszy Charty 77, do których Hutka należał.

⁸ Hutka nie zaprzestał koncertowania, przez co postawiono mu m.in. zarzut „wyłudzeń” oraz prowadzenia tzw. nielegalnej działalności gospodarczej. Por. J. Hutka, M. Čermák, op. cit., s. 65.

⁹ W Holandii mieszkał do 1988 roku, potem przeprowadził się do niemieckiej Kolonii.

¹⁰ V. Vlasek, *Když Hutka utekl, Nohavica zátřil*, online: https://kultura.zpravy.idnes.cz/kdyz-hutka-utekl-nohavica-zatril-dnl-/hudba.aspx?c=A071113_100136_hudba_ob (dostęp: 19.03.2018).

¹¹ Za największy polistopadowy sukces można uznać głównie podwójny album *Návrat* (1990).

¹² Hutka sam zajmuje się produkcją własnych płyt, odpowiada za ich oprawę graficzną oraz zajmuje się ich dystrybucją.

¹³ W 2002 roku kandydował do Izby Poselskiej z ramienia partii Balbínova poetická strana. Na listach tego samego ugrupowania pojawił się podczas wyborów do Parlamentu Europejskiego w 2004 roku. Po raz ostatni zgłosił swoją kandydaturę ponownie do Izby Poselskiej z ramienia partii Strana Zelených w 2006 roku.

¹⁴ Na przykład: J. Hutka, V. Buchert, *Společnost potřebuje odburanizovat*, „Mladá fronta Dnes” 2006, nr 95, s. A/6, J. Hutka, B. Správcová, L. Kasal, *Nenechávat člověka v klidu: Rozhovor s Jaroslavem Hutkou*, „Tvar” 1995, nr 7, s. 7.

*

W październiku 2007 roku Hutka opublikował na swoich stronach internetowych utwór *Udavač z Těšína*¹⁵, który wywołał największe zamieszanie wokół jego osoby i twórczości, a zarazem stał się przyczyną polemik. Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie o przyczyny niejednoznacznego odbioru wybranego utworu, o rozdzwięk, który towarzyszył intencjom autora i reakcjom publiczności. Podczas analizy zostaną prześledzone dyskusje toczące się w ówczesnej prasie, zostanie przedstawiona rekapitulacja zarzutów wysuwanych pod adresem artysty i argumenty, które na swoją obronę formułował, jak również szerszy kontekst, w którym ścierały się racje obu stron. Do analizy dyskursu prasowego wykorzystano elementy analizy treści artykułów prasowych. W artykule przeanalizowano: artykuły publicystyczne dotyczące barda i wspomnianego dzieła, wywiady z autorem oraz inne komentarze w prasie¹⁶, które stanowiły ich pokłosie. Za ramy czasowe przyjęto przede wszystkim teksty, które ukazały się w okresie od listopada 2007 roku do końca 2008 roku. Przyjęta cezura czasowa umożliwia przedstawienie form zakotwiczenia w dyskursie omawianego tematu.

*

Już na początku lat 90. pojawiły się pogłoski o współpracy Jaromíra Nohavicy z komunistycznymi służbami bezpieczeństwa¹⁷. W 2006 roku w tygodniku „Respekt” opublikowano obszerny artykuł będący zapisem rozmowy z Nohavicą w kontekście ujawnienia archiwalnych dokumentów, potwierdzających jego współpracę z SB¹⁸. Z raportu kapitana J. Liberdy wynikało, że Nohavica między innymi zrelacjonował swoje spotkania z Karem Krylem i Pavlem Kohoutem, do których doszło latem 1989 roku w Wiedniu¹⁹. W lutym 2007 roku gazeta „Lidové noviny” ujawniła, że Nohavica poinformował SB o akcji zbierania podpisów pod petycją o uwolnienie V. Havla z więzienia i o rozpoczęcie dialogu rządu z niezależnymi inicjatywami²⁰. Artysta odmawiał komentarzy i odsyłał

¹⁵ Por. wybór listów do J. Hutki oraz artykułów opublikowanych w prasie dotyczących sprawy J. Nohavicy w kontekście omawianej piosenki, online: <http://www.hutka.cz/new/html/noha.html>, (dostęp: 20.03.2018).

¹⁶ Do analizy dołączono również zapis dwóch czatów, które przeprowadził Hutka z internautami tuż po pojawieniu się pierwszych reakcji w prasie.

¹⁷ Wspominał o tym m.in. Karel Kryl w wywiadzie-rzecz *Půlkacíř*, kierując pod adresem barda stwierdzenie, że „młczenie to bardzo zła broń”. Por. K. Kryl, M. Čermák, *Půlkacíř*, Praha 1993, s. 145. Informacje mające poświadczać współpracę J. Nohavicy pojawiły się w I poł. lat 90. m.in. na tzw. listach Cibulki (czes. Cibulkovy seznamy).

¹⁸ J. Spurný, *Tajemství Jaromíra Nohavici*, „Respekt” 2006, nr 22, s. 5.

¹⁹ Ze wspomnianym raportem można się zapoznać m.in. na stronach J. Nohavicy, online: http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/bud_vitan/bud_vitan.htm (dostęp: 02.03.2018).

²⁰ Organizatorami akcji w styczniu 1989 roku byli Vladimír Hanzel i Jarmila Poláková. Por. R. Malecký, *Nohavica a nová fakta*, online: https://www.lidovky.cz/nohavica-a-stb-nova-fakta-089-/zpravy-domov.aspx?c=A070210_121340_In_domov_znk (dostęp: 24.03.2018). W cyklu powiązanych artykułów pojawiła się m.in. informacja o tym, że Nohavica przekazał funkcjonariuszom ulotkę z ankietą Radia Wolna Europa, w której respondenci oceniali najlepsze publikacje wydawnictw emigracyjnych.

do oświadczenia na swojej stronie internetowej²¹. W listopadzie tego samego roku pojawiły się w prasie pierwsze reakcje na tekst piosenki *Udavač z Těšína*²² (pol. Konfident z Cieszyna)²³.

W przestrzeni utworu pojawia się swoiste *alter ego* Hutki, przysłuchujące się koncertowi znanego barda. Ten ostatni jest opisany jako osoba ciesząca się wielką popularnością zarówno wśród publiczności, jak i krytyków. Obecna pozycja tego artysty zostaje zestawiona z jego działaniami sprzed wielu lat, oskarża się go zarazem o hipokryzję i zakłamanie. Z tekstu wynika, że moralność, o której często śpiewał na scenie, trudno odnaleźć w jego życiu prywatnym. Porównuje się go do Judasza, który zdradził innego barda, Karela Kryla, i zaznaczając, że artysta nigdy nie przeprosił za swoje postępowanie. Najbardziej ekspresyjny pozostaje refren piosenki kończący utwór słowami „dziś nam śpiewa tchórz”²⁴.

Piosenka spotkała się z dość nieprzychylnym przyjęciem, zarówno wśród fanów nurtu bardowskiego, jak i szeroko rozumianej opinii publicznej. Pod adresem artysty wysuwano wiele zarzutów na poziomie formy – nie tylko w odniesieniu do samego utworu oraz użytych w nim środków ekspresji, lecz także na poziomie osobistym, odnoszących się do prywatnych motywacji autora.

Pierwszą grupę łączyła krytyka użytych środków wyrazu oraz zabiegów stylistycznych. Bardowi zarzucano operowanie schematyzmem w opisie postaci, czego rezultatem miała być jednowymiarowość utworu²⁵. Negatywnie oceniano zastosowaną metaforę, podkreślając jej ubogość i mierność²⁶. Podobne uwagi wysuwano także w kontekście weryfikacji²⁷ i aranżacji muzycznej²⁸. Niektórzy publicyści zaznaczali, że emocjonalność tematu i cele przyświecające autorowi nie usprawiedliwiają mankamentów warsztatowych. Ich zdaniem użyte sformułowania oraz język wypowiedzi sprawiły, że autor „zniżył się do poziomu nadużyć, które zdecydował się piętnować”²⁹. W kontekście negatywnej oceny utworu publicyści stawiali pytania o ogólne umiejętności autora oraz o los jego dalszej

²¹ W drugiej połowie listopada 2007 roku w sekcji *Archiv pod lupou* pojawił się tekst *Bud' vitán*, w którym Nohavica wyjaśniał powody, dla których przekazywał informacje SB. Swoją winę pozostawiał do oceny swoim odbiorcom, obiecując im równocześnie zamieszczanie kolejnych osobistych notatek i własnych nagrań z tego okresu, aby słuchacze mogli zapoznać się z jego pełnym obrazem z tych lat. Por. http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/bud_vitan/bud_vitan.htm, (dostęp: 15.03.2018). Na stronie zamieszczone jest również nagranie wideo tej piosenki pochodzące z programu dla telewizji regionalnej opatrzone komentarzem, że tę piosenkę artysta miał zaśpiewać w tym programie Karelu Krylowi w 1990 roku.

²² Muzykę do utworu skomponował Vladimír Veit, wieloletni współpracownik Hutki.

²³ Wszystkie cytaty z języka czeskiego zostały przetłumaczone przez autorkę artykułu.

²⁴ Tekst piosenki jest dostępny m.in. na stronie internetowej J. Hutki, online: <http://www.hutka.cz/new/html/texty2.html#udava%C4%8D> (dostęp: 24.02.2018).

²⁵ J. Švéda, *Případ Nohavica ukazuje hlubší problémy: Česká společnost je v procesu vyrovnávání se s minulostí očividně stále na počátku*, online: <https://legacy.blisty.cz/art/37303.html> (dostęp: 23.02.2018).

²⁶ J. Rauwolf, *Hledání Jaromíra Nohavici*, V Řitce 2007, s. 304.

²⁷ Wypowiedź J. Dědečka. Por. mor, *Hutkova píseň? Je mi trapné za všechny, říká Žalman*, online: https://www.tyden.cz/rubriky/domaci/hutkova-pisen-je-mi-trapne-za-vsechny-rika-zalman_30674.html (dostęp: 23.02.2018).

²⁸ J. Švéda, op. cit.

²⁹ M. Bystrov, *Nohavica? Ani hrdina, ani dezertér*, „Lidové noviny” 2007, nr 266, s. 1, 10.

twórczości. Zastrzeżenia budził ogólny ton utworu, utożsamiany głównie z sylwetką jego autora. „Rozwiązaniem nie są dąsy i obrażanie drugiej strony. Hutka ma stawiać pytania na poziomie, a Nohavica ma na nie na poziomie odpowiadać”³⁰. Odbiorcy również negatywnie podchodzili do piosenki jako formy, którą wybrał twórca, by komunikować swoje poglądy. Zdaniem wielu uniemożliwiała odpowiedź stronie oskarżanej.

Zarzuty dotyczące treści utworu łączono z uwagami pod adresem samego twórcy i jego motywacji. Często podkreślano, że krytyczność i ostrość ataku była nieproporcjonalna do opisywanej sytuacji³¹. Przede wszystkim zwracano uwagę, że sprawą współpracy artysty z SB zajmowano się już w 2006 roku. Wśród internautów pojawiały się komentarze typu: „(...) absurdalnym jest topić Nohavicę we wstydzie bez końca”³². Podkreślano równocześnie, że informacje przekazywane przez barda nie dotyczyły bezpośrednio Hutki, w związku z czym on sam nie mógł odczuć następstw opisywanych działań³³. Równie często pojawiał się argument, że z perspektywy czasu każdy miał chwile słabości, ale Nohavica przezwyciężył je i rehabilitował się swoimi kolejnymi utworami, w których odbiorcy znajdowali ukojenie, zarówno w okresie totalitarnym, jak i po listopadzie 1989³⁴.

Krytycy zwracali uwagę na osobiste motywacje twórcy. W komentarzach często przejawiał się motyw frustracji, która miała być impulsem do napisania utworu. Jej źródłem upatrywano w spadku popularności artysty. Zdaniem wielu publicystów Hutka był zazdrosny o sukcesy Jaromíra Nohavicy³⁵.

Utwór uważano za próbę zwrócenia na siebie uwagi, podważając tym samym „bezinteresowność” intencji autora. Dowodem ponownie miała być „wtórność” poruszanego tematu. Już od 1991 roku artysta miał być świadomy powiązań Nohavicy ze służbami bezpieczeństwa³⁶. Twierdzono, że artysta musiał zdawać sobie sprawę z implikacji,

³⁰ Idem, op.cit., s. 10.

³¹ K. Kříž, *Paroubkova svatba, Nohavicův pohřeb, StB a svědomí národa*, online: <https://www.eportal.cz/Articles/1531-paroubkova-svatba-nohavicuv-pohreb-stb-a-svedomi-naroda.aspx> (dostęp: 15.03.2018).

³² Wypowiedź Ivy podczas czatu J. Hutki z internautami, online: <https://zpravy.idnes.cz/odpovedi.aspx?t=HUTKA> (dostęp: 15.03.2018).

³³ W tym kontekście pojawiał się również zarzut, że Hutka z kraju wyjechał, a Nohavica został, przez co wybory przed którymi zostali obaj postawieni, nie sposób porównywać. Por. wypowiedź Mirka podczas czatu J. Hutki z internautami, online: <https://zpravy.idnes.cz/odpovedi.aspx?t=HUTKA> (dostęp: 15.03.2018) lub J. Potměšil, *Pres jeho selhání na něj plívat nebudu*, online: <https://legacy.blisty.cz/art/37295.html> (dostęp: 23.03.2018).

³⁴ Ten motyw często przewija się w wypowiedziach internautów. Por. wypowiedź M. Gawłáka: „Jeśli nazywać go konfidentem, to każdy z nas był współpracownikiem SB. Te koncerty nam pomagały przeżyć marazm, w którym żyliśmy” lub wypowiedź Markéty: „(...) każdy z nas musiał przez coś przejść, ale Nohavica nadal swoimi piosenkami rozdaje tyle radości”. Wypowiedzi internautów podczas czatu z J. Hutką, który odbył się 13.11.2007 na www.tyden.cz, online: <http://www.hutka.cz/new/html/tydenol.html> (dostęp: 23.02.2018). Występuje również w felietonach publicystów np. F. Šaiver, *Dnes prý zpívá zbabělec. Ale mně dodával odváhu*, online: https://zpravy.idnes.cz/dnes-pry-zpiva-zbabelec-ale-mne-dodaval-odvahu-fon-/domaci.aspx?c=A071114_203811_nazory_mia (dostęp: 13.02.2018).

³⁵ V. Vlasák, *Když Hutka utekl, Nohavica, zářil*, https://kultura.zpravy.idnes.cz/kdyz-hutka-utekl-nohavica-zaril-dnl-/hudba.aspx?c=A071113_100136_hudba_ob (dostęp: 12.02.2018).

³⁶ Hutka mówił o tym wielokrotnie w wywiadach. M.in. V. Dolejší, *Nohavica je zbabělec, říká Hutka*, online: https://zpravy.idnes.cz/nohavica-je-zbabelec-rika-hutka-dm0-/domaci.aspx?c=A071112_211016_domaci_ost (dostęp: 12.02.2018).

które wywoła jego utwór³⁷. W tabloidach pojawiały się wręcz oskarżenia o chęć uzyskania przez barda korzyści majątkowych³⁸.

*

W obliczu nieoczekiwanej fali krytyki twórca zdecydował się udzielić kilku wywiadów i wziąć udział w czatach z internautami³⁹, chcąc publicznie ustosunkować się do stawianych mu zarzutów. Hutka przede wszystkim przypominał o profilu uprawianej przez siebie twórczości, a zarazem o swoim podejściu do nurtu bardowskiego. Twierdził, że rozpowszechnianie własnych poglądów (nie bacząc na reakcje odbiorców), jest spełnieniem wymogu autentyczności, który warunkuje jego tożsamość jako twórcy piosenki bardowskiej: „(...) prócz zasady mówienia prawdy, zawsze przestrzegałem zasady, że niczego nie będę zatajać”⁴⁰. Hutka zaznaczał, że utwór stanowi naturalną kontynuację jego dotychczasowej drogi twórczej. Artysta profilował się na „zawodowego kontestatora”, twierdząc tym samym, że negowanie buntu barda jest równoznaczne z negowaniem istoty jego działań. Odrzucał zarazem zarzuty natury formalnej, twierdząc, że ciągle sięga po te same formy wyrazu⁴¹. Przypominał również o specyfice piosenki bardowskiej, która jego zdaniem stawiała treść wypowiedzi artystycznej nad jej formą, co w konsekwencji miało narzucać utworom ograniczenia natury formalnej⁴². W podobnym tonie komentował wybraną przez siebie tematykę. Powtarzał, że zadaniem barda jest reakcja na otaczającą rzeczywistość oraz diagnoza obserwowanych zjawisk. Twierdził, że piosenka jako forma komunikacji danego problemu wpisuje się we wcześniejszy profil jego twórczości. „Nie mogłem ani nie będę mógł bezpośrednio wpływać na rozwój wydarzeń w kraju, ale mogę wyrażać swoją opinię w tym temacie lub o tym śpiewać”⁴³. Artysta podkreślał, że nie zamierza zmieniać dotychczasowej linii artystycznej, ponieważ, będąc bardem, ma wręcz obowiązek dotychczasową twórczość kontynuować. „Każdy z nas jest odpowiedzialny za to pole, na którym żyjemy, siejemy i z którego zbieramy plony. Ja jestem bardem i mam tu jakieś obowiązki”⁴⁴. Stosowanie podobnej argumentacji i stwierdzenia typu: „(...) od sięgania do bolesnych kwestii są właśnie poeci, niezależnie od tego, czy zostaną potem za swoje działania nagrodzeni lub zbitci”⁴⁵, sprawiło,

³⁷ M. Bystrov, op. cit., s. 10.

³⁸ *daz, Hutka vydělavá na Nohavicovi*, online: <http://www.ahaonline.cz/clanek/zhave-drby/19089/hutka-vydelava-na-nohavicovi.html> (dostęp: 21.02.2018).

³⁹ W tym miejscu należy zaznaczyć, że Hutka wielokrotnie sięgał po tę formę kontaktu z publicznością wcześniej.

⁴⁰ R. Lipčík, *Jaroslav Hutka: písničkář a udavač?*, „Instinkt” 2007, nr 46, s. 15.

⁴¹ Ibidem.

⁴² W podobnym tonie ocenia utwór B. Doležal, zastanawiając się, czy w przypadku piosenki o wybranej tematyce można w ogóle posługiwać się kryteriami estetycznymi. Por. B. Doležal, online: *Případ Nohavica*, http://www.rozhlas.cz/radio_cesko/fejeton/_zprava/401841 (dostęp: 23.02.2018).

⁴³ J. Gráfová, P. Kroulík, *Hutka pranýřuje Nohavicu: Minulosti neujedete*, online: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/hudba/hutka-pranyruje-nohavicu-minulosti-neujedete/r~i:article:513881/?redirected=1523490918>, (dostęp: 23.02.2018).

⁴⁴ Wypowiedź J. Hutki podczas czatu z internautami, online: <https://zpravy.idnes.cz/odpovedi.aspx?t=HUTKA> (dostęp: 15.03.2018).

⁴⁵ Wypowiedź J. Hutki podczas czatu z bardem, który odbył się 13.11.2007 na www.tyden.cz online: <http://www.hutka.cz/new/html/tydenol.html> (dostęp: 23.02.2018).

że artysta automatycznie prezentował wszystkie swoje działania oraz twórczość z perspektywy życiowej misji, podkreślając zarazem świadomość ceny, jaką może za takie wybory zapłacić.

Odnosząc się do zarzutów wobec wybranej tematyki, twierdził niezmiennie, że choć za inspirację posłużyły mu konkretna osoba i wydarzenia, to jednak jego intencją było skierowanie uwagi na problemy i kwestie ponadczasowe⁴⁶. Zaznaczał, że w interesie czeskiej demokracji leży rewizja jej najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli, do których często odwołuje się jako do filarów, na których ją po 1989 roku budowano⁴⁷. Za taki filar uznawał właśnie Jaromíra Nohavice. Wielokrotnie podkreślał istotność dowiedzenia⁴⁸, czy „antykomunistyczny bard współpracował z reżimem komunistycznym”⁴⁹. Gwałtowne reakcje odbiorców interpretował na swoją korzyść, twierdząc, że ich intensywność stanowi potwierdzenie słuszności jego działań. Powtarzał, że jego „atak na symbol” wywołał w wielu odbiorcach zaskoczenie i strach, że mógłby ów symbol podać w wątpliwość, co jego zdaniem oznaczało, że „symbol wcale nie jest ani taki pewny, ani mocny”⁵⁰.

Za jedną z kluczowych, a zarazem ponadczasowych kwestii, o której miał traktować wspomniany utwór, uważał potyczki czeskiego społeczeństwa z rozliczaniem przeszłości. Zdaniem Hutki stosunek większości opinii publicznej do sprawy Nohavicy (która jego zdaniem wahała się od stosunku ambiwalentnego po wyrazy zrozumienia) odzwierciedla mentalność rodaków, którzy wolą „skazywać na zapomnienie”⁵¹ wybrane fragmenty własnej przeszłości. Artysta ostrzegał, że ta ostatnia nigdy człowieka nie opuści. „Należy ją otworzyć i żyć z nią. Jest to jedyna nadzieja, że nigdy nie będzie nękać ani nieoczekiwanie atakować”⁵². Artysta, nawołując do narodowego rachunku sumienia, podkreślał walor prewencyjny podobnych działań. Miały między innymi zapobiec uwiedzeniu kolejnych pokoleń ideałami ustroju komunistycznego⁵³.

Tłumacząc powody, dla których sięgnął po sprawę Nohavicy, Hutka podkreślał, że ta kwestia nie rzutuje wyłącznie na podwaliny młodej demokracji, ale również na samo środowisko bardów oraz na istotę tego nurtu. Artysta twierdził, że swoimi działaniami Nohavica sprzeniewierzył się grupie, z której się wywodzi, oraz temu, co oznacza bycie bardem⁵⁴. Hutka zaznaczał, że w okresie totalitarnym był istotny nie tyle fakt komponowania

⁴⁶ M. Šíma, *Šedesátku snáším líp než padesátku*, „Reflex” 2007, nr 48, s. 81.

⁴⁷ R. Lipčík, op. cit.

⁴⁸ W tym punkcie z Hutką zgadza się m.in. B. Doležal, który podkreśla, że elementy polityki i ludzkiej moralności współtworzyły image barda w okresie totalitarnym. Por. B. Doležal, op. cit.

⁴⁹ Wypowiedź J. Hutki podczas czatu z bardem, który odbył się 13.11.2007 na www.tyden.cz, online: <http://www.hutka.cz/new/html/tydenol.html> (dostęp: 23.02.2018).

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ M. Šíma, op. cit.

⁵² J. Gráfová, P. Kroulík, op. cit.

⁵³ Wypowiedź J. Hutki podczas czatu z internautami: online: <https://zpravy.idnes.cz/odpovedi.aspx?ť=HUTKA> (dostęp: 15.03.2018).

⁵⁴ W tym kontekście działania Hutki chwalił m.in. historyk Jan Mlynárik, podkreślając, że bardowie w okresie totalitarnym byli symbolem wartości moralnych, posiadali własną etykę, która wpływała bardziej na społeczeństwo niż działania intelektualistów w ramach samizdatu. Por. J. Mlynárik, *Hutka reagoval právem*, online: https://www.lidovky.cz/hutka-reagoval-pravem-0ua-/nazory.aspx?c=A071214_201924_ln_dopisy_gab (dostęp: 14.03.2018).

antykomunistycznych utworów, ile to, że „bard stanowił symbol niezależności poglądów i ludzkiego ducha”⁵⁵. W świetle ujawnionych faktów działania Nohavicy stanowiły nie tylko zaprzeczenie istoty nurtu bardowskiego, lecz także miały się kłaść cieniem na całej twórczości artysty: „(...) misja barda, jego charakter oraz jego postawa są nierozzerwalnie połączone z jego piosenkami. Kiedy teraz dowiaduję się, że posiadał dwa oblicza, to nie mogę brać poważnie jego piosenek”⁵⁶.

Profilując sprawę Nohavicy jako problem społeczności bardowskiej, podkreślał, że do napisania utworu skłonił go fakt, iż Nohavica doniósł na innego barda, Karela Kryla, i to w jego imieniu Hutka miał się również domagać wyjaśnień⁵⁷. Przedstawiając swój utwór jako komentarz do „sprawy między dwoma bardami, którą komentuje trzeci bard”⁵⁸, stawiał się równocześnie w pozycji rzecznika całego nurtu. Tłumaczył, że cała sprawa wywołała w nim poczucie zawodowej odpowiedzialności⁵⁹.

Szum medialny, który powstał wokół utworu i jego autora, skłonił przedstawicieli nurtu bardowskiego do zabrania głosu. Komentarze pojawiające się w prasie nie tworzą jednorodnego obrazu. W tym miejscu należy podkreślić, że część autorów w ogóle unikała komentowania tej sprawy (Karel Plíhal, Vladimír Merta). Inni zaś, jak między innymi Pavel Žalman Lohonka⁶⁰, uważali, że tą kwestią nie ma sensu się już zajmować, w obecnej sytuacji bowiem trudno stwierdzić, co się tak naprawdę wydarzyło. Slávek Janoušek i Vlasta Redl traktowali piosenkę jako wyzwanie dla Nohavicy, by artysta rozliczył się z własną przeszłością⁶¹. Najczęściej w tym temacie wypowiadali się Jiří Dědeček, Jan Burian i Pavel Dobeš, starając się wytłumaczyć postępowanie Hutki. Argumentowali między innymi, że „(...) bard pisze, bo musi, bo zawsze pisał o tym, co go otacza i co go trapi”⁶². Nie podważali intencji Hutki, przeciwnie – zgadzali się, że należy stawiać pytania, jeśli w grę wchodzi tak ważna postać dla czeskiej kultury i historii, jak Jaromír Nohavica⁶³, choć ich zastrzeżenia budził ton samej wypowiedzi i użyte środki wyrazu. Ich słowa odbiły się echem, co skłoniło między innymi P. Dobeša do publikacji felietonu, w którym opisał swój stosunek do Nohavicy i informacji o jego współpracy z SB⁶⁴. J. Burian w wywiadzie dla miesięcznika „Host” w 2008 roku stwierdził, że brak wyjaśnień ze strony Nohavicy prowadzi do „kolejnej moralnej dewastacji społeczeństwa, w którym już brał dostatecznie

⁵⁵ M. Šíma, op. cit., s. 80.

⁵⁶ Idem, op. cit., s. 81.

⁵⁷ P. Gabal, *Hutka o Nohavicovi: Zatloukání je zbabělství*, online: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/ocem/hutka-o-nohavicovi-zatloukani-je-zbabelstvi> (dostęp: 14.03.2018).

⁵⁸ R. Lipčík, op. cit., s. 14.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ mor, *Hutkova píseň? Je mi trapné za všechny, říká Žalman*, online: https://www.tyden.cz/rubriky/domaci/hutkova-pisen-je-mi-trapne-za-vsechny-rika-zalman_30674.html, (dostęp: 23.02.2018).

⁶¹ J. Špulák, *Hutka napsal píseň o udavači. Nohavica děkuje lidem za podporu*, „Právo” 2007, nr 268, s. 19.

⁶² J. Dědeček, *Řekni ďáblovi nazdar*, online: <http://www.dedecek.cz/2/clanek/rekni-dablovi-nazdar/>, (dostęp: 11.03.2018).

⁶³ J. Dědeček napisał utwór dotyczący częściowo tematu Nohavicy – *Usměj se na mě* z albumu *Řekněte to mýmu psovi* (2006).

⁶⁴ P. Dobeš, *Jak je to s mým přátelstvím s Nohavicou*, „Mladá fronta Dnes” 2007, nr 271, s. A/9.

udział”⁶⁵. To z kolei skłoniło M. Příbáňa do napisania polemicznego artykułu, w którym krytyk literacki podkreślał, że choć cała sprawa dotyka o wiele głębiej samych bardów niż zwykłych słuchaczy ich twórczości, to jednak wielu z nich nie próbowało wczuć się w ówczesną sytuację Nohavicy. Zaznaczał równocześnie, że nie można żądać od barda, aby pozostał wszechstronnym autorytetem moralnym, ale doceniać fakt, że jego twórczość otwierała przed słuchaczami nowe horyzonty samopoznania⁶⁶.

*

Polemiki toczące się na łamach prasy stanowią ilustrację przesunięć, do których dochodziło w ramach dyskursu bardowskiego w omawianym okresie. Z analizy wynika, że po 1989 roku odbiór postaci bardów starszego pokolenia, kojarzonych głównie z twórczością kontestacyjną, przebiega dwutorowo. Odbiorca dysponuje dwoma obrazami tego samego twórcy: „starym” i „nowym”. Stary obraz pozostaje związany ze wspomnieniami odbiorcy sprzed 1989 roku, często stanowiąc element jego biografii pokoleniowej, i wykazuje głównie konotacje pozytywne⁶⁷. Natomiast odbiór nowego obrazu artysty jest mniej jednoznaczny. Twórca bywa postrzegany jako element nieprzyjazny, czasem wręcz wrogi, kiedy jego działania są interpretowane jako atak na innego, ważnego członka wspólnoty (Jaromír Nohavica), do której należy odbiorca. Potwierdza to stosowanie pejoratywnych określeń w opisie barda, którego nazywano między innymi tym, który „zbrukał się własną wściekłością”⁶⁸. Jego utwór uznawano za: „pamflet”⁶⁹, „żałosną czastuszkę”⁷⁰ czy też „hutkovskie pobrzękiwanie”⁷¹.

W wypowiedziach obu stron dominuje poczucie żalu podyktowane wzajemnym niezrozumieniem. Odbiorca przestaje mieć pewność co do działań barda, które dotąd wartościował głównie pozytywnie, co prowadzi do obniżenia jego stopnia identyfikacji z artystą oraz jego twórczością (czasem również tą przedlistopadową). Zarysowuje się również poczucie zdrady. Artystę zarzucany jest brak lojalności, zarówno wobec postaci, która dotąd towarzyszyła mu w walce o wspólne idee, jak i wobec grupy, w imieniu której Hutka dotąd występował. Stąd w komentarzach pobrzmiwia poczucie zerwania braterskiej więzi, która miała dotąd łączyć artystę z odbiorcą. Podobne wątpliwości przebijają się w wypowiedziach samego barda. Te należy odczytywać w kontekście sposobu,

⁶⁵ J. Němec, *Mějit život na výšku: rozhovor s Janem Burianem*, „Host” 2008, nr 2, s. 9.

⁶⁶ M. Příbáň, *S Jardu jo a s Jarkem ne: Hutka vs. Nohavica a několik poznámek k rozhovoru s Janem Burianem*, „Host” 2008, nr 4, s. 42–45. Po tym artykule pojawiła się nie tylko odpowiedź J. Buriana, lecz także polemiczny komentarz J. Štolby, w którym autor m.in. bronił zarówno racji Hutki, jak i samej specyfiki omawianego utworu. Por. J. Štolba, *Každý se bojí hanby tam, kde o hanbu vlastně nejde. K článku Michala Příbáňe: S Jardu jo a s Jarkem ne...*, „Host” 2008, nr 6, s. 101–102.

⁶⁷ W wypowiedziach internautów pojawiają się sformułowania typu: „(...) choć nie zgadzam się z pana poglądami, to chętnie słucham pańskich starych piosenek, pomogły mi przeżyć”. Por. wypowiedź Pe.bel podczas chaty J. Hutki z internautami, online: <https://zpravy.idnes.cz/odpovedi.aspx?t=HUTKA> (dostęp: 15.03.2018).

⁶⁸ M. Bystrov, op. cit.

⁶⁹ Por. ibidem.

⁷⁰ J. Rejžek, *Já a Nohavica*, online: https://www.lidovky.cz/ja-a-nohavica-c9a-/nazory.aspx?c=A071122_102417_In_nazory_bat (dostęp: 03.02.2018).

⁷¹ J. Švéda, op. cit.

w jaki artysta podchodził do swoich odbiorców. Dla Hutki odbiorca jest przede wszystkim odbiorcą-obywatelem, a jego działania (między innymi reakcje na poszczególne utwory barda) są oceniane w kategoriach zaangażowania obywatelskiego i chęci uczestniczenia w rozwoju kraju i narodu⁷².

Przyczyn toczących się polemik można się doszukiwać w samej specyfice piosenki kontestacyjnej należącej do nurtu bardowskiego. Jak zauważa Przemysław Bogusz, po 1989 roku powiązania ze sferą polityki, które dotąd stanowiły jej atuty „(...) dziś obracają się przeciwko niej”⁷³. W analogiczny sposób można mówić o kolejnych cechach utworów bardowskich z tego okresu, to jest silnym zacięciu dydaktycznym i moralizatorskim wykonawców, zwłaszcza starszego pokolenia.

Łącząc się z tym kwestia tak zwanej „ukierunkowanej interpretacji” utworu, która dotąd skłaniała odbiorcę do odczytywania utworów bardowskich głównie przez pryzmat sytuacji polityczno-społecznej. To wszystko w konsekwencji utrudniało interpretację utworu na poziomie uniwersalnego doświadczenia ludzkiego, a co za tym idzie, uniemożliwiało trwałe zakotwiczenie dzieła w świadomości odbiorców.

Kolejnym, nie mniej ważnym powodem, który przyczynił się do niskiej popularności utworu, był fakt, że polistopadowa twórczość nie tylko Hutki, lecz także K. Kryla czy V. Merty przestaje się cieszyć silnym „uzasadnieniem społecznym”⁷⁴, które w głównej mierze warunkowało ich działalność przedlistopadową. To zjawisko należy tłumaczyć jako następstwo zaistniałych zmian politycznych oraz powstałych na ich skutek zmian społecznych. Gwarancje udzielane przez ustrój demokratyczny stopniowo odbierają bardowi przydzielone wcześniejsze role⁷⁵. Pluralizm i wolność słowa sprawiają, że jego rola jako rzecznika grupy zaczyna tracić na znaczeniu. Dostęp do wielu różnorodnych kanałów informacyjnych pozbawia jego twórczość charakteru informacyjnego, alternatywnego wobec źródeł oficjalnych.

Kolejną kwestią jest mniejszy potencjał integracyjny twórczości bardów z tak zwanego starszego pokolenia. Do 1989 roku ich związek z odbiorcą był napędzany głównie przez wspólne doświadczenia i wspólne emocje, które wzbudzał wspólny przeciwnik, co wszystko razem budowało silną, a zarazem niezwykle intymną relację⁷⁶. W realiach demokratycznych podobne zjawisko występuje niezwykle rzadko. Problematyka utworów bardowskich przestaje się pokrywać z potrzebami współczesnego odbiorcy, co w konsekwencji uniemożliwia budowanie alternatywnej wspólnoty, tak charakterystycznej dla zjawiska twórczości bardów w okresie totalitarnym⁷⁷. Oznacza to,

⁷² Podobne podejście prezentuje np. Karel Kryl w swoim podejściu do odbiorców i ich (negatywnych) reakcji na jego polistopadową twórczość. Por. T. Witkowska, *Recepte obrazu Karla Kryla a jeho tvorby v českém veřejném diskurzu po roce 1989*, https://is.muni.cz/th/uz8cp/Tatiana_Witkowska_disertace.pdf (dostęp: 23.02.2018).

⁷³ P. Bogusz, *Piosenka autorska w PRL-u jako literacki nośnik treści politycznych* [w:] „Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u, pod red. E. Paczoskiej, D.- M. Osińskiego, Warszawa 2013, s. 106.

⁷⁴ M. Parczyńska, *Kim jest bard? (Na przykładzie postaci Jana Kondraka)* [w:] ibidem, s. 96.

⁷⁵ Por. J. Sawicka, E. Paczoska, *Wstęp* [w:] *Bardowie*, pod red. E. Paczoskiej, J. Sawickiej, Łódź 2001, s. 5–6.

⁷⁶ Nie należy zapominać o tym, że akt słuchania piosenek bardów po 1989 roku jest coraz rzadziej uważany za rodzaj manifestu politycznego i sposobu wyrażania poglądów. Por. P. Wagner, *Případ Nohavica: to je sporné*, online: <https://legacy.blisty.cz/art/37281.html> (dostęp: 03.02.2018).

⁷⁷ Por. *Wstęp* [w:] *Bardowie*, op. cit.

że odbiorca coraz rzadziej korzysta z piosenek tychże autorów jako budulca do formowania własnej tożsamości zarówno w sferze społeczno-politycznej, jak i osobistej.

Komentarze w prasie stają się świadectwem przeobrażeń, którym ulegały poglądy odbiorcy w kwestii powiązań autora z jego dziełami. Odbiorca stopniowo przestaje oceniać dzieło bardowskie wyłącznie z perspektywy ideowej i moralnej oraz łączyć ściśle twórczość bardów z ich sferą osobistą. Z analizowanych materiałów wynika, że w okresie potransformacyjnym coraz bardziej zarysowuje się tendencja do oddzielania utworu bardowskiego od jego autora⁷⁸. W konsekwencji powoduje to, że spójność życia artysty z przekazem jego utworów, tak kluczowa w kontekście bardów przed listopadem 1989 roku, zaczyna tracić na znaczeniu. Przejawia się to zarówno w podejściu do utworu Hutki, jak i w kontekście oceny działań samego Nohavicy. W świetle analizowanych źródeł w ocenach twórczości bardów zaczynają dominować kryteria estetyczne⁷⁹. Opisywane zjawisko⁸⁰ stawia nowe pytania przed badaczami gatunku i daje wgląd w tendencje, które zaczynają modyfikować definicję barda w realiach demokratycznych⁸¹.

Z omawianej perspektywy okres transformacji ustrojowej można uznać za okres niejednoznaczny dla autorów nurtu bardowskiego. Tak długo wyczekiwana demokracja, o którą walczyli, nie była dla wielu z nich łaskawa⁸². Bardowie stawali przed wyborem: przystosować twórczość do nowych realiów i potrzeb słuchaczy czy pozostać przy dotychczasowym profilu⁸³. W konsekwencji jedni artyści uprawiający piosenkę kontestacyjną zaczęli poruszać nową tematykę, drudzy zdecydowali się ograniczyć bądź zakończyć swoją działalność na rzecz innych aktywności, a pozostali kontynuowali dotychczasową drogę twórczą, uznając każdą zmianę za zdradę swojego nurtu i siebie jako artysty⁸⁴. Do tej ostatniej grupy należy właśnie Jaroslav Hutka.

Analizowany dyskurs prasowy stanowi dowód na to, jak dużą rolę w odbiorze bardów (zwłaszcza tych ze starszego pokolenia) odgrywa pamięć nostalgiczna odbiorcy, która warunkuje zarówno recepcję postaci Hutki, jak i Nohavicy. Fakt, iż obaj artyści są kojarzeni z działaniami na rzecz demokracji i pozostają w świadomości odbiorców ściśle związani z wydarzeniami aksamitnej rewolucji, mógł znacznie wpłynąć na skalę toczonych polemik. Paradoksalnie bardowie uznawani za współtwórców nowej, demokratycznej tożsamości stali się nimi ze względu na wyznawane idee, które miały dotychczas

⁷⁸ M.in. M. Čermák, *Nohavica a Kryl. Téma pro divadelní hru*, online: <http://noveextra.blogspot.fr/2007/11/nohavica-kryl-strhujc-tma-pro-divadeln.html> (dostęp: 04.02.2018) lub J. Švéda, op. cit.

⁷⁹ Por. M. Bystrov, op. cit.

⁸⁰ Należy zaznaczyć, że opisywana tendencja w przypadku poszczególnych artystów przejawiała się w innym stopniu. Chociażby w przypadku K. Kryla pozostaje o wiele niższa, czego dowodem są polemiki w prasie wywołane krytyką walorów estetycznych i artystycznych twórczości barda dokonanej przez Petra Krála. P. Král, *Nekryljuj*, „Literární noviny” 1996, nr 3, s. 5. Analiza tej kwestii: T. Witkowska, op. cit.

⁸¹ Na polskim gruncie o przesunięciach w definicji barda pisze m.in. K. Gajda. Por. idem, *Bard. Kto to taki?*, „Piosenka” 2016, rocz. 4, s. 21–30.

⁸² Nie należy pomijać innych powodów, jak m.in. ogólne przesunięcia na rynku muzycznym związane ze znacznym poszerzeniem grupy wykonawców po 1989 roku, inny sposób zarządzania wydawnictwami fonograficznymi w ustroju kapitalistycznym.

⁸³ J. Prokeš, *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*, Brno 2011, s. 153–156.

⁸⁴ Por. O. Bezr, *Nejpopulárnější písničkáři*, „Lidové noviny” 2007, nr 35, s. 2.

znajdywać odzwierciedlenie zarówno w ich twórczości, jak i w życiu prywatnym. Okazuje się, że ten schemat recepcji przestaje być w większości przypadków adekwatny i wystarczający w realiach polistopadowych.

Przypadek Hutki oraz analizowany dyskurs stanowią dowód na ogólne przesunięcia w postrzeganiu autorów nurtu bardowskiego w świadomości odbiorców okresu transformacji. Bard początkowo umiejscawiany jako swoiste *lieu de memoire*, skarbnica idei, wartości i (własnej) historii, z której czerpał odbiorca; wraz z upływem lat zaczyna być traktowany jako „pamiątka po przeszłości”, za pomocą której odbiorca chce ponownie przeżywać określone emocje i wydarzenia.

Summary

The Music Protest in the Czech Republic after 1989. Jaroslav Hutka's „Udavač z Těšína” and the discourse on post-Velvet Revolution bardic art

The article analyses the press debate regarding Jaroslav Hutka's song *Udavač z Těšína*, with a focus on both the objections against the author as well as Hutka's defence. The arguments articulated in this debate function on two main levels: a formal and a personal level, the latter shedding light not only on the author's motivations but also on his audience's outlook. The analysis traces the shifts within the post-communist bardic discourse in the Czech Republic and the evolution of the relationship between singer-songwriters and the audience with respect to the perception and interpretation of the new post-communist reality as well as their own lives.

Keywords: Jaroslav Hutka, Jaromír Nohavica, singer song writer, folk, protest song, social-cultural context

Słowa kluczowe: Jaroslav Hutka, Jaromír Nohavica, pieśniarz, folk, piosenka kontestacyjna, społeczne konteksty kultury

Inspiracje, interakcje i asocjacje: o pewnych powiązaniach twórczości Włodzimierza Wysockiego ze światem francusko-, angielsko- i niemieckojęzycznym poezji, teatru i muzyki pop

Włodzimierz Wysocki działał na niwie literatury (pieśni¹, wiersze, humoreski, proza), filmu, teatru i muzyki. Bezskutecznie starał się o wydanie swoich wierszy drukiem, był jednak dobrze znany w ZSRR dzięki prywatnie kopiowanym tekstom (*samizdat*) i nagraniom magnetofonowym (*magnitizdat*) swoich utworów, a także dzięki występom w Teatrze na Tagance, autorskim koncertom i rolom filmowym. Jego poezja była obecna w teatrze i filmie, a role teatralne i filmowe bywały tematem jego wierszy. Wszystkie te dziedziny wzajemnie się przenikały.

W trakcie niejednego zagranicznego teatralnego tournée Taganki organizowano koncerty, aranżowano programy telewizyjne, w których wykonywał swoje pieśni. Radzieckie filmy z jego udziałem nie były szeroko rozpowszechniane za granicą, widz spoza Związku Radzieckiego mógł poznać niewiele spośród prawie trzydziestu jego ekranowych kreacji aktorskich; dzięki filmom zagranicznym – wystąpił między innymi w koprodukcjach radziecko-węgierskich i radziecko-jugosłowiańskich. W amerykańskim filmie *Punkt zwrotny*², mającym aż 11 nominacji do Oscara, emigrant Michaił Barysznikow wykonał piosenkę Wysockiego *Gdybym był bogaty jak król mórz...*³ (znaną też z wcześniejszego radzieckiego filmu *Gospodarz tajgi*⁴). Jeszcze za jego życia publikowano za granicą przekłady jego piosenek i płyty w autorskim wykonaniu; był na świecie dostrzegany. W Polsce słuchano jego nagrań (głównie prywatnych), przekładano (tłumaczami byli między innymi Ziemowit Fedecki, Agnieszka Osiecka, Józef Waczków, i Andrzej Jarecki, Wojciech Młynarski, Andrzej Mandalian, Wiktor Woroszyński, Bogusław Wróblewski, Jerzy Czech, Michał B. Jagiełło – cztery nazwiska wymienione na początku tej listy związane były ze środowiskiem Studenckiego Teatru Satyryków, dla której to sceny poezja śpiewana piosenka była podstawowym środkiem wyrazu). Powstawały też w kraju parafrazy jego utworów (pisali je na przykład Jacek Kaczmarski i Natan Tenenbaum).

¹ Wysocki wielokrotnie deklarował, że jego pieśni są to w istocie wiersze, prezentowane z akompaniamentem gitary, dlatego nie jest właściwe dzielenie jego poetyckiego dorobku na pieśni i wiersze. W związku z nieistotnością takiego podziału, w stosunku do pieśni używam zamiennie określenia „wiersze”.

² *The Turning Point*, reż. H. Ross, scen. A. Laurents, 1977.

³ W. Wysocki, *Если я богат как царь морской...* <VIII 1967>. Wysocki nie miał zwyczaju datowania swoich utworów; datowania opracowane przez wysockologów podawane są w nawiasach ostrokratnych. Publikowane datowania nie zawsze są spójne i mają różny stopień szczegółowości; bardzo rzadko podawane jest miejsce powstania utworu, chociaż w niektórych przypadkach można prawdopodobne miejsce określić na podstawie danych biograficznych. Na dalszych stronach podaję (przybliżone zwykle) datowania według wydania *Высоцкий*, t. 1–11 (Amfora, Sankt-Petersburg 2012).

⁴ *Хозяин тайги*, reż. W. Nazarow, scen. B. Możajew, 1968.

Zwiazkom utworów Włodzimierza Wysockiego z literaturą rosyjską poświęcono w ostatnich latach wiele uwagi. Niektóre z takich literackich asocjacji są łatwo czytelne dla każdego odbiorcy, inne są trudniejsze do dostrzeżenia. Wiele z nich opisano w biografiach, w pracach analizujących twórczość Wysockiego i w przypisach do książkowych wydań jego utworów. Badane również były powiązania z literaturą i sztuką zagraniczną, wydaje się jednak, że w tym obszarze jest jeszcze wiele do zrobienia. Spośród tych łatwiejszych do dostrzeżenia wymienię *Pieśń o wieszczu Kasandrze*⁵ (w tym przypadku sam tytuł sugeruje związek z historią i literaturą starożytną Grecji), *pieśń Miłość* w epoce *Odrodzenia*⁶, opowiadającą o wymagowanym romansie Leonarda da Vinci i portretowanej przezeń Giocondy, a także wiersz *Mój Hamlet*⁷, nawiązujący oczywiście do sztuki Williama Szekspira. W prozie i wierszach Wysockiego pojawiają się licznie nazwiska lub imiona pisarzy, których utwory cenił, tych, w dziełach i wypowiedziach których szukał inspiracji (wśród wymienianych przez poetę autorów byli na przykład pisarze Jean Racine, George Byron, Lewis Carroll, Rudyard Kipling, uczeni Albert Einstein, Niels Bohr, John Cunningham Lilly). Przykład-zagadka to Pierre i Jean – Wysocki określił w ten sposób w jednej z piosenek⁸ dwóch przyjaciół, jednak wysockolodzy próbują odszukać i zidentyfikować jedną postać kryjącą się za tymi imionami; zdaniem piszącego te słowa imiona te podał dla uhonorowania dziewiętnastowiecznego francuskiego poety, Francuza, paryżanina, Pierre-Jeana de Bérangera⁹, który mógł być ukrytym literackim idolem Wysockiego. Piszę „ukrytym”, gdyż nie są mi znane wypowiedzi poety na temat de Bérangera; lista książek z biblioteki Wysockiego dzieł de Bérangera nie obejmuje, a jedynym szeroko znanym śladem de Bérangera w działalności Wysockiego jest wykonywanie przezeń pieśni Żebraczka francuskiego poety, w tłumaczeniu Dmitrija Lenskiego.

Podane wcześniej przykłady ilustrują istniejące oczywiste nawiązania utworów Wysockiego do literatury obcej. Jednak często odnalezienie takich inspiracji twórczością innych autorów okazuje się trudnym, wymagającym cierpliwości zadaniem. Często możemy dostrzec jedynie ślady, echa takich powiązań. Spotykamy niekiedy taką sytuację, że podobny jest tylko pierwszy wersy pieśni Wysockiego i pierwszy wers czyjegoś utworu – czy to wystarczy, by doszukiwać się inspiracji?

⁵ W. Wysocki, *Песня о вещей Кассандре* <przed 23 IV 1967>.

⁶ Idem, *Любовь в эпоху возрождения* <VIII–IX 1969>.

⁷ Idem, *Мой Гамлет* <IV 1972>.

⁸ W. Wysocki, *List do przyjaciela albo obrazek z Paryża, (Письмо к другу или зарисовка о Париже)* <III 1975, jesień 1978>. Cytowana piosenka to opowieść w formie listu skierowanego do anonimowego druha mieszkającego w ZSRR. Tytuł piosenki nawiązuje do wydanej w końcu lat sześćdziesiątych (napisanej w 1963 r.), przemyczonej w formie rękopisu na Zachód książki Swietłany Alliujewej, córki Stalina, pt. *Dwadzieścia listów do przyjaciela*. Niejawnym adresatem listów przedstawionych w książce był mentor Wysockiego z lat studenckich, Andriej Siniawski (jego losy opisują na dalszych stronach), emigrant, wykładowca slawistyki na Sorbonie (prawdopodobnie w połowie lat siedemdziesiątych XX w. Wysocki spotkał się w Paryżu z mieszkającym tam wtedy Siniawskim).

⁹ Pierre-Jean de Béranger (19 VIII 1780–16 VII 1857), poeta francuski, powszechnie uważany za twórcę gatunku piosenki literackiej.

Przykładem takiego dylematu jest song Bertolta Brechta *Straszna pieśń o Mackiem Majchrze*¹⁰. Zaczyna się on następującymi słowami:

Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.

Rekin zęby ma jak noże
I nie musi kryć się z tym.
Mackie noża użyć może,
Ale kto go widział z nim?¹¹
(tłum: Roman Kołakowski)

Klucz do powiązania tego songu z poezją Wysokiego zawiera się właśnie w pierwszym wersie. Otóż rosyjski bard, na samym początku swojej działalności poetyckiej, pisze pieśń *Twoje oczy są jak nóż*¹²:

„Twoje oczy są jak nóż
– Kiedy na mnie patrzysz, cóż,
Zapominam, jak się zwę, i gdzie mój dom.
No a kiedy zerkasz w bok,
W samo serce dźga twój wzrok,
Zgubę niesie mi ta zimna, ostra broń”.

Bohater utworu nie jest więc aż tak okrutny jak Mackie – bezwzględny, seryjny morderca. W zakończeniu bohater wiersza wyciąga brzytwę i goli głowę ukochanej, traktując ją jak kobietę lekkich obyczajów. Pojawiają się pytania. Czy pewne podobieństwo pierwszych wersów to przypadkowa asocjacja? Czy fakt, że metrum obu wierszy jest prawie identyczne (jest drobna różnica w wyborze rymów męskich u Wysokiego, żeńskich u Brechta; melodię Wysocki napisał własną) to również dzieło przypadku? Czy to zbieg okoliczności, że bohaterowie tych pieśni idą złą drogą, obaj nie są jednak przedstawieni jako pospolici przestępcy? Czy pokrewieństwo tematyczne może wynikać z urzeczenia Wysockiego atmosferą sztuki, której akcja toczy się w londyńskim półświatku, na ulicy? Może *Opera*, a ten najważniejszy w niej brechtowski song w szczególności, były inspiracją dla Wysockiego i niejako popchnęły go w kierunku pieśni podwórkowej, ulicznej, obozowej i w efekcie były kamieniem milowym na progu poetyckiej drogi? Przecież w ciągu kilku lat, obejmujących jeszcze nawet początki kariery w Teatrze na Tagance, Wysocki pisał głównie pieśni w formule ulicznej. Zresztą sam Teatr wystawiał wtedy sztuki Brechta i jego duch krążył po scenie.

¹⁰ Bertolt Brecht, *Die Moritat von Mackie Messer*, muz. Kurt Weill (1928), pieśń z *Opery za trzy grosze*. *Opera za trzy grosze*, 1928, wersja zmieniona (1948) została wydana w ZSRR w 1958, wystawiona była m.in. w 1930 r. w Moskwie i w 1963 r. w Leningradzie.

¹¹ Nikt nie potwierdzi, że widział Mackiego z nożem, gdyż Mackie to zabójca doskonały – zobaczenie go z nożem (w chwili ataku) było równoznaczne utratą życia.

¹² W. Wysocki, *У тебя глаза как нож...* <XI–XII 1961>.

Wspomniana *Straszna pieśń o Mackiem Majchrze* Brechta została, w pięć lat po powstaniu piosenki *Twoje oczy są jak nóż*, sparodiowana przez barda Julija Kima – autor ten muzykę Kurta Weilla z omawianego songu wykorzystał w satyrycznej pieśni *List do hunwejbiniów*¹³ po to, by powiązać kulturalną rewolucję w ChRL z postacią Stalina, z jego nieprzemijającym kultem:

„Oj nie plujcie, hunwejbini¹⁴,
zrozumcie to wreszcie:
on jest z nami, nasz ukochany,
nasz nauczyciel, nasz Ojciec.
Tkwi on i w Chińczykach i w kacapach,
Jest w wątrobach i w jelitach,
w jajca nam głęboko zapadł,
i dyktuje każdy krok.
Obrugał go Nikita¹⁵
– Złego słowa nie da się odwrócić”¹⁶.

Jak widać, Brecht inspirował nie tylko Wysockiego.

Na dalszych stronach omówię przykłady powiązań z literaturą obcą. Zidentyfikowanie źródeł inspiracji stanowi, w moim przekonaniu, jeden z ważnych elementów analizy prowadzącej do pogłębienia interpretacji obfitującej w wieloznaczności i podteksty twórczości Włodzimierza Wysockiego. W ZSRR łatwiej dostępne były (nie zawsze dokładne¹⁷) przekłady niż utwory oryginalne. W związku z tym, że i Wysocki miał do oryginałów trudniejszy dostęp niż do przekładów, w analizie będę niekiedy posługiwać się nie tylko oryginałami, lecz także znanymi w ZSRR tłumaczeniami utworów obcojęzycznych na rosyjski.

W utworach Wysockiego spotykamy wiele bliższych i dalszych asocjacji z piosenkami Pierre-Jeana de Bérangera, autora piosenek *Król Yvetot*¹⁸ i *Senator*¹⁹. Wymieniam te dwa utwory, gdyż to właśnie one, skierowane ostrzem satyry przeciw władzy absolutnej, zwróciły w 1813 roku uwagę Francji i świata na młodego francuskiego poetę.

¹³ J. Kim, *Письмо хунвейбинам*, 1966. Tytuł pieśni nawiązuje do wcześniejszego pamfletu W. Wysockiego *List robotników tambowskiej fabryki do przywódców chińskich...*, (Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям) <jesień 1963>.

¹⁴ Hunwejbini (Czerwona Gwardia) – komunistyczna organizacja młodzieżowa działająca w Chinach podczas rewolucji kulturalnej (1966–1968).

¹⁵ Poeta odnosi się tu do Nikity Chruszczowa, który w 1956 r. na XX Zjeździe KPZR wygłosił „tajny” referat, częściowo ujawniający zbrodnie Stalina, jednocześnie wprowadzając do języka rosyjskiego eufemistyczne określenie „kult jednostki”, odnoszące się do stalinowskiej dyktatury.

¹⁶ Tłum. W. Paszkowicz.

¹⁷ D. N. Żatkin udokumentował, w jaki sposób, w czasach istnienia ZSRR, pod wpływem cenzury i z powodów ideologicznych przekłady literackie bywały zniekształcane przez tłumaczy, w szczególności dotyczy to przekładów wierszy Roberta Burnsa (D. N. Żatkin *Бернс советской эпохи / Burns of the soviet era*, II Международная научная конференция „Перевод как средство взаимодействия культур”; Kraków 17–21 XII 2015; Moskwa 2015, str. 150).

¹⁸ P.-J. de Béranger, *Roi d'Yvetot*, 1813.

¹⁹ Idem, *Le Sénateur*, 1813.

De Béranger działał w pierwszej połowie XIX wieku we Francji w dziedzinie poezji śpiewanej – pieśni swoje zwykł pisać do melodii piosenek ludowych i popularnych. Jeśli więc znajdziemy u Wysockiego utwór korespondujący z pieśnią tego twórcy, to przedmiotem analizy może być nie tylko treść, lecz także pośredni wpływ ludowej muzyki francuskiej na budowę wiersza Wysockiego.

Pieśni de Bérangera były drukowane w autorskich tomach. Pierwszy tomik ukazał się w roku 1815 – wcześniej, przez całe dziesięciolecie rozpowszechniane były w formie ustnego przekazu i ręcznie przepisywanych anonimowych tekstów (w drugiej połowie XX wieku w podobny sposób funkcjonował rosyjski *samizdat* i równolegle – *magnitizdat*). Niektóre pieśni de Bérangera nie przypadły rządzącym do gustu i zdarzało się, że francuskie władze niszczyły całe nakłady jego książek. Wiersze tego autora, podobnie jak działo się później z utworami Wysockiego, trafiały do francuskiego (i nie tylko francuskiego) ludu właśnie dlatego, że można je było zaśpiewać (i to na ludową nutę). Książki bowiem znajdowały drogę do elit, a ich zawartość w formie śpiewanej – do szerszych warstw społeczeństwa, w którym stopień analfabetyzmu był jeszcze wtedy znaczny²⁰. Zastanawia pokrewieństwo twórczości de Bérangera i Wysockiego – obaj często pisali w pierwszej osobie, a w niektórych utworach Wysockiego spotykamy pewne elementy (zwrotki, pojedyncze wersy, asocjacje, metrum) zbieżne z de-bérangerowskimi odpowiednikami. Jedna z jego satyrycznych pieśni zatytułowana *Mój pogrzeb, czyli okropny sen bardzo śmiałego człowieka*²¹ jest w istocie parafrazą utworu de Bérangera *Mój pogrzeb*²².

W nierozpowszechnianym za życia poety wierszu *Oto proces ma swój kres...*²³ można odnaleźć ciekawe nawiązanie do poezji de Bérangera, autora, który z powodu treści swoich piosenek przez kilka miesięcy przebywał w paryskim więzieniu. Z powodu tej odsiadki de Béranger napisał pieśń zatytułowaną *Ucieczka muzy albo moja pierwsza wizyta w Pałacu Sprawiedliwości*²⁴, zaczynającą się takimi oto słowami:

„Porzuć lirę, moja Muzo,

W strzępy podrzyj wyrok ten”²⁵.

Zbieżności między wierszem Wysockiego a utworem francuskiego poety znajdziemy zarówno w ich strukturze, jak i w tematyce. Metrum jest prawie identyczne – różnica

²⁰ Decyzją Napoleona Francja jako pierwsze państwo na świecie praktycznie wprowadziła obowiązek nieodpłatnej nauki dla wszystkich dzieci; z oczywistych powodów skutki tej decyzji w postaci likwidacji analfabetyzmu były rozłożone w czasie. Śladem pionierskiej Francji uczyniły wkrótce to samo Prusy i Austria, natomiast w Rosji podobną reformę wprowadził dopiero sto lat później Piotr Stółpin.

²¹ W. Wysocki, *Мои похороны или страшный сон очень смелого человека* <koniec 1971>. Wysocki, zapowiadając wykonanie tego utworu, twierdził niekiedy, że jest on oparty na motywach cygańskich.

²² P.-J. de Béranger, *Mon enterrement*, 1825.

²³ W. Wysocki, *Вот и кончился процесс...* <14 II 1966>.

²⁴ P.-J. de Béranger, *La muse en fuite ou ma première visite au Palais de Justice*, 1821; rosyjski przekład Iwana i Aleksandry Tchorzewskich zatytułowany jest *Бегство Музы, или Мой первый визит в суд* (wydany w 1893 r.).

²⁵ Utwory Wysockiego cytuję (jeśli nie jest zaznaczone inaczej) w tłum. W. Paszkowicza.

polega na tym, że de Béranger dał w połowie rymy żeńskie, podczas gdy Wysocki użył rymów męskich. I jeden, i drugi utwór to gorzka satyra odnosząca się do karania pisarzy za ich twórczość. De Béranger opisał swój własny proces, Wysocki – proces Andrieja Siniawskiego i Julija Daniela. Siniawski był ważną postacią dla Wysockiego – to u niego student Studium Teatralnego zdawał w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku egzaminy z literatury, to Siniawski kupił „sobie” gitarę i magnetofon tylko po to, by zapisywać na taśmie pierwsze piosenki i humoreski odwiedzającego go z grupą kolegów Wysockiego (niektóre z nich tylko dzięki tej inwestycji zachowały się dla potomności²⁶). U Wysockiego znajdziemy dwa wyrażenia:

	De Béranger:	W. Wysocki:
1.	Они обвиняли нас	Изругали в пух и прах
2.	Сколько смелости в глупцах	Сколько злобы в бестиях

nawiązujące do treści rosyjskiego przekładu *Ucieczki muzy...* dokonanego przez Iwana i Aleksandrę Tchorżewskich²⁷.

Utwór Wysockiego nie zawiera refrenu, obecnego u de Bérangera, i jest nieznacznie (o dwie zwrotki) dłuższy. Nawiasem mówiąc, tytuł innego wiersza Wysockiego, *Odwiedzi-ny Muzy czyli Pieśń plagiatora*²⁸, wydaje się wynikiem inspiracji tytułem wymienionej tu piosenki de Bérangera. W omawianym utworze Wysockiego jest jeszcze dalszy, całkiem innego rodzaju związek z postacią de Bérangera. W treści pojawia się kwestia dotycząca zsyłki radzieckich zwolenników oszczędzonych Siniawskiego i Daniela (wiersz mówi o pierwszych chwilach po ogłoszeniu wyroku w dniu 14 II 1966 roku):

„Wolnych nar znajdziemy dość
W łagrach w Magadanie”²⁹.

Kwestia ta nawiązuje do treści znanego wiersza Puszkina, skierowanego przeciw Francuzom popierającym polskie powstanie listopadowe. A w Komitecie pomocy powstaniu (którego współzałożycielem był sam generał Marie Joseph de la Fayette) ważną rolę grał nie kto inny, tylko de Béranger, zdeklarowany przeciwnik wszelkiej władzy absolutnej³⁰.

²⁶ Niezwykłą historię odzyskania nagrań, zarekwirowanych przez funkcjonariuszy MSW po aresztowaniu Siniawskiego, przedstawiała (w nieco różniących się wariantach) w barwny sposób Maria Rozanowa, żona Siniawskiego, zob. np.: A. Żebrowska, *Maria Rozanowa*, „Wysokie obcasy”, 10 V 2002.

²⁷ Iwan i Aleksandra Tchorżewscy (pseudonim kolektywny: Iwan-da-Maria). Iwan Tchorżewski senior (1843–1910) był tłumaczem poezji, wiele przekładów stworzył wspólnie z żoną, m.in. pod koniec życia wydali oboje zbiór przekładów de Bérangera liczący czterysta trzy utwory [*Пьер-Жан Беранже. Полное собрание песен Беранже в переводе русских поэтов*. Tyflis 1893]. Polscy przodkowie Iwana Tchorżewskiego (Tchórżewskiego) mieszkali w Wielkim Księstwie Litewskim. Jego syn, tego samego imienia, poszedł w ślady ojca – tak jak on był tłumaczem, działał również na innych polach (m.in. założył w Finlandii Towarzystwo Walki z Bolszewizmem).

²⁸ W. Wysocki, *Посещение Музы, или Песенка плагиатора* <VII 1969>.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Spośród pisarzy w Komitecie tym udzielali się też na przykład Wiktor Hugo, Alexandre Dumas i Teofil Gautier.

Do cyklu „alpinistycznych” pieśni Wysockiego, wykonywanych w filmie *Pion*³¹, należy między innymi *Pożegnanie z górami*³². W pierwszej strofie czytamy:

„W rwetes miast
I w rzekę samochodów
Powracamy
– Nie ma tam gdzie się podziąć.
Schodzimy w dół
Z ujarzmionych szczytów,
Zostawiając w górach
Swoje serce”³³.

Wiersz ten odzwierciedla urzeczenie autora alpinizmem i pięknem górskiego krajo-
brazu. Inspiracji można dopatrywać się w utworach klasyków wieków XVIII i XIX. Chro-
nologicznie pierwszym z nich jest Robert Burns³⁴. Oto fragment jego pieśni *Me serce jest*
*w górach*³⁵:

„Me serce jest w górach, nie dla mnie tu świat!
Me serce jest w górach, za zwierzem mknie w ślad;
Za dziką zwierzyną, za sarną mój bieg;
Me serce jest w górach, gdziekolwiek bym legł.

O żegnaj, Północy, ty kraju mych gór,
Skąd siły i męstwa wywodzi się wtór;
Gdziekolwiek się udam, gdzie zwrócić się mam,
Li ciebie ja kocham, li ciebie ja znam”.

(tłum. Jan Kasprowicz)

Burns napisał tę pieśń po powrocie z wędrowności po szkockich górach, pod wrażeniem
ich piękna. Podobnie Wysocki – tworzył swoje *Pożegnanie...* tuż po pobycie na Kaukazie,
gdzie, wśród lodowców i ośnieżonych szczytów, nakręcono większość ujęć do filmu *Pion*.

Źródłem twórczego zamysłu w przypadku *Pożegnania z górami* Wysockiego może też
być pieśń de Bérangera *Pożegnanie z polami*³⁶; w analizie opierać się będę na przekła-
dzie M.Ł. Michajłowa, najpewniej znanym Wysockiemu. Nietrudno zauważyć podobień-
stwo tytułów³⁷ i zbliżone metrum (zbliżone też do metrum wspomnianego utworu Burnsa).

³¹ *Вертикаль*, reż. Borys Durow i Stanisław Goworuchin, scen. Siergiej Tarasow, Nikołaj Rasziejew, pokaz premierowy 19 VI 1967, dystrybucja od XII 1967. Dystrybucję wstrzymano na pół roku, gdyż wymowa filmu nie pasowała do uroczystych obchodów pięćdziesiątej rocznicy rewolucji październikowej.

³² W. Wysocki, *Прощание с гораму* <VIII lub XII 1966>.

³³ Tłum. W. Paszkowicz.

³⁴ Robert Burns (25 I 1759–21 VII 1796), wybitny poeta szkocki.

³⁵ R. Burns, *My Heart's in the Highlands* 1789.

³⁶ P.-J. de Béranger, *Pożegnanie z polami* [*Adieux à la campagne*] (listopad 1821); autor przekazał pieśń trybunałowi skazującemu go na więzienie za twórczość (uczynił to w dniu ogłoszenia wyroku).

³⁷ Również w języku francuskim tytuły brzmią podobnie (*Adieu à la campagne*/*Adieu à la montagne*).

Podmiot liryczny francuskiego wiersza – można go utożsamić z autorem pieśni – żegna się z ukochanymi polami i lasami (podobnie jak podmiot wiersza Wysockiego – z górami):

De Béranger w swoim utworze opisuje swoje uczucie polami i lasami:

„Niebo rozpościera się czyste (...)

Echa leśne, powtarzajcie moje »Żegnaj«.

Jak poblakły las szumi i w głąb swoją wzywa! (...)

To tutaj nawiedzał mnie rój cudnych marzeń,

To tutaj sława chwilami szeptała mi do ucha swoje obietnice”³⁸.

Francuski poeta napisał ten autobiograficzny „list pożegnalny” w czasie, w którym został skazany na karę więzienia za treść swoich utworów. Tak więc nie tylko poetycki klimat obu piosenek jest pokrewny. Przecież rok powstania *Pożegnania z górami* (1966) to czas, w którym mogły rodzić się trudne pytania, ściśle związane z tematem piosenki de Bérangera. Pierwsze – o swobodę działalności pisarzy w ZSRR (w związku ze wspomnianym wyżej pokazowym procesem Siniawskiego i Daniela; każdego z nich skazano na karę w przybliżeniu sześciu lat łagru za publikowanie utworów za granicą). Drugie – o zakaz publikowania przez Wysockiego jego utworów. I wreszcie trzecie – o wolność pracy uczonych. To ostatnie ma szczególnie wielką wagę. Wiązało się z wystawieniem w Teatrze na Tagance *Życia Galileusza*³⁹. To właśnie tym przedstawieniem Lubimow chciał zwrócić uwagę opinii publicznej na problem wolności słowa i jednocześnie na równie istotne, choć na innej płaszczyźnie, zagadnienie odpowiedzialności uczonych w kontekście ich odkryć. W szczególności chodziło Lubimowowi o moralne aspekty rozwijania broni jądrowej i termojądrowej⁴⁰. Warto tutaj podkreślić, że idee i cele niezwykłego tandemu Wysocki-Lubimow czy Lubimow-Wysocki (trudno orzec, który z nich i kiedy dominował) były, jak na radzieckie warunki, niecodzienne. Cele Wysockiego, aktora Teatru na Tagance, i Jurija Lubimowa, dyrektora artystycznego tej sceny, zbiegały się. U pierwszego wyrażały się słowem „wolność” w pieśniach i wierszach, u drugiego – w doborze repertuaru – w niejednym z wystawianych spektakli przewijały się wątki związane z wolnością jednostki, brakiem zgody na ograniczanie wolności, ze swobodą artystycznej wypowiedzi. Cele wspomnianego wyżej tandemu i innych artystów Taganki stały w jawnej sprzeczności z celami autokratycznych przywódców ZSRR, dla których dobro jednostki, szarego obywatela nie miało żadnego znaczenia, chociaż enigmatycznie obiecywali szczęście i dobrobyt zbiorowości, masom pracującym.

Trzeba tu zaznaczyć, że wyżej opisany motyw „pozostawienie serca w górach” z *Pożegnania z górami* obecny jest nie tylko u Burnsa i Wysockiego – niejedną raz pojawiał się w świecie poezji, w świecie pieśni. Bez trudu znalazłem taką oto prostą ludową pieśń tyrolską (znaną mi w wersji francuskiej):

³⁸ Tłum. W. Paszkowicz.

³⁹ B. Brecht, *Жизнь Галилея* (*Leben des Galilei*), reż. J. Lubimow, Teatr na Tagance (premiera 17 V 1966).

⁴⁰ J. Lubimow, *«Жизнь Галилея» Б. Брехта*, 1966 [w:] Рассказы старого трепача. <https://biography.wikireading.ru/105913> [dostęp 12.05.2018].

„Czas odejść, moi przyjaciele,
Jak żołnierz – bez łez.
Lecz kiedy opuszczam nasze góry,
Zostawiam w nich całe swe serce”⁴¹.

„Il faut partir, ô ma compagne
Comme un soldat, et sans pleurer
Mais en quittant notre montagne
Mon cœur y reste tout entier”.

Swoje serce pozostawia w górach w *Pożegnaniu z górami* podmiot liryczny Wysokiego. Po latach inny rosyjski bard, Jurij Wizbor⁴², napisze piosenkę *Góry Farskie*⁴³, w której w pierwszym wersie powtarza się podobne sformułowanie „serce zostawiłem w Górach Farskich”. Takie sformułowania nie muszą konieczne być wynikiem inspiracji. Jednak czasem jest ona oczywista, na przykład dawno zauważono, że utwór Burnsa był źródłem natchnienia dla Boba Dylana – mowa o piosence *Góry*⁴⁴, zaczynającej się od słów „Moje serce jest w górach” („Well my heart’s in The Highlands”), w której spotykamy motywy związane ze Szkocją, ojczyzną Burnsa.

Wysocki interesował się losem zwierząt, a w jednym z utworów stanął w obronie bezpańskich moskiewskich psów. W 1972 roku w radzieckiej prasie zamieszczono obszerny artykuł na temat bezpańskich, a i „pańskich” też, psów w Moskwie. Nadmiar psów – zjawisko groźne. Dziesiątki tysięcy pogrzybionych mieszkańców rocznie, brud na ulicach... W komentarzach do utworu Wysockiego *Jakie czasy, takie ambarasy*⁴⁵ zwrócono uwagę, że właśnie wyżej wymieniony artykuł mógł zainspirować poetę do napisania tej pieśni, w której autor staje w obronie czworonożnych przyjaciół człowieka⁴⁶ (w innych utworach ujmował się i za dzikimi zwierzętami). W wierszu tym znajdziemy krytykę złego traktowania bezpańskich zwierząt przez społeczeństwo – społeczeństwo, które cały świat przeznacza dla siebie:

„Przecież kaganiec to wspaniała rzecz,
Jeśli nosi go pies!”.
Rosyjski poeta kończy wiersz dramatycznym spostrzeżeniem:
„Nie ma gdzie się podziąć bezdomny pies?
Dla czworonogów miejsca brak?
I to w sytuacji, w której budujemy pełną parą
Z tak niewiarygodnym rozmachem?”⁴⁷.

⁴¹ [http://fr.lyrics.wikia.com/wiki/Chansons_populaires/Adieux_%C3%A0_la_montagne_\(Tyrolienne_italienne\)](http://fr.lyrics.wikia.com/wiki/Chansons_populaires/Adieux_%C3%A0_la_montagne_(Tyrolienne_italienne)) [dostęp: 12.05.2018].

⁴² Jurij Wizbor (1934–1984), poeta, dziennikarz, aktor filmowy, jeden z czołowych przedstawicieli gatunku radzieckiej poezji śpiewanej. W Polsce znany był m.in. z roli Martina Bormanna w serialu *Siedemnaście mgnień wiosny* (*Семнадцать мгновений весны*), scen. Julian Siemionow (według własnej powieści), reż. Tatiana Lioznowa, 1973.

⁴³ J. Wizbor, *Фанские горы*, 1978.

⁴⁴ B. Dylan, *Highlands*, 1997.

⁴⁵ W. Wysocki, *Наши помехи – эпохе под стать* <ok. 20 VI 1972>

⁴⁶ *Высоцкий – Больно мне за наш СССР*, (Amfora, Sankt-Petersburg 2012), s. 82.

⁴⁷ Tłum. W. Paszkowicz.

Cytowana zwrotka może kojarzyć się nam z utworem de Bérangera *Petycja psów rasowych o zniesienie zakazu ich wstępu do ogrodów Tuileries*⁴⁸, w którym autor domaga się dla czworonogów większych praw, rozszerzenia ich przestrzeni swobody – między innymi prawa do paradowania po ogrodach Tuileries. Pierwsza zwrotka brzmi tak:

„Skoro tyrana już nie ma (...)

Prosimy o wydanie rozporządzenia, by od jutra

Psy z przedmieścia Saint Germain

Mogły bez smyczy paradować po Tuileries”⁴⁹.

Uwaga o tyranie dotyczy upadku (na rok przed powstaniem pieśni) Napoleona Bonaparte’go. Odejście władcy stanowi zabawny pretekst do złożenia petycji. Jak widać, troska o psią dolę, walka o dobre traktowanie czworonogów, łączy obu poetów.

Dodam przy okazji, że obaj poeci często stosowali ważną zasadę, iż pierwszy wers musi być tak skonstruowany, żeby zainteresować, zaintrygować, porwać odbiorcę. Dzieje się tak w przypadku przytoczonych wyżej incypitów pieśni de Bérangera:

„Skoro tyrana już nie ma?”;

„Porzuć lirę, moja Muzo”.

(W tym pierwszym pojawia się walor uniwersalności, ponadczasowości, bo przecież nazwisko tyrana nie zostało określone). U Wysockiego niejedna piosenka ma wiele tytułów, ale rozpoznawana jest po treści pierwszego wersu. Przykładami z twórczości Wysockiego mogą być incypity:

„Wybuchnę, niczym trzysta ton trotylu”

(wspomniany wyżej wiersz *Odwiedziny Muzy czyli Pieśń plagiatora*);

„Kto zakończył życie tragicznie, ten jest prawdziwym poetą”

(wiersz *O fatalnych datach i liczbach*⁵⁰);

„Gdybym był bogaty jak król mórz...”⁵¹

(wspomniany wyżej wiersz bez tytułu).

Dialog u Wysockiego obecny jest jako drobny element śpiewanych utworów, a niekiedy nawet jako forma literacka – gdy dany utwór w całości stanowi wymianę zdań. Ten typ pieśni spotkamy na przykład w utworze Szeregowy Borysow⁵², gdzie tytułowy szeregowy tłumaczy przed wojennym sądem, dlaczego, stojąc na warcie, zastrzelił swojego kolegę z oddziału; docieklive pytania śledczego i wyjaśnienia zabójcy tworzą mistrzowsko skonstruowany dialog. Przypomnieć warto również zgrabnie napisany *Dialog przed telewizorem*⁵³, rozmowę męża z żoną. Nie pierwszy i nie ostatni raz możemy dostrzec

⁴⁸ P.-J. de Béranger, *Requête présentée par les chiens de qualité pour obtenir qu'on leur rende l'entrée libre au jardin des Tuileries*, VI 1814. Przekład rosyjski I. i A. Tchorżewskich: *Челобитная породистых собак. О разрешении им свободного входа в тюльрийский сад*.

⁴⁹ Tłum. W. Paszkowicz.

⁵⁰ W. Wysocki, *O фатальных датах и цифрах* <poez. 1971>.

⁵¹ Incypity podaję w tłum. W. Paszkowicza.

⁵² W. Wysocki, *Рядовой Борисов* <III 1969>.

⁵³ Idem, *Диалог у телевизора* <przed III 1973>.

niewątpliwy wpływ pióra de Bérangera na twórczość Wysockiego – w tym przypadku punktem odniesienia będzie pieśń francuskiego poety zatytułowana *Senator*. Dialogi występują w obu pieśniach. W *Senatorze* krótkie dialogi pojawiają się incydentalnie, a u Wysockiego jeden dialog wypełnia cały utwór. *Dialog przed telewizorem* rozpoczyna się od wypowiedzi małżonki:

„– Oj, Wań, nie mogę – ale kłowny!
Jeden drugiemu kopa dał,
Na gębie szminką upačkany,
A gada tak, jakby się schlał!”.

„– Ой, Вань, гляди, какие клоуны!
Рот - хоть завязочки пришей...
Ой, до чего, Вань, размалеваны,
И голос - как у алкашей!”.

tłum. Michał B. Jagiełło

A oto fragment *Senatora* w oryginale i w przekładzie rosyjskim:

„Mon épouse fait ma gloire :
Rose a de si jolis yeux !
Je lui dois, l'on peut m'en croire,
Un ami bien précieux.
Le jour où j'obtins sa foi,
Un sénateur vint chez moi !
Quel honneur !
Quel bonheur !
Ah ! monsieur le sénateur,
Je suis votre humble serviteur”.

„Я всей душой к жене привязан;
Я в люди вышел... Да чего!
Я дружбой графа ей обязан,
Легко ли! Графа самого!
Делами царства управляя,
Он к нам заходит, как к родным.
Какое счастье! Честь какая!
Ведь я червяк в сравненью с ним!
В сравненье с ним,
С лицом таким —
С его сиятельством самим!”.

(tłum. Wasilij Kuroczkin)

Wysocki prawie dokładnie powtarza metrum rosyjskiej wersji *Senatora*, zatytułowanej *Znamienity przyjaciel* (*Знатный приятель*). Jest ono prawie identyczne (a różni się nieco od metrum francuskiego oryginału)! Wysocki niejako wpisał swoją piosenkę w szablony francuskiego wiersza (z pewnością mu znanego, w przekładzie Kuroczkina⁵⁴; sugeruje to zgodność budowy wiersza Wysockiego właśnie z tym przekładem), nieznacznie ingerując w konstrukcję. Treść jest odmienna, jednak śladem inspiracji są charakterystyczne zbieżności. Po pierwsze, tematyka *Senatora* i *Dialogu* to relacje między mężem i żoną: *Senator* to historia akceptowanej przez męża małżeńskiej zdrady, marginalny wątek tego rodzaju pojawia się u Wysockiego, w zwrotce, w której mowa o przyjacielu żony – mąż wspomina o kimś takim, ale istnienie przyjaciela najwyraźniej mu nie przeszkadza

⁵⁴ Wasilij Kuroczkin (1831–1875), dziennikarz, poeta, satyryk i tłumacz rosyjski.

(sytuacja podobna do opisanej w wierszu francuskim). Po drugie, widzimy uderzające pokrewieństwo niektórych rymów: w rosyjskiej wersji *Senatora* mamy siedmiokrotne powtórzenie w refrenie rymów (*nim-nim-takim-samim*), u Wysockiego kilkakrotnie mamy podobny układ bardzo zbliżonych rymów (*Zin-magazin-odin-Zin*, *Zin-szin-benzin-Zin*, *Zin-odin-arszin-Zin*, *Zin-magazin-Zin-odin*). Po trzecie, u de Bérangera (i Kuroczkina) występuje kwestia dotycząca wyjścia głównego bohatera z domu:

„[Senator] Przyjedzie wieczorem, siedzi...

– Czy Pan tak cały czas bez ruchu [na świeżym powietrzu]?⁵⁵.

Bowiem pan senator, „przyjaciel domu”, chcąc przebywać sam na sam z żoną narratora, wysłał go na przejażdżkę, wspaniałomyślnie użyczając mu własnej karety. Natomiast żona bohatera wiersza Wysockiego czyni mężowi wyrzuty, że ten po pracy nie wychodzi z nią z domu na miasto:

„A ty, Iwanie, przyjedziesz do domu,

Podjesz sobie i od razu – na kanapę”⁵⁶.

Oba utwory są wielozwrotkowe (siedem podwójnych zwrotek u de Bérangera, u Wysockiego osiem do dziesięciu, zależnie od wariantu). Na marginesie tych obserwacji zwrócę uwagę na pewną ciekawostkę – pewnie nie każdy polski czytelnik pamięta, że Mickiewicz postużył się melodią *Senatora*, budując VII scenę III części *Dziadów*⁵⁷.

Po roku od wspomnianego wyżej procesu Siniawskiego i Daniela, procesu, w którym pewną rolę odegrało prawdziwe czy urojone pochodzenie podsądnych, Wysocki pisze wiersz *Srogi zakaz carewiczom wydał papa car...*⁵⁸. W utworze tym ofiarą antysemityzmu, uwidaczniającego się w działaniach cara, pada jako pierwsza rodzina Guriewiczów. Gdy trzy urodzive córki wpadają w oko carewiczom, muszą zginąć na stosie oskarżone o czary. Wiersz przedstawia historię przypominającą nieco fabułę *Skrzypka na dachu*⁵⁹, musicalu opartego na *Dziejach Tewjego Młeczarza*⁶⁰ Szolema Alejchema. Akcja *Skrzypka* rozgrywa się w roku 1904 na podległej wtedy Rosji Ukrainie. „Zagrożenia” prowadzą do ucieczki ludności żydowskiej z wioski zwanej Anatewką. Skąd się te zagrożenia wzięły, możemy się domyslać z treści rozmowy Leibesza z rabinem:

⁵⁵ Tłum. W. Paszkowicz.

⁵⁶ Tłum. W. Paszkowicz.

⁵⁷ T. Baranowski, *Motywy mozartowskie w twórczości Adama Mickiewicza* [w:] *Spotkania z mistrzami fortepianu i pedagogiki fortepianowej II*, red. S. Olędzki, Białystok 2006, s. 7–15.

⁵⁸ W. Wysocki, *Запретили все цари всем царевичам...* <VI 1967>.

⁵⁹ Angielski musical *Fiddler on the Roof*, utrzymany w chagallowskim nastroju (słowa: Sheldon Harnick, libretto: Joseph Stein, muz. Jerry Bock). Adaptacja noweli Szolema Alejchema *Tewje i jego córki*, opowiadająca o losach żydowskiej rodziny, wyrzuconej przez carskich oficerów ze wsi Anatewka. Premiera 22 IX 1964. Spektakl miał 3242 odsłony w Imperial Theatre w Nowym Jorku. Wersja ekranowa powstała w 1971 r.

⁶⁰ Jid. רעקלעם רעד דינע (Tewje der Milchiker), 1894.

„Leibesz: A czy dla cara jest przeznaczone jakieś błogosławieństwo?

Rabin: Dla cara błogosławieństwo? Naturalnie: »Boże, błogosław cara i zachowaj go od nas z dala«⁶¹.

Odpowiednikiem fikcyjnej Anatewki jest w wierszu Wysockiego podolskie miasteczko Żmerynka⁶². Wiersz został napisany w trzy lata po nowojorskiej premierze wspomnianego musicalu. W przedstawieniu tym Tewję wydaje trzy⁶³ ukochane córki za mąż. Wobec realnego zagrożenia pogromami Tewję musi się z nimi rozstać – jedna wyjeżdża, dzieląc los męża zesłańca, na Syberię, druga do Krakowa, a trzecia z mężem do Ameryki, *nota bene* przez Warszawę. A w wierszu Wysockiego car wysyła, z tego samego powodu, kolejne panny na stos. Szyfman, trzeci z kolei zagrożony, bierze ze swoimi trzema córkami nogi za pas i osiada właśnie w Ameryce:

„Tam trzy córki, siostry trzy, tam trzech krasawic wdzięk,

I niejeden znów wyczytał w carskich oczach lęk.

...Bye, Żmerynka!

– Pojął Szyfman w mig zasady gry (...)

Z Manhattanu przysłał list nam, on – i córki trzy⁶⁴.

Występujący tu motyw ucieczki do amerykańskiego raju pojawia się i w innych wierszach barda. Warto zauważyć jeszcze, że omawiany utwór mówi o antysemityzmie władców, a nie obywateli. Tutaj poeta fobię przypisuje elitom, jednak w innym, wcześniejszym wierszu, zatytułowanym *Antysemici*⁶⁵, w niepublikowanym wariantcie, naliczył w kraju – być może żartem – dwieście milionów antysemitów.

Najbardziej znana pieśń ze Skrzypka na dachu to *Gdybym był bogaczem...*⁶⁶ do słów Sheldona Harnicka⁶⁷. Wysocki w zaledwie dwa miesiące po *Srogim zakazie...* pisze balladę *Gdybym był bogaty jak król mór...* – temat jest co prawda inny niż w pieśni ze Skrzypka, lecz bard zaczyna przecież niemal tymi samymi słowami, co Harnick. Dodam jeszcze, że w piosence Wysockiego jeden z bohaterów nazywa się Rabinowicz – a przecież Rabinowicz to rodowe nazwisko Alejchemy. W utworze Wysockiego odkrywamy też ślad twórczości Roberta Burnsa. Jedną z najwcześniejszych pieśni tego ostatniego autora, *John Barleycorn: Ballada*⁶⁸, powstała na kanwie pradawnej ballady ludowej. Oryginał i wybrany rosyjski przekład, zatytułowany *Джон Ячменное Зерно*, zaczynają się następująco:

⁶¹ Tłum. W. Paszkowicz.

⁶² Żmerynka, d. Zmierzynka, miasto na Ukrainie, ważny węzeł kolejowy; miejsce urodzenia Jana Brzechwy.

⁶³ W wersji książkowej córek było więcej.

⁶⁴ Tłum. W. Paszkowicz.

⁶⁵ W. Wysocki, *Антисемиты* <jesień 1963>.

⁶⁶ Sh. Harnick, muz. Jerry Bock, *If I were a rich man...*, 1964.

⁶⁷ Sheldon Harnick, ur. 1924 r., amerykański pisarz, autor słów do licznych musicali.

⁶⁸ R. Burns, John Barleycorn: A Ballad, 1782. John Barleycorn to uosobienie napojów alkoholowych – angielska i szkocka personifikacja jęczmienia (*barley* – jęczmień, *corn* – ziarno), z którego produkuje się alkoholowe napitki.

„There was three kings into the east,
Three kings both great and high,
And they hae sworn a solemn oath
John Barleycorn should die.

„Трех королей разгневал он,
И было решено,
Что навсегда погибнет Джон
Ячменное Зерно.

They took a plough and plough'd him down,
Put clods upon his head,
And they hae sworn a solemn oath
John Barleycorn was dead”.

Велели выкопать сохой
Могилу короли,
Чтоб славный Джон, боец лихой,
Не вышел из земли”.

(tłum. Samuil Marszak)

Porównując oryginał i liczne przekłady (każdy z nich mógł być znany Wysockiemu), dostrzegamy wspólny motyw magicznej liczby „trzy”. U Burnsa – trzech króli na wschodzie (!) – u Wysockiego co prawda nie trzej, lecz „wszyscy carowie”, za to trzy zagrożone rodziny, trzy córki Guriewicza, trzy Rabinowicza i trzy Szyfmana. U Burnsa śmierć czeka Johna Barleycorna, u Wysockiego – śmierć grozi każdej z trzech rodzin (Szyfman z córkami zdąży jednak uciec do Ameryki).

W piosence zespołu The Beatles⁶⁹, zatytułowanej *Ona cię kocha*⁷⁰, występuje zawołanie „yeah, yeah, yeah”. Słowa te stały się jednym z symboli muzyki rock-and-rollowej. Ślad tego zawołania spotykamy u Wysockiego w wierszu *O fatalnych datach i liczbach*⁷¹:

„W słowie »długoszje« [ros.: *dlinnoszjeje*] na końcu występują trzy »je«:

– Trzeba z poetą się rozprawić – sprawa jasna,
Więc nożem go... Szczęśliwy będzie, ostrzem przebity,
Zamordowany za to, że był niebezpieczny”⁷².

„Jejeje” – „niebezpieczna” końcówka słowa *dlinnoszjeje*, to właśnie trzykrotnie powtórzone angielskie „yeah”. Cytowany fragment wiersza mówi między innymi o dążeniu władz ZSRR do wyłączenia wpływu kultury Zachodu na mieszkańców kraju. Z myślą tą koresponduje znany utwór innego autora: informację, że na radzieckiej wsi nie ma zwyczaju tańczenia twista zawarł Jurij Wizbor we wcześniejszej *Opowieści technologa Pietuchowa o spotkaniu z uczestnikiem Forum...*⁷³. Tutaj myśl autora odczytujemy jako dostrzeżenie niepropagowania zachodniej kultury, sformułowanie jest więc znacznie łagodniejsze.

⁶⁹ Grupa istniała w latach 1963–1970.

⁷⁰ J. Lennon i P. McCartney, *She loves you*, 23 VIII 1963.

⁷¹ W. Wysocki, *O фатальных датах и цифрах* <пocz. 1971>.

⁷² Tłum. W. Paszkowicz.

⁷³ J. Wizbor, *Рассказ технолога Петухова о своей встрече с делегатом форума*, 1964. W utworze narrator fałszywie przedstawia się owemu uczestnikowi jako technolog Pietuchow. Inżynier-technolog (tytuł zawodowy) Siergiej Pietuchow (1842–1912) był wybitnym uczonym i inżynierem rosyjskim, zajmował się głównie technologią szkła.

Nie bez przyczyny. Utwór ten pojawił się pod sam koniec rządów Chruszczowa, w okresie nazywanym odwilżą – jest w tej piosence mowa raczej o nieobecności niż tępieniu wpływów kultury zachodniej. A wiersz *O fatalnych datach i liczbach* powstał później, za rządów neostalinisty Breżniewa, w czasie gdy sytuacja twórców była znacznie trudniejsza. Stąd i ostrzejsze sformułowania w wierszu.

Wróćmy jeszcze do Lennona i McCartneya. Być może kolejnym echem ich twórczości są u Wysockiego poniższe wersy w piosence *Skatowdrapka*⁷⁴:

„Potem, przy każdym naszym podejściu (...)

Ubezpieczałaś mnie z rozkoszą,

Alpinistko ty moja gutaperkowa”⁷⁵.

Alpinistka jest giętka, plastyczna, rozciągliwa jak gutaperka, guma czy kauczuk. Piosenka napisana została w pół roku po wydaniu słynnej płyty Beatlesów, zatytułowanej „*Rubber Soul*”⁷⁶. Longplay ten określany bywa jako punkt zwrotny, zmiana muzycznego stylu zespołu. Tytuł płyty można rozumieć dosłownie („gumowa dusza”), ale w rzeczywistości kryje się w nim odniesienie do kierunku rozwoju muzycznego stylu „soul”⁷⁷. Można domniemywać, że Wysocki słyszał o tej (niedostępnej w ZSRR) płycie, a także znał jej tytuł. Czy słowo „gutaperka” wśliznęło się do wiersza tak po prostu? Może to nie przypadek, że pojawiło się u Wysockiego w tak krótkim czasie po publikacji angielskiej płyty? Ta hipoteza ma znamiona spekulacji, głównymi argumentami „za” są czasowa korelacja i niezwykłość (moim zdaniem) użycia słowa „gutaperka” w utworze lirycznym. Nawiasem mówiąc, zmiana stylu zespołu The Beatles koreluje czasowo ze zmianą, ze wzbogaceniem stylu Wysockiego. Przecież utwory napisane do filmu *Pion*, w tym *Skatowdrapka* (choć ten ostatecznie na filmową taśmę nie trafił), to cykl alpinistyczny napisany w zupełnie nowym stylu, który zapoczątkował nowy poetycki kierunek artystycznego rozwoju poety.

Wzajemne oddziaływanie jest w literaturze często spotykane, a odszukiwanie i interpretacja takich powiązań jest zadaniem fascynującym. U Wysockiego ślady niektórych inspiracji, powiązań tak z literaturą rosyjską, jak zagraniczną, są często dobrze zamaskowane. Ich poszukiwanie jest pomocne w zrozumieniu idei, zamysłów i celów autora. Przedstawione wyżej przykłady związków wierszy Wysockiego z utworami obcojęzycznymi (głównie francuskimi, niemieckimi, brytyjskimi i amerykańskimi) pokazują, w jaki sposób poeta umiał twórczo wykorzystać pewne elementy, wyrażenia lub strukturę (metrum) dzieł

⁷⁴ W. Wysocki, *Скалолазка* <Kabardyno-Balkaria, VIII 1966>. Pieśń ta, napisana do filmu *Pion* (nie włączona) wydaje się być dalekim echem starszego o osiem lat utworu *Sznureczek* Jurija Wizbora (J. Wizbor, *Веревочка*, 1958), w którym, tak jak potem u Wysockiego, alpinistyczna lina wiąże dwie osoby w nierozzerwalny sposób.

⁷⁵ Tłum. W. Paszkowicz.

⁷⁶ Płytę wydano 3 XII 1965.

⁷⁷ Możliwe źródło tytułu „*Rubber Soul*”, to jego znaczenie „plastyczny soul” (*plastic soul*), pejoratywne odniesienie do stylu soul uprawianego przez białych muzyków (tak czasem określano muzykę Rolling Stonesów).

autorów zagranicznych do przekazania odbiorcom własnych idei, poglądów, własnego spojrzenia na świat. Związki te mają zróżnicowany charakter. Wierzę, że analizowanie takich relacji daje możliwość szerszego spojrzenia na twórczość poety, a także uzupełnienia wiedzy jej dotyczącej o kontekst literatury światowej.

Summary

Inspirations, interactions and associations:

On some links between the works of Vladimir Vysotsky and English-, French- and German-language poetry, theatre and pop music

The threads binding the poetry of Vladimir Vysotsky with Russian and foreign literature have a diverse character – some convergences, similarities of his works to those of other authors can be identified in the content, the subject, and the metre of the poems. Some of the literary associations are easily detectable for any recipient, others are more difficult to find. The article focuses on the identified links between the works of Vysotsky and those of foreign authors such as Pierre-Jean de Béranger, Robert Burns, and Bertolt Brecht. The convergences observed between Vysotsky's and de Béranger's poems, in the subject, form, and metre, indicate the affinity of the way of thinking and ideals, as well as both poets' love of freedom, despite the 150 year gap between their birth dates. The presented links with literature of the 18th, 19th, and 20th century widen the opportunities for interpreting the works of Vladimir Vysotsky.

Keywords: Vladimir Vysotsky, Robert Burns, Pierre-Jean de Béranger, Bertolt Brecht, Sheldon Harnick

Słowa kluczowe: Włodzimierz Wysocki, Robert Burns, Pierre-Jean de Béranger, Bertolt Brecht, Sheldon Harnick

Nieuchwytnie, ulotne i trwałe w twórczości Patti Smith

Rozmaitości Patti Smith

Patti Smith (rocznik 1946) jest poetką wymagającą. Empatycznie rozumiejąca niesamowitość świata, krytycznie obserwująca jego meandry, zarówno te polityczno-kulturowe, obyczajowe, jak i filozoficzno-religijne, artystyczne, literackie, rejestruje w swoim piarstwie (poetyckim i autobiograficznym) różnorodne drogi prowadzące do wolności, którą rozumie jako zgodę na osobność, przekonanie o odmienności, możliwość uczestnictwa w rzeczywistości nie tylko zachłannie, a więc z zaangażowaniem, lecz także z kontestującą nutą niezgody na bylejakość. Trwanie i ulotność okazują się dwoma typami doświadczeń, dzięki którym możliwe jest dostrzeganie niesamowitości świata. Stają się dwoma skrzydłami tej twórczości, rozpisanej na protest songi, piosenki intymne, kameralne deklamacje z gitarą, a także prozę autobiograficzną, subtelną, niespieszną, pokazującą, jak ważne jest rejestrowanie wspomnień o ludziach, dylematach artystycznych, oglądanych obrazach, przeczytanych tekstach, prywatnych miejscach pamięci.

Twórczość amerykańskiej poetki, zarówno ta performersko-estradowa (choć to nieadekwatne i niewygodne określenie), jej liryczny pamiętnik spotkań i dialog z kulturą w jej szerokim wachlarzu intelektualnych i emocjonalnych podniet, jak i autobiograficzne ślady składające się z historii poszczególnych, wyznaczających bieg narracji wspomnieniowej, to materiał niejednorodny, a przez to pociągający i domagający się komentarza. Pasją życia i pasją artystyczną dla Smith staje się wędrówanie, od miejsca do miejsca, od znaku do znaku, od historii do historii. Dlatego próbuje ona za wszelką cenę pokazywać najprzedziwniejsze spotkania, które kształtują charakter jej doświadczeń i obrazować w języku, śpiewaniu i graniu niedające się jasno określić zjawiska. Poznani przypadkowo ludzie, z którymi dzieli życie, oglądane przez nią komuny artystów, pasaże ulic, na których musi odnaleźć równowagę między poczuciem osamotnienia i dostosowania się do bodźców miejskiego spektaklu, komentarze z grobami tych, od których uczy się żyć i czytać świat, miejsca przystanków (dłuższych i krótszych) w kolejnych hotelach, zwiedzane muzea, liczne wyjazdy, próby, koncerty, ale też konieczność posiadania własnego biurka (niejako wyjątkowej przestrzeni realizacji artystycznych projektów) wyznaczają ważne punkty na jej biograficznej mapie. Synonimami życia okazują się fundamentalne dla niej pojęcia organizujące charakter przesunięć artystycznych, zawieszonych między biegiem codzienności a koniecznością jej powolnej i wnikliwej kontemplacji. Z tego powodu egzystencja jawi się jako rozpisana na słowa, nuty i dźwięki rama zawieszona między „obłokobuciem” (*Woolgathering*, 1992), doświadczeniem zatrzymania

niezbędnego do obserwacji okrucich fizykalnego i intymnego świata marzeń a byciem „wiecznym dzieckiem” (*Just Kids*, 2010) w pędzącym pociągu linii M (*M Train*, 2015). Określenia te adekwatnie pokazują sposób budowania własnego miejsca w świecie i nie bez znaczenia stoją się, jako tytułatura intymnych pamiętników wspomnieniowych Smith, wyznacznikiem jej wędrówki w świat muzyki, literatury, kultury i biografii jej mistrzów pióra, a tych jest niemało. Zawieszenie między powolnością codzienności a pędem poznawczym, artystycznym, rodzinnym dobrze obrazuje pomysł filmu biograficznego z udziałem Patti Smith. Mam tu na myśli powstały w 2008 roku film dokumentalny Stevena Sebringa *Dream of Life* (*Sen życia*), w którym Patti Smith zaczyna snuć swą narrację. Niespieszną, stonowaną i mądrą w pokorze wobec doświadczeń refleksję o sobie rozpoczyna od wyjściowej afirmacji życia uzależnionego od działania losu, a w tle widać pędzące konie jako oczywisty znak rozpoznawczy jej pierwszego albumu z 1975 roku *Horses*. Obraz ten stanowi ikoniczną refleksję nad początkiem kariery muzycznej i pierwszymi życiowymi doświadczeniami, a także okazuje się motywem przewodnim artystycznych poszukiwań. Film zmontowany z 11 lat życia Patti Smith, jej wypowiedzi i wspomnień to historia odchodzenia bliskich, których autorka próbuje zatrzymać dzięki traktowanym jak świętości materialnym przedmiotom. To one towarzyszą jej pisarstwu i jej życiu, stoją blisko, zawsze można na nie spojrzeć i przywołać w pamięci doświadczenie utraty. Dopelnieniem stoją się te sceny w filmie, kiedy Patti swym nieodłącznym polaroidem robi zdjęcia układom wywołanych wcześniej zdjęć. Montaż epifanii fotograficznych, układający się pod jej okiem w obraz całości, która mimo że nie zaistniała, została zatrzymana w kadrze, oddaje ducha tego, co trwałe i ulotne – pamięci i momentalności, wiecznego i przemijalnego.

Piosenki Smith to przede wszystkim teksty poetyckie, pisane w ciasnych przestrzeniach kolejno wynajmowanych mieszkań. Zanim staną się piosenkami (i zaczynają funkcjonować jako przekaz sceniczny z estrady), powstają jako poezja. Przypatrując się amerykańskiej piosence tej wokalistki, ten mechanizm powstawania pragnę uwzględnić tym bardziej, że w badaniach nad statusem piosenki literackiej wskazuje się na to, jak istotne jest autonomiczne badanie wartości i pozycji piosenki literackiej jako gatunku literatury wysokoartystycznej i popularnej, o czym mówią studia Edwarda Balcerzana¹, Anny Barańczak², Michała Głowińskiego³, Pawła Sobczaka⁴, Izoldy Kiec⁵, Krzysztofa Gajdy⁶,

¹ E. Balcerzan, *Popularność piosenki – niepopularność poezji*, „Poezja” 1970, nr 4, s. 42–52; idem, *W muzykalny łączą się porządek* [w:] idem, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej*, Poznań 1972.

² A. Barańczak, *Problematyka interpretacji badawczej tekstu słownego piosenki*, „Studia Polonistyczne” 1977, nr 1, s. 137–193; eadem, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej literatury estradowej*, Warszawa 1983.

³ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk: studia*, pod red. T. Cieślakowskiej, J. Stawińskiego, Wrocław 1980, s. 65–81.

⁴ P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2(16), s. 127–139.

⁵ I. Kiec, *Złodzieje szczęścia, czyli Agnieszka Osieckiej sposób na życie*, Poznań 2000; eadem, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014, zwł. rozdz. Pod egidą władzy i w salonach niezależnych, s. 257–312.

⁶ K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, idem, *Szarpidruły i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017.

Michała Traczyka⁷, Tomasza Szmajtra⁸, Davida Pichaskego⁹, Marka Hijleha¹⁰, Joanny Maleszyńskiej¹¹, Piotra Łuszczkiewicza¹², a także hasło słownikowe Adama Wolańskiego¹³. Z uwzględnieniem takiej perspektywy będę przyglądał się twórczości poetyckiej Patti Smith – wierszom, które stają się piosenkami, a więc poezji, która staje się muzyką.

Wzmacnia je oczywiście i często ustanawia wykonanie sceniczne. Tyle że Smith pisze swoje piosenki w taki sposób, jak pisze się i uprawia poezję – z przekonaniem o sile słowa, o powstawaniu wiersza jako zdarzenia, o wadze namysłu nad warsztatem poetyckim, nakazującym walczyć o słowo i rytm, skoro zaczyna ono znaczyć i określać charakter jej poezji, która – gdyby chciał przywołać stwierdzenie Josifa Brodskiego odniesione do fenomenu twórczości Mariny Cwietajewej w jednym z najznakomitszych esejów poświęconych istocie poezji z 1979 roku – jest nie tyle układem najlepszych słów w najlepszym porządku, ile najwyższą formą istnienia języka¹⁴. W związku z tym nie nazwałbym Smith ani performerką, ani bardką z gitarą, ani gwiazdą estrady, choć można by znaleźć sporo argumentów przemawiających przynajmniej w jakiejś części za takimi kwalifikacjami. Jednak to nie jest istotą tego studium¹⁵.

Piosenka literacka Smith nieodmiennie kojarzy się z przestrzenią wolności twórczej rozumianej jako możliwość wyśpiewania siebie, a więc opowiedzenia własnego doświadczenia innym, a także wolności jako niezbywalnego prawa każdego człowieka i głównego komponentu problemowego jej tekstów. Oczywiście wolność (zwłaszcza w jej wymiarze politycznym, powodowana różnorodnymi ruchami i działaniami władzy) inaczej się kształtuje w realizacji Patti Smith niż wśród pieśniarzy Europy Zachodniej, Środkowej i Środkowo-Wschodniej¹⁶, choć wspólne doświadczenia pokazujące reakcję na ówczesne wydarzenia społeczne, obyczajowe i polityczne powodują, że wiele jej piosenek, a przede wszystkim postawa odpowiedzialności za słowo, należy do nurtu poezji zaangażowanej. Dlatego *song studies* nad twórczością artystki będą w moim rozumieniu próbą uchwycenia jej niejednorodności tematycznej, bo ta wydaje się najbardziej skomplikowana.

⁷ Zostały jeszcze *pieśni...* Jacek Kaczmarski wobec tradycji, pod red. K. Gajdy i M. Traczyka, Łódź 2010; M. Traczyk, *Poezja w piosence: od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.

⁸ T. Szmajter, *Po co rockowi tekst? Po co rockowi literatura? O intertekstualności rockowego przekazu [w:] A po co nam rock. Między duszą a ciałem*, pod red. W. J. Burszty, M. Rychlewskiego, Warszawa 2003.

⁹ D. Pichaske, *Song of the North Country. A Midwest Framework to the Song of Bob Dylan*, New York 2010.

¹⁰ M. Hijleh, *Towards a Global Music Theory: Practical Concepts and Methods for the Analysis of Music Across Human Cultures*, New York 2016.

¹¹ J. Maleszyńska, *Apologia piosenki: studia z historii gatunku*, Poznań 2013.

¹² P. Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009.

¹³ A. Wolański, *Piosenka* [hasło] [w:] idem, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, zwłaszcza s. 176.

¹⁴ J. Brodski, *Poeta i proza*, tłum. A. Pomorski [w:] idem, *Śpiew wahałdła. Dzieła zebrane z łamów „Zeszytów Literackich”* pod red. B. Toruńczyk, t. II, Warszawa 2014, s. 146.

¹⁵ Odwołać się tu jedynie mogę do ważnych studiów rozstrzygających kwalifikację bardowości, estradowości, performerskości. Zob. *Bardowie*, pod red. J. Sawickiej i E. Paczoskiej, Łódź 2001, zwłaszcza E. Paczoska, *Miejsce dla barda. Jaromír Nohavica – Dokąd się śpiewa* [w:] *Bardowie*, op. cit., s. 181–185; K. Jankowski, *Hippiści w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Warszawa 1973; P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989*. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Janasz Kofka, Poznań 2012; „Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u. Studia pod red. E. Paczoskiej i D.M. Osińskiego, Warszawa 2013.

¹⁶ Zob. między innymi: S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 115–139.

Poetyckie wątki jej piosenki literackiej (a tym samym także prozy autobiograficznej) wyznaczyć mogą kilka ważnych kręgów problemowych, przeplatających się we wszystkich albumach, od najwcześniejszego *Horses* (1975) przez *Radio Ethiopia* (1976), *Easter* (1978), *Wave* (1979), *Dream of Life* (1988), *Gone Again* (1996), *Peace and Noise* (1997), *Gung Ho* (2000) aż po *Trampin* (2004) i albumu *Banga* (2012). W trwającej ponad czterdzieści lat aktywności literackiej i muzycznej można zaobserwować powroty do organizujących jej warsztat artystyczny ważnych tematów, które zostają wzbogacone reakcjami na zjawiska polityczne, historyczne i społeczne zmieniającej się Ameryki lat 70. i 80. XIX wieku, refleksją natury moralnej, wadzeniem się z niedającym pewności światem, trudnym dialogiem z ludźmi skrzywdzonymi, wreszcie z sytuacją bezsilności, w którą wrzuceni zostają pojedynczy ludzie. Wątki dotyczące rebelii, przewrotów historycznych i politycznych napięć dobrze widać w piosence *Gung Ho* z albumu o takim tytule, traktującej o nieustannej batalii o swoje prawa i poczuciu wierności własnym zasadom, które pozwalają ocalić indywidualizm, zdobywany w ciągłej walce o niezależność:

„Who shared the misery / Of other men in chains / With shackles on his feet / Escaped the guillotine // Who fought against / Colonialism imperialism / Who remained awake / While others slept / Who penned like Jefferson / Let independence ring / And the cart of justice turns / Slow and bitterly”¹⁷.

Fundamentalne wątki powracające w tej twórczości można by zogniskować wokół następujących problemów egzystencjalnych i ontologicznych: dojrzewania i dorastania, wyfruwania z gniazda, budzenia się do życia, wzrastania i opadania, latania rozumianego nie tylko jako sposób podróżowania (*nota bene* wielka pasja artystki), lecz także jako określenie możliwości kreacyjnych tej, która pisze, a więc kontempluje tekst świata i w poetyckiej frazie uważnie się mu przygląda. Osobną ważną grupę utworów wyznaczają takie, których wątki konstrukcyjne i metoda poznawania świata wiążą się z dominacją wzroku, wiecznego patrzenia na świat, okulocentryzmu i przezroczystości (o której istocie mógłby traktować „wyobrażony” aneks do monografii problemu Marka Bieńczyka¹⁸), obecnej choćby w piosence *Going Under*, gdzie słońce odbijające się od wody tańczy na tafli szkła, a światło tańczy jak bijący żar:

¹⁷ P. Smith, *Gung Ho*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/gungho.html> [dostęp: 25.03.2018]. Cytowane fragmenty tekstów Patti Smith z wydania niedrukowanego (internetowego) podaję bez numeracji wersów. Cytaty z wydań poezji drukowanej podaję z uwzględnieniem numeracji wersów cytowanych. Przywołane w tekście cytaty pochodzące ze stron internetowych poświęconych poezji Patti Smith podawane są świadomie w języku oryginału. Rezygnuję z podawania tłumaczeń filologicznych oraz poetyckich ze względu na specyfikę artykułu, który nie dotyczy tłumaczenia jako podstawowego mechanizmu analizy. Pozostawienie oryginału tekstu ma również oddać specyfikę języka i poetyki Patti Smith. Jeśli podawane są polskie odpowiedniki tytułów piosenek i prozy autobiograficznej Smith bądź tytuł filmu poświęcony poetce, to pochodzą one od tłumaczy. W takiej formie funkcjonują one w literaturze i mediach. W związku z koniecznością dostosowania się do wymogów objętościowych pisma decyduję się w porozumieniu z redakcją kwartalnika na użycie w cytowanych fragmentach poezji ukośników („slash” pojedynczy oddziela następujące po sobie wersy, „slash” podwójny oddziela podwójne światło), a nie graficznego rozmieszczenia tekstu poetyckiego z uwzględnieniem pauz wersyfikacyjnych.

¹⁸ Myślę tu o inspirującej książce Marka Bieńczyka *Przezroczystość* z 2007 roku, zwłaszcza partiach poszczególnych esejów, które traktują o przezroczystości duszy u Jean-Jacques’a Rousseau, fenomenie przezroczystości w poezji Friedricha Hölderlina, Charles’a Baudelaire’a i Piotra Matywieckiego.

„Sun is rising on the water / Light is dancing again / (...) Sun is rising on the water / Light is dancing like a flame / There's no burning where the sun beams / Oh it's such a lovely game / (...) / Sun is rising on the water / Light is dancing like a flame / Let's go waltzing on the water / Let's go under again // Let's go under / Going under”¹⁹.

Widzieć i śpiewać świat

Wzrok to najważniejszy zmysł u Patti Smith, a wzrokocentryzm określa podstawową dyspozycję człowieka. Dodatkowo wzmacniają ten obraz wektory góra – dół, które stają się osią kompozycyjną tekstu *Up There Down There*. W piosence tej pojawia się również ciekawie zobrazowana sytuacja wgłębiania, wydrążania, obecne są tu także gry słowne wokół zmysłu wzroku – mrugnięcia oczu i migotanie nimi nie stoją w opozycji do ryku (skowytu) aniołów i budzących się sfinksów. Były o niejednorodnej proveniencji, o nieustalonym statusie genetycznym i rodzaju – jak sfinksy i anioły (aniołowie to postaci wzmacniające ową migotliwość i niejednorodność, uwyrażnianą także na poziomie paralelnych struktur składniowych o charakterze powtarzającej się i monotonnej frazy). W związku z tym podmiot nie potrafi do końca nazwać stanu, w którym przyszło mu partycypować. W tym świecie złodzieje i poeci są usunięci poza nawias, a każdy staje się postacią walczącą o swoje miejsce ze względu na to, że granice niebios są zamknięte:

„Up there / The eye is hollow / The eye is winking / The winds ablaze / Angels howling / The sphinx awakens / But what can she say / You'd be amazed / (...) / Hey Man don't breathe on my feet / Thieves, poets we're inside out / And everybody's a soldier / Angels howl at those abstract lights / And the borders of heaven / Are zipped up tight tonight. / (...) / The world is restless / Heaven in flux / Angels appear / From the bright storm / Out of the shadows / Up there, down there”²⁰.

W innej piosence – *Looking For You (I Was)* – podczas średniowiecznej nocy niebo otwiera się (i tym samym zaprasza) jak walentynka, tym bardziej warto skorzystać z tego zaproszenia, ponieważ wówczas można dosięgnąć, niczym Szekspirowskie dziecko, ażurowości (koronkowości) światła: „In the medieval night / 'Twas love's design / And the sky was open / like a Valentine / All the lacy lights / Where wishes fall / And like Shakespeare's child / I wished on them all”²¹. W poezji Smith często pojawia się fenomen migotliwości określającej granice rzeczywistości – ziemi i nieba. Płynące obłoki, wzbijanie się w chmury i obserwowane z horyzontu niebo z jego rozpiętością możliwości (skłębione, ale i tęczne, wirujące i zakryte przed okiem widza) kształtują pejzaż liryczny Smith. Kiedy ta mówi o walce ze światem i koniecznością przekraczania granic (także poznawczych), przywołuje obrazy wznoszących się obłoków i właśnie przez wznoszenia się w chmury – aż do zwycięstwa, jak w *Till Victory*:

¹⁹ P. Smith, *Going Under*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/goingunder.html> [dostęp: 20.02.2018].

²⁰ Eadem, *Up There Down There*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/uptheredownthere.html> [dostęp: 20.03.2018].

²¹ Eadem, *Looking For You (I Was)*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/lookingforyouiw.html> [dostęp: 20.02.2018].

„Raise the sky. / We got to fly over the land, over the sea. / Fate unwinds and if we die, souls arise. / God, do not seize me please, till victory. // Take arms. Take aim. Be without shame / No one to bow to, to vow to, to blame. / Legions of light, virtuous flight. Ignite, excite”²².

Podobne wyobrażenia pojawiają się w *Space Monkey* – ponad chmurami, ponad mostem odbywa się gra zmysłów. Zmysłowe okazują się mięśnie, jako sensualny jawi się też horyzont manipulacji. To one wyznaczają sposób określania siebie:

„Over the cloud, over the bridge, / sensitive muscle, sensitive ridge of my / space monkey. Sign of the time-time / (...) / [Spoken] / A stranger comes up to him; hands him an old, rusty Polaroid. / It starts crumbling in his hands”²³.

W *Paths That Cross* z kolei potrzeba tworzenia mostu z chmur to podstawowe doświadczenie bliskości, którego można doświadczać delikatnie jako upragnionej drogi poznania: „Speak to me / Speak to me heart / I feel a need / to bridge the clouds / Softly go / A way I wish to know / A way I wish to know”²⁴.

Chmury, czyli skłębione wątki

Po części doświadczenie wznoszenia się i wertykalny wektor (od horyzontu ku górze) wiąże się z doświadczeniem religijnym poetki, ocierającym się wręcz o mistykę codzienności, której wyróżnikami stają się powolna kontemplacja, radość z patrzenia w bezkresny horyzont, wieńczony spokojem, możliwym dzięki mądrej obserwacji łagodnie pędzących chmur. W autobiograficznym *Pociągu linii M* Smith, próbując przypomnieć sobie, jakie doświadczenia życiowe ją spotkały i określiły kierunek życia, o jednej z przywołanych scen nad morzem w kawiarni Zaka pisze:

„W górze sunęły chmury. Chmury pamięci. Z lotniska JFK startowały samoloty. Winch skończył to, co miał do zrobienia, wsiedliśmy znów do jego samochodu, ruszyliśmy z powrotem przez kanał, miniliśmy lotnisko, przejechaliśmy przez most i dotarliśmy do miasta”²⁵.

W innym miejscu odnotowuje: „Chmury zastaniają słońce. Światlik zostaje wypełniony mlecznym światłem, które rozprzestrzenia się po moim pokoju. Mam niewyraźne poczucie, że ktoś mnie wzywa”²⁶. Nie bez znaczenia ważnym doświadczeniem w tym kontekście okaże się zachwyt nad klimatem berlińskiej i londyńskiej mgły, która powiewa „świętą chorobą”²⁷.

W takim sposobie postrzegania świata i w takiej sensualnej wrażliwości, w rejestrowaniu ulotnych chwil, które okazują się jedynymi w swoim rodzaju momentami poznania prawdy o niesamowitości życia, bliska jest Virginii Woolf z jej diarystycznych wyznań

²² Eadem, *Till Victory*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/tillvictory.html> [dostęp: 12.02.2018].

²³ Eadem, *Space Monkey*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/spacemonkey.html> [dostęp: 12.02.2018].

²⁴ Eadem, *Paths That Cross*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/pathsthat-cross.html> [dostęp: 12.02.2018].

²⁵ Eadem, *Pociąg linii M*, tłum. M. Świerkocki, Wołowiec 2016, s. 215.

²⁶ Ibidem, s. 39.

²⁷ Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 65.

umieszczonych w *Chwilach istnienia*. W jednym z *passusów* w eseju *O chorowaniu brytyjska pisarka* stwierdza:

„Poeci w naturze, z którą tak łatwo wejść w kontakt, znaleźli religię; ludzie żyją na wsi, by od roślin uczyć się cnoty. Pocieszenie płynie właśnie z ich obojętności. Te śnieżne pola umysłu, gdzie nie ma śladu ludzkiej stopy, nawiedza chmura, całuje je opadający płatek, tak samo jak – w innej sferze – pocieszają nas wielcy artyści, Miltonowie czy Pope’owie, nie dlatego że o nas myślą, ale dlatego że o nas zapominają”²⁸.

Konceptualizowanie chmur to kolejny temat wymagający osobnego studium, ale warto jedynie zauważyć, jak bliskie jest rejestrowanie przez Smith tego doświadczenia refleksji brytyjskiej pisarki. Nakładanie się i przepływanie chmur, język obłoków, który u Woolf próbuje rozpoznać pani Clarissa Dalloway (bohaterka jednej z fundamentalnych powieści wykorzystujących technikę strumienia świadomości) nie tylko wtedy, kiedy samolot na niebie wśród chmur rzeźbi kolejne słowa. Od Virginii Woolf mogłaby również Smith przejść formułę, że „pisanie przywraca wszystkiemu właściwe proporcje”²⁹ i że jest ono – jak życie – zmianą (o czym pisarka i znakomita krytyczka literacka mówi w zasadzie w każdym swoim eseju, miniaturze prozatorskiej, szkicu i powieści), ponieważ takie podejście do tworzenia poezji i muzyki patronuje autobiograficznej refleksji Smith.

Świadomość tego, że świat się zmienia, podstawowe wektory znaczeń ulegają zamianie, a fortuna tocząca się kołem, okazuje się znakiem przemijania, widać w piosence *China Bird*: „The world turns / The flame burns / Bright and true / Near and far / Where you are / Guiding you china bird / The open skies / Are yearning for you”³⁰. Doświadczenie życiowe i pisarskie Smith można określić jako nieustanne snucie wątków, dygresyjne odlatywanie w światy, które stykają się ze sobą, przepływają jak jej autobiograficzna forma opowieści – obłokobujania – *Woolgathering* – określające kłębiące się na niebie jak wełna obłoki. Obłokobujanie i obserwowanie wełniastych kłębow ulotnego nieba w postaci zmieniających swój układ chmur to obraz jej życiowej podróży, ale i piosenek literackich, które artystka pisze i śpiewa. W nich to, co ulotne i trwałe, nieustannie się zmienia.

Smith – jak przystało na mądrą i doświadczoną poetkę – nie ma bowiem pewności co do tego, jak owe skrawki życia scalić i połączyć. Przywołuję tu formułę skrawania, ponieważ wydaje się ona jednym z najbardziej adekwatnych określeń procesu pisarskiego Smith i jej powinności warsztatowych. Przywołanie to ma jeszcze jeden cel – nieuchronnie odnosi się do lejtmotywu i kompozycji filmu z 1995 roku z Winoną Ryder w roli głównej, w reżyserii Jocelyn Moorhouse – *How to Make an American Quilt* – przetłumaczonego na polskim gruncie jako *Skrawki życia*. Film o sile kobiet i ich relacjach narzuca się jako kontekst nazbyt wyraźnie, ponieważ wielokrotnie wątek ten zostanie w twórczości Smith wyeksponowany, a sam proces skrawania i tworzenia ze skrawków nowej jakości określa

²⁸ V. Woolf, *O chorowaniu*, ze wstępem H. Lee, tłum. M. Heydel, Wołowiec 2010, s. 37.

²⁹ Eadem, *Dziennik 1915–1941*, oprac. A. O. Bell, wstęp Q. Bell, tłum. M. Heydel, Kraków 2007, s. 405.

³⁰ P. Smith, *China Bird*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/chinabird.html> [dostęp: 25.03.2018].

jej doświadczenie poznawcze, sposób myślenia o sposobach uczestnictwa w rzeczywistości i sam proces pisanie (a więc tworzenia z niczego). W *Obłokobujaniu* Smith przywołuje z pamięci *passus* dotyczący wspomnienia rodzinnego, kiedy to chce uszyć kołdrę dla brata ze skrawków: „Każdy kwadracik przynosił ekstazę jak dziko rosnące zioło albo filiżanka wyjątkowej herbaty”³¹. Przywołując tę opowieść, odlatuje myślą, snuje kolejne wątki opowieści, żeby wreszcie stwierdzić: „odpłynęłam w świat, który wydał mi się bardziej obecny ode mnie, siedzącej i sumiennie szyjącej, a wątek wymknął się jak nić spomiędzy palców i dotoczył do moich myśli gdzie indziej”³².

Autotematyczna refleksja nad sposobem funkcjonowania w rzeczywistości i samym aktem konceptualizowania świata oraz możliwościami poznania jego prawideł mogłaby być zestawiona z *Wyznaniami* św. Augustyna, *Materią i pamięcią* Henri Bergsona z jego wiecznym trwaniem (*durée*) i odnarratorskimi rozważaniami w prozie Marcela Prousta. Świadomość upływającego czasu i niemożności jego zatrzymania, co więcej, nieumiejętności określania jego trwania i działania, którego upływu nie sposób uchwycić jedynie za pomocą wskazówki tarczy zegara, wyznacza poetce – a więc tej, która próbuje po składać świat i dostrzegać relacje między poszczególnymi jego elementami – fundamenty jej tworzywa. Smith sama zdradza się z tym, rzucając mimochodem niezwykle trafną uwagę na temat pisanie jako czynności linearnej, zawieszanej w czasie. Pisząc i myśląc o tym, czym jest pisanie, a więc utrwalanie w przestrzeni i czasie myśli, zaczyna rozumieć, że dysponowanie czasem to reguła uczestnictwa w rzeczywistości, w jej wielowymiarowości i czasowości, która ulega przesunięciom: zarówno wydłużeniom, jak i redukcjom:

„Zamknęłam notes i siedziałam w kawiarni, rozmyślając o czasie rzeczywistym. Czy czas jest linią ciągłą? Czy rozumiemy tylko teraźniejszość? Czy nasze myśli to tylko pędzące pociągi, które nigdzie się nie zatrzymują, pozbawione wymiarów i śmigające na tle wielkich plakatów, na których powtarzają się obrazy? Czy z miejsca przy oknie widzimy jedynie fragment jakiegoś obrazu, ale zaraz potem drugi w następnym identycznym kadrze? Czy jeśli piszę w czasie rzeczywistym, lecz uciekam w dygresję, to pozostaję w czasie rzeczywistym? Czasu rzeczywistego, myślałam, nie da się podzielić na takie odcinki, jakie wyznaczają cyfry na tarczy zegara. Jeśli piszę o przeszłości, żyjąc w teraźniejszości, to czy nadal znajduję się w czasie rzeczywistym? A może nie ma przeszłości ani przyszłości, tylko wieczna teraźniejszość, w której zawiera się ta trójca pamięci? Wyjrzałam na ulicę i zauważyłam, jak zmienia się światło. Może słońce wsunęło się za chmurę. Może czas gdzieś uciekł”³³.

Pamięć staje się materią konstruującą doświadczenie teraźniejsze. W piosence *Elegie* mówi się o niemożliwości poznawania i niewiedzy wobec percypowania świata, o staniu na pograniczu z bolącą głową. Pamięć wygląda jak ściekająca po kościach (i wciskająca się w nie) śmietana, a więc powoli rozlewa się w zakamarkach i spływa we właściwy sobie (a więc prywatnemu rejestrowaniu wspomnień) sposób: „I just don't know what

³¹ Eadem, *Obłokobujanie*, tłum. M. Świerkocki, Wołowiec 2014, s. 43–44.

³² Ibidem, s. 43–44.

³³ Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 81.

to do tonight, / My head is aching as I drink and breathe / Memory falls like cream in my bones, moving on my own"³⁴.

Pulsowanie rytmu świata i taniec boso, a więc taki, którego istotą jest kontakt z materialnością podłoża w celu złapania z nim wspólnego punktu stycznego, to stałe wątki powtarzające się w poezji Smith. Nie tylko pulsowanie, lecz także pompowanie to doświadczenia, które kształtują kontakt z rzeczywistością po to, by czerpać z niej intensywność. Tak jest w piosence *Pumping (My Heart)* – całkowite odrzucenie uderzającego w rytm bicia serca potęguje intensywniejsze wnikanie do wnętrza własnego mózgu, co staje się ciekawą metaforą istnienia:

„And my heart, my heart, / Total abandon, total abandon, total abandon, / Total abandon, total abandon, total abandon, / Total abandon // Oh I go into the center of the airplane, / Baby gotta move to the center of my brain, / My heart Oh”³⁵.

Balladowość, czyli wyśpiewanie wolności

Synkretyczność ballady jako gatunku ważnego dla kultury oralnej jest dobrze widoczna w tekstach Smith. Wielowątkowość opowieści, nastrojowość opowiadanej sytuacji, budowanie napięcia, tragiczne historie bohaterów poszukujących wolności dla siebie, wreszcie różnicujące każdorazowo refren powtórzenia zaklinające przywołaną w słowie i wyśpiewaną rzeczywistość to cechy ballad Smith. Choć trudno jednoznacznie określić fundamentalną i wyróżniającą cechę dystynktywną tego gatunku pod piórem amerykańskiej poetki, wydaje się, że jedną z najciekawszych, bo niedyskursywnych, ale poetyckich definicji ballady przynoszą formuły Jerzego Dąbrowskiego śpiewane przez Michała Bajora w *Ballady ćwierć, ballady pół* z powtarzającym się refrenem „Na śmiech i żal, na strach i ból / Ballady ćwierć, ballady pół”. Pasują one bowiem do typu ballady, którą uprawia Smith. Jej materią może okazać się najdrobniejszy szczegół życia: „wszystko być może balladami. / I jakiś park, i czyjaś ręka”. Ten typ utworu pełni funkcję terapeutyczną, magiczną i społeczną: „Balladę kładzie się na sercu, / Ballada jest rodzajem ptaka. / Ballada chwilę trwa, nie więcej, / Byś zdążył westchnąć i zapłakać”³⁶.

Amerykańskość piosenki literackiej Smith określa się poprzez zaangażowanie w ruchy wolnościowe, reakcję na różnorodne konflikty obyczajowo-społeczne, szeroko rozumianą emancypację wiodącą od form narzuconych przez kulturę do wolności na polu artystycznym, wizerunkowym, politycznym, a także egzystencjalnym i religijnym. W piosence 1959 Smith śpiewa o krwi lśniącej w słońcu oraz o wolności jako pierwszym, najważniejszym słowie, które każdy człowiek w swoim słowniku musi mieć i je rozumieć: „It was blood shining in the sun / First, freedom / Speeding the American claim / Freedom, freedom, freedom, freedom”³⁷.

³⁴ Eadem, *Elegie*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/elegie.html> [dostęp: 20.02.2018].

³⁵ Eadem, *Pumping (My Heart)*, album *Radio Ethiopia* (1976), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/pumpingmyheart.html> [dostęp: 12.02.2018].

³⁶ J. Dąbrowski, *Ballady ćwierć, ballady pół*, wyk. M. Bajor, album „Inna Bajka” (2007).

³⁷ P. Smith, 1959, album *Peace and Noise* (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/1959.html> [dostęp: 20.03.2018].

Częstą formą reakcji na otaczającą rzeczywistość staje się – już od pierwszych prób literackich, a tym samym scenicznych (estradowych), artystki – nurt balladowy. Opowieści, które Smith tworzy, budują napięcie i opowiadają z pozoru codzienne historie o ludziach. Najczęściej traktują o nieszczęśliwych chłopcach (jak w piosence *Land* o chłopcu pijącym w korytarzu herbatę i Johnym otoczonym zniechęca przez stada koni), o chłopcach bojących się wilków (*Boy Cried Wolf*³⁸), o osieroconych chłopcach, którzy próbują zrozumieć istotę nowego świata i własne człowieczeństwo (konieczne do zredefiniowania na nowo), błagających o to, żeby ich ojcowie razem z nimi przechodzili przez świat złudzeń, jak w balladzie *Birdland*:

„His father died and left him a little farm in New England. / All the long black funeral cars left the scene / (...) // And then the little boy's face lit up with such naked joy / That the sun burned around his lids and his eyes were like two suns, / White lids, white opals, seeing everything just a little bit too clearly / And he looked around and there was no black ship in sight, / No black funeral cars, nothing except for him the raven / And fell on his knees and looked up and cried out, «No, daddy, don't leave me here alone, / Take me up, daddy, to the belly of your ship, / Let the ship slide open and I'll go inside of it / Where you're not human, you are not human»”³⁹.

W *The Jackson Song* marzyciel i chłopiec (niebieskie ptaki) stają się figurami losu – lotu w nieznaną, w krainę marzeń, w której dominuje poezja, a chodzenie po przestworzach i horyzoncie nieba określa status tego, kto widzi i doświadcza więcej. Atrybut niebieskich skrzydeł i niebieskich butów to atrybut „albatrosów” z wiersza Baudelaire’a przemierzających świat, do którego nie pasują, po to, żeby go opowiedzieć po swojemu:

„Little blue dreamer go to sleep / Let's close our eyes and call the deep / slumbering land that just begins / When day is done and little dreamers spin // First take my hand now let it go / Little blue boy you're on your own / Little blue wings as those feet fly / Little blue shoes that walk across the sky”⁴⁰.

Smith mówi również w swoich piosenkach sporo o poranionych życiem dziewczętach, ludziach w drodze, szukających własnego miejsca dla siebie, którego nie potrafi dać często ani rodzina, ani społeczeństwo, ani tym bardziej podejrzany aparat państwowy. Balladowość, której domeną stają się rzewna opisowość, epicki wręcz nastrój (nierazko osnuty na znanych już z kultury motywach grozy, ciemnienia natury świata), tworzy galerię postaci, które snują opowieści o skrzywdzonych ludziach, czekających na swoje miejsce w życiu i na pomoc, która nie chce nadejść. W piosence *Mosaic* opowieść budowana jest w sposób klasyczny dla ballady (mówi o tym, kiedy coś się stało i jaki ma wpływ na teraźniejszość): „Last night was a rapture in the mosaic sky / Dropping shards of love, dropping shards of love”⁴¹.

³⁸ Eadem, *Boy Cried Wolf*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/boycriedwolf.html> [dostęp: 25.03.2018].

³⁹ P. Smith, *Birdland*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/birdland259979.html> [dostęp: 05.03.2018].

⁴⁰ Eadem, *The Jackson Song*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/thejacksonsong.html> [dostęp: 20.02.2018].

⁴¹ Eadem, *Mosaic*, album *Banga* (2012), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/mosaic.html> [dostęp: 25.03.2018].

Piosenka literacka jest dla Patti Smith rodzajem komunikowania się ze sobą i ze światem oraz formą modlitwy, której siła uwalnia się każdorazowo dzięki występom na scenie. Występów tych nie cechuje jednak celebryctwo. Stonowany kontralt poetki-piosenkarki wyraża refleksję nad obserwowanym światem zjawisk, a także – dzięki rockowej ornamentyce i wykonaniu – niezgodę na ustalony porządek rzeczywistości. Monika Konert-Panek, wskazując na specyfikę rotyczności i fonologiczne cechy wykonania Boba Dylana, podkreśla:

„W śpiewie Dylana można zauważyć natomiast wpływ akcentu głębokiego Południa: z Tupelo pochodził Elvis, w Okemach urodził się Woody Guthrie, Nowy Orlean i Memphis kojarzą się z jazzem i rock and rollem, natomiast Nashville – z muzyką country. Naśladowanie tego akcentu to oddanie hołdu tradycjom muzycznym, zarówno w odniesieniu do muzyki zwanej białą, jak i czarną”⁴².

Smith nie naśladuje w żaden sposób poprzedników, nie próbuje się określić głosem wobec swoich muzycznych autorytetów. Orbita wpływów dotyka samego języka poetyckiego i dialogu z tradycją na poziomie słowa, o czym napiszę w dalszej części tekstu.

Piosenki te cechuje silny wymiar humanocentryczny. Patti Smith śpiewa o człowieku i do człowieka. Próbuje kreować literackie światy muzycznej opowieści i zmieniać je tak, by wpływały na odbiorcę, by pobudzały go do zmiany myślenia o ustalonym porządku obowiązującym w kulturze. W autobiograficznym *Obłokobujaniu* stwierdza jednoznacznie, że: „Jedyne, na co możemy liczyć, to zmiana”⁴³. W piosence *Citizen Ship* śpiewa o byciu złapaną jak ćma, jak uchodźca i obcy, który potrzebuje wolności: „I was caught like a moth with its wings outta sync. / Cut the chord. Overboard. Just a refugee. / Lady liberty, lend a hand to me, I’ve been cast adrift. / Adrift. Adrift. Adrift. Adrift. Adrift. Adrift”⁴⁴.

Trwałe i ulotne jako fundamentalne doświadczenia poznania mieszają się nieustannie. Trwałe jest tym, co daje kultura jako wspólny bagaż dziedzictwa, tradycji przodków, obecność śladów poetów i ich frazy, z których dorobku intensywnie czerpie i przyznaje się do tego. W *Memento Mori* bogom przodków oddaje się hołd, ponieważ to oni kształtują pokolenia, ale oni też potrafią oddać honory swoim spadkobiercom:

„The Gods of your ancestors, salute you / Havin’ been formed by your ancestors / The Gods of your ancestors, salute you / They draw you in, they draw you through / They draw, they draw you through that golden door / Mornin’ boy, come in, we remember you”⁴⁵.

Trwałe i ulotne. Biblioteka i bios życia

Trwałe określone jest także poprzez mieszkanie w bibliotece słów, znaczeń, tekstów. Ta przestrzeń poznania staje się stałym elementem życiowego doświadczenia Smith,

⁴² M. Konert-Panek, „Don’t follow leaders, watch the pawking metaws”. Akcent Boba Dylana a tradycje muzyczne amerykańskiego Południa [w:] Nowe słowa w piosence. Źródła – rozlewiska, pod red. M. Budzyńskiej-Lazarowicz i K. Gajdy, Poznań 2017, s. 92.

⁴³ P. Smith, *Obłokobujanie*, op. cit., s. 54.

⁴⁴ Eadem, *Citizen Ship*, album Wave (1979), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/citizenship.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁴⁵ Eadem, *Memento Mori*, album Peace and Noise (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/memento-mori.html> [dostęp: 20.03.2018].

o czym poetka wielokrotnie pisze w autobiograficznych tekstach o znaczeniu bibliotek w jej życiu. Ulotne to takie zjawiska, których nie umie jednoznacznie nazwać. Ulotne są więc sny, których znaczenie kilkakrotnie poddaje refleksji autobiograficznej. Ulotne okazują się doświadczenia uczestnictwa w świecie za wszelką cenę, choć nie bez konsekwencji. Są to nieustanne balansowanie na granicy, ruchy spiralne, kołowanie, spadanie i podnoszenie się po to, żeby pytać o znamiona i definicje miłości, jak w piosence *Because The Night*, którą artystka otrzymuje w spadku po Brusie Springsteenie i którą z nim współtworzy:

„Take me now baby here as I am / Pull me close, try and understand / Desire is hunger is the fire I breathe / Love is a banquet on which we feed / (...) // Have I doubt when I'm alone / Love is a ring, the telephone / Love is an angel disguised as lust / Here in our bed until the morning comes / Come on now try and understand / The way I feel under your command”⁴⁶.

Taniec boso i wpadanie w nieustanny wir (*Dancing Barefoot*), jak w *Amerigo*, w którym kołowanie to podstawowy ruch, określają stały typ obrazowania w poezji Smith: „Where are you going, / And are you going anywhere? / Going in circles / Going in circles, anywhere”⁴⁷. W *Redondo Beach* Smith określa wartość szukania za wszelką cenę, kiedy to podmiot w poetyckiej frazie uświadamia sobie, że z powodu niedostępności spotkanie okazuje się niemożliwe tak, jak niemożliwe jest patrzenie w głębię:

„Late afternoon, dreaming hotel / We just had the quarrel that sent you away. / I was looking for you, are you gone gone? / Called you on the phone, another dimension. / Well, you never returned, oh you know what I mean. / I went looking for you, are you gone, gone? // Down by the ocean it was so dismal, / Women all standing with a shock on their faces. / Sad description, oh I was looking for you”⁴⁸.

Poetyckie i muzyczne dialogi z tradycją

Sensualność i dotykliwość nieuchwytniej materii rzeczywistości określają rodzaj poznawania własnych możliwości i formę uczestnictwa w życiu poprzez rejestrację nieuchwytnego. Nieuchwytność to zmieniające się relacje między ludźmi, wrażenia z doznawania spotkań, obserwacji świata, pędzących obłoków, odwiedzanych hoteli, pędzących koni czy spotykanych psów⁴⁹. Frekwencyjnie najwięcej jest tych zwierząt w poetyckim bestiarium Smith, która pierwszy i ostatni album nazywa określeniami kwalifikującymi niepozbawionymi znaczenia: *Horses* (Konie) oznaczają szal jej uniesień twórczych, rwący potok życia i możliwości kreacyjnych, a także zmienność doświadczeń. Banga to synonim wierności i pędu twórczego. Ukochany pies Poncjusza Piłata z *Mistrza i Małgorzaty* Michaila Bułhakowa staje się słowem kluczem opowieści o wierności, samotności

⁴⁶ P. Smith, B. Springsteen, *Because The Night*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/becausethenight.html> [dostęp: 20.02.2018].

⁴⁷ P. Smith, *Amerigo*, album *Trampin* (2004), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/amerigo.html> [dostęp: 25.03.2018].

⁴⁸ Eadem, *Redondo Beach*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/redondobeach.html> [dostęp: 05.03.2018].

⁴⁹ Podobną powtarzalność i spożytkowanie figury psa można zaobserwować w piosenkach Boba Dylana, u którego czworonogi pojawiają się bardzo często i pełnią różnorodne funkcje.

i strachu oraz oddaje specyfikę całego albumu Smith, która na swojej stronie internetowej obok słów piosenki zamieszcza rysunek (rycinę?) psa⁵⁰. W piosence *Banga* okazuje się, że doświadczenie samotności to moment uświadomienia sobie, że można (życiu) uwierzyć albo zginąć, o czym mówi ostatnia strofa. Religijny wątek, przejęty przez medium powieści Bułhakowa o diabolicznym obliczu ludzkich relacji i porządku świata, Smith obrazuje następująco: „Samotność wyje, gdy masz do nocy klucz / Piłat już czeka, Jezus przy nim tuż-tuż / nie zapomnij go – nie zapomni cię on / jest błękitny szlak do Niebios – o-ho-ho / Mów – Banga! / Mów – Banga!”⁵¹.

Ważnym wątkiem intertekstualnym jest czytanie Biblii, choć ta prywatna lektura często bywa zapośredniczona przez różnorodne teksty literackie i obrazy. W *Ain't It Strange* ruch wirowy i spiralny, ujawniający moment rozpryskiwania się, zderzony jest z obrazem ręki / dłoni Boga:

„I spin, I spiral, and I splatter / Hand of God, I feel the finger, / Hand of God, and I start to whirl / And I whirl, and I whirl, / (...) / We'll go to the pagoda / The palace of answers with me, Marie / Oh no, I don't believe so, no”⁵².

W *Seven Ways Of Going* Smith mówi o ścieżce siedmiu możliwości, która pokazuje, na czym polega wzięcie odpowiedzialności za swój los na wzór siedmiu dni stworzenia, rodzenia się i budzenia się do życia:

„I've got seven ways of going, seven wheres to be, / seven sweet disguises, seven ways of serving Thee. / Lord, I do extol Thee, for Thou has lifted me. / Woke me up and shook me out of mine iniquity”⁵³.

Parafraza Psalmu 23 z *Księgi Psalmów* w *Privilege (Set Me Free)* okazuje się ważna, ponieważ pozwala dyskutować z własną religijnością i pytać o sposoby doświadczania poczucia bezpieczeństwa. Istotą kontaktu ze światem i Bogiem staje się potrzeba znaku od Boga. Znak ten dla bolejącego ciała, które nie chce jednak współczucia, ale uczynienia go wolnym, staje się celem istnienia:

„Give me something. / Give me something to give. / Oh, God, give me something: / a reason to live. / My body is aching. / Don't want sympathy. / Come on. Come and love me. / Come on. Set me free. / Set me free. // The Lord is my shepherd. I shall not want. / He maketh me to lie down in green pastures. / He leadeth me beside the still waters. / He restoreth my soul. / He leadeth me through the path of righteousness for His name's sake. / Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, / I will fear no evil, for Thou art with me”⁵⁴.

⁵⁰ http://www.pattismith.net/banga_lyrics.html [dostęp: 12.03.2018].

⁵¹ P. Smith, *Banga* [w:] eadem, *Tańczę boso*, fotografie F. Stefanko, tłum. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017, s. 34, w. 21–24. Warto dodać, że w tłumaczeniu Filipa Łobodzińskiego w tym wydaniu ukazało się znakomicie przełożonych 9 tekstów Smith – *Gloria, Ląd, Elegja, Sikam do rzeki, Rock'n'rollowy murzaj, Tańczę boso, Kruki, Śmierć śpiewa i Banga*.

⁵² Eadem, *Ain't It Strange*, album *Radio Ethiopia* (1976), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/aintitstrange.html> [dostęp: 12.02.2018].

⁵³ Eadem, *Seven Ways Of Going*, album *Wave* (1979), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/sevenwaysofgoing.html> [dostęp: 12.02.2018].

⁵⁴ Eadem, *Privilege (Set Me Free)*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/privilegesetmefree.html> [dostęp: 19.02.2018].

W jednej z piosenek *Notes To The Future* artystka śpiewa o prawdziwych i fałszywych prorokach. Wykorzystując idiomatykę starotestamentalną, próbuje zrozumieć ówczesne formy religijności i kontaktu metafizycznego zderzone ze współczesnymi formami wspólnotowości:

„For something greater yet to come / Then the hour of the prophets / And their great cities // For the people of Ninevah / Fell to their knees / Heeding the cry of Jonah / United / Covering themselves in sackcloth and ashes / And called to their god // And all their hearts were as one heart. / And all their voices were as one voice. // God heard them and his mind was moved”⁵⁵.

Smith pyta o granice współczesnej religijności, o funkcje autorytetów i status proroków oraz mistrzów (zarówno duchowych, jak i świeckich), którzy poprowadziliby bezpiecznie przez życie. Pytania o proroków, którzy mają być wzorcami i autorytetami, a okazują się ludźmi próbującymi łatwiej przejść przez życie, to wieczny temat piosenki literackiej, obecny w piosence niemieckiej, angielskiej, francuskiej czy polskiej (żeby wspomnieć choćby słynne „obrastanie w tłuszcz proroków z dawnych lat”, o których śpiewał Perfect w *Nie płacz Ewka*). Jakub Sadowski, analizując specyfikę obrazów rosyjskiej poezji rockowej, podkreśla w odniesieniu do poezji Borysa Griebienszczikowa, że jego podmiot

„sugeruje drogę ratunku dla świata; miałoby nią być znalezienie przewodnika umiejącego mieszkańcom obyczajowego buszu wskazać cel podróży, drogi duchowego odrodzenia. Autor piosenki formułuje nawet wymogi, jakie winien spełniać przyszły „lekarz dusz”; słowa Griebienszczikowa można także interpretować jako zmęczenie fałszywymi prorokami, jako wołanie o prawdziwe, nieskazitelne autorytety”⁵⁶.

Do Biblii i jej znaczeń wraca Smith, kiedy wchodzi w specyficzny dialog z poezją wizyjną Williama Blake’a, zwłaszcza jako autora *Matżeństwa nieba i piekła*. Poetyckie obrazy światła ulicznych przywołują na myśl ręce Blake’a, które kuszą i powodują, że ich kształt przemawia swą wizualnością do ludzkich zmysłów:

„And he saw the lights of traffic beckoning like the hands of Blake / Grabbing at his cheeks, taking out his neck, / All his limbs, everything was twisted and he said, / «I won’t give up, won’t give up, don’t let me give up, / I won’t give up, come here, let me go up fast, / Take me up quick, take me up, up to the belly of a ship / And the ship slides open and I go inside of it where I am not human”⁵⁷.

We wspomnieniu autobiograficznym Smith odnotowuje refleksję, jakiej doznaje podczas jednej z sylwestrowych nocy i olśnienia pod wpływem oglądania *Ewangelii według świętego Mateusza* Pasoliniego⁵⁸. Kiedy indziej wspomina krzesło ojca, żołnierza i patrioty, interesującego się matematyką i sportem. Przywołanie to przypomina jej jego religijną żarliwość i ich wspólne, choć krytyczne i podejrzliwe wobec litery Pisma, niedzielne lektury

⁵⁵ Eadem, *Notes To The Future*, <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/notestothefuture.html> [dostęp: 12.02.2018].

⁵⁶ J. Sadowski, *Dżungla, cmentarz, apokalipsa: rosyjska poezja rockowa lat 1985–2000 a obrazy literackie* [w:] *Bardowie*, op. cit., s. 156–157.

⁵⁷ Eadem, *Birdland*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/birdland259979.html> [dostęp: 05.03.2018].

⁵⁸ P. Smith, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 33.

Biblii: „Siadywał wtedy w ulubionym fotelu i oglądał bejsbol, trzymając na kolanach Biblię. Często czytał na głos jej fragmenty, starając się nas sprowokować do dyskusji. Kwestionując wszystko, powtarzał”⁵⁹. Artystka odwołuje się do swoich własnych lektur Biblii oraz dokonuje jej prywatnej egzegezy, odczytując znaczenie ksiąg mądrościowych, przypowieści, a także hymnów i psalmów, dyskutując z moralnością i etyką przypowieści oraz próbując je zestawiać z tymi, które wyrastają z możliwych odczytań prozy Bułhakowa. Ma to miejsce wtedy, kiedy Smith wnika w paradoksalne i niestandardowe (bo ocierające się o bluźnierstwo) lektury Geneta (zwłaszcza czytany podczas odwiedzin Gujany Francuskiej *Dziennik złodzieja*), a także wtedy, kiedy próbuje pokazać własną angelo logiczną wersję duchowego obrazu „umocowania” w świecie dzięki ingerencji aniołów, jak w piosnce *Ask The Angels*: „Mooooooove! Ask the angels who they’re calling, / Go ask the angels if they’re calling to thee / Ask the angels while they’re falling / Who that person could possibly be”⁶⁰. Dzieje się to również wtedy, kiedy artystka notuje ślady lektury Biblii w swoich protest songach odnoszące się do obrazów uciemnionych i porzywdzonych ludzi. W *Radio Ethiopia / Abyssinia* śpiewa między innymi :

„Oh I’ll send you a telegram / Send it deep in the heart of you / Deep in the heart of your brain is a lever / Oh deep in the heart of your brain is a switch / (...) / From the thickening blackmail of elephantiasis/ You must divide the wheat from the rats / You must turn around (and look oh God)”⁶¹.

Od nich zaczyna bowiem swój dialog z publicznością, reagując żywo na to, co dzieje się w ruchach bitnikowskich, wśród dzieci-kwiatów, kiedy próbuje zderzać horyzont chrześcijański z innymi propozycjami krystalizującymi się w kulturze współczesnej, zwłaszcza w latach 70. i 80. XX wieku – z ruchem new age’owym, z filozofią buddyjską, z ekologicznymi ruchami nastawionymi na bunt wobec dotychczasowego porządku władzy, wreszcie z obrazami wszechobecnej matki natury. Ciekawe ujęcie problemowe pokazuje w piosence *After The Gold Rush*. Smith staje się tu wyrazicielką koncepcji zbliżonej do ducha spinozjańskiego, w którym każdy element natury określa jej całość, wpływa na jej kształt, a księga natury staje się skarbnicą doświadczeń i niezbywalnym komponentem pozwalającym na zakotwiczenie własnej natury w świecie zmiennej przyrody: „Look at Mother Nature on the run / In the nineteen seventies. / (...) / They were flying Mother Nature’s / Silver seed to a new home in the sun. / Flying Mother Nature’s”⁶².

W *Gandhim* wyśpiewuje wręcz panteistyczną modlitwę o tym, jak natura płacze, wymawiając nazwisko wielkiego myśliciela walczącego o wolność: „I had a dream Mr. King If you’ll beg my pardon / I was trespassing A sacred garden / And the blossoms fell And they dropped like Candy / And nature cried Gandhi Gandhi / And nature cried Gandhi Gandhi”⁶³.

⁵⁹ Ibidem, s. 37.

⁶⁰ Eadem, *Ask The Angels*, album *Radio Ethiopia* (1976), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/asktheangels.htm> [dostęp: 05.03.2018].

⁶¹ Eadem, *Radio Ethiopia / Abyssinia*, album *Radio Ethiopia* (1976), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/radioethiopiaabyssinia.html> [dostęp: 03.04.2018].

⁶² Eadem, *After The Gold Rush*, album *Banga* (2012), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/afterthegol-drush.html> [dostęp: 05.03.2018].

⁶³ Eadem, *Gandhi*, album *Trampin* (2004), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/gandhi.html> [dostęp: 25.03.2018].

W wykorzystującej instrumentację brzmieniową („from – four – forming”) paronazje („equations – questions”), rymy wewnętrzne („brothers killing each other / and mother”) piosence *Whirl Away* z czterech krańców ziemi ludzie wołają o działania na rzecz równości, co okazuje się trudne, ponieważ wszyscy ludzie są braćmi zabijającymi się nawzajem, a matka ziemia żyje na ten rzekomy cud wspólnoty zmierzającej do zgody i równości: „from the earth’s four corners the people are calling / forming equations but the questions are hard / all men are brothers killing each other / and mother earth is wringing in wonder”⁶⁴.

Filozoficzność jako dyspozycja rozumnego człowieka okazuje się w piosence Smith cechą stanowiącą o człowieczeństwie. W *One Voice* poetka dowodzi, że w ogrodzie świadomości, w zapładnianiu umysłu tkwią (leżą) uśpione ziarna:

„In the garden of consciousness / In fertile mind there lies the dormant / seed / When blooming as charity / Conscience breathes a sigh of relief / The confessions of sleep / The awakening seed / Moved by love to serve / We celebrate all / Merit in life”⁶⁵.

W piosence *Seneca* skrwawione niebo i wieczna ucieczka okazują się istotą życia. *Bestiarium* poetyckie i obrazy o znaczącej kolorystyce (odmian czerwieni – skrwawionego nieba i złotego ziarna) wzmacniają kontrastowość topiki *homo viator*, a także poznawania świata w jego nieustannym biegu:

„Oh chariot of insect / Oh crown of wind / Two royal leopards run with him / On a golden lead of tapered vine / Oh the blood sky, oh the blood sky / Vine of a god running wild / Oh golden seed who made the winged child // Run, run my little one / Run out to sea / Run, run my little one / What do you seek? // The canvas is high / The scheme of a life / Written in the wind / The pen, the knife”⁶⁶.

Podobnie w *Piss Factory* nie ma powrotu do stanu przedustawnego, choć nie oznacza to poddania się bez walki. Mimo oczekiwań na upadek, bohater tej opowieści nigdy się nie podda, będzie walczył o swoje, mimo nędznego wynagrodzenia za swoją codzienną pracę. Wsparciem okazują się słuchana w radiu muzyka i możliwość wyglądzania przez szparę (dosłownie: przetchlinkę) wydrążoną w oknie (dosłownie: okiennym plastrze), z którego można obserwować z czułością miejsce odosobnione związane z postacią św. Teresy z Lisieux (1873–1897) – doktora Kościoła i autorki mistycznej prozy – a także zakonnic w ich kwiecistych welonach. Obraz kwiecistych welonów w piosence Smith staje się efektem wnikliwego studiowania przez poetkę ikonografii przedstawiającej mistyczkę z różami w ręku i wokół głowy (będącą wiernym odwzorowywaniem fotografii świętej), z czarno-białym welonem (przypominającym jej obraz kotów w żałobie), a także piórem jako atrybutem doktora Kościoła. Wyobrażona wizja zwielokrotnionych świętych Teres (stąd obraz zakonnice) określa tu potencjalną powtarzalność tego obrazu.

⁶⁴ Eadem, *Whirl Away*, album *Peace and Noise* (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/whirlaway.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁶⁵ Eadem, *One Voice*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/onevoice.html> [dostęp: 25.03.2018].

⁶⁶ Eadem, *Seneca*, album *Banga* (2012), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/seneca.html> [dostęp: 25.03.2018].

Francuska karmelitanka mimo krótkiego życia zasłużyła na miano niepodważalnego autorytetu w teologii, a jej pisma są jednymi z najczęściej cytowanych przez wiernych oraz pozostają ważne dla nauki Kościoła. Pisząc tę piosenkę, Smith zapewne miała tę świadomość, że z miejsca odosobnienia św. Teresa pisała bowiem w swojej konfesyjnej prozie wspomnieniowej *Dzieje duszy* (1898) o samotności, doświadczeniu Karmelu, wątkach rodzinnych i ceremoniach zakonnych. W piosence Smith obraz współczesnego jej miejsca odosobnienia jest jednak przestrzenią nieprzyjazną, z której za wszelką cenę należy się wydostać i uciec z tej obrzydliwej fabryki jako sceny świata:

„Sixteen and time to pay off / I got this job in a piss factory inspecting pipe / Forty hours thirty-six dollars a week / But it's a paycheck, Jack. / (...) / Oh that I could will a radio here. James Brown singing / «I Lost Someone» or the Jesters and the Paragons / And Georgie Woods the guy with the goods and Guided Missiles... / But no, I got nothin', no diversion, no window, / Nothing here but a porthole in the plaster, in the plaster, / Where I look down, look at sweet Theresa's convent / All those nurses, all those nuns scattin' 'round / With their bloom hoods like cats in mourning. / (...) / But I will never faint, I will never faint / They laugh and they expect me to faint but I will never faint / I refuse to lose, I refuse to fall down / (...) / I'm gonna get out of here, I'm gonna get on that train, / I'm gonna go on that train and go to New York City”⁶⁷.

W *Radio Baghdad* miasto-port staje się centrum świata i myśli, nauki i wiedzy, gdzie urodzili się Sindbad i Szeherazada, gdzie przychodzą na świat bazarze i marzyciele, a więc ci, którzy umieją opowiadać. Wątek opowiadania jako umiejętności przeżywania świata staje się tu kluczowy – opowiadać, nieść historie i przeżywać rzeczywistość w jej stawianiu się, w jej wypowiedaniu, to dyspozycja konstytutywna dla samoświadomości, nieodzowna w lepszym zrozumieniu własnej istoty. Zderzenie mówionej opowieści radiowej z tymi, które kształtowały kulturę oralną przez tysiące lat, pokazuje pozorny rozróż, ponieważ te dwie perspektywy tak naprawdę spajają myślenie o tym, co zostaje człowiekowi zadane jako forma opowiedzenia siebie i świata. Opowiadać w myśl Smith to stanowić o cywilizacji, a więc o postępie i trwaniu kultury:

„City of Baghdad City of scholars / Empirical humble Center of the world / City in ashes City of Baghdad / City of Baghdad Abrasive aloof // Oh, in Mesopotamia Aloofness ran deep / Deep in the veins of the great rivers / That form the base Of Eden / And the tree The tree of knowledge / Held up its arms To the sky / All the branches of knowledge All the branches of knowledge / Cradling Cradling / Civilization In the realm of peace / All the world revolved Around a perfect circle / Oh Baghdad Center of the world / City of ashes With its great mosques / Erupting from the mouth of god Rising from the ashes like a speckled bird Splayed against the mosaic sky / Oh, clouds around We created the zero / But we mean nothing to you You would believe / That we are just some mystical tale We are just a swollen belly / That gave birth to Sinbad, Scheherazade We gave birth / Oh, oh, to the zero The perfect number / We invented the zero And we mean nothing to you / Our children run through the streets”⁶⁸.

⁶⁷ Eadem, *Piss Factory*, <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/pissfactory.html> [dostęp: 12.02.2018].

⁶⁸ Eadem, *Radio Baghdad*, album *Trampin* (2004), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/radiobaghdad.html> [dostęp: 25.03.2018].

Piosenka i (jak) modlitwa

Piosenka jako modlitwa nie tyle jest głosem artystki i jej indywidualnym kontaktem z fizycznym i metafizycznym światem, ile pełni przede wszystkim społeczną funkcję pobudzania wspólnoty i dowartościowywania jej uczestnictwa w spektaklu, który każdorazowo dzieje się na scenie. Modlitwa i kontemplacja nad zmiennością reguł rzeczywistości oraz jej niesamowitością, nad obecnością aniołów w świecie, którzy nie zawsze umieją dać wskazówki (*Ask The Angels*), stają się próbą powracania do stanu przedustawnego dzięki hipnotyzującym i mamiącym głosom oraz zastanianiu twarzy przez wytatuowane palce niepozwalające na powrót do siebie (*Pissing In a River*). W *Constantine's Dream* Smith wyraża dialog z franciszkanizmem jako bezwarunkową formę obecności w świecie:

„I dreamed a dream of St. Francis who kneeled and prayed / For the birds and the beasts and all human kind / All through the night I felt drawn in by him / And I heard him call like a distant hymn / (...) / I felt another call from the basilica itself / The call of art, the call of man / And the beauty of the material drew me away // And I awoke and beheld upon the wall / The dream of Constantine / The handiwork of Piero della Francesca / Who had stood where I stood”⁶⁹.

Modlitwą jest również taniec – tańczony boso, w samotności, podczas którego wpada się w „kuszący rytm” i nieustanny „wir” (*Dancing Barefoot*). Taniec-modlitwa umożliwia również poznanie tego, jak śpiewa śmierć w „świecie barwy blond” (*Death Singing*). W tłumaczeniu Filipa Łobodzińskiego fragment ten brzmi wyraziście dzięki zastosowaniu monotonnej struktury wyliczenia w kolejnych wersach funkcjonujących paralelnie względem siebie na zasadzie składni polisynetonicznej:

„Śpiewa o wściekłości młodych / i o pożarze Atlanty / i o infekcji tych czasów / i o drzewku majowym na wietrze / i włosach blond skręconych w loki / o matczynym próżnym zachwycie / i biada słońcu / i biada jutrze / i biada dziewczętom i chłopcom / i znów karawan w kolejce”⁷⁰.

Topika piosenki amerykańskiej Smith rozpięta jest pomiędzy przekonaniem o znaczeniu ofiary Chrystusa, doświadczeniem umierania i określeniu granic szczęścia i wierności. Stąd jej wyśpiewywana *Gloria* na chwałę Jezusa, który umarł za cudze (dosłownie: czyjeś) grzechy, ale nie tej, która śpiewa. Dlatego też we wspomnianej piosence obraz późnego popołudnia i zasnętego hotelu (jak z *Redondo Beach*), zwyczajnego odchodzenia i pogrzebu jako pożegnania z ziemskością (*Birdland*). Stąd też znajdowane przed snem bilety na loterię, które dają pozór szczęścia (*Free Money*), urywane „ścieżki życia” (*Break It Up*), wizje wieczności kryjącej się w sercu psa oraz obrazy wyjątkowej wierności i samotności (*Banga*). W autobiograficznym *Obłokobujaniu* Smith wyznaje, jak ważną wartością jest dla niej gest modlącego się człowieka – czyli takiego, który w tym geście poszukuje sensu życia i próbuje iść z nim w świat: „Złożyłam dłonie jak do modlitwy. Skłoniłam się, opuszczając mój posterunek w poszukiwaniu odgłosów życia”⁷¹. W rozdziale

⁶⁹ Eadem, *Constantine's Dream*, album *Banga* (2012), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/constantines-dream.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁷⁰ Eadem, *Śmierć śpiewa* [w:] eadem, *Tańczę boso*, fotografie F. Stefanko, przekł. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017, s. 31, w. 31–40.

⁷¹ Eadem, *Obłokobujanie*, op. cit., s. 53.

Latanie pisze, jak matka uczyła ją modlić się i jak uczyła się dzięki temu rozpoznawać i definiować świat, wypatrując „tych obłokobujaczy – węłozbieraczy”⁷².

Kontemplacja obłoków jest momentem nieuchwytnym, ale pod piórem Smith zostaje zapisana w słowie i staje się poetyckim wyrazem doświadczenia ulotności świata, jego nieustannego płynięcia. Smith, zatrzymując się nad istnieniem „obłokobujaczy” i pędzących perspektyw poznania, wyraża tym samym wiarę w nieopisywalną, choć literacko skonceptualizowaną i zobrazowaną (dzięki reprodukcjom jej zdjęć), epifaniczność. Momenty przejrzenia, zrozumienia sensu świata, którego nie da się objąć, ponieważ można go jedynie „łapać” na chwilę, doświadczać w danym momencie jako błysku, twórczej iluminacji, wyrażają niesamowitość poetyckiej modlitwy oraz kształtują charakter balladowy utworów. Moment namysłu nad regułami zmieniającej się rzeczywistości współgra z doświadczeniem religijnego uniesienia. Dlatego sam moment przepisywania litery Pisma okazuje się tu ważny: „Siedziałam w zmiennym świetle na środku pokoju, przepisując Ojciec nasz po aramejsku i mając nadzieję, że dostąpię jakiegoś objawienia w trakcie tej czynności”⁷³. Codzienne łączy się tu z religijnym, żeby dać do zrozumienia, dlaczego są to porządki nierozdzielne.

Trudne i ciemne konteksty

Dla Patti Smith skrawanie jako proces życia i skrawanie jako tworzenie to dwa wymiary jednoczesności, życia i pisania. Dlatego to, co niegotowe, migotliwe, niepełne, spotyka się tu nieustannie z tym, co jest pewne i co jawi się jako znanie trwałości kultury i dziedzictwa, bo to można by uznać za pewnik w jej myśleniu. A dziedzictwo to wielorakie i w sposób różnorodny określające wybory artystyczne poetki, ponieważ wielopoziomowo kształtujące jej poczucie stabilności, którego szuka w tekstach kultury, literatury, w doświadczeniu jej ulubionych postaci, poetów przeklętych i trudnych, żeby określić własny status poety i cygana. Dlatego wybiera Williama Blake’a, Jeana Geneta, ale także nowelistów amerykańskiej grozy i piewców niemożliwego i ironicznego testowania granic poznania – Edgara Allana Poe’go i Charles’a Baudelaire’a (artystkę interesują zwłaszcza jego poematy prozą).

Smith to miłośniczka prozy Jacka Kerouaca (1922–1969) i poezji pięć lat od niej starszego kanadyjskiego poety Boba Dylana (ur. 1941), prozy autora *Kruka* i twórcy *Paryskiego splinu*, ciemnych obrazów wizyjnych Williama Blake’a i muzycznej frazy poetyckiej Jeana Artura Rimbauda, znawczyni dzienników i *Kolaży* Anaïs Nin, prozy Marcela Prousta, koneserka europejskiego ekspresjonizmu i amerykańskiej popkultury, admira-torka Jacksona Pollocka i zwolenniczka mody poetów wagantów, poezji Walta Whitmana i prozy Harukiego Murakamiego.

W piosence *Ravens* (*Kruki*), która jest literackim dialogiem ze słynną balladą Poe’go, Smith wyśpiewuje przekonanie (powtarzane jak refren 3 razy), że czas da nam znak i przemieni w kruki wszystkich nas:

⁷² Ibidem, s. 67.

⁷³ Ibidem, s. 40.

„I have to go / should I return to thee / gone to where the feather flies / to all eternity / but for a time I got more time / till I a raven be // cause time will bid and make us rise / make ravens of us all / and time will bid and make us fly / make ravens of us all / and time will bid and make us fly / make ravens of us all”⁷⁴.

Dziedzictwo literackie amerykańskiego poety i nowelisty okazuje się na tyle silne, że w jednej ze zwrotek piosenki *Birdland* podmiot określi siebie jako powietrznego kruką, kruką z helu, żeby pytać o możliwość funkcjonowania w pokoleniu sobie współczesnym mimo poczucia samotności:

„I am helium raven and this movie is mine, / So he cried out as he stretched the sky, / Pushing it all out like latex cartoon, am I all alone in this generation? / (...) / Moving in like black ships, they were moving in, streams of them, / And he put up his hands and he said, «It's me, it's me, / I'll give you my eyes, take me up, oh now please take me up, / I'm helium raven waitin' for you, please take me up, / Don't let me here», the son, the sign, the cross (...)”⁷⁵.

Smith, zwłaszcza w autobiograficznych refleksjach, rzucanych mimochodem, myśli o statusie poety wygnańca i znaczeniu poezji tak, jakby definiowała ją za studiami Baudelaire'a o Poem w ręku. Baudelaire, pisząc o wycieńczonym organizmie Poego – „pisarza nerwów”⁷⁶, uciekającego „w ciemność pijaństwa”⁷⁷, dla którego „pijaństwo było środkiem mnemonicznym, metodą pracy, metodą energiczną i zabójczą, ale dostosowaną do jego bujnej natury”⁷⁸, zwracał uwagę na niewykorzystaną przez niego energię życiową i typ jasnowidzenia jako sposobu pojmowania prawdy, sprawiedliwości i proporcji, czyli wyróżników piękna, które czyniło z niego prawdziwego poetę⁷⁹. Sama Smith często zwraca uwagę na fizjonomię jej ukochanych poetów i doskonale rozumie, co to znaczy być „pisarzem nerwów”. Baudelaire, wskazując na zasadę autoteliczności poezji i przyjemności z pisania, stwierdza:

„Tak więc zasada poezji jest to wyłącznie i po prostu dążenie ludzkie do wyższego piękna, a manifestacją tej zasady jest entuzjazm, uniesienie duszy – entuzjazm zupełnie niezależny od namiętności, która jest upojeniem serca, i od prawdy, która jest pożywieniem rozumu”⁸⁰.

Waganci, outsiderzy, poeci wyklęci stają się w poezji i intymistyce Smith figurami losu. Do nich będzie zawsze wracać, od nich brać powiew świeżości poetyckiej, wenę kreatywną, z ich wątków artystycznych korzystać będzie, kiedy sama będzie pisała poezję „zbuntowaną”, pokazującą paradoksy świata i jego wielopostaciowość. W *Pociągu linii M* z przekonaniem pisze o poetach wyklętych, outsiderach, z którymi łączy ją pokrewieństwo

⁷⁴ Eadem, *Ravens*, album *Gone Again* (1996), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/ravens.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁷⁵ Eadem, *Birdland*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/birdland259979.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, jego życie i dzieła* [w:] idem, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, tłum., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 100.

⁷⁷ Ibidem, s. 98.

⁷⁸ Ibidem, s. 99.

⁷⁹ Ch. Baudelaire, *Nowe notatki o Edgarze Poe* [w:] idem, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, op. cit., s. 118.

⁸⁰ Ibidem, s. 121.

odczuwania doświadczeń: „Przyszło mi do głowy, że podążam szlakiem samobójców. Akutagawa. Dazai. Plath. Śmierć przez utonięcie, barbiturany i zatrucie tlenkiem węgla: trzy palce zapomnienia wygrywającego z całym światem”⁸¹. Nie bez znaczenia przywołuje więc w *Obłokobujaniu* scenę z filmu *Orfeusz* Jeana Cocteau i porównuje siebie do figury poety: „jestem ubrana dokładnie tak, jak pijany poeta”⁸². Selektowna lektura poetów „niesfornych” stanowić by mogła osobny wątek nadający się na książkę o Patti Smith i intertekstualności w jej poezji. Subtelne dialogi z tradycją kultury francuskiej XIX i XX wieku, z Szekspirem, z filozofią XIX i XX wieku, z filozofią egzystencjalną i Camusem na czele, z wielką literaturą rosyjską (z ulubionymi Gogolem, Dostojewskim, Bułhakowem), z intymistyką pisarek amerykańskich i angielskich, z Schillerem i Hessem, ze sztuką (zwłaszcza malarstwem) impresjonistów, a także awangard i ponowoczesnej kultury wyczerpania – to tylko najważniejsze komponenty intelektualnego uwikłania Smith w dziedzictwo poprzedników. Przez długi czas zafascynowana jest kulturą i literaturą japońską, zwłaszcza poetami przekłętymi japońskiej moderny. Czyta współczesnego powieściopisarza Harukiego Murakamiego, odnotowuje lekturę *Przypadku z owcą*, ale tekstem, który nosi w sobie długo, jest *Kronika ptaka nakręcacza*. Odwiedza cmentarz w Japonii, żeby zrobić swoim polaroidem fotografię grobu Yukio Mishimy. Urzekają ją poeta i mistrz miniatur prozatorskich Ryūnosuke Akutagawa (1892–1927) – „przeklęty wewnętrznie”⁸³ oraz autor dekadentkich opowiadań Osamu Dazai (1909–1948). Konieczność skonfrontowania się z mistrzami refleksji egzystencjalnej oraz doświadczenia materialności ich domów to stały punkt na mapie wędrówek Patti Smith. Odwiedza letni dom Fryderyka Schillera we wschodniej Turynii, jedzie do Weimaru do domu Nietzschego. Pisze o marzeniu odwiedzenia domu Fridy Kahlo i Diego Rivery, bo ma wygłosić prelekcję na zaproszenie ludzi kultury w Meksyku i spełnia je. Próbuje uchwycić fenomen obecności odwiedzanych miejsc i wczuć się w ducha domów podobnie jak Virginia Woolf odwiedzająca londyńskie domy pisarzy i uczonych, o których to miejscach życia i pracy pisze w *Widokach Londynu*.

Smith jest wnikliwą czytelniczką, umiejącą odróżnić dobrą literaturę od czytań. W jej autobiograficznej refleksji pojawiają się passusy, które można by nazwać wewnętrznym dyskursem metakrytycznym nad statusem dzieł literackich:

„Istnieją dwa rodzaje arcydzieł. Są takie klasyczne książki, potworne i boskie zarazem, jak *Moby Dick*, *Wichrowe Wzgórza* albo *Frankenstein*, ale i takie, w których pisarz wydaje się nasycać słowa żywą energią, pierze czytelnika niczym w pralce i wyżyma go, a potem rozwiesza do wyschnięcia na sznurze. To są książki miażdżące. Jak *2666* albo *Mistrz i Małgorzata*. I taką powieścią jest też *Kronika ptaka nakręcacza*. Kiedy ją skończyłam, z miejsca musiałam przeczytać ją raz jeszcze. Przede wszystkim nie chciałam wyjść z wykreowanej przez nią atmosfery, dręczyło mnie też jednak widmo jej frazowania”⁸⁴.

⁸¹ P. Smith, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 182.

⁸² Eadem, *Obłokobujanie*, op. cit., s. 54.

⁸³ Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 164.

⁸⁴ Ibidem, s. 91–92.

Obcość i osobność

Osobność i obcość wyznaczana jest w poezji Smith przez określenie ich nigryjskości, co Filip Łobodziński kongenialnie tłumaczy w piosence *Rock ,N' Roll Nigger* jako „murzajność”, bycie murzajem. Bycie poza światem (patronujące tomikowi poematów prozą *Paryski splin* Baudelaire’a) to doświadczenie wielu bohaterów piosenek Smith. Można by je określić – na wzór typologii Izoldy Kiec, poddającej namysłowi strategii pisarskie i sceniczne polskich wokalistek szukających własnej tożsamości tekstowej – cudzoziemkami⁸⁵, ale takimi, które buntują się nie tylko przeciwko normie i wzorcom oficjalnej kultury, lecz także przeciw odbieraniu innym niezależności. W miniaturze prozatorskiej *Anywhere out of the world* francuskiego poety mówiącej o życiu jako szpitalu, w którym chorych dotyka pragnienie zmiany łóżka, w prozatorskim soliloquium zbłąkanej i chorej duszy, narrator-bohater na koniec wyznaje: „«Gdziekolwiek, gdziekolwiek, byle poza ten świat»”⁸⁶. W piosence Smith pojawia się formuła „peryferyjnego świata” (tak Łobodziński tłumaczy miejsce dla niejkiej Lali – „kurwy” i „czarnej owcy”). To rzeczywistość tych, którzy cierpią i umieją cierpieć, ponieważ znają smak tego doświadczenia. Błądzenie i wykraczanie poza horyzont, poza świat społeczny to domena wielkich – zarówno tych, którzy przynależą do kultury prywatnej, rodzinnego *decorum*, jak i niepokornych swoich czasów, którzy współtworzą wielką kulturę. Dlatego Smith „murzajami” (za Łobodzińskim), czarnymi owcami nazywa i Hendrixa, i Chrystusa, i Pollocka:

„Outside of society, they’re waitin’ for me. / Outside of society, that’s where I want to be. // (Lenny!) // Baby was a black sheep. Baby was a whore. / You know she got big. Well, she’s gonna get bigger. / Baby got a hand; got a finger on the trigger. / Baby, baby, baby is a rock-and-roll nigger. // Outside of society, that’s where I want to be. / Outside of society, they’re waitin’ for me / (...) / Jimi Hendrix was a nigger. / Jesus Christ and Grandma, too. / Jackson Pollock was a nigger. / Nigger, nigger, nigger, nigger, / nigger, nigger, nigger”⁸⁷.

Obcość określająca kondycję podmiotu to stały element różnych piosenek, natomiast w *Where Duty Calls* poetka, zabierając głos przeciwko wojnie izraelsko-libańskiej, mówi o śnieniu szalonych snów w obcym alfabecie, na obcej ziemi, o umieraniu w rzekomo świętej wojnie i w słusznej sprawie. Ten protest song pokazuje deformację psychiki pod wpływem traumatycznych doświadczeń określających możliwości poznawcze człowieka:

„In a room in Lebanon / they silently slept / They were dreaming crazy dreams / in foreign alphabet / (...) / United children / Child of Iran / Parallel prayers / Baseball Koran / I’ll protect Mama / I’ll lie awake / I’ll die for Allah / In a holy war”⁸⁸.

Ulotność i rozedrganie świata, lśniącego podczas śnienia własnego snu (*People Have The Power*) określa tu sposób uczestnictwa w rzeczywistości. Ważne okazuje się wówczas

⁸⁵ Zob. I. Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Warszawa 2013, zwłaszcza rozdział III (*Cudzoziemki*), s. 231–324.

⁸⁶ Ch. Baudelaire, *Anywhere out of the world* / *Gdziekolwiek poza świat* [w:] idem, *Paryski splin*, tłum. i komentarzem opatrzył R. Engelking, Gdańsk 2008, s. 166.

⁸⁷ P. Smith, *Rock ‘N’ Roll Nigger*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/rocknrollnigger.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁸⁸ Eadem, *Where Duty Calls*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/whereduty.html> [dostęp: 20.02.2018].

doznanie czystego powietrza i otwarcia zmysłów na nową perspektywę widzenia, w której fundamentalną umiejętnością jest budzenie się do płaczu: „In the form of shinin’ valleys / Where the pure air recognized / Oh, and my senses newly opened / And I awakened to the cry”⁸⁹. Umieranie dla świata oraz bycie poza regułami ustanowionymi przez kulturę i politykę to częsty motyw piosenek Smith. Budzenie się żywym i do życia, z otwartością, którą wzmacnia wyśpiewywanie i przedłużanie samogłosek (a to jest bardzo częsta technika śpiewania Smith), ponadto zastosowanie aliteracji w piosence *Dead To The World* oddaje istotę sprawy, czyli umierania dla świata i rodzenia się dla siebie:

„With a strange way of walking / and a strange way of breathing / less than a breath of shimmer and smoke / the life in his fingers unwound my existence / dead to the world alive I awoke / alive I awoke / alive alive I awoke / alive I awoke / alive I awoke / alive / I awoke / I awoke / alive I awoke / alive alive-o / alive alive-o”⁹⁰.

Bycie na krawędzi świata okazuje się doświadczeniem wielu bohaterów piosenek amerykańskiej poetki. W piosence *Maria* tylko ten może być sobą, czyli znaczyć bez względu na to, co myślę o człowieku inni, kto umie być nikim dla świata i być sobą z prywatnym kodeksem postępowania i rozpoznawalną dla siebie tożsamością: „At the edge of the world / Where you were no one / Yet you were the girl the only one // At the edge of the world in the desert heat / One shivering star, sweet, indiscreet”⁹¹. Uwzględnienie perspektywy obcości i osobności pozwala na uruchomienie jeszcze jednej możliwości interpretacyjnej. Poza oczywistym kontekstem, na który wskazuje sama Patti Smith – twórczością i tragiczną biografią niespełnionej amerykańskiej poetki, powieściopisarki i diarystki, Sylwii Plath, drugim takim kontekstem, nieuchronnie zbieżnym z moją własną (a więc wyprofilowaną i subiektywną) lekturą poezji Smith jest lektura innego korpusu tekstów, które można potraktować jako materię porównawczą z jej tekstami. Ciekawe pole porównania – bliskie urodzonej w Chicago poetce – wyznaczają miniatury prozatorskie kanadyjskiej pisarki – Alice Munro. Nie jest moim zadaniem pokazywanie podobieństw doświadczeń bohaterów opowiadań Munro i doświadczeń czekających, odrzuconych, pogubionych kobiet, silnych często swoją beśsią. Wymagałoby to osobnego studium, ale podobieństwo ich egzystencji wydaje mi się tu znaczące i bliskość widzenia rzeczywistości okazuje się uderzająca.

„Go Rimbaud”

Jednym z najważniejszych dla Smith poetów mistrzów jest Jean Artur Rimbaud. Wielowątkową refleksję nad fenomenem tego poety umieszcza ona zarówno w swoich pasażach wspomnieniowych i osobnych kilkustronicowych *passusach* poświęconych pamięci poety, jak i w poezji, w apostroficznych frazach, kiedy próbuje nawiązać kontakt z twórcą.

⁸⁹ Eadem, *People Have The Power*, album *Dream of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/peoplehavethepower.html> [dostęp: 05.03.2018].

⁹⁰ Eadem, *Dead To The World*, album *Gone Again* (1996), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/deadtotheworld.html> [dostęp: 20.02.2018].

⁹¹ Eadem, *Maria*, album *Banga* (2012), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/maria.html> [dostęp: 25.03.2018].

Dla myślenia o sposobach doświadczania świata przez francuskiego symbolistę znaczące okazują się rysunki z białą przestrzenią: „Białe męczarnie, sfotografowane przez Rimbauda, pokazującego Przełęcz Świętego Grala. Gaza, w którą płaczą umarli”⁹². Oddech Rimbauda czuje na sobie amerykańska poetka prawie wszędzie i zawsze. Staje się on tak intensywny, że w jednym z wyznań, parafrazując *Samogłoski* Rimbauda, pisze: „Marzyłam, by zostać malarką, (...) A, rzeczownik. A, rzecz. A, czerwień. O, błękit”⁹³.

W balladzie *Land* z jej pierwszego albumu, kiedy mówi o życiu pełnym cierpienia, próbując przedzierać się przez odmęty mózgu, synonimicznie traktuje bieg ludzkiego życia oraz bieg poetki i życiowy Rimbauda. Johnny, współczesny bohater opowieści ma za zadanie iść (a raczej bieć) przez życie jak francuski poeta moderny, żeby odkrywać morze możliwości:

„Life is full of pain, I'm cruisin' through my brain / And I fill my nose with snow and go Rimbaud, / Go Rimbaud, go Rimbaud, / And go Johnny go, and do the watusi, oh do the watusi / (...) / up there -- there is a sea / the sea's the possibility / There is no land but the land / (up there is just a sea of possibilities) / (...) / Dip in to the sea, to the sea of possibilities / It started hardening in my hand / And I felt the arrows of desire // I put my hand inside his cranium, oh we had such a brainiac-amour / But no more, no more, I gotta move from my mind to the area / (go Rimbaud go Rimbaud go Rimbaud)”⁹⁴.

Poeta przekłęty, który zaproponował zupełnie nowy wzorec poezji i usankcjonował ją jako sztukę niewyraźnego, dla artystów piosenki literackiej staje się ważną figurą doświadczenia. Rimbaud jawi się jako metonimia procesu twórczego i statusu poety w ogóle, kiedy na przykład u Jonasza Kofty (choć to zestawienie traktuję świadomie jako incydentalny przykład zbieżności wątków problemowych) w autotematycznej piosence określany jest jako Anioł Stróż. Jego poezja i sama figura poety staje się antidotum na pospolitość i inność. Bezpośredni zwrot do Rimbauda to wyznanie, pod którym mogłaby się podpisać Patti Smith:

„Dlatego nie ma w nas Arturze / Poezji, co powinna być / Co się jak wino pnie po murze / Roślina, która pragnie żyć / A może tylko nie umiemy / Zapłacić takiej wielkiej ceny? / Zgoniona moja muza, trwożna, / Rimbaud – Aniele Stróżu mój – / A nasza prawda tak ostrożna / Za dobrze wiemy, ile można / Więc nas przedrzeźnia byle gnój / Więc nas przedrzeźnia byle gnój”⁹⁵.

Włóczęgostwo Rimbauda, zarówno to życiowe, jak i tekstowe, bliskie jest doświadczeniu Smith i temu, co wyznaje podmiot sonetu *Moja bohema* – wagan i mieszkaniac niebios („Szedłem pod niebiosami”⁹⁶), siedzący na skraju drogi, który mówi: „Na Wielkiej Niedźwiedzicy miałem swą oberżę”⁹⁷. Rimbaud staje się dla Smith autorytetem w sprawie

⁹² Eadem, *Obłokobujanie*, op. cit., s. 51.

⁹³ Ibidem, s. 61.

⁹⁴ Eadem, *Land*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismitth/land.html> [dostęp: 20.03.2018].

⁹⁵ J. Kofta, *Rimbaud, Aniele Stróżu mój* [w:] idem, *Pamiętajcie o ogrodach*, Warszawa 1991, s. 16.

⁹⁶ J.A. Rimbaud, *Moja bohema*, tłum. J. Tuwim [w:] *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun, objawiła J. Kamionkova, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, BN nr 146, Seria II, s. 134, w. 7.

⁹⁷ Ibidem, s. 134, w. 3.

doświadczenia śmierci nazywanej w *Siostrach miłosierdzia* „śmiercią tajemniczą” i „miłosierzną siostrą”⁹⁸. Ulotność poezji i życia dobrze oddaje atrybut Rimbauda, zwłaszcza z jego arabskiej podróży i życia na pustyni, patrzącego na świat przez schorowane już i wycieńczone oczy osłonięte gazą. Ten moment staje się pod koniec filmu *Całkowite zaćmienie* (*Total Eclipse*, 1995) Agnieszki Holland (z Leonardo di Caprio w roli francuskiego symbolisty pokazującego nowy kierunek w uprawianiu poezji i kontestującego tabuizowane wzorce ówczesnej kultury) kluczowym dla sposobu obserwowania rzeczywistości. Jego cechami okazują się ukradkowość, selektywność, bycie w nieustannym drganiu, jakby każda sekunda życia liczyła się tu i teraz, bo zainfekowany i otruty organizm młodego poety jest na wykończeniu i czeka chwili śmierci. Przez tę otulającą gazę twarz (ochranianą od palącego słońca i poddaną rozedrganemu spojrzeniu, które napędzając omamy narkotyczne) Rimbaud patrzy na świat, a ten drga jak w fatamorganie. Tę specyfikę doskonale rozumie Smith, dla której taki typ konceptualizacji rzeczywistości staje się podstawowym sposobem rejestrowania obrazów, jakimi mówią świat i poezja.

Piosenka i (jak) fotografia. Siła utrwalania życia i śmierci

Piosenki Smith mają również charakter fotograficznych scen utrwalanych w ich niesamowitości i momentalności. Poetka, która nie rozstaje się w zasadzie nigdy ze swoim aparatem, a później ukochanym polaroidem, utrwała zachłannie to, co widzi, i miejsca, które określają w ważny sposób przynależność ludzi do nich – muzea, ulice, hotele, cmentarze, groby, figury aniołów, instrumenty muzyczne. Siła fotografii zdradza również nieuchwytnie. Smith fotografuje namiętnie i próbuje uchwycić miejsca, które wydają się znaczące: widok z okna z pokoju numer 206 w Hotelu Chelsea czy jej pierwszą miłość Roberta Mapplethorpe’a (1946–1989) w pokoju 204 (w którym razem mieszkali), ostatnie aparaty fotograficzne Roberta, różne ujęcia siebie i Freda „Sonica” Smitha (1948–1994), jej przyszłego męża, przestrzenie wyznaczone przez najbliższą rodzinę (dziadków, rodziców, rodzeństwo). Portretuje siebie w bezruchu z 1978 roku, siebie obcinającą sobie włosy w domu przy Piątej Alei czy siebie w długiej sukience z motylem w rękę. Zatrzymuje w obiektywie balon na chodniku, toaletkę z balerinkami, stół do gry w szachy w Reykjavíku na zjeździe Continental Drift Club w 2007 roku, muzeum Rimbauda w Charleville-Mézières, a także bizona w ogrodzie zoologicznym w Berlinie. Bywalczyńni kawiarni, zarówno tych amerykańskich, jak i tych francuskich, odkrywa dla siebie kawiarnię Café ’Ino, a także Pasternak Café (w której wygłasza prelekcję o Alfredzie Wegenerze i uwiecznia tę przestrzeń w obiektywie), a obecność w niej prowokuje do wyznania obsesji na punkcie *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa⁹⁹. Artystka fotografuje anioła stróża na cmentarzu w Dorotheenstadt, szatę Parsifala w Neuhardenbergu, ukochane chmury, pusty stolik ulubionej kawiarni, siebie siedzącą nad filiżanką kawy¹⁰⁰.

⁹⁸ J.A. Rimbaud, *Siostry miłosierdzia*, tłum. J. Tuwim [w:] *Symboliści francuscy...*, op. cit., s. 146, w. 40.

⁹⁹ P. Smith, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 49.

¹⁰⁰ Fotografie te zostają umieszczone w jej autobiograficznych tekstach – *Obłokobujaniu*, *Pociąg linii M*, *Poniedziałkowych dzieciach* (tłum. R. Sudół, Wołowiec 2012).

Osobne zdjęcia przedstawiają wizerunki grobów. Gromadzenie fotografii z odwiedzanych mogił i kolekcjonowanie zdjęć w pudełkach, żeby przyglądać im się z perspektywy czasu, określa jej podejście do tego, co temporalne, pamięci i materialności. Jednak robienie zdjęć grobów jej ukochanych poetów i autorytetów artystycznych to jedno, a pielęgnowanie nagrobków podczas wizyt to zupełnie inna sprawa. Smith odwiedza groby Ryūnosuke Akutagawy w Japonii, Sylwii Plath w Londynie, Jeana Geneta na Cmentarzu Chrześcijańskim w Al-Araiuszu, Arthura Rimbauda, Bertolda Brechta na cmentarzu Dorotheenstadt w Berlinie, o którym pisze:

„Wychodząc z cmentarza, zrobiłam zdjęcie jednemu z tamtejszych aniołów stróżów. Miechy aparatu, i tak już nieco naderwane z lewej strony, zmoczył śnieg, dlatego kawałek skrzydła został przesłonięty jakby czarnym rogaliikiem. Sfotografowałam skrzydła jeszcze raz w zbliżeniu”¹⁰¹.

Skrzydła (nie tylko cmentarnych aniołów) to częsty komponent jej pejzażu literackiego. W jednej z piosenek o znamienym tytule *Wing (Skrzydło)* podmiot sam określa siebie jako skrzydło łopoczące w niebiosach, wzbijające się ponad oceanem i przede wszystkim określające wolność (co jest piękne): „I was a wing in heaven blue / soared over the ocean / soared over Spain / and I was free / needed nobody / it was beautiful / it was beautiful”¹⁰². Dbanie o pamięć poetów i ich poezji łączy się z dbałością o groby podczas odwiedzin i fotografowaniem miejsc tego typu. Jedną z najbardziej znaczących refleksji na temat traktowania nagrobków jako metonimii ciała zmarłych jest wspomnienie zapisane po odwiedzinach gróbu Dazaiego w Japonii, który traktuje jak ciało zmarłego:

„Zamiołłam grób Dazaiego i umyłam nagrobek, jak gdyby to było jego ciało. Wyplukałam pojemniki na kwiaty i do każdego włożyłam świeży bukiet. Czerwone orchidee, symbolizujące gruzliczą krew pisarza, i kilka gałązek białych forsycji, wydających słaby migdałowy zapach. Ich owoce zawierały wiele uskrzydłonych nasion. Małe kwiatki, wytwarzające mleczny cukier, miały reprezentować mleko, które dawało mu przyjemność w najgorszym okresie wyniszczającej choroby”¹⁰³.

Nieuchronne doświadczenie śmierci obecne jest w zasadzie w życiu i piosenkach Smith od zawsze. Umiejętność radzenia sobie z odchodzeniem i świadomość śmierci to stały wątek problemowy jej poezji. W *Death Singing* artystka przywołuje jeden z mocnych, bo poddanych skarnalizowaniu obrazów śmierci – śmierci śpiewającej i pływającej. Pytanie o to, czy można zobaczyć śpiewającą śmierć, staje się lejtymotywy i refrenem, w którym powtarza się jak mantra obraz śmierci śpiewającej i pływającej, a więc rodzaj czegoś płynnego, ponadto silnie antropomorfizowanej (z precyzyjnym określeniem jej wyglądu):

„In the straw-colored light / In light rapidly changing / On a life rapidly fading / Have you seen death singing / Have you seen death singing // With a throat smooth as a lamb / Yet dry as a branch not snapping / He throws back his head / And he does not sing a thing mournful

¹⁰¹ Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 57.

¹⁰² Eadem, *Wing*, album *Gone Again* (1996), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/wing.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹⁰³ Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 171.

// Have you seen death singing / Have you seen death singing / Have you seen death singing / In the straw-colored light / (...) / Have you seen death swimming / Have you seen death swimming // With a throat smooth as a lamb / Yet dry as a branch not snapping / He throws back his head / And he does not sing a thing mournful"¹⁰⁴.

Obrazy księgi śmierci powracają jeszcze w *Stride Of The Mind*, kiedy przemierza się (a więc umiejętnie ją czyta i rozpoznaje jej znamiona) księgę śmierci jako specyficzny moment przygotowania, swoistą podróż krok po kroku i znak po znaku pozwalającą umysłowi badać, jakie są granice poznania: „We booked passage on the Book of the Dead / Time to travel Simon said // Step to the left the left the left Step to the right the right the right / Pick up the sign the sign the sign On the stride of the mind the mind the mind”¹⁰⁵. W *Strange Messengers* Smith zagląda jednak również do księgi życia, próbując zrozumieć to, kim jest i jaka jest: z jej naturą, bosymi stopami, śledząc linie na twarzach ludzi, ich zmienność i to, jak widzą siebie:

„I looked upon the book of life / Tracing the lines of face after face / Looking down at their naked feet / Bound in chains bound in chains”¹⁰⁶. W jednej z piosenek w albumie z 1988 roku *Dream Of Life* Smith definiuje życie jako sen, w którym jest się wówczas, kiedy jest się w nim z kimś. Calderonowski motyw życia-snem okazuje się tu spełnieniem jedynie w relacji z innym: „In a life of dream am I / When I'm with you”¹⁰⁷.

Poet(k)a i świat

Pytania o tożsamość poetycką, ale też ludzką stanowią fundamentalny komponent piosenek Smith. W celu nazwania swego statusu, poetka używa wielu określeń nazywających stan świadomości. W piosence *Easter (Wielkanoc)* widać to doskonale. Podmiot określa tu siebie jako: bycie wiosną, świętą ziemią, niekończącym się zalążkiem (nasieniem) tajemnicy, kolcem (cierniem), welonem (ale też przestroną – gdyby brać pod uwagę fotograficzną pasję poetki), twarzą wdzięku, bezwstydnym wyglądem, złodziejem snu, ambasadorem (prawodawcą?) snów, księciem pokoju. Wyznaje ponadto: „jestem mieczem, raną, zmasz, wydrwionym i przeobrażonym dzieckiem Kaina. Jestem duchem (eterem) w łonie światła, wschodzącą gwiazdą, kulą światła, która prowadzi do stajenki, poprzez łzy Chrystusa umierając i pijąc, rodząc się tej nocy”:

„I am the spring, the holy ground, / the endless seed of mystery, / the thorn, the veil, the face of grace, / the brazen image, the thief of sleep, / the ambassador of dreams, the prince of peace. / I am the sword, the wound, the stain. / Scorned transfigured child of Cain. / (...) / I am the gas in

¹⁰⁴ Eadem, *Death Singing*, album *Peace and Noise* (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/death-singing.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹⁰⁵ Eadem, *Stride Of The Mind*, album *Trampin* (2004), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/strideofthe-mind.html> [dostęp: 25.03.2018].

¹⁰⁶ Eadem, *Strange Messengers*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/strange-messengers.html> [dostęp: 25.03.2018].

¹⁰⁷ Eadem, *Dream Of Life*, album *Dream Of Life* (1988), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/dreamoflife.html> [dostęp: 20.03.2018].

a womb of light, the evening star, / the ball of sight that leads that sheds the tears of Christ / dying and drying as I rise tonight"¹⁰⁸.

W piosence *Babelogue* poczucie bycia jednocześnie muzułmaninem i amerykańskim artystą zdradza paradoks tego, w jaki sposób można „rozszerzyć” swoją tożsamość, by uwzględnić w jej określeniu nowe zjawiska, które konstytuują człowieka: „In heart I am a Moslem; / In heart I am an American; / In heart I am Moslem, / In heart I'm an American artist, / And I have no guilt"¹⁰⁹. W *25th Floor / High On Rebellion* Smith śpiewa o doświadczeniu nawracania, kluczenia rzeczywistości wokół niej, ale też o czekaniu na możliwość porozumienia. Nakładanie się na siebie znaczeń miłości, która jest jednocześnie wojną, okrucieństwem i pięknem, oddaje istotę niemożliwości jej nazwania:

„Circle all around me, / Coming for the kill, kill, kill / Oh kill me baby / Like a kamikaze / Heading for a spill. / Oh but it's all spilt milk to me. / (...) / Love is, love was, love is a manifestation. / I'm waiting for a contact to call. / Love's war. Love's cruel. / Love's pretty, love's pretty cruel tonight. / (...) / Stoned in space. zeus. christ. it has always been rock and so it is and so it shall be. / (...) / The transformation of waste is perhaps the oldest pre-occupation of man, man being the chosen alloy (...)”¹¹⁰.

Poetka nie godzi się na to, by reguły słów i języka obciążały jej możliwości widzenia świata. Nie dba o to, żeby słowa określały jej stanowisko pisarskie i by stawały się regulacjami, wyznacznikami jej możliwości wyrażania. W *Glorii*, której wyjściowe partie stają się grą z wyrażeniem pewności co do odkupienia grzechów, wyraźnie śpiewa o niezgodzie wobec narzucanych przez świat, ludzi oraz porządek alfabetów i słowników pojęć. Dlatego też jest przekonana o tym, że jej grzechy mogą należeć tylko do niej samej:

„Jesus died for somebody's sins but not mine / Meltin' in a pot of thieves / Wild card up my sleeve / Thick heart of stone / My sins my own / They belong to me, me // People say «beware!» / But I don't care / The words are just / Rules and regulations to me, me”¹¹¹.

W jednej z piosenek-wyznań *Persuasion* Smith pokazuje, że prawdziwa miłość to zjawisko skomplikowane i trudne do określenia, jak trudne jest uczucie kołowania coraz wyżej, które jednak „wyrównuje” poczucie przechodzenia przez życie samemu: „True love is so complicated // Feeling funny don't know why / On a plane circling high / Equation persuasion / It's just persuasion // What is the body that has nobody / Go through life with nobody at all”¹¹². Zwrócenie uwagi na to, w jaki sposób doświadczają się świata, żeby nazwać się dziełem stworzenia, okazuje się skomplikowane, choć niekwestionowane. Umysł, serce i wyobraźnia, empatyczność w rozumieniu istoty człowieczeństwa stają się wyróżnikami kondycji ludzkiej, jak w *Last Call*, kiedy Smith śpiewa: „Your mind,

¹⁰⁸ Eadem, *Easter*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/easter.html> [dostęp: 10.03.2018].

¹⁰⁹ Eadem, *Babelogue*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/babelogue.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹¹⁰ Eadem, *25th Floor / High On Rebellion*, album *Easter* (1978), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/25thfloorhighonrebellion.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹¹¹ Eadem, *Gloria*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/gloria.html> [dostęp: 05.03.2018].

¹¹² Eadem, *Persuasion*, album *Gung Ho* (2000), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/persuasion.html> [dostęp: 25.03.2018].

your heart, your imagination / Sympathy, empathy / Acknowledge all man as fellow creation / But don't follow him / Don't be led away"¹¹³. W poezji Smith życie okazuje się materią, którą kształtują nieskończone wątki, a różnorodne znaki każdego z nich zataczają coraz szersze kręgi jak w *Trespases*: „Life is designed With unfinished lines / That another sings Each story unfolds / Like it was gold Upon a ragged wing”¹¹⁴.

Nieuchwytnie, czyli o pisaniu

Doświadczenie młodości staje się dla Smith fundamentalnym momentem narodzin pojęcia nieuchwytności: „Te czasy były wyjątkowe, jedyne w swoim rodzaju. Ludzie nie byli wtedy tacy nieuchwytni, nigdzie nie pędzili”¹¹⁵. Z tym przekonaniem koresponduje inna autotematyczna refleksja dotycząca statusu pisania i przeżywania świata: „Pisałam, rysowałam albo zdmuchiwałam puszek z mleczy”¹¹⁶. Warsztat poetycki wyznacza możliwości, jakie daje wiara w kreacyjną moc słowa, ale materializuje się on wtedy, kiedy tę duchową i niematerialną stronę doświadczenia wspiera materialność przedmiotów i zjawisk, dzięki którym możliwe jest w ogóle pisanie, a więc spotkanie. Czekanie i siłowanie się z własnymi możliwościami poetyckimi to moment spotkania z sobą samą, ale i światem, który może zaistnieć na zupełnie innych zasadach w trakcie pisania. Smith wyznaje w *Obłokobujaniu*: „Lecz czekają na mnie biurko, otwarty notes, piórka, tusze, no i są jeszcze te bezcenne słowa, które trzeba przemilczeć”¹¹⁷. Czytam te intymistyczne wyznania poetki zbieżnie z inną frazą poetycką Antoniny Krzysztoń, która z głęboko religijnym przekonaniem śpiewa o paradoksalności opozycyjnych doświadczeń: „Jest takie czekanie, które już jest spotkaniem. / Jest taka ciemność, która już jest światłością”¹¹⁸. I choć podobnych pól porównawczych dałoby się tu wskazać wiele, to – jak sądzę – akurat ten *passus* poetyckiego wyznania wydaje się adekwatny. Nieuchwytnie i nietrawne okazuje się w twórczości Smith synonimem duszy, którą porównuje się do sieci śliny, a także zdradza podobieństwo do szklanych kul (jak w piosence Kimberly): „Your soul was like a network of spittle, / Like glass balls movin' in like cold streams of logic, / And I prayed as the lightning attacked”¹¹⁹.

Pisanie jest komunikowaniem się ze sobą i rzeczywistością. Staje się modlitwą, której wymiary dotyczą tych, którzy współuczestniczą na scenie z Patti w sztuce stwarzania swoistego misterium trwania. Jest też terapią, która umożliwia zatrzymanie i łagodzenie doświadczenia zmiennego świata. Dobrze widać to w piosence-wyznaniu o charakterze

¹¹³ Eadem, *Last Call*, album *Peace and Noise* (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/lastcall.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹¹⁴ Eadem, *Trespases*, album *Trampin* (2004), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/trespases.html> [dostęp: 25.03.2018].

¹¹⁵ Eadem, *Obłokobujanie*, op. cit., s. 67.

¹¹⁶ Ibidem, s. 82.

¹¹⁷ Ibidem, s. 83 i 85 (strona 84 to ilustracja).

¹¹⁸ A. Krzysztoń, *Jest cisza*, album *Dwa Księżyce* (2004).

¹¹⁹ P. Smith, *Kimberly*, album *Horses* (1975), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/kimberly.html> [dostęp: 20.02.2018].

religijnym (nazwanej „moim madrygałem”, a więc utworem wielogłosowym, wokalnoinstrumentalnym, którego korzenie pochodzą z form świeckiej muzyczności). Najważniejsze motywy organizujące przestrzeń i obrazowanie poetyckie to walc, chwała niebios, powolność nieba, patrzenie w oczy jako wyznanie i akceptacja. Walc z perspektywy Boga wiąże z przekonaniem o niekończącym się spotkaniu, to taniec, który umożliwia lepsze zrozumienie bycia dwojga ludzi jako części wspólnej aż do śmierci:

„We waltzed beneath motionless skies / all heaven’s glory turned in your eyes / we expressed such sweet vows // oh till death do us part / oh till death do us part / oh-oh // We waltzed beneath God’s point of view / knowing no ending to our rendezvous / we expressed such sweet vows // oh till death do us part / oh till death do us part / oh-oh”¹²⁰.

Pisanie to przede wszystkim magia, której towarzyszy stukot maszyny do pisania. Narodziny wiersza jak narodziny dziecka stają się tu cudem i świętością, jak w piosence *Spell*:

„The typewriter is holy, the poem is holy / The voice is holy, the hearers are holy, the ecstasy is holy / Holy Peter, holy Allen, holy Solomon, holy Lucien / Holy Kerouac, holy Huncke, holy Burroughs, holy Cassidy”¹²¹.

Doświadczenia te i podejście do procesu twórczego określają nie tylko warsztatowość, lecz także mistykę codzienności. To dzięki niej Smith oddaje stoicki (mimo że ufundowany na bazie folku i rocka) rytm życia. Pisanie piosenek traktuje poetka jako terapię i możliwość wykrzyczenia siebie, znalezienia zgody na siebie w świecie. To jest rodzaj jej świeckiej religijności, która jawi się jako wieczne poszukiwanie istoty – słowa, dźwięku, melodii, a także wspólnego rytmu z publicznością. Pisaniu temu towarzyszy gorzka zgoda na odejście tych, których artystka kochała, a których unieśmiertelnia we wspomnieniach, piosenkach. Pozostałe po nich przedmioty otacza zaś aurą kultu. Pisanie piosenek wiąże się z celebracją codzienności, niespieszną, ale zachłanną; przygodną, lecz autentyczną i oddaną. Pisanie, któremu towarzyszy wypijanie filiżanek czarnej kawy, jedzenie ciemnego chleba moczonego w oliwie w ulubionej kawiarni, zatrzymywanie świata w perspektywie polaroidu, gromadzenie trofeów w pudełkach po zapalkach. Pisanie – gromadzenie i utrzymywanie przy życiu tych, których już nie ma. Magia słowa, które unieśmiertelnia. To, jak ważny jest dla Smith warsztat i używanie słów, najlepiej oddaje zapisany w jej wspomnieniu epizod, kiedy to dorosła już Patti wraca do starej zabawy słowami jako antidotum na bezsenność, „by dostać się do celu o jakimś mistycznym znaczeniu (...). Zaczynamy od tego, że wypowiadamy nieprzerwany strumień słów zaczynających się na wybraną literę, powiedzmy m”¹²². Pisanie dla Smith staje się samorealizacją i sensem życia, pisanie dla samej siebie, ale też ze świadomością potencjalnego odbiorcy, który wciąż czeka na odkrycie tej poezji, bo jak wyznaje Smith: „W końcu przyznałam,

¹²⁰ Eadem, *My Madrigal*, album *Gone Again* (1996), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/mymadrigal.html> [dostęp: 12.02.2018].

¹²¹ Eadem, *Spell*, album *Peace and Noise* (1997), <https://www.azlyrics.com/lyrics/pattismith/spell.html> [dostęp: 20.03.2018].

¹²² Eadem, *Pociąg linii M*, op. cit., s. 103.

że nie piszę dla żadnego pisma, ale dla potomności”¹²³. Taką poetkę, zamyśloną przy stoliku z kawą w Café 'Ino, czytającą *Niepokoje wychowanka* Törlessa Roberta Musila i zastanawiającą się nad mocą pierwszego zdania o małej stacyjce na trasie wiodącej do Rosji¹²⁴, chciałbym podpatrzeć. Albo taką, która w jednej z najciekawszych refleksji na temat prozy Brunona Schulza daje niemal poetyckie i życiowe credo, wierząc w siłę zaginionego słowa i w to, że martwy język znajdzie kiedyś swojego odkrywcę:

„Potem w swojej dziecinnej żałobie myślę ze wstydem o uwięzionym w Polsce, w getcie żydowskim, Brunonie Schulzu, ukradkiem oddającym komuś jedyną cenną rzecz, która mu pozostała i którą mógł przekazać potomności: rękopis *Mesjasza*. Ostatnie dzieło Schulza, wciągnięte w wir II wojny światowej, pozostaje poza naszym zasięgiem. Rzeczy zaginione.

Rozdrapując otulające je błony, starają się zwrócić naszą uwagę, wysyłając niemożliwy do rozszyfrowania sygnał SOS. Słowa koziołkują w bezradnym nieładzie. Martwy język. Zapomnieliśmy, jak go słuchać. Widzieliście gdzieś mój płaszcz? Jest czarny i pozbawiony wszelkich ozdób, ma postrzępione rękawy i złachmanione rąbki. Widzieliście mój płaszcz? To płaszcz martwego języka”¹²⁵.

Zbieranie słów jest dla Smith czynnością podobną do zbierania kamieni, które czyni talizmanami. Obie te czynności są próbą zawładnięcia okrucami tego, co niesie znaczenie. Zbieranie martwej tekstury i faktury śladów, żeby z niej, dzięki zaklinaniu słów, przenieść prywatne doświadczenie w przestrzeń pamięci i znaku. I żeby słowa martwego języka nie pozwalały na zapomnienie.

Summary

Elusive, labile and constant in Patti Smith's literary work

The article analyzes the literary work of Patti Smith, an American singer-songwriter, poet (but not poetess) and visual artist, with a focus on the issues of historical, sociological, political, cultural and religious dialogue in her poetry. Dialogism, in turn, is a key aspect of intertextual creativity. The article examines the intersections of Smith's lyrical and autobiographical writing with art, culture, religion and philosophy, for example her references to literary traditions (European modernism), art (impressionism and pop-cultural vanguard), religion (mysticism) and architecture (artefacts). Smith's poetry raises questions about human identity, the meaning of loneliness, individual human possibilities in the face of history and politics. Diverse literary forms to be found in Smith's output are referred to so as to account for the psychological and literary relevance of her achievement.

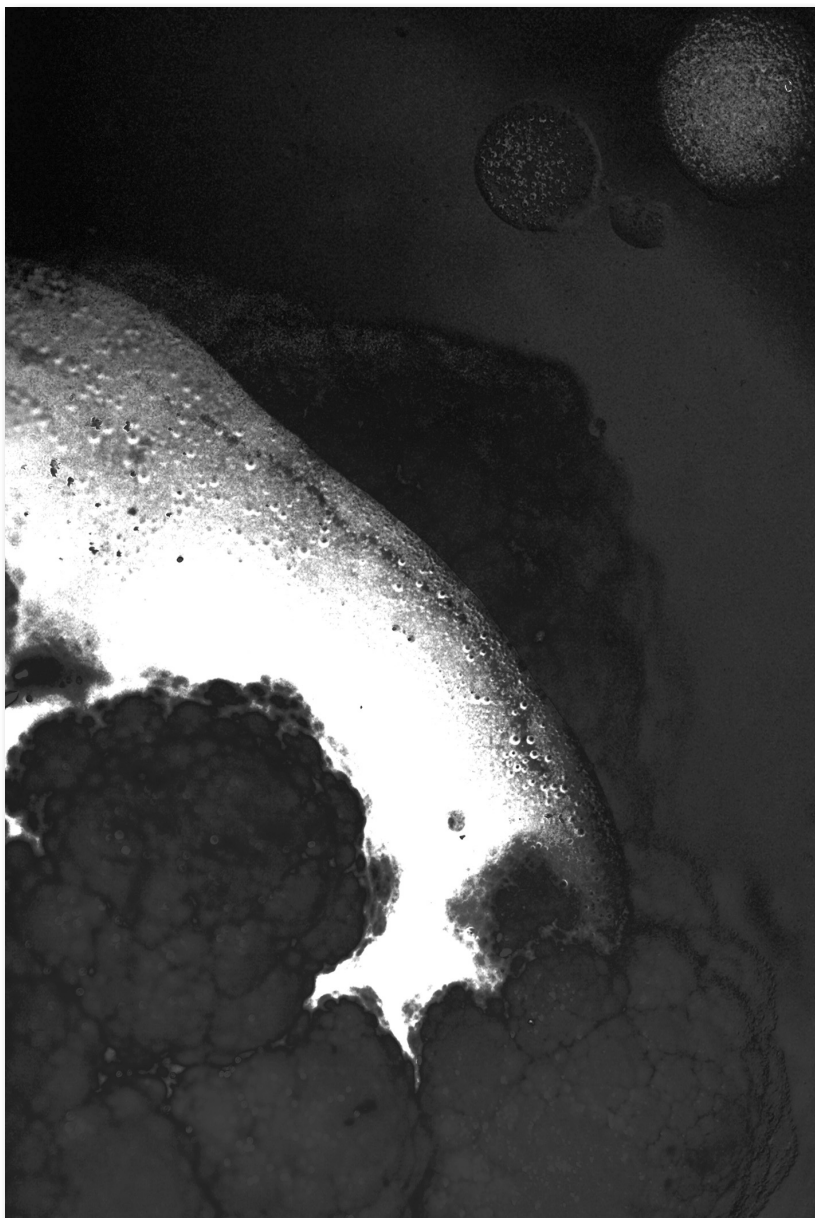
Keywords: Patti Smith, piosenka literacka, modernizm, autobiografia, wolność, sobą-pisanie.

Słowa kluczowe: Patti Smith, song lyrics, modernism, autobiography, freedom, self-writing.

¹²³ Ibidem, s. 109.

¹²⁴ Ibidem, s. 121.

¹²⁵ Ibidem, s. 150–151.



Mirosław Jurczuk, *Kala*

Korzenie poezji gitarowej¹

przełożyła Kaja Wiszniewska-Mazgieł

Prześledzenie genealogii poezji gitarowej to skomplikowane zadanie. Na poziomie tekstu poetyckiego poezja gitarowa zbytnio się nie wyróżnia: jej „typologie metryczne” (szczególnie skłonność do metrum trocheicznego i trójmiarowego oraz do struktur polimetrycznych)² sytuują gatunek w szerokiej tradycji „poezji śpiewanej, w odróżnieniu od poezji mówionej”, lecz w niewielkim stopniu podkreślają bardziej drobiazgowe podobieństwa gatunkowe³. Pod względem muzycznym dominują proste melodie w tonacji molowej – stąd stereotypowe przekonanie, że gatunek opiera się na trzech akordach – ale i tej cechy charakterystycznej nie możemy przypisać pojedynczemu, jednoznacznie poprzednikowi. Na poziomie stylistycznym i tematycznym poezja gitarowa jest gatunkiem tak heterogenicznym, że nawiązania do jej prekursorów i podgatunkowych odgałęzień (na przykład „piosenki turystycznej”) często bywają wyraźniejsze niż nawiązania do gatunku jako całości. Analizę porównawczą komplikuje fakt, że część poprzedników poezji śpiewanej popadła w niełaskę po roku 1917, w związku z czym liczba opracowań naukowych tematu jest ograniczona, a definicje stają się płynne.

W najszerszym rozumieniu poezja gitarowa kontynuowała tradycję prywatnej kultury muzycznej, szeroko rozpowszechnionej w Rosji w XVIII i XIX wieku, która potem, po rewolucyjnej ciszy, zaczęła odradzać się już w latach 30. i gwałtownie rozprzestrzeniać w latach 40. XX wieku⁴. W bardziej dosłownym sensie korzenie poezji gitarowej leżą w innych syntetycznych, synkretycznych gatunkach, które prosperowały w Rosji w XIX oraz XX wieku i które, podobnie jak poezja gitarowa, spełniały zarówno funkcję społeczną,

¹ Autorka książki *Singing the Self*, Rachel S. Platonov, we wstępie wyjaśnia, że posługuje się pojęciem „guitar poetry” sformułowanym przez Geralda Smitha, które nie jest dosłownym tłumaczeniem rosyjskiego zjawiska znanego pod nazwami *avtorskaya pesnya* (piosenka autorska), *bardovskaya pesnya* (piosenka bardowska), bądź *samodeyatel'naya pesnya* (piosenka amatorska), jednak zwięźle oddaje charakterystykę fenomenu i zawiera w sobie dwa główne elementy gatunku. Dlatego też w polskim przekładzie tekstu „guitar poetry” funkcjonuje jako „poezja gitarowa”. Jest to gatunek muzyczno-liryczny polegający na wykonywaniu piosenek przy akompaniamencie prostych melodii granych na gitarze bądź pianinie (przyp. tłum.)

² Trochej to podwójne (dwusylabowe) metrum, w którym każda jednostka metryczna lub stopa składa się z akcentowanej sylaby, po której występuje sylaba nieakcentowana. Najczęściej występującym potrójnym (trzy sylabowym) metrum jest daktyl (akcent tylko na pierwszą sylabę), amfibrach (akcent tylko na środkową sylabę) oraz anapest (akcent tylko na ostatnią sylabę). W polirytmicznych strukturach używa się więcej niż jednego typu stopy.

³ G.S. Smith, *Metrical Repertoire*, NN 1985, s. 140, 148. Na temat używania szczegółowych kategorii metrycznych w tekstach piosenek i w poezji ogółem zob. również T.P. Hodge, *A Double Garland: Poetry and Art-Song in Early-Nineteenth-Century Russia*, Evanston 2000.

⁴ A. Ogarkova, *Avatorskaya pesnya: Istoriya, soveremennost', buduscheye* [w:] *Gorizonty kul'tury*, Sankt Petersburg 1992, s. 51; N. Rumyantsev, *Muzykal'naya samodeyatel'nost* NN s. 145.

jak i artystyczną. Najślawniejsze z nich to romans klasyczny (*romans*) i romans miejski (*gorodskoy romans*). Nie należy postrzegać poezji gitarowej jako bezpośredniego potomka tych dwóch gatunków ani jako ich hybrydy. Poezja gitarowa czerpała z estetycznych, stylistycznych i tematycznych elementów wyżej wymienionych gatunków, jak również z licznych dodatkowych źródeł, odzwierciedlając i przełamując swoje skomplikowane pochodzenie na nowe i wysoce oryginalne sposoby.

Romans klasyczny miał głęboki wpływ na poezję gitarową – obejmował aspekty tak zróżnicowane jak: terytoria, na których oba gatunki rozwijały się i rozpowszechniały; zakres tekstów poetyckich, które dzięki nim się zachowały; intelektualną i estetyczną atmosferę z nimi związaną oraz wpływy poetyckie i muzyczne. Romans klasyczny napłynął do Rosji z zachodniej Europy w XVIII wieku i do połowy XIX stulecia został ugruntowany w spektrum rosyjskiej piosenki. Mylnie stosowane pojęcie *romans* zdążyło się ustabilizować – termin rozumiano ogólnie jako „formalnie skomponowany (w przeciwieństwie do folku) utwór muzyczny z rosyjskim tekstem” dla solisty, z akompaniamentem chóru lub instrumentu (pianina lub – rzadziej – gitary)⁵. Zarówno utwory, jak i wykonania romansów klasycznych należały do bogatej kultury tworzenia rodzimej muzyki w arystokratycznych salonach, mieszczańskich bawialniach czy szlacheckich posiadłościach i „karmiły muzyczne życie narodu”⁶. Muzyczne i muzyczno-literackie salony odegrały szczególną rolę w rozwoju romansu klasycznego. Te prywatne i półprywatne zgromadzenia znalazły swoje odbicie w „moskiewskich kuchniach” i leningradzkich „czwartkach”, które miały kluczowe znaczenie dla rozwoju poezji gitarowej w okresie postalinowskim.

Rozwój romansu klasycznego w pierwszej połowie XIX wieku jest ściśle związany z rozkwitem rosyjskiej poezji romantycznej. Poezję i muzykę w romansach klasycznych rzadko komponowała ta sama osoba, a pod dzieła znanych i mniej znanych poetów podkładano muzykę zarówno kompozytorów-amatorów, jak i doświadczonych mistrzów pokroju Michaiła Glinki⁷. Czerpiąc z dzieł rosyjskich poetów, teksty romantyczne szczególnie rozwinęły się w latach 20. XIX wieku. Choć niektóre wiersze przetrwałyby bez dodatkowego atutu w postaci podkładu muzycznego – jak było w przypadku wielu romansów napisanych do wierszy Aleksandra Puszkina za życia pisarza i po jego śmierci, które nie przyczyniły się do jego trwającej do dziś popularności – to większość by się nie zachowała. Tak więc, jak twierdzi Thomas Hodge, romans odegrał niezwykle istotną rolę w rozpowszechnieniu i zachowaniu szerokiego przekroju XIX-wiecznej poezji rosyjskiej⁸.

⁵ T.P. Hodge, *Double Garland*, Evanston 2000, s. 15.

⁶ R. Stites, *Domestic Muse*, Evanston 1999, s. 199.

⁷ Rosja posiadała kilka profesjonalnych szkół muzycznych i żadnych większych organizacji koncertowych czy konserwatoriów aż do drugiej połowy XIX wieku. Oczywiście zatem, że wczesne etapy rozwoju romansu zdominowali kompozytorzy niebędący profesjonalistami. Dostatek dzieł bardzo dobrze napisanych pod względem technicznym był możliwy ze względu na edukację muzyczną w warunkach domowych – wśród burżuazji, ale też szlachty. Zob. G.G. Soboleva, *Russkiy romans*, Moskwa 1980, s. 13. Zob. również T.P. Hodge, op. cit. [w:] *Istoriya russkoy muzyki*, T. Vladyshevskaya et al., Moskwa 1999, s. 221.

⁸ T.P. Hodge, op. cit., s. 13–14.

W odniesieniu do poezji XX wieku poezja gitarowa spełniała podobną funkcję, niezależnie od propagowanego często bardowskiego ideału „trójjedności” autora, kompozytora i wykonawcy. Poezja gitarowa była gatunkiem na tyle obszernym, by pomieścić zarówno fantastycznych, jak i przeciętnych pisarzy, a także objąć „gąź kompozytorów”, reprezentowanych przez Victora Berkovsky’ego, Yevgeny’a Klyachkina, Aleksandra Mirzajana, Siergieja Nikitina i innych, dzięki którym kontynuowano tradycję podkładania „pisanej” poezji do muzyki⁹. Różni bardowie komponowali podkłady muzyczne pod wiersze Pasternaka, Cwietajewy, Brodskiego i innych, które krążyły w obiegu na długo, zanim przyjęto je do druku. Wielu miłośników poezji gitarowej potwierdza, że pierwszy kontakt z „poważną poezją” [vysokoy poeziyey] w ogóle, jak i z konkretnymi nowymi poetami, zawdzięcza właśnie poezji gitarowej¹⁰.

Jednak nitki wpływów rozciągające się od rosyjskiego romantyzmu po romans klasyczny, a zatem i poezję gitarową, obejmują o wiele więcej niż podkłady muzyczne (do wierszy i występów). Równie ważna, o ile nie ważniejsza, była intelektualna i estetyczna atmosfera postępującego romantyzmu rosyjskiego, która szczególnie podkreślała indywidualizm i nowatorstwo oraz odrzucała „normatywną estetykę klasycyzmu”¹¹. Te silne tendencje filozoficzne XIX-wiecznego romantyzmu tworzą kluczowe podłoże dla powrotu romantyzmu z lat 50. i 60. XX wieku, który odegrał integralną rolę w rozwoju poezji gitarowej. W ogólnym sensie szukanie „romantyzmu” we wszystkim stanowiło charakterystyczną cechę okresu postalinowskiego i stało się jedną z głównych kwestii ideologicznych poruszanych przez krytyczną polemikę lat 60. XX wieku¹².

Dokładniej mówiąc, odrzucenie normatywnej estetyki realizmu socjalistycznego i waloryzacja indywidualizmu przez poezję gitarową odbijały się w antynormatywnym (w tym przypadku antyklasycystycznym) i indywidualistycznym ukierunkowaniu XIX-wiecznego romantyzmu. Ciągły optymizm i niezachwiane nastawienie na „cudowną, świetlaną przyszłość”, charakteryzujące sztukę socrealizmu, były kontrowane elegijnymi, melancholijnymi elementami poezji gitarowej, poprzez „umiejętność rozpaczania i bycia smutnym”¹³, a także poprzez głębokie pragnienie bardów, by w sztuce odzwierciedlać prawdziwą rzeczywistość, której doświadczali, a nie replikować nieskazitelną, fikcyjną rzeczywistość oficjalnej kultury sowieckiej. Co więcej, oficjalny dyskurs postalinowski cechowało napięcie między „dyskursem tożsamości indywidualnej” a odnowionym naciskiem na „inicjatywy publiczne i życie społeczne”¹⁴. Podkreślając wagę *lichnost* (zarówno w znaczeniu

⁹ S. Biryukova, *Spasite nashi dushi*, NN, NN, s. 11.

¹⁰ V. Fomenko, *Iosif Brodsky i avatarskaya pesnya* [w:] *Iosif Brodsky i mir: Metafizika, antichnost, sovremnost'*, Sankt Petersburg, 2000, s. 222; I. Sokolova, *Avtorskaya pesnya: Opredeleniya i termyny*, Moskwa 2002, s. 438.

¹¹ T. Vladyshevskaya et al., *Istoriya russkoy muzyki*, Moskwa, 1999, s. 229–230.

¹² A. Ogarkova, op. cit., s. 54–56. W tej polemice niektórzy uczestnicy rozróżniają romantyzm „aktywny” i „pasywny” – jak to ujął David MacFadyen, „perspektywicznych ludzi czynu i retrospektywnych marzycieli” (D. MacFadyen, *Songs for Fat People: Affect, Emotion and Celebrity in the Russian Popular Song, 1900–1955* Montreal, 2002, s. 264).

¹³ A. Ogarkova, op. cit., s. 56. Zob. również N.E. Kutyenikova, *Iskusstvo bardov*, Moskwa 1987, s. 80.

¹⁴ P. Jones, *Introduction*, NN, NN, s. 9.

„indywiduum”, jak i „osobowości”) i uwypuklając „podobieństwa między słowem a czynem”¹⁵ jako kluczowy komponent *lichnost*, poezja gitarowa po raz kolejny odstąpiła swoje pokrewieństwo z estetycznymi i etycznymi tendencjami XIX-wiecznego romantyzmu. Definicje poezji gitarowej, które bazują na tym pokrewieństwie (na przykład takie wy tłumaczenie istoty tego gatunku: „[poezja gitarowa] jest wtedy, kiedy musisz żyć tak, jak śpiewasz” [*eto kogda i zhit nado tak, kak poyoshi*])¹⁶, odzwierciedlają romantyczny nacisk na jedność życia i literatury. Co więcej, Wysocki dobitnie dowiódł tego stwierdzenia swoją żarliwą poetycką deklaracją: „ten, który zakończył swój żywot tragicznie, jest prawdziwym poetą” („*Pesnya o poetakh*” [1971; „Pieśń o poetach”), w swoich dynamicznych i pełnych pasji występach na scenie oraz burzliwym życiu prywatnym¹⁷.

Prócz tych rozległych tendencji estetycznych, filozoficznych i etycznych podobieństwa poezji gitarowej do romansu klasycznego można doszukać się również w elementach poetyckich i muzycznych. Zarówno tematycznie, jak i muzycznie romans klasyczny skłaniał się ku tonacji molowej. Poezja gitarowa przejawia podobne skłonności, nie tylko wiernie nawiązując do romantycznej tradycji, lecz także ostro kontrastując z ideałami profesjonalnej piosenki sowieckiej. Mający początek we wczesnych latach 60. krytycyzm panującego „nastroju ponurej melancholii”¹⁸ stał się sztampową cechą oficjalnych zarzutów wobec poezji gitarowej. Miłość i natura to częste motywy zarówno w romansie klasycznym, jak i w poezji gitarowej. Choć tematy te trudno nazwać niespotykanymi, to długi poezji gitarowej wobec romansu klasycznego widać gołym okiem, gdy porówna się podejście obu gatunków do tych właśnie motywów. W romansie klasycznym miłość pojawia się pod wieloma postaciami, najczęściej w negatywnym świetle: jako melancholia (*toska*), nieszczęśliwe romanse, nieodwzajemniona pasja i tragiczne zakończenia; jest przedstawiana jako „chwilowa, krucha ucieczka od osobistego chaosu”¹⁹. Poezja gitarowa również przedstawia miłość na różne sposoby, najczęściej o negatywnym zabarwieniu.

Jeśli poezja gitarowa zawdzięcza zainteresowanie miłością romansowi klasycznemu (i jak omówimy później, romansowi miejskiemu) pod względem różnorodności i tonacji, to możemy wysunąć argument, że częste bardowskie inwokacje do natury zawdzięczają całe swoje istnienie romansowi. W obu gatunkach natura ma niesamowicie symboliczny charakter: w romansach klasycznych ludzie raczej „zwracają się do niej po pociechę”, niż „celebrują jej piękno”²⁰, podczas gdy w poezji gitarowej często prezentuje się ją jako miejsce ucieczki, symbol indywidualnej wolności lub tło dla aktów osobistej odwagi bądź heroizmu. Podobieństwo poezji gitarowej do romansu klasycznego w zakresie podejścia

¹⁵ I. Andreyev, *Nasha avatarskaya*, NN 1991, s. 10.

¹⁶ O. Marinicheva, „Chtob dusi i glaza svetali”, *Komsomol'skaya pravda*, NN 1986, s. 4

¹⁷ V. Korotich, *Slushat' i slyshat' vremya*, „Sovetskaya muzyka”.

¹⁸ D. Kabalevsky, *Muzyka i sovremennost'*, s. 15. Zob. również T. Khennikov *Na puti*, s. 17.

¹⁹ T.P. Hodge, op. cit., s. 74.

²⁰ Ibidem, s. 90.

do natury dodatkowo podkreśla fakt, że motyw natury był praktycznie nieobecny w oficjalnych piosenkach sowieckich okresu postalinowskiego²¹.

Zarówno w romansach klasycznych, jak i w poezji gitarowej smutne motywy w tekstach (*minornost*) były akcentowane tonacją molową w muzycznym akompaniamencie. W melodiach romansu klasycznego wyczuwało się silne wpływy niemieckiej teorii afektów (*Affektenlehre*), która „ustanawiała właściwe znaczenie tonacji molowych i durowych, jak również szybkich i wolnych temp”. Pochwalano „wyrażanie elegijnych nastrojów, żalu i subtelnego smutku”, toteż niemal wszystkie romanse klasyczne pisano w tonacji molowej²². Do tej normy stosowano się również w poezji gitarowej, a w niektórych przypadkach „trzy akordy molowe” stanowiły podłoże całego repertuaru muzycznego niektórych bardów. Tak jak w romansach klasycznych tonacja molowa melodii poezji gitarowej odzwierciedlała (i podparła) tonację molową tekstów i „konfesyjną, poetycko-filozoficzną naturę”, szczególnie „cichą” gałąź poezji gitarowej (reprezentowaną przez Okudźawę, Nowiełłę Matwiejewą i innych)²³.

W swoich bardziej wyolbrzymionych manifestach *minornost* łączy poezję gitarową również z tradycją romansu miejskiego. Podobnie jak w przypadku romansu klasycznego wpływ tego gatunku na poezję gitarową odczuwa się na wielu polach, łącznie ze sposobami kompozycji i rozpowszechniania, dominującymi motywami poetyckimi, a także aspektami wykonania. Romans miejski narodził się na początku XIX wieku, rzekomo wywodząc się z „piosenek codziennych” (*bytovyje pesni*), i rozwijał się na równi z romansem klasycznym, a także wchodził z nim w interakcje. Popularność romansu miejskiego rosła systematycznie przez cały XIX wiek, napędzana rozwojem rosyjskich miast, a jej pełen rozkwit na przełomie XIX i XX wieku zbiegł się z napływem wiejskiej biedoty do obszarów miejskich w okresie gwałtownej rosyjskiej industrializacji. Choć gatunek był silnie związany z „psychologią społeczną miejskich marginesów społecznych”, cieszył się ogromną popularnością wśród wszystkich grup społecznych (od robotników i chłopów po kupców, a nawet kręgi arystokratyczne i inteligencję postępową)²⁴.

Wyznaczenie precyzyjnych granic romansu miejskiego to trudne zadanie, ponieważ nie został on tak dobrze udokumentowany jak romans klasyczny. Oczerniany już w XIX wieku za bycie „sztuką, która nie uwzniośla gustów społeczności, lecz zniża się do ich poziomu”, romans miejski był praktycznie ignorowany przez sowieckich badaczy, którzy wypowiadali się o nim pejoratywnie (o ile w ogóle): opisywali go jako „błahy, burżujski (*meshchanskiy*) romans”, „pseudofolklorystyczny” (*psevdonarodnyi*), „słaby jakościowo” (*niskoprobnyi*) i „karygodny” (*blatnoy*)²⁵. W latach 30. XX wieku określenie „błahy, burżujski romans” stosowano w oficjalnym dyskursie jako uniwersalne określenie

²¹ Jak zauważył muzykolog Arnol'd Sokhor w latach 60. XX wieku, „ostatnio wydaje się, jakby [profesjonalni] śpiewacy zapomnieli o [naturze] (A. Sokhor, *Massovaya, bytovaya, estradnaya...*, NN, NN, s. 22).

²² R. Stites, op. cit., s. 199.

²³ T. Cherednichenko, *‘Gromkoye’ i ‘tikhoye’*, NN, NN, s. 20–21.

²⁴ Ibidem, s. 20.

²⁵ J. Gudoshnikov, *Russkiy gorodskoy romans*, Tambow 1990, s. 5–6.

większości popularnych piosenek miejskich²⁶. W luźnej definicji romans miejski to narracyjna piosenka o zwykłych ludziach, która charakteryzuje się różnorodnością leksykalną, łączeniem elementów folkloru i literatury oraz wyraźnym skupieniem na konkretnych wydarzeniach, wśród których często znajdziemy „gorące namiętności” i „gwałtownie wyrażane emocje”²⁷. Choć można podzielić romans miejski na wiele różnych podtypów (na przykład „romans cygański” [*tсыга́нский рома́нс*] czy „romans okrutny” [*zheshtokiy romans*]), podziały te nie zostały oficjalnie uzgodnione, w związku z czym zapanowało terminologiczne zamieszanie²⁸. Zepchnięty do podziemia w późnych latach 20. XIX wieku romans miejski pozostał częścią codziennej tradycji ustnej w okresie sowieckim²⁹.

Szczególnie „okrutne” romanse były wciąż popularne w okresie stalinowskim i pośtalinowskim. Po drugiej wojnie światowej „odpowiadały nastrojom bardziej niż sztucznie wesole »sowieckie« piosenki”, a w połowie lat 50. śpiewano je w kołach naukowych razem z „»dziarskimi« piosenkami biesiadnymi” i „piosenkami lirycznymi z repertuaru wtedy zabronionego [Piotra] Leszczenki”³⁰. Nieustannej popularności takich piosenek w latach 60. dowodzi fakt, że niektórzy uważali poezję gitarową za sposób zwalczania romansów okrutnych i innych nielegalnych gatunków muzycznych. Ogólnie rzecz biorąc, permutacje romansu miejskiego mają znaczenie dla rozwoju poezji gitarowej – krążąc po domach na długo po tym, jak wypędzono je z miejsc publicznych, zachowały się i prezentowały „modele alternatywne” dla oficjalnych sowieckich piosenek³¹. Jednak wpływ romansu miejskiego na poezję gitarową na tym się nie kończy.

Sposoby kompozycji i rozpowszechniania stanowią jedne z najsilniejszych związków poezji gitarowej z tradycją romansu miejskiego. Pierwotnie romans miejski rozwijał się dzięki wysiłkom amatorów (którzy zazwyczaj komponowali zarówno teksty, jak i melodie) i znajdował się na granicy między kreatywnością ustną a pisaną³². Na początku XIX wieku rozpowszechnianie drogą ustną – związane z niskim poziomem piśmienności i nastawieniem drukowanych śpiewników na relatywnie dobrze wykształconą społeczność – oznaczało, że większość romansów miejskich była anonimowa i zmienna, po tym jak utwory „szlifowano” i „redagowano” podczas przekazów ustnych³³.

Z poezją gitarową było podobnie: większą część utworów komponowali autorzy-wokaliści, amatorzy w dziedzinie literatury lub muzyki (bądź obu). Piosenki często

²⁶ Ibidem, s. 27; V.G. Smolitsky i N.V. Mikhailova [w:] *Russkiy zhestokiy romans: Sbornik*, Moskwa, 1993, s. 3.

²⁷ V. Selivanov, *Introduction*, NN, NN, s. 7.

²⁸ J. Gudoshnikov, op. cit., 1990, s. 30, 68–69, 19; I. Nest’ev, *Zwyzody russkoy estrady (Panina, Vyal’seva, Plevitskaya): Ocherki o russkikh estradnykh pevitsakh nachala XX veka*, wydanie drugie, Moskwa 1974, s. 24.

²⁹ Ibidem, s. 12. Faktycznie, romans „cygański” i „okrutny” są uważane za synonimy romansu miejskiego ogółem, a nie jego poszczególne podtypy. Zob. np. E.B. Nikanorova i S.A. Prokhvatilova *Russkiy romans*, Sankt Petersburg 1993.

³⁰ Zob. A. Levitan, *Ot kostra*, NN, NN, s. 42; V. Selivanov, „Introduction”, NN, NN, s. 7; S.G. Shulezhkova, *Krylatye vyrazheniya russkogo yazyka, ikh istotchniki i razvitiye*, Moskwa 2001, s. 129.

³¹ V. Selivanov, op. cit., s. 7; A. Levitan, *Ot kostra*, NN, NN, s. 42. Zob. również R. A. Rothstein, „Popular Song in the NEP Era” [w:] *Russia in the Era of NEP: Explorations in Soviet Society and Culture*, red. S. Fitzpatrick, A. Rabinowitch, R. Stites, Bloomington, 1991.

³² G.S. Smith, *Songs to Seven Strings*, op. cit., s. 86.

³³ J. Gudoshnikov, op. cit., s. 8–9. V.G. Smolitsky, *Russkiy zhestokiy romans*, Moskwa 1993, s. 4.

rozprzestrzeniały się dzięki tradycji oralnej. Co więcej, poezji gitarowej udało się przeskoczyć swoje początki w roli intymnego prywatnego fenomenu i przekształcić się w ruch masowy, ponieważ piosenki były wykorzystywane, wykonywane i przerabiane przez licznych wykonawców-amatorów w całym Związku Radzieckim. Podobnie jak w przypadku romanse miejskiego ten sposób rozpowszechniania ułatwiał „folkloryzację” poezji gitarowej. W niektórych przypadkach piosenki wchodziły do popularnego repertuaru jako anonimowe dzieła, w innych – zyskiwały nowe wersje w wyniku przekazu ustnego. *Pravo na otdykh* (1965, *Prawo do wakacji*) Aleksandra Galicza i *Guby okayannye* (1959, *Przekłęte usta*) Yulii Kima stanowią dwa konkretne przykłady tego fenomenu, „trafiwszy do folkloru” podczas dni świetności poezji gitarowej³⁴.

Choć przekaz ustny miał szczególną wagę dla romanse miejskiego i poezji gitarowej na początku, w późniejszych latach oba gatunki wykorzystywały nowe technologie, które pozwoliły im rozprzestrzeniać się z rosnącą prędkością. W drugiej połowie XIX wieku romanse miejskie pojawiały się w małych, niedrogich książeczkach z piosenkami (*lubochnye sborniki*), które znajdowały coraz większą publikę dzięki rozwijającej się piśmienności w klasach niższych. Wynalezienie gramofonu i powstanie zróżnicowanej estrady w XIX wieku zapewniło romansowi miejskiemu nowe pola eksploatacji³⁵.

Podobnie jak romanse miejski, poezja gitarowa również wykorzystywała nową technologię, gdy zwiększona dostępność przenośnych dyktafonów w latach 60. XX wieku dała początek fenomenowi *magnitizdat* („publikowanie za pomocą dyktafonu”³⁶). Choć utwory poezji gitarowej nie były jedynymi, które krążyły w obiegu przez *magnitizdat*, dzięki domowym nagraniom piosenki bardów mogły rozprzestrzeniać się niekontrolowane i szybko trafiać do szerokiej i zróżnicowanej publiczności. Kilukrotnie kopiowane taśmy przemierzały cały Związek Radziecki „praktycznie z prędkością dźwięku”³⁷. Przenośne dyktafony pomogły rozpowszechnić poezję gitarową i jednocześnie przyczyniły się do szybkiej „prywatyzacji kultury”, do „powstania autonomicznej, indywidualnej sfery artystycznej”, którą trudno było kontrolować³⁸.

Choć romanse miejski i poezja gitarowa rozprzestrzeniały się gwałtownie z pomocą nowych technologii, popularność obu gatunków wzmożł stopień, w jakim ich motywy, nastroje i intonacje były zakorzenione w codziennej rzeczywistości publiki. Dla nowo zurbanizowanej biedoty późnego XIX wieku urok romanse miejskiego leżał w jego

³⁴ V. Selivanov, op. cit., s. 6, 11; J. Gudoshnikov, op. cit., 1990, s. 25, 17, 19.

³⁵ A. Galich, *Aleksandr Galich*, Moroz Records 2001, ścieżka 11.; I. Kim, *Sochineniya*, NN, NN, s. 530. Ostatnio spora piosenek Wysockiego zostało dodanych (jako utwory anonimowe i w różnych wersjach) do kolekcji „urbanistycznego folkloru”, a utwór „Na Materik” Aleksandra Gorodnickiego (1960, „Na kontynent”) został opublikowany w antologii piosenek „kryminalnych” jako anonimowy folklor obozów pracy (L. Kikhney, „K vo-prosu”, NN, NN, s. 82; I. Toporkova [w:] *Blatnye pesni: Tsyplonak zharenyi*, Moskwa 2005, s. 104).

³⁶ Cyt. za: S. Shulezkova, *Krylatye vyrazheniya*, NN, NN, s. 122; B.A. Savchenko, *Aleksandr Vertinsky*, tom 6, *Novoye v zhizni nauke, teknohe: Seriya „Iskusstvo”*, Moskwa, 1989, s. 19–21.

³⁷ Krótkie podsumowanie materiałów dostępnych przez *magnitizdat* zob. w: G.S. Smith, *Songs to Seven Strings*, op. cit., s. 95–96; Kovner „Zolotoy vek magnitizdata [część 2]”.

³⁸ Rumyantsev, *Lyubitel'skiy muzykal'nyi teatr*, s. 57. Borys Almazow wspomina o próbach kontroli przenośnych magnetofonów kasetowych przez lokalną milicję (*Ne tol'ko muzyka k slovam: Memuary pod gitaru*, Moskwa, 2003, s. 300–301). Takie próby nie zastopowały jednak zalewu taśm *magnitizdat*.

odzwierciedlaniu scen i sytuacji, które znali z codziennego życia, a z których większość nawiązywała do związków rodzinnych i romantycznych³⁹. Romanse miejskie przedstawiały pełne spektrum sytuacji romantycznych, od przelotnych romansów po manifestacje głębokich, nieokiełznanych uczuć. Jednak ich ludzkie dramaty były ściśle powiązane z indywidualnymi zmaganiem w kontekście „konkretnych wydarzeń w ekonomicznym i kulturalnym życiu XIX- i XX-wiecznej Rosji”; tak więc osobiste doświadczenia również stawały się bieżącymi kwestiami społecznymi⁴⁰.

W przeciwieństwie do romanu miejskiego poezja gitarowa obejmowała niezwykle obszerny zakres tematów (do tego stopnia, że mówiono o nim „encyklopedyczny”)⁴¹, ale co prawdopodobnie nikogo nie zdziwi, do jej najbardziej popularnych motywów zaliczyć możemy miłość. Przedstawiając różne związki romantyczne w okolicznościach typowych dla codziennego życia w okresie postalinowskim, tematyczność poezji gitarowej przypominała tematyczność romanu miejskiego i, tak jak w przypadku romanu miejskiego, stanowiła kluczowy czynnik jej popularności. Jeśli zmagania jednostki zajmowały znaczące miejsce w narracjach romanu miejskiego, „szacunek dla ludzkiej indywidualności” w poezji gitarowej podnosi się do miana definiującej filozofii, a sam gatunek opisuje się jako sposób na samoobjawienie lub indywidualne „wyzwolenie”⁴².

Prócz praktycznych, tematycznych i filozoficznych powiązań ostatni punkt kontaktowy między romansem miejskim a poezją gitarową dotyczy cech występów, które wywodziły się głównie z późnej XIX- i wczesnej XX-wiecznej estrady (estrada). W latach 1890–1910 romanse miejskie były regularnie wystawiane na scenie przez popularne gwiazdy estrady, takie jak Aleksandr Dawydov (1850–1911), „boska” Varvara Panina (1872–1911), odeska śpiewaczka Isa Kremer (1889?–1956) i Aleksandr Wiertiński (1889–1957)⁴³. Na estradzie sposób wykonania znacznie przewyższał idealny wokal. Na przykład głos Dawydowa „nie był mocny, lecz bogaty w harmonie”, podczas gdy głos Paniny opisywano jako „niemal szorstki, podobny do basu, zupełnie pozbawiony kobiecej barwy”⁴⁴. Jak pisał Isaac Babel, odeskie śpiewaczki, an przykład Isa Kremer, „może i nie mogły pochwalić się świetnym głosem, ale miały w sobie radość, ekspresywną radość, połączoną z pasją, lekkością oraz uroczym i wzruszającym smutnym podejściem do życia”⁴⁵. Wiertiński – utalentowany aktor, wokalista, poeta i kompozytor – miał niezwykle umniejszający

³⁹ J. Gudoshnikov, op. cit., s. 24.

⁴⁰ Ibidem, s. 34–37, 53.

⁴¹ E. A. Tarlysheva, *Avatorskaya pesnya: problema zhanra* [w:] *Problemy slavyanskoy kultury i tsivilizatsii* (Usuriysk: Ministerstvo obshchego i professional'nogo obrazovaniya Rossiyskoy Federatsii; Ussuriyskiy gosudarstvennyi pedagogicheskii institut, 1999), s. 82.

⁴² N.V. Novikov, *Avatorskaya pensya*, s. 10; L. Anninsky *Shepot i krik*, s. 11; V. Frumkin, *Pevtsy i vozhdz*, NN, NN, s. 165. Zob. również L. Anninsky, *Shepot i krik*, s. 8.

⁴³ Dyskusje o wpływie Wiertińskiego na poezję gitarową [w:] A. Kulagin, *Snachala on, a potom my...': Krupnyeh-siye bardy i naslediyе Aleksandra Vertinskogo* [w:] *Golos nadezhdy: Novoye o Bulate Okudzhaye*, Moskwa, 2005; N. Lionskaya, A. N. Wiertiński i E.A. Tarlysheva *Vertinsky i bardy shestidesyatykh* [w:] *Mir Vysotskogo i materialy III. 2*, Moskwa 1999.

⁴⁴ B. A. Savchenko, *Aleksandr Vertinsky*, NN, NN, s. 16–18.

⁴⁵ I. Babel, *The Complete Works of Isaac Babel*, tłum. P. Constantine, Nowy Jork 2002, s. 76.

stosunek do własnych zdolności. Sam o sobie mówił: „Nie umiałem śpiewać! Byłem raczej skromnym poetą, a tym bardziej naiwnym kompozytorem”⁴⁶. Jednak jego występy były wyjątkowe dzięki „ekspresywnej eurytmii” i „dystygowanej gestykulacji” oraz dzięki spontaniczności i improwizacji, które tworzyły „czarującą atmosferę bliskości”⁴⁷. Współczesny krytyk muzyczny i kompozytor V.G. Karytygin zwięźle podsumował niebywały urok wykonawców estrady, pisząc: „szczególna popularność [obshchedostupnost']” ich sztuki wywodzi się z jej uniwersalnego synkretyzmu... swobodnie łączącego elementy śpiewu i recytacji, eurytmii [plastika] i gestykulacji”⁴⁸.

Podobnie jak estrada z przełomu wieków poezja gitarowa była sztuką synkretyczną, w której łączny efekt całego przedstawienia przewyższał jego części składowe. W poezji gitarowej, tak jak we wczesnej twórczości estradowej, specyficznego głosu nie tylko nie uważano za wadę, lecz nawet postrzegano go jako dodatkową zaletę. Większość bardów, którzy zaczęli pisać i śpiewać piosenki w latach 50. i 60. XX wieku, nie miała muzycznego wykształcenia – większa część z nich śpiewała i grała na gitarze w miarę znośnie, lecz nieprofesjonalnie. Szczególnie w okresie świetności poezji gitarowej śpiew i technika gitarowa bardów często były „szorstkie i nieoszlifowane”, co sami bardowie nie tylko przyznawali, lecz także celowo podkreślali⁴⁹. „Bezpretensjonalne i niewyuczone” głosy oraz „niewyszukana” gra na gitarze w ogromnej mierze przyczyniły się do budowania charakterystycznej dla poezji gitarowej „atmosfery bliskości, intymności i szczerości”⁵⁰.

Rosyjskie tradycje romantyczne i estrada z przełomu wieków przyczyniły się do kształtowania estetyki poezji gitarowej, jej etyki, tematyki i wykonania. Pomimo ogromnego i widocznego wpływu tych rdzennych tradycji rosyjskich na poezję gitarową nie należy zapominać o możliwych wpływach zagranicznych. Tak więc podczas gdy romans miejski przyczynił się do powstania rosyjskiej tradycji śpiewania solo przy akompaniamencie gitary, ten rodzaj występu został spopularyzowany w Związku Radzieckim również dzięki niemieckiej piosence kabaretowej (szczególnie dziełom Bertolta Brechta) i francuskim *chansonniers*, takim jak Georges Brassens i Yves Montand, których piosenki importowano w ramach „otwierania się na bezpośrednie kulturowe relacje z zachodem w okresie odwilży”⁵¹. Jednak choć odnotowano paralele między „gatunkową parodią” piosenek Brechta i utworów Aleksandra Galicza i zaobserwowano stylistyczne podobieństwa

⁴⁶ A. Wiertński, *Dorogoy dlinnoyu*, Moskwa, 1991, s. 96.

⁴⁷ B. A. Savchenko, *Aleksander Vertinsky*, op.cit., s. 27; N. Lianskaya, A.N. Vertynsky, Moskwa, 199, s. 392.

⁴⁸ Sparafrazowane [w:] I. Nest'ev, *Zvyozdy [...]*, Moskwa 1974, s. 14–15.

⁴⁹ S. Stanton Smith, „Modern Russian Underground Song: An Introductory Survey”, *Journal of Russian Studies* 28, NN, 1974. W latach 70. XX wieku profil muzyczny poezji gitarowej zmienił się przez pojawienie się bardów (między innymi Borysa Almazowa i Aleksandra Dolskija), którzy byli fachowo wyszkolonymi muzykami. W latach 80. XX wieku znaczna liczba bardów, w tym Aleksandr Rozenbaum, Wiktor Luferow i Siergiej Nikitin, „doskonale znała niuanse gry na gitarze” (B. A. Savchenko, *Avtorskaya pesnya*, NN, NN, s. 45).

⁵⁰ V. Frumkin, „Liberating the Tone”, NN, NN, s. 282.

⁵¹ A. Vishevsky, *Soviet Literary Culture*, Floryda 1993, s. 45; G.S. Smith, *Songs to Seven Strings*, op. cit., s. 86–87.

między muzyką Okudźawy a francuskimi *chansons*, szczegółowa analiza możliwych wpływów zagranicznych na poezję gitarową nadal nie została przeprowadzona⁵².

Gdy tylko się pojawiła, poezja gitarowa od razu nasiąknęła przedrewolucyjnymi rosyjskimi tradycjami kulturowymi i wpisała się w postalinowskie debaty społeczno-kulturowe i ideologiczne. Ewoluuująca jako część ogólnego wzrostu amatorskiej działalności twórczej poezja gitarowa wywoływała mieszane reakcje w oficjalnych kręgach. Z jednej strony jej spontaniczny rozwój stanowił zadowalający dowód spełniania leninowskiej chęci, by „rozbudzać artystów wśród mas”; a jej popularność wśród młodych ludzi sugerowała, że odpowiednio udostępniona, miała szansę wypełnić lukę po kryzysie profesjonalnej branży muzycznej i stać się potężnym środkiem socjalistycznego *vospitaniye*. Z drugiej strony poezja gitarowa – podobnie jak różne przedrewolucyjne gatunki, z których się wywodziła – wkrótce zaczęła wykazywać niepokojąco indywidualistyczne tendencje, które przejawiały się nie tylko w tekstach, lecz także w niewiarygodnej przystępności i łatwości, z jaką można było produkować, rozpowszechniać i wykorzystywać ją na trudne do kontrolowania sposoby. Jak zauważyli zaniepokojeni krytycy, poezja gitarowa nie rozwijała kolektywnego *vospitaniye*, lecz kreowanie tożsamości i interakcje między podobnie myślącymi jednostkami. Głębsza eksploracja powiązanych kwestii kreowania tożsamości, komunikacji i budowania wspólnoty, które miały miejsce zarówno w poezji gitarowej, jak i poprzez nią, będzie zakorzeniona w teorii marginalności, która stanowi główny temat rozdziału drugiego⁵³.

Summary Guitar poetry

The article explores the notion of guitar poetry and aims at tracing the genealogy of the genre that continued the traditions of music culture widespread in Russia in the eighteenth and nineteenth century, and was later revived in the 1940s. The genre had its roots in the classic romance and the urban romance, although it should not be considered as a simple hybrid of the two. The article goes on to establish similarities and differences between these three genres. It looks at the achievement of the major composers and writers who represented the guitar poetry movement, such as Victor Berkovsky, Aleksandr Mirzayan and Sergey Nikitin (composers), and Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva (writers). The article addresses the themes of guitar poetry and puts a special emphasis on the genre's pessimistic approach towards love.

Key words: Russian poetry, guitar poetry, classic romance, urban romance, minor key

Słowa kluczowe: poezja rosyjska, poezja gitarowa, romans klasyczny, romans miejski, tonacja molowa

⁵² Krótkie omówienie tych relacji. zob.: V. Frumkin, „Ne tol’lo slovo”, NN, NN, s. 18–19, idem, „Liberating the Tone”, NN, NN, s. 287.

⁵³ Autorka odwołuje się do dalszego ciągu swojej pracy. Książka dostępna w języku angielskim.

Przełożyła Izabela Poniatowska

OWOCOWE DRZEWKO (FRUIT TREE)

sława to jedno wiem
jest owocowym drzewem
nie daje owoców
póki się nie zakorzeni
są tacy
którzy sławę
zdobyć mogą
tylko po śmierci

póki żywy jesteś
nie żyjesz w pamięci
ty z kartonu ruino
ty tandetne świedldo

życie najwyżej jest echem
istnienia sprzed lat
teatrem pełnym tęsknoty
za spektaklem minionym
a przecież wydaje się proste
tak zwyczajnie trwać
dopóki nie spytasz sam siebie
dlaczego nigdy nie pytałeś „dlaczego”?

w łonie nocy
co bez dna tak spokojny
odkryjesz że ciemność
światłem oślepia
bezpieczny w świecie podziemnym
docenią wtedy ile byłeś wart
póki żywy jesteś
nie żyjesz w pamięci

ty z kartonu ruino
ty tandetne świecidło

sława to jedno wiem
jest owocowym drzewem
nie daję owoców
póki się nie zakorzeni
są tacy
którzy sławę
zdobyć mogą
tylko po śmierci

owocowe drzewko owocowe drzewko
wiedzą o tobie tylko eter i deszcz
lecz nie martw się
zatęsknią gdy odejdiesz

owocowe drzewko owocowe drzewko
zaczyna się sezon obudź się
zatęsknią
za tobą gdy odejdiesz

GDY DZIEŃ SKOŃCZY SIĘ (THE DAY IS DONE)

gdy dzień skończy się
w ziemi głęb wchłonie słońce
porażki, zwycięstwa – wchłonie w siebie też
gdy dzień skończy się

gdy dzień skończy się
ty czekać będziesz na sygnał start
niecierpliwی wybiegniesz
nim padnie strzał więc wrócisz
gdy dzień skończy się

a noc zimna jak ta
część się prześliźnie, część – nie
takie to złote życie jest
w zimną noc jak ta

czmycha rajski ptak
i już nie masz nikogo
straciłeś dach nad głową
czmychnął rajski ptak

rozegrał się twój mecz
kort pełen strzępków gazet jest
przegrałeś wcześniej niż zakładałeś
koniec, koniec gry

kiedy przyjęcie się skończy
będziesz w nastroju podłym
chciałeś, zbyt wiele nie wyszło ci
za późno już by zacząć znów
z przyjęcia zostały okruchy

gdy dzień skończy się
w ziemi głęb wchłonie słońce
porażki, zwycięstwa – wchłonie w siebie też
gdy dzień skończy się

RZECZNY CZŁOWIEK (RIVERMAN)

Betty pojawiła się
porozmawiać ze mną chce
o tym co to dzisiaj wiesz
i że liście spadły z drzew

nie słyszała o tym nic
że ma wybrać jeszcze dziś
żyć – nie żyć
ale wierzy że

spotkam człowieka z rzeki
wyznam jak na spowiedzi
jaki mam plan
na bżowy czas

w zamian za tajemnicę
dlaczego rzeka płynie
co dzieje się
w noce letnie

Betty mówi: „modłę się
żeby przyszedł, zabrał mnie
do nieba chcę
albo nie”

i wzywa w myślach letni deszcz
co ma przegnać wszystko złe
udało się
zostaje więc

spotkam człowieka z rzeki
wyznam jak na spowiedzi
że nie wolno mi
wolnym być

a on w zamian zdradzi mi
jak płynie rzeka, gdzie śpi
choć sekret ten
nie dla mnie jest

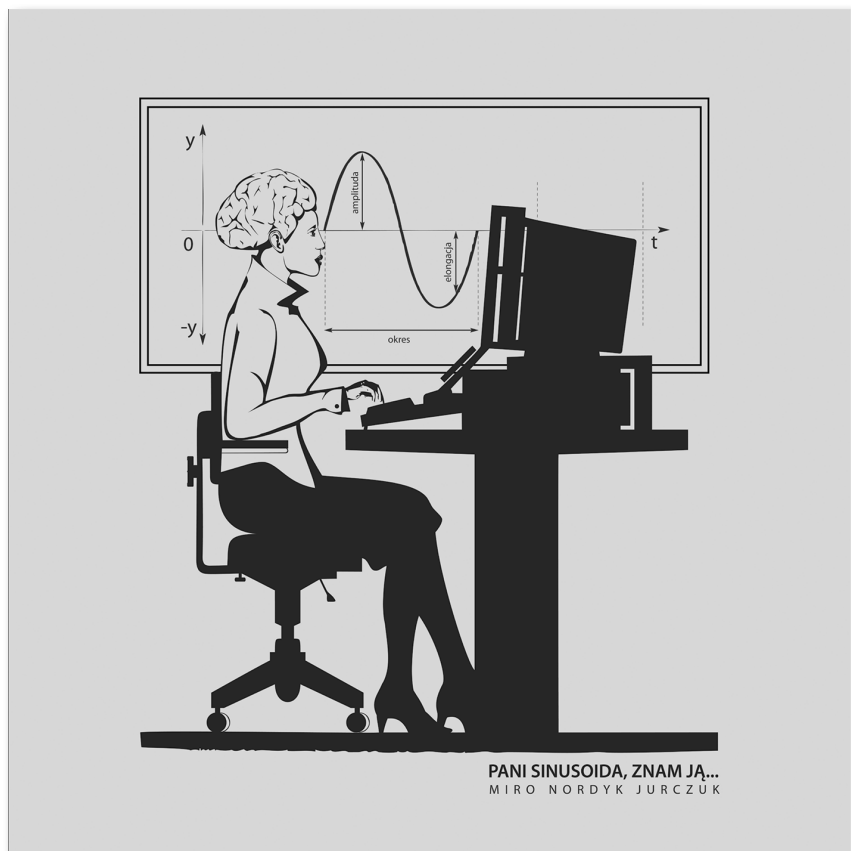
a oni przychodzą
a oni odchodzą

PIOSENKA NA WIOŁONCZELĘ (CELLO SONG)

obca twarzy
o oczach
jasnych
o oczach dobrych
podskórnie czujesz
że nie musisz się bać
a już zwłaszcza tych snów
niedojrzałych
o życiu w płomieniach Wiosny

sądzę że chłód nocy
mógłby cię zmiażdżyć
nocą uczuć watahy
stają do walki
lecz gdy Ziemia
tonie w grobie
ty płyniesz do nieba na grzbiecie fali

nie myśl więcej o tym złym świecie
gdzie przynależę
ja siadę, zaczekam
zaśpiewam piosenkę
dnia pewnego wiem, ty znajdziesz mnie w tłumie
weźmiesz za rękę
i zabierzesz do mieszkania na chmurze



PANI SINUSOIDA, ZNAM JĄ...
MIRO NORDYK JURCZUK

Mirosław Jurczuk, *Pani Sinusoida*

Bilans literatury polskiej 1918–2018

Zanim ustosunkuję się do pytań zawartych w ankiecie, sformułuję kilka uwag natury ogólnej. Wiadomo, że sondaż tego typu przynosi nie tylko informacje o sytuacji literatury, której dotyczą pytania, lecz także, a może przede wszystkim, o okolicznościach historyczno-politycznych i społecznych, w których owe pytania zadano i w których formułowane są odpowiedzi (przy czym okoliczności rocznicowe są tu najmniej ważne). Uwarunkowania te w zasadniczy sposób wpływają na poglądy zarówno pytających, jak i odpowiadających. One też decydowały w bardzo dużej mierze o sposobach, w jakie literatura reagowała na rzeczywistość w ciągu ostatnich stu lat. Aby więc satysfakcjonująco wypowiedzieć się na temat bilansu literatury polskiej lat 1918–2018, należałoby uwzględnić wspomnianą problematykę, ponieważ o specyfice tej literatury decyduje w dużej mierze jej ścisły związek ze skomplikowanymi politycznie oraz społecznie okolicznościami, w których powstaje. I nawet wtedy gdy się od takiego związku demonstracyjnie odżegnuje albo go po prostu ignoruje, umacnia jedynie tym gestem jego rolę jako ważnego układu odniesienia.

Poza wskazanymi determinantami natury zewnątrzroliterackiej, ściśle powiązanymi z aspektem ideowo-politycznym rzeczywistości, na literaturę mają wpływ także czynniki zewnętrzne o charakterze, by tak rzec, ekonomiczno-technicznym: wolny lub odgórnie sterowany rynek, mecenat państwa nad kulturą lub jego ograniczenie, państwowe lub prywatne wydawnictwa i księgarnie, funkcjonowanie różnych odmian cenzury (politycznej, obyczajowej, kościelnej) oraz autocenzury, rozwój mediów, choćby takich jak współcześnie Internet, stan alfabetyzacji społeczeństwa, stopień jego przygotowania do uczestniczenia w kulturze etc.

W tym względzie w ciągu ostatniego wieku nie zmieniło się specjalnie podejście pisarzy do ich pracy, a więc sygnałów odbieranych od rzeczywistości i przetwarzanych (z rozmaitym dawką metarefleksji) na komunikat literacki (pytanie 1). Tworząc, mieli oni świadomość zarówno tego, jak wygląda dookólna rzeczywistość pod względem polityczno-gospodarczym oraz techniczno-medialnym, jak i tego, na jakiego odbiorcę mogą liczyć, publikując swoje utwory. W 1918 roku na ziemiach II RP bardzo wielu ludzi po prostu nie umiało czytać, książki były stosunkowo drogie, a czytelnicy stanowili dość wąską grupę złożoną głównie z przedstawicieli inteligencji, ziemiaństwa. Polska Ludowa stosowała własne rygory cenzury politycznej, ale znacząco podniosła poziom alfabetyzacji, co nie znaczy, że w III RP z kolei nie mamy do czynienia z różnymi odmianami

wtórnego analfabetyzmu, a poziom zainteresowania literaturą polską nie okazuje się stosunkowo niski (wiadomo, ile książek czyta dziś rocznie przeciętny Polak).

*

1. Jak zmieniło się w ciągu wieku podejście twórców literatury polskiej do materii pisarskiej?

Na to pytanie – bardzo ogólnie sformułowane – można udzielić tylko ogólnej odpowiedzi, ponieważ ilu twórców, tyle podejść do materii pisarskiej uwzględniających aktualne, zewnętrzne i wewnętrzne uwarunkowania sytuacji autora. W ciągu stu ostatnich lat część z nich bardziej, część mniej angażowała się w problemy polskiej rzeczywistości, starając się przy tym doskonalić swój warsztat i dawać wyraz świadomości skomplikowania wykorzystywanego tworzywa oraz trudom pokonywania dualizmu poznawania i komunikowania, reprezentacji wiedzy o rzeczywistości i sposobu jej przekazywania.

2. Które gatunki prozatorskie i poetyckie cieszyły się największą popularnością w 1918 roku, a które są popularne teraz? Jakie są tego przyczyny?

To pytanie zakłada, że zawsze istniały i nadal istnieją czyste gatunki literackie. Tymczasem już w pierwszej połowie wieku XX pojawiły się takie hybrydy, jak „powieść-worek”, liryk prozą, formy autobiograficzno-eseistyczno-faktograficzne określane mianem „pogranicza powieści”, a w latach 70. tego wieku karierę zrobiła sylwa współczesna. Co nie przeszkadza, by i w roku 1918, i w 2018 powstawały cieszące się popularnością czytadła korzystające z najprostszych klisz literackich. Warto jednak podkreślić, iż w odróżnieniu od pierwszych dziesięcioleci XX wieku w wieku XXI szczególnym zainteresowaniem czytelników cieszą się literatura faktu i dokumentu osobistego oraz ambitna literatura popularna w odmianie kryminalnej czy *fantasy*.

3. Na jakich zasadach i w jakich okolicznościach historycznych od 1918 do 2018 roku w polskiej literaturze powracał paradygmat romantyczny?

Pytanie wskazuje na fakt, że ten – zdawałoby się już anachroniczny paradygmat – nie traci na żywotności. W odpowiedzi trzeba by podkreślić, iż to polska specyfika – paradygmat powinnościowo-restrykcyjny wytworzony w czasach zaborów po to, by nadać ramy tożsamości zniewolonemu, upokorzonemu Polakowi i przekonać go, że kondycja podmiotu podporządkowanego, zmuszonego życiowymi potrzebami do koegzystencji/współpracy z dominatorem/opresorem nie musi pozbawiać godności, jeśli tylko jest się gotowym do złożenia życia w ofierze na rzecz sprawy narodowej. Gest takiej ofiary ponoszonej przez nielicznych wszedł do świadomości zbiorowej jako charakteryzujący całą polską wspólnotę wyróżniającą się jakoby wrodzonym heroizmem i uwzniośloną poprzez własną martyrologię. Paradygmat ów – zawsze pracujący w sferze silnych emocji i napięć – albo aktualizowały w ciągu stu lat okoliczności zewnętrzne, takie jak niemiecko-radziecka okupacja (1939–1945), albo uruchamiały go mechanizmy polityki

historycznej sprawujących władzę, która to polityka dla własnych celów instrumentalizowała go, nadużywała interpretacyjnie, a bywało też, że doprowadzała do absurdu, jak ma to miejsce ostatnio w Polsce.

4. Jakie miejsce zajmowała w literaturze polskiej problematyka społeczna w 1918 roku, a jakie zajmuje 100 lat później? Na jakie kwestie społeczne zwracano szczególną uwagę wtedy, na jakie zwraca się dzisiaj?

Pytanie o społeczne zainteresowania literatury w roku 1918 i dzisiaj, jeśli potraktować je dosłownie, wymagałoby w odpowiedzi odesłania do materiałów diarystyczno-wspomnieniowych z roku 1918, ponieważ w tym konkretnym roku trwała jeszcze na ziemiach polskich Wielka Wojna i niełatwo było uprawiać działalność literacką ani tę zainteresowaną tematami społecznymi, ani – innymi. Za to w zapisach diarystyczno-wspomnieniowych z tego roku można wyczytać, iż – poza krótką chwilą euforii w listopadzie 1918 roku z powodu odzyskania niepodległości – ludzie cierpieli na ziemiach trzech byłych zaborów głód i biedę, a także przeżywali lęk spowodowany chaosem i rozczarowanie swarami politycznymi oraz walką o władzę w nowo powstającym państwie. W roku 2018 – jeśli szukać w literaturze tematów społecznych – natknąć się można na kontynuację niepokojów i zniechęceń potransformacyjnych przekładających się na bezradność bohaterów literackich, taktyki przemocowe, postawy lękowe owocujące zamknięciem na inność /obcość. Ani w roku 1918, ani w 2018 w zapisach nie widać optymizmu, otwartości na wyzwania, chęci współdziałania na rzecz wypracowania kompromisowych bezpiecznych rozwiązań trudnych problemów społecznych. Ale i wówczas, i dzisiaj problematyka społeczna zachowuje w przekazie literackim swoją ważność w rozmiarze odpowiadającym w danym czasie historycznym ważności literatury w ogóle w życiu Polaków.

5. Jakie czynniki wewnętrzne i zewnętrzne w największym stopniu podniosły dynamikę rozwoju literatury ostatniego stulecia?

Pytanie piąte dotyczy czynników podnoszących dynamikę rozwoju literatury ostatniego stulecia. Wydaje się, że część owych czynników się nie zmieniła – na przykład wyjątkową trwałość wykazywały w wieku XX uwarunkowania polityczno-cenzuralne, które po II wojnie wpłynęły na pojawienie się polskiej literatury emigracyjnej, w PRL powołały do życia w pierwszej połowie lat 50. literaturę socrealistyczną, a w drugiej połowie lat 70. zdecydowały o powstaniu tak zwanego drugiego i trzeciego obiegu literackiego. Okoliczności polityczne zawsze uruchamiały służebne funkcje literatury lub je wyciszały, gdy napięcia polityczne gaśły. Na dynamikę tego rozwoju wpływały również kontakty literatury polskiej z literaturami obcymi (w drugiej połowie lat 50. nastąpiło charakterystyczne „odwilżowe” otwarcie na literatury zachodnie, w tym również na literaturę amerykańską, po transformacji ustrojowej roku 1989 zanotowano napływ na rynek polski światowej literatury popularnej).

6. Czy Pani/Pana zdaniem w ciągu ostatniego stulecia formy i style życia literackiego zmieniły się w sposób znaczący? Jeśli tak, to w jaki?

W owych formach i stylach zaszły równie fundamentalne zmiany jak w każdej innej sferze życia Polaków w ostatnich latach – z ich wielkimi transformacjami spowodowanymi przez burzliwą historię Europy i cywilizacyjny rozwój świata. Literatura korzysta z dobrodziejstw odkryć nauki i wynalazków techniki, współistnieje (a w jakimś sensie również konkuruje) z prasą, kinem, radiem, telewizją, Internetem, które na swój sposób kształtują odbiór i rozumienie rzeczywistości, dyktują mody (także literackie) i kierunki zainteresowań pisarzy oraz czytelników. W ciągu stu lat zatarła się różnica między literaturą wysoką a popularną (co nie znaczy, że przestano odróżniać literaturę dobrą od złej). Literatura straciła elitarny charakter i pozycję ważnego ośrodka kształtowania opinii publicznej. Jest jednym z wielu mediów, które aspirują do pełnienia takiej funkcji. Życie literackie przestało toczyć się w kawiarniach, kabaretach, salonach literackich, wśród wpływających na opinię publiczną dyskusji głośniejszych krytyków toczonych na łamach ważnych czasopism społeczno-literackich. Dziś zamknęło się w niszach redakcji niektórych (nielicznych) czasopism oraz wydawnictw, przeniosło się też na fora internetowe, przybierając swoisty ulotny charakter. Można odnieść wrażenie, że w znanym wcześniej kształcie przestało właściwie istnieć. W ostatnim czasie to, co po nim pozostało, podzieliło się na „getta” środowiskowe różniące się na przykład światopoglądowo. Tak jak w innych sferach życia publicznego w Polsce i w sferze „życia literackiego” (cudzystów sygnalizuje moją wątpliwość co do tego, czy można jeszcze mówić o czymś takim) zatracono zdolność dialogowania pozwalającego zachować szacunek do poglądów interlokutora i podtrzymującego chęć ich zrozumienia, a to prowadzi do atrofii fenomenu, który wcześniej określało się mianem życia literackiego.

7. Jakie miejsce na świecie zajmuje literatura polska współcześnie, a jakie zajmowała 100 lat temu?

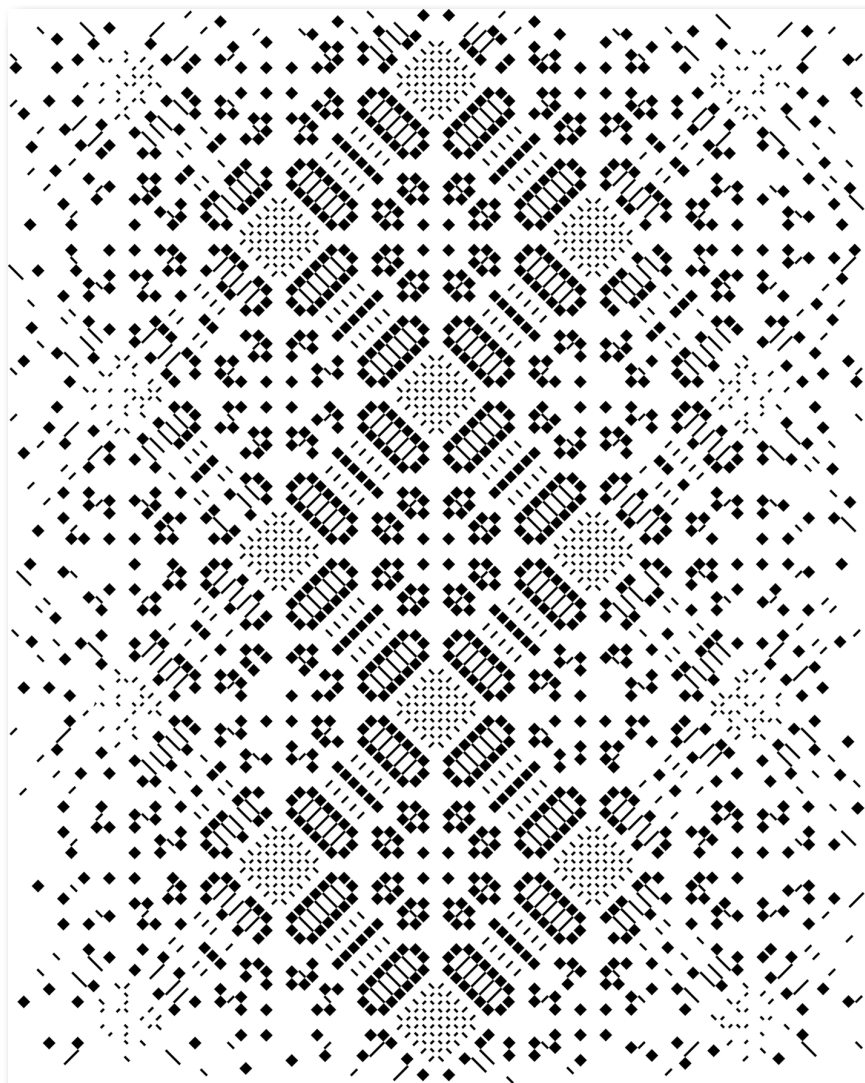
Na to pytanie trudno precyzyjnie odpowiedzieć. Być może dałoby się to zrobić z większym powodzeniem z pozycji nie Polaka, a kogoś z zewnątrz, zorientowanego w podobnej problematyce. Tak czy inaczej należałoby przypomnieć, że w roku 1918 świat nie znał literatury polskiej jako takiej, bo od stu dwudziestu trzech lat Rzeczpospolita nie istniała. Nie czytał przecież utworów pisanych po polsku, miał do dyspozycji w przekładzie nieliczne dzieła polskich autorów będących obywatelami na przykład Rosji, jak Sienkiewicz czy Reymont. W 2018 roku sytuacja wygląda lepiej, choć należy zachować świadomość właściwych proporcji i znaczenia literatur powstających w krajach peryferyjnych, jeśli oglądać je z pozycji centrów kulturalnych globalizującego się świata, a do takich właśnie krajów należy Polska. Jak się wydaje, nie ma jednak powodu do rozdzierania szat. Literatura polska ma się czym pochwalić (choćby znakomitą poezją polską XX wieku!) i potrzebna jest jej rozumna działalność promocyjna odpowiednich instytucji państwa (co ostatnio zawodzi).

8. Jak ewoluowały relacje literatury polskiej z literaturami obcymi w latach 1918–2018?

Pytanie to łączy się z poprzednim i można na nie odpowiedzieć, przypominając, że o otwarciu lub zamknięciu się na kontakty międzynarodowe literatury polskiej w dużej mierze decydowały czynniki pozaliterackie. W II RP działali pisarze wykształceni w szkołach trzech mocarstw zaborczych, znający doskonale literaturę rosyjskiego czy niemieckiego kręgu językowego, traktowaną w tych szkołach jako rodzima. Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę elity intelektualne miały dostęp do dzieł literatury francuskiej czy angielskiej także w oryginale, ponieważ w rodzinach ziemiańskich czy inteligentnych, z których się wywodzili, przykładano wagę do znajomości tych języków. W latach 30. XX wieku wpłynęło to na rozwój na przykład powieści psychologicznej i tej inspirowanej francuskim neotomizmem. W Polsce Ludowej położono polityczny nacisk na upowszechnianie i promowanie walorów literatury radzieckiej (niekoniecznie wielkiej literatury rosyjskiej XIX wieku) i do połowy lat 50. odcięto dostęp do literatur zachodnich. Później wyglądało to lepiej i Polacy zainteresowani literaturą obcą mieli możliwość zapoznania się z najważniejszymi dziełami XX wieku w dobrych przekładach (*vide* wpływ poznawanej w tłumaczeniach literatury francuskiego egzystencjalizmu, *nouveau roman*, a także fenomen fascynacji czytelników i pisarzy literaturą iberoamerykańską). Po roku 1989, likwidacji cenzury i stworzeniu zdecentralizowanego wolnego rynku wydawniczego, a także po zniknięciu administracyjnych utrudnień w podróżowaniu po świecie nie ma ograniczeń w kontaktach z literaturami obcymi; zainteresowani twórcy mogą swobodnie się nimi inspirować czy zabiegać o przekłady własnych dzieł.

*

Na zakończenie wypadłoby zająć się odpowiedzią na potencjalnie możliwe pytanie, o czym świadczy taki, a nie inny zestaw pytań dotyczący bilansu literatury polskiej ostatniego stulecia, jakiej dodatkowej wiedzy na temat owego bilansu dostarcza, lecz autometarefleksja raczej sondażom nie towarzyszy, więc i tu wspominam o niej jedynie w formie tematu do przemyśleń.



Mirosław Jurczuk, *Wzór*

W tym samym czasie, cz. 3

12.

obserwują nas
i nie
patrzą nam w oczy

wiedzą że nie
widzą ślepi
na nasze głosy

których nie
słyszać

Zawsze są ci, którzy nas obserwują, a jednocześnie się przed nami – do czasu – skrywają: może to władza, może sąsiedzi, a może kosmici lub bogowie. Nie słyszą naszych głosów i nie chcą ich słyszeć, być może w ogóle nas nie dostrzegają, być może traktują z lekceważeniem. Oni wiedzą, że nie widzą, czasem udają, że widzą. Wiedzą, że my wiemy, że oni wiedzą. I nic sobie z tego nie robią, nic sobie z nas nie robią, mają nas za nic. I tak sobie myślę, że chyba mnie to mało obchodzi. Mam swój głos i mówię, co chcę. Mam swój wiersz: *Poeta pamięta*.

13.

gdy piszę ten wiersz
inni się kochają
ktoś uprawia biały
wywiad lub czarną
magię zaś polityk
obmyśla sposoby
urządzenia mi życia

świat się zmienia
codziennie inaczej
i zaskakuje nas
wszystkich swą
trwałością to jest

czysta poezja

01.01.2018

Zawsze interesowała mnie ta płynna granica oddzielająca „tylko literaturę” od „samego życia”. Owo lekceważące „to tylko literatura”, z naciskiem na „tylko”, musi budzić jeśli nie sprzeciw, to w każdym razie pewne wątpliwości. Rzecz w tym, że – przynajmniej w naszej przestrzeni kulturowej – literatura stanowi dla życia i naszych zachowań jeden z nieredukowalnych punktów odniesienia. Przy czym żyjąc, niekoniecznie musimy znać literaturę z bezpośredniego z nią kontaktu. A jednocześnie przecież pisanie wiersza jest takim samym rodzajem życiowej aktywności, jak każdy inny – to wszystko dzieje się w tym samym czasie, jednocześnie. Opowieść poetycka, seks i polityka to sposoby egzystencji w jakiejś mierze sobie równoważne. *Poeta pamięta* Miłosza jest w jego twórczości równie ważny, jak wiersz *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklaneczką whisky na lotnisku dajmy na to w Indianapolis*. Zdobycie Kryształowej Kuli w skokach narciarskich jest równie istotne jak otrzymanie Nagrody Nobla w fizyce czy ekonomii. A nikt przecież nie powie zdania o tym, że coś jest „tylko logiką matematyczną”, choć przecież jest to dziedzina, z którą co prawda na co dzień nie ma do czynienia, lecz która ma olbrzymi wpływ na ludzkie postępowanie choćby dlatego, że jedną z konsekwencji uprawiania tej logiki jest powstanie telefonów komórkowych. Podobnie z literaturą, z której wyjmujemy takie pojęcia jak „hamletyzowanie” czy „donkiszoteria”, często – coraz częściej – nie wiedząc, że są one zakorzenione w artystycznych opowieściach.

A jednocześnie czuję, choć nie do końca potrafię to ująć w słowa, że literatura to jednak „coś więcej” niż „tylko życie”...

14.

a gdzieś daleko w afryce są
plemiona które mówią mlask

mlask plask klask
smlaks klaps kalsk
językiem o
podniebienie a my
nie rozumiemy
słów

miłość godność prawda
naszego pisma
węzełkowego

Języki się rodzą i języki umierają. Tu, w Europie, nie mlaskamy, lecz językoznawcy, przynajmniej niektórzy z nich, twierdzą, że języki mlaskowe należały do pierwszych używanych przez *homo sapiens*. W Afryce jest tych języków ponad setka, wśród nich moją uwagę zwraca **język !Xóó** liczący ogromną liczbę fonemów. Jest to jeden z języków rodziny khoisan używanych współcześnie przez ludy zamieszkujące takie kraje jak Angola, Botswana, Namibia czy Tanzania. Zastanawiam się nad wytworzonymi w tych językach pojęciami. Czy i jak możliwe byłoby przetłumaczenie na te języki *Trenów* Jana Kochanowskiego bądź wierszy Mirona Białoszewskiego? Jak by brzmiały? Czy da się je zapisać pismem węzełkowym używanym przed ponad dwoma tysiącami lat w Chinach bądź do dziś znanym pismem węzełkowym kipu, jakim posługiwali się Inkowie? I w ogóle jak się mają do siebie nasze ludzkie języki i rodzaje pisma?

15.

widzę to
o czym mówię
ale
mówię o tym
czego nie widzę

nie widzę więc tego
o czym mówię
i
widzę to czego nie widzę
zatem

nie widzę tego
co widzę

16.

nie widzę tego co widzę

nie widzę
Tego Słowa
w którym jestem

w którym są wszyscy
w tym samym czasie
który widzę
gdy mówię

który widzimy
gdy mówimy
we wspólnocie
pramowy

w milczeniu

Widzialność bezgłośnego słowa jest sprawą dość tajemniczą, niemniej mam nieodparte wrażenie, że słowo się objawia również w zmyśle wzroku. Nie przypadkiem pisał Różewicz o oku poety, które widzi *lacrimae rerum*. W szczególności To Słowo, w zasadzie niepochwytne i wielokształtne, pojawia się na mgnienie, by się rozmyć w nicości. Jego materialność wydaje się bezdyskusyjna, lecz wciąż nie sposób dociec struktury tej materii i sposobu jej bytowania. Być może w tej przestrzeni oko poety dostrzega coś więcej niż oko człowieka niewprawnego w wypatrywaniu słowa. Ale, oczywiście, nie tylko poeci ćwiczą się w tej sztuce postrzegania, niektórym zaś jest ona dana z natury.

Dodatkowym problemem jest słowo pisane, zwłaszcza w Księgach. Jego postrzeganie jest zapewne zależne od alfabetu, jakim się posługujemy – poczynając od pisma klinowego czy supełkowego, po współczesne alfabety: łaciński, grecki, hebrajski, chiński, japoński, cyrylicę, gruziński, arabski, koreański, nie mówiąc już o runach i wielu innych. Nie wszystkie zostały odcyfrowane. W każdym z nich jawnie lub skrycie zapisane zostało To Słowo, wspólne wszystkim i zarazem dla każdego odmienne, skryte we mgle znaczeń, obecne lecz niepochwytne, migotliwe:

NIC



krzyk

Moje zdumienie, gdy stanąłem przed oryginałem obrazu Edwarda Muncha. Znałem go z reprodukcji, gdy jednak zobaczyłem obraz – oniemiałem. Oniemiaenie było odpowiedzią na krzyk. Stałem przed tym obrazem i miałem coraz większe



czy

18.

wwiersz się w poezję mówi
do mnie do ciebie do nas
obdzierany ze skóry bohater
mitu

krzykiem mówi jękiem
wyraża swą miłość

ooo ooo
o!

Co sprawiło, że Atena porzuciła swój aulos, który na swe nieszczęście pochwycił Marsjasz, by zmierzyć się z Apollem? Przyczyną było przekonanie, że grając na flecie, nieprzystojnie wyglądała. Biorąc instrument do ust, uznała, że – jak pisze Apollodor (180–109 p.n.e.) – „szpeci jej oblicze”. Muzyka Marsjasza zostaje z kolei przez Apolla „przerobiona” na krzyk istoty obdzieranej ze skóry.

Wwierszanie się w poezję, które zaleca tu Marsjasz, jest takim spożytkowaniem wiersza, by przekraczać swe ograniczenia, sięgał poezji, która nie jest tylko „pisanie wierszy”, lecz wypowiedaniem prawdy kosmicznej. Krzyk jest jej zaprzeczeniem, jest zaprzeczeniem milczenia, jest jak muzyka Marsjasza wobec muzyki Apolla – niezdolny doścignąć pełni.

19.

jest natura rzeczy i jest natura słów
słowa nie należą do natury rzeczy
rzeczy należą do natury słów
daję rzeczy słowo którego
z natury rzeczy nie utrzymam
w tajemnicy wyjawię je wydam
na pastwę losu i w tym rzecz

Dwa zwroty mają zbudować ten wiersz: „z natury rzeczy” i „w tym rzecz”. Można by tu jeszcze poszerzyć pole gry, choćby przez wykorzystanie zwrotu „mówić do rzeczy” – zarazem znaczy to przecież „mówić sensownie”, ale też „przemawiać do przedmiotów”:

mówię do rzeczy jak
dziad do obrazu

Można też grać „dorzecznością” i „niedorzecznością”, a wreszcie przeświecić samo pojęcie „natury”. Taka zabawa jest radością przetwarzania, modelowania i rozwijania rozpoczętej opowieści, która ujawnia swą własną logikę, nieprzewidywalną wcześniej i mnie samego zaskakującą, odślaniającą przede mną nieznane dotąd przestrzenie świata.

20.

w gruncie rzeczy
nie o to chodzi

chodzi o coś więcej

słowo po słowie
nie dotrzymuje
przyrzeczenia

wyrzeka się rzeczy
na rzecz wrzasku
i furii

„Życie jest opowieścią idioty pełną wrzasku i furii”. I cóż w tym złego: to przecież można i tak rozumieć: życie jest ponad wszelkim ładem, który sami sobie sztucznie przygotowujemy, a który i tak nie jest osiągalny. Te słowa spisane przez Szekspira kierują w stronę żywiołu egzystencji, który pozostaje szalony i niepochwytany w słowa, jest zawsze czymś więcej niż to, co może zostać opowiedziane. Moment, w którym sobie to uświadamiamy, sprawia, że obłęd życia przyjmujemy z pokorą, że się nań zgadzamy, wiedząc, że to nasz los, że to nasza „rzecz” – jedyna, jaka została nam dana.



Mirosław Jurczuk, *Tamar*

Złowieni. Lud

To był jeden z tych dni, co porywał za sobą tłumy,
wtedy noc jest za krótka. Można bujać się na fali
z głów ufryzowanych, ogolonych, przyklepanych.
Kołysać się w takt, prosząc o jałmużnę transu.
Twarze. Twarze odległe, nieczytelne, nieobecne –
Obecne. Płyną. Zlewają się w masę postaci (bez cienia)

w pobłysku światła. Ugina się trawa, blisko ziemi
tętnią basy. Podnoszą muzykę do rozkrzyczanych
garden. Ktoś myśli: żywioł, uporządkowany chaos. Stan
myśli: sztuka, stan upojenia. Podawany z ust do ust
pokarm. Poddaje się i znika. Inni bezcieleśni
wdeptyją w rytm, w krzyk. On jest tłumem, falą,

ale żyć będzie własną melodią.

Rejestry. Pożegnanie

Najazd kamery na posępne twarze. Na fałdy trawy,
które tworzą zakładkę w książce z dzieciństwa. Mrok.
Płomień połyka motyla, strzela strumieniem iskier.

Stan myśli, to tylko woda z fontanny w ulubionym
parku, gdzie kiedyś spacerował z ojcem (za rękę).
Krople nie pieką, nie parzą, bo kula ognia spala
ciało wewnątrz. Trawi głęboko ukryty skowyt.

Gawrony rozhuśtały druty wysokiego napięcia.
To są linie papilarne na niebie. Rozdwajają się
na życie i po życiu. Wyciągnięte dłonie otaczają
z każdej strony. Szarpią kondolencje. Nic nie czuje.
Obol zakreśla krąg. Brak zgody przyspiesza oddech.

Na ścieżce kamienie kładą mrok. Zachodzi dzień.

Tymczasowa kwatery

Nakłada buty. Szuka przepustki wciśniętej byle gdzie. Sprawdza, wachlując książeczką wojskową i nic z niej nie wypada, prócz (tych) historycznych przywilejów.

Chce się wyswobodzić z (tego) niewidzialnego uścisku (ucisku) bliźnich, aby zbliżniła się prawda, która boli, bo boli. Nie wie, gdzie szukać wytchnienia: w kurestwie, w pijaństwie czy w modlitwie. Wygłodzony, śni o plażach nudystów, o rozkoszy, o huczących stadionach z otuchą

zwycięstwa. Liczy się przecież tylko wygrana. Liczy się zdobycz ponad miarę możliwości. Marzy o gotowych receptach na szczęście duszy i ciała – tak na marginesie, poza kontemplacją szorstkiej pamięci. (Niech całkiem

nie zrywa się z postronka). Potrzebuje czasu na wyrzuty sumienia. Obraca w palcach monetę, zanim rzuci jako dzieło przypadku – na wytłumaczenie.

Zawód

W dzieciństwie też chciał zostać zegarmistrzem.
Pamięta, jak przez lata kurant wbijał w mózg
każdą upływającą godzinę. Rozweselał się
grymasem na dźwięk kukutki (czasem spóźnionej).

A kuku! Owszem, można zapomnieć i się nie obudzić.
Uległ – skusiła go jak Ewa. Układał papierowe, zielone
w koszyku dóbr, a teraz czerwone uciekają niczym mus
między zachłannymi palcami. Myje ręce, łapie okazje.

Nadal śpiewa w łazience, poprawia siebie, szuka czegoś
po drugiej stronie lustra. Krzyczy: *kurwa, nie wyszło!*
Chrobotanie w kącie nie zbija z tropu – a niech tam
sobie nadal gryzie te wskazówki! On także ma apetyt.

I ochotę, za przykładem Bursy, napluć życiu w twarz.



Mirosław Jurczuk, *Po_stać*

Żagiel bez nawy

Staliśmy na brzegu a jakby na łodzi
tak kołysała ziemia
tak nami szarpał wiatr
Ty na biało jak do ślubu
Ja na czarno jak do pogrzebu

Objęci czterema naszymi rękami
żeby przestało być zimno
płyniemy – od lądu już daleko
Do lądu też nie blisko
lecz coraz bardziej niebiesko

aż zostawiamy wszystko
im wyżej tym bardziej widzimy
łódź która w dole tonie
nabiera ciężaru krzyków
złości i nienawiści

Dużo młodszy mąż

Dużo młodszy mąż jest zawsze
dużo starszy od swojej żony.
To widać po ptakach, które się gnieźdzą pod okapem.
Widać po samolotach, w które jest wyposażona armia,
i po odpowiedziach na pytania ankietowe w sklepach.
Nic nie może stać na przeszkodzie szacowaniu mądrości
żony tak pomyślanego męża.
Nikt nie ma prawa kwestionować tego, że po tylu latach
kochają się tak, aby nikt ich nie podejrzewał.
To sprawy nieodgadnione jak piórko z głowy dudka,
które z taką łatwością wpinasz sobie w ucho.

Dwa lata udręki z T.

(małe wspomnienie z czasów studiowania)

Opiekowała się mną dla siebie,
brała pełnymi garściami,
i gdy wycieńczony chciałem coś robić dla niej,
wzmagała opiekę, tłumiąc jedzeniem,
a prała wszystko, co z siebie zdjąłem
i czego na ciało nie zdążyłem włożyć,
z duszy zaś ssła wszystko,
co ze mnie skapnęło, trysnęło,
a jeśli zsunęło, to jakiś z palca
mniej znaczny krążek srebra,
łuska z oczu, niewarta wkładania na konto,
wiersze moje sprzedawała komuś,
zwracając mi koszty papieru,
aż liście palmy odpadły z dachu
i małpi chwyt wypuścił szklankę,
deszcz zadzwonił w uszach,
stałem się – nieopłacalny.
Odeszła, lecz nadal jest ze mną,
jak widać, na zawsze.
Choć sprawdzam wszystko w faktach,
to nie potrafię wykopać tych kłóczy z pamięci,
pamięć jest zabójcza, w pamięci
siedzą ludzie z nożami nastawionymi do pchnięcia,
mogą to być kobiety.

Eksperci braku treści

A może są tak uczuleni na uniesienie
że chce im się rzygać gdy staje przed nimi
niepoknęta zazdrością radość
że pewna dziewczyna może chłopak
nie to ktoś bardzo stary jeszcze żyje
podniósł się z fotela żeby pogłaskać liść
który się przebił przez szybę

i zaczyna kochać tę osobę
z drugiej strony ulicy
bez dotykania i bez imienia
dlatego że jest i idzie swoją drogą

Już raz byłem stary

Tak tak ja to pamiętam
to najbardziej pamiętana moja historia w życiu
schowany za grubą nogą stołu oparty o silny kark psa
gdy na serwecie mama stawiała tort z cytrynowym krzyżykiem
ojciec zmywał w łazience nocny pył pracy z pleców
i nagle zajrzała ku mnie twarz schylonej ciotki
tak złożyła kolana przede mną na ubogiej imitacji dywanu
że pomyślałem zdumiony jak bardzo już jestem stary
że mam cztery lata a wkrótce zliczę je do ośmiu
i z karabinem będę stał na mostku kapitańskim krążownika.

Kalendarze

Siedem kalendarzy przyniesiono lub podsunięto, wciśnięto mi tego roku, wszystkie obandażowane tandetnie wykonanymi obrazkami nagich piersi, tyłków i brzuchów, ale poszły siedmioma batalionami po dwanaście kompanii każda przez okno prosto na górę kompostu w ogrodzie, gdzie jest tysięcy tomików wierszy ludzi, którzy teraz mogą sobie drukować, co chcą, do woli i w nieskończoność, lecz ósmy kalendarz przyszedł pocztą, sam, bez niczyjej pomocy, ten może być niebezpieczny, użył metody nietypowej dla tegorocznych kalendarzy, wystął siebie i doniósł się przy pomocy listonosza, człowieka, który nigdy nie wie, co przynosi, bo nie ma rentgena w oczach, dlatego tego kalendarza nie wyrzucam, może po paru latach okazać się, że jest okazem muzealnym i zasługuje na gablotę, a w każdym razie na dobrego sapera, aby go rozbroił z tych nieznośnych ceregieli, które towarzyszą śmierci wszystkich kalendarzy świata.

Kiedy stanął naprzeciw niej

Kiedy stanął naprzeciw niej,
zaczął się bez ruchu zbliżać,
aż stał się nią tak dalece,
że zaczął czuć tak jak ona,
a ona tak jak on,
gdyż w tym samym czasie
ona stanęła przed nim,
aby bez ruchu zbliżyć się na zawsze.
Bez cienia ekscytacji,
jedynie zauważając to, co zależało
od rosnącej obok wiśni w ogrodzie.
Wszystko powiązane.
Urodziny pewnego Metysa w Ameryce powiązane
z kaszą jaglaną w twojej salaterce.
Chmury ściśle powiązane z odbiciem
na powierzchni wody.
Pamiętne odbicie
od szyby z więziennej stróżówki.
Od deski startowej w pierwszym locie nad hutą.
Od belki przed skokiem daleko w piach.
Byli razem przez pięćdziesiąt lat.

Kiedy stajesz naprzeciw kamienia,
pomyśl – od tylu lat jesteś kamieniem.
Wczuj się w jego ziemskie uczucia.
On – tajemniczy, lecz ty nie kryj przed nami niczego.
Jesteś kamieniem tej kobiety.
Możesz być drewnem wiśni rosnącej
na dachu w twoim mieście.
Możesz być cierpieniem
i niewybaczalnym błędem.
Kotyską. Ciszą.

Nic się nie zmienia

Ty nic się nie zmieniasz
Czy ja się zmieniam?
Może ja się nie zmieniam
ale ty się zmieniasz
bez najmniejszej zmiany
Nie – nic się nie zmienia
a nic jest tym czego nie ma
dlatego – sama widzisz – jest
ciągle tak samo tak jak ma być
oby jak najdłużej było tak samo
myślę i marzę o tym żeby tam
gdzie teraz jesteś ty
gdzie stoisz i leżysz razem
i fruniesz i nucisz
nic się nie zmieniało
i abyś tam stała i leżała
z tym uśmiechem
kiedy nie rozumiem
nie wiem o co chodzi
chyba że będziesz wolna
od braku zmian od tej stałości
od obu moich rąk co nic nie dają
chyba że podejdziesz

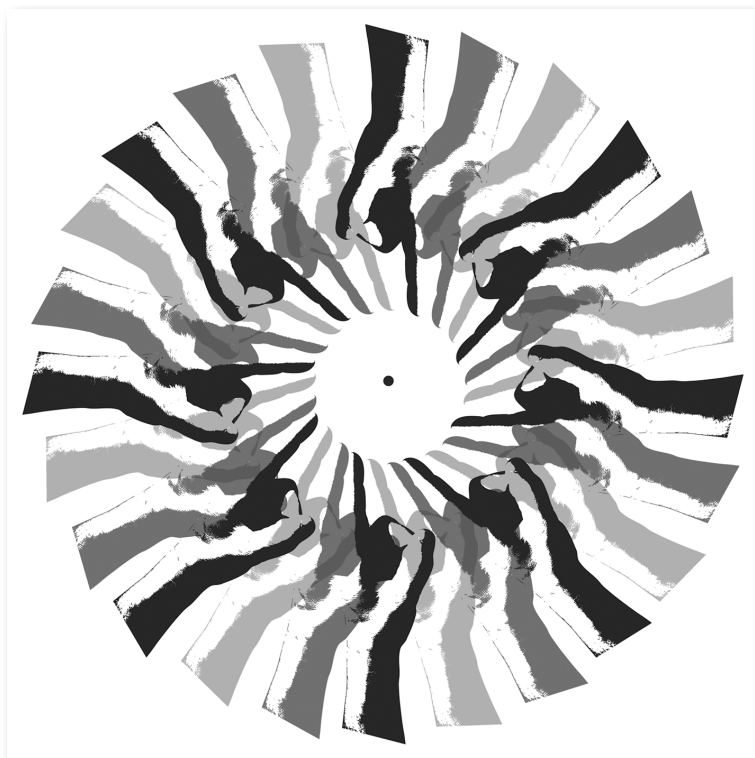
Plecy

A cóż to, nagle odwraca się osoba, która przede mną stoi,
patrzy mi prosto w twarz, widzę jej mocne oczy.
Jej uśmiech od brzucha, piersi, biegnie przez wargi
aż do szczytu głowy, gdzie wszystko można sobie wytłumaczyć,
by potem wrócić do stanu niewiedzy, że stoi ta kobieta
plecami przed tobą i chce z tobą coś zrobić,
coś chce załatwić, a może to tylko twój taki pomysł,
bo piękna jak mało kto w tym tłumie, a może tak ci się
wydaje, ale ona robi jedną nogą milowy krok do tyłu
i dotyka twojego buta, tak że chcesz wiedzieć,
co robi jeszcze.

Istota wspólnoty

O kilku rzeczach – nie wiesz,
więc nie wiesz o niczym,
i nie wiesz.
Co myślę i o czym, śmiejąc się
bez uśmiechu. Roniąc łzy
bez płaczu. Nie dowiesz się
zabiegów, jakich użyłem,
żeby cię zwieść.
Ja o niczym nie wiem,
bo ty wiesz.
Po co mam wiedzieć,
gdy idziesz ze mną z całą
potrzebną wiedzą.
Ja czuję to, czego nie czujesz ty,
a ty czego nie ja,
ponieważ czujemy wspólnie to,
czego nikt inny odczuć nie potrafi,
za dużo do odczucia na jeden czucia raz.
Nie dowiaduję się żadnych rzeczy,
nie pytam, nie przeszukuję papierów,
jakiego sposobu użyłem,
żeby cię przeszyć błyskawicą.
I ja nie będę szukał,
bo moje mętne okulary
nadają się do ukrywania tego,
że cię podpatruję,
kiedy jesteś cała
w odkrywczej pościeli.
Ty patrzysz rękami.
Ja patrzę przez dwumian Newtona.
Żebyś się czuła wolna
w uwięzieniu, tym, jakie jest,
kiedy dzień nocą, a nocą dzień,
gdy chcesz
mieć w sobie mnie,
jak mnie ma mój cień.
A ja być ciebie we mnie w sobie
jak bezbolesny cień.
Po prostu się obudź i miej

bez rzeczy i bez niczego.
Nasza odległość bez odległości,
jak narodziny i śmierć,
jest w oddaleniu tak przybliżona,
że plecy przenika dreszcz.



Mirosław Jurczuk, *Ręce*

W którym momencie
twarz
motyleje
w wiek
w schyłkowość?

Czy przez przebyte przeziębienia
niedopalone papierosy
niezawijane szaliki
zgubione portfele?
Czy jednak
przez nieodżałowane romanse
wytlakane do białości oczy
palące od krzyku gardła
złamane pióra?

Dziś spotkałam w odbiciu okna
Twarz –
zdawało się, że zużyła wszystkie
kredki w piórniku
kapelusze
chusteczki
parasole.
A jednak usta rozplecione były
jak przy pierwszym śniegu.

Minęły dwie zimy –
jedna biała
i jedna zielona.
Obydwie jednak mroźne,
iluzorycznie odmienne.

Białej zimy zapuściłam się w śniegi
hucznej, przelotnej miłości.
Ciało wypowiadało się za mnie,
śniegi twardniały pod moją stopą.
Zielonej zimy,
owianej śnieżycą pylącej trawy,
kolekcjonowałam kamienie oderwane od gruzów wyobraźni.

Czego wymagać od słów,
gdy składa je potrzeba zadośćuczynienia?
Co będzie, gdy ziemia wznowi swój obrót?

Chciałabym, by noc trwała nieustannie,
gdy poddaję się nieomyłnej intuicji
ruchów mego ciała.
Gdy me czoło,
rozognione światłem odbitym,
wisi w konkurencyjnej świadomości
nad kartką
zapisaną lub nie.

Nie wiem, czy winić mam
oczy, głowę, czoło
za zapuszczenie trawę i mleciami
połaci mojej pamięci,
opuszczającej mnie regularnie
co stronę
zapisaną lub nie.

I gdy gaśnie archetypiczna jasność,
ustępując horyzontowi nocy –
oddycham z ulgą,
bo widzę
zawieszone w bezdechu
cudze myśli i czyny.
Czuję się jakby mniej winna
swych stron
zapisanych lub nie.

Dziś, po wielu latach,
usłyszałam słowo
przerzutka
i całym parnym naporem
powietrza zamkniętego
w butelce wspomnień
doświadczyłam
Pierwszego Wcielenia.

Uśpiony dźwięk słowa
przypomniat mi,
jak pachną dłonie po dniu w szkole,
jaki dźwięk wydaje napędzany krzykiem wiatr,
co jada się o czternastej trzydzieści.

I poczułam się tak bardzo oszukana,
przechytrzona przez czas,
który z indywidualnym wyróżnieniem
przeniósł mnie do miejsca
zapomnianych słów.

Gordon Parks

Patrzę na fotografię zakleszczoną pod szybą
i jakbym siebie widziała w kadrze
płaczącą,
rozbijającą skokiem kałużę,
szeroko uśmiechniętą.

Fotografia pod opryskiem lamp
czyni ze mnie przekrój
samej siebie.
W różnych kompozycjach
wyglądam tak samo,
lecz wystarczy krok
w lewo,
w prawo,
by zniknąć z pola widzenia
koloru wykluczenia.

Czekają mnie niezliczone ujęcia
od których nie będzie ucieczki
lub
ślepy Homer.

Każdy kolejny wiersz
cieszy
jak ponownie spotkana
Osoba
w wielkim mieście.

Zbieram w sobie
strofy,
kolekcjonuję w oczach
Człowieka.

Bojąc się nowości,
niczym plebejusz
szukam
konwencji
znanych twarzy.

Moje zbieractwo
to sposób
na ucieczkę
przed śmiercią.

Akademizm

Chciałam napisać o Rafaelu,
który nie miał szczęścia studiować na Akademii.
Nie umiem pisać wierszy.

Niewystawialna jest dla mnie
recydywa przenoszenia *disegno*
z powłoki mieszaniny szmat
na stały grunt płótna.
Zdaje się, że nie znam się na malarstwie –
wizji świata
brodzącej w przeszłości,
moralizującej sentencji,
niejednoznacznym erotyzmie.

Jestem niemą poezją
mitem wykształcenia
pospolitą historią
izolacją od tradycji
tendencją w podartej tunice.

Po dniu tak ciemnym
po dniu bez chleba
zatrzymaliśmy nasze dłonie
na minutę.
Na minutę zatrzymaliśmy usta i ruchy.
Na ciemną minutę
ukryliśmy nasze żytne bochenki.

Po minucie pękły nasze ciemne ciała.
Po minucie uwolniono
dłonie od ciała
usta od skóry.

W ciemnych godzinach
duszami opuściliśmy minutę.
Bez chleba.
Bez dłoni.
Bez ruchów.



Mirosław Jurczuk, *Makieta 11*

Próby metafizyczne

Pociąg wjeżdża sznurem, szumi most torowiskiem. Niebo zamknięte szkielet-chmurami, za nimi sine ożywa w różowe. Białe kitle oglądały radiogram, moje lśniąco żebra. Terkoczą szyny, drży beton, *vibrato*. Uranos mruga ptasimi skrzydłami, patrzy, płyną ciepłe cumulusy. Widziałam: za białymi kośćmi, mgłami moje wnętrzości.

Chciałam opuścić pole widzenia tych niebieskich oczu, ale chłodne we mnie przestrzenie, nie znalazłam krwi, aby z nią wypłynąć.

Wątle ramiona ubrałam w szerokie ramiona płaszcza, supłem jak prezent związałam swoją wąską talię i ruszyłam trójkątna przez niespokojną taflę chodnika. Porozbijane płytki, pęknięcia i kanty – nie daj się nastraszyć. Pani staruszka idzie przede mną, lewa prawa, wahadło zegara – *memento mori*. Plastikowa siatka obja się od pomarszczonych rajstop, rajstopy zasłaniają fioletowe fajerwerki żyłek na białej zimowej skórze. Zwinnie powinnam wyprzedzić, ale za to zwalniam, sunę za nią jak żagiel, dręczy mnie sumienie, bo ona nie jest zwinna. Ja ambalaż, ona ambalaż, nikt nie odpakuje nas do naszej bezradności.

Kołtuny wełnianego koca, warkocze spływają paproci. Gładka biała ściana zamyka mnie w ramionach domu, tworzy wokół mnie wnętrze w tym świecie bezmiaru, jestem taka wdzięczna. Wychylam się przez okno, patrzę daleko: horyzont daje złudzenie końca, ale groźba nieskończoności nad nami wisi, nie patrz jej w twarz, przepadniesz. Zsuwam się z parapetu, tu nie muszę nigdzie iść, wiatr mnie donikąd nie pcha. Kładę dłonie na płaskiej białej ścianie, nie takiej gładkiej, wzrok wciąż oszukuje, potwierdzaj innymi zmysłami. Odwracam się plecami, wbijam w nią po kolei kręgi kręgosłupa, czytałam, to przywraca równowagę, odnajdź kręgosłup, on się boi najmniej. Już przestań z tą powagą, mówi kanapa, uśmiecha się, taka wypukła nieszczupła, no chodź, poprzytulamy się. Wpadam w miękkie poduchy jak w kąpiel, pozwalam rozluźnić się mięśniom, w ciele coraz ciszej i pachną racuchy, choć kiedy to było i na twarzy warkocze, choć i to nieprawda. Odważam się na bezbronność, jestem tak zmęczona. Wchodzę w swoją arkę i dryfuję po oceanach, czy wy nie widzicie, jak tu nakapało, w waszych oczach fale się nie rozbijają. A przecież ja wiem, pod nami ta potężna woda, chciałabym być czymś więcej niż lękiem przed.

Słyszę jak ludzie człapią po ulicy, czy nie mogą, na Boga, podnosić tych nóg, zamiast tak szurać bezlitośnie. Niech się to miasto uciszy, myśli mi spłoszone uciekają, zbyt głośna ich obecność, moja się ze mnie wycofuje. Chochoty. Łapiemy się wszyscy za ręce, tak mocno mnie ściskają, wypływają ze mnie soki, czuję na sobie łapczywe języki. Tańczuchem idziemy, nie widzę gdzie, wszędzie tylko zaśnieżone góry i muzyka gwizdże między szczytami. Marsz tańczymy, czuję w ciele rozkaz, a inni więźniów w sobie się nie domyślają, nie wiem, czy ja śnię, czy oni. Dostrzegam na przedzie ciemny kaptur przewodnika, pamiętam w tym kapturze pustą trupią twarz. A przecież dziećmi gwiazd jesteśmy, z ich popiołów jak kwiaty wyrosliśmy z ziemi.

Przytulam skórę policzka białą do bielszej ramienia, miękka, gładka, nie wiem, która z nich jaka. Ja bym tylko chciała poczuć cielesność świata i uwierzyć w tę drobną cząstkę nas, która nie jest próżnią. Tymczasem długi brzeg parapetu i tęsknię za książkami, których nigdy na nim nie było, i za Nim wiecznym, który tak groźnie się przede mną ukrywa. Na szybkie prostą geometrię rysuje się ściana sąsiedniej kamienicy: dwa boki dłuższe równoległe i krótsze równoległe do siebie, do dłuższych prostopadłe. Ukojenie przynoszą te cztery kąty proste, jakie nieładne te wszystkie w mojej głowie suptły. Dwa charty spokojnie wchodzą na czterech smukłych łapach w kwadratowe światło bramy, bujają się im łby na wystających karkach, liczę kręgi nieruchomych kręgosłupów, podziwiam szczupłość talii, arystokratyczne ruchy. Siedzę między czterema ścianami ich nagością skundlona.

Czasem trzeba wyjechać, mówię i ja mówię, ale czy da się wyjechać, kiedy Ziemia okrągła, kula u naszych nóg. Jednak spróbujmy, bo ściany z miłych na wrogie zmieniają spojrzenia, za bardzo tam jestem, za bardzo tam ja, gdzieś się trzeba rozrzedzić.

Więc już nie w ścianę i nie w swoje kości patrzę, odstawiam ciężar nerek, pulsu nie nasłuchuję. Mróz szczypie policzki, śnieg świeci nie swoim światłem, zanurzam w niego palce, zdaje się prawdziwy. Zmrożone stożki sosen stoją przede mną ciasno i sztywno, rzędem jak wojsko. Niskie słońce oświetla chropowate pnie drzew, mają stare twarze, korony szumią w wysokiej ciemności jak duchy. Mgła coraz gęstsza, kto to mleko na świat rozlał, podchodzi mi już pod buty. Horyzont zakryty, nie widzę, gdzie się nasze światy spotykają, a tak chciałam w niebie swój dom rozpoznać. Kosmiczne czuję odrzucenie, gdzie ta boska we wszechświecie obecność, na jakich częstotliwościach szepcze swoje obietnice, że ich nie mogę usłyszeć. Zawiał wiatr w szczecinie traw, bujają się, łaskoczą mi wzrok. Chłodne ostre żdźbła, butelkowa ich zieleń, i teraz widzę porozbijane szkło nie trawę, wszystko, co w życiu wypilałam, nie zapomnij tego, wszystko tu zebrane, łką szklanych ostrzy sobie usypałaś. Chrzęści pod butami, kaleczy mi uszy, czemu wciąż mnie karci.

Złoto w ogniu się próbuję, czy mogę tak o sobie myśleć, czuję raczej chłód, boję się, że serce na kamień nie złoto twardnieje. Oddaj, co masz, pozbądź się przywiązań, mówię, nie mam, ale czy na pewno, przypatrz się dokładnie. Tyle było dni, co z nich dla siebie zabrałaś, co z siebie im na zawsze oddałaś. W jakie kołtuny pamięć zaplątałaś, gdzie utknęłaś, pogódź się z czasem, jest linią, zdarzenia atomami. A czy jak popłynę, to się sama w zdarzenie nie zamienię, gdzie będę cała, gdzie będę na stałe, przecież już teraz własnym czuję się złudzeniem. Przecucie we mnie uderza, przetykam je powoli, a na kieszeni czuję nieznaczny wypukłość. Nic nie jest moje, nie chcę nic mieć, zrzucić ciężar nadmiaru – wolność mnie takiej z ziemi nie uniesie. W odrętwieniu odklejam od ust pasmo włosów i ręką od zimna jakby postarzałą wyciągam ukryte w płaszczu nożyczki. Pod Jego mroźnym spojrzeniem prowadzę nadgarstek, uciekają spod palców długie nitki włosów, rysują linie wiatru. Na miejsce chowam narzędzie, dłońmi badam głowę. Dałam włos każdy, powiedział: oddam, każdy policzony. Ruszam z miejsca znużonymi krokami, gniotę szczecinę traw, na głowy szczecinie czuję ból wbijanych obcasów. *Compassio*.

Bezsensowność w białych pieleszach, miękko pod policzkiem, pachnie praniem, ściana w drewnie, śledzę wzrokiem jego liczne znamiona. Tak świeżo, lekkość snu mi powiek nie zamyka, co to za udręka, wstaję, niech się bardziej zmęczone.

Dlatego spełnię teraz tę fantazję: wyjdę na balkon, godzina trzecia w nocy, drewniane deski, Szwajcaria. Sztynny wyprany koc – zawinęłam się w niego sprytnie: stara to sztuka, niełatwa to sztuka, zapytaj Hansa, on ci wytłumaczy, będzie czarodziejsko. I na moich oczach ta mgła się odsuwa, widzę jak płynie, przed twarzą mi chmury przeplatują, popatrz, one duchy nie barany. Pozostały jeszcze trochę, jak pleśń na górach osiadły, ale poczekaj, zaraz się jakby w dym zamienią spokojny, prawie nieruchomy – powolne gdzieś płoną ogniska.

Teraz widzę czystą czarną górę, co się na czarnym niebie maluje, możesz mi nie wierzyć, bo ciemność z reguły bezkształtna, więc może zmyślam, nie wiem tego na pewno. I widzę nawet lub nie widzę wcale, że góra w drzewnym princie gęstym i równym. Ty też mnie Góro widzisz, nie próbuję się kryć, równie jak Ty jestem zastygła w majestacie milczenia: wzruszenia schłodziłam, osądy powściągnęłam, wzroku nie spuszczam, usta mi nie drżą.

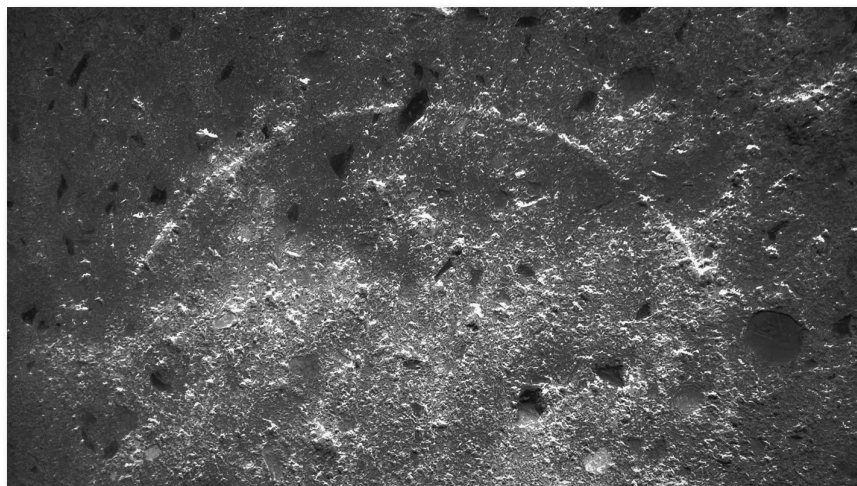
Co się teraz stało? Zakłócona beczynność krajobrazu, samochód wyraźny i biały sunie po przekątnej góry, wypuszcza przed siebie trapez żółtawego światła. Robaczku resoraczku, utoniesz prędko w oceanie góry, w bezczasie, w raz na zawsze ustalonym ładzie, dokąd próbujesz drżyc tunele, nie ma stąd wyjścia. Zejdziesz wstrętą plamą

z tak pięknie skomponowanego obrazu! Czerni doświadczam w kwadracie; naszej abstrakcji twój sens niepotrzebny.

W chłodzie nocy Jesteś najmocniej. Tu pachnie kosmosem: wdycham przestrzeń, trwanie, widzę gwiazdy, może już dawno zgasły, może to światło z przeszłości przychodzi, a ja je wzrokiem z powrotem na niebo z martwych ustawiam. Wyjmuję, co zjadły własnym zapadnięte ciężarem, tę gęstość śmiertelną rozcieńczam, rozkładam po próżni.

W chłodzie nocy Jesteś najbliżej. Chmury jak góry przede mną wyrastają: nieskończoność zasłaniają, wieczność skracają.

Obudziły mnie krowy – grają na dzwonekach jak cyganki na tamburynach, mgła w nocy odeszła, chmury zostały różowe.



Mirosław Jurczuk, *Krąg*

Miasto przeżywa burzę

Czujesz? Nie. Granat się nad nami zbiera. Nie widzisz. Wszędzie wyrastają te wielkie bloków postacie. Granat się nad nami kłębi. Słyszysz? Jak cicho? To patrz na nas betonowe twarze. Czy czujesz już groźbę, stanęło powietrze. Kształty nad nami kłębiście.

Patrzysz w górę. Tak, niebo dziś ciężkie. Wczoraj, pamiętasz, zgadywałeś te baranie kształty. Brakuje powietrza, oddech masz płytki. Słyszysz: coraz niżej nad nami rżęą szare płuca. Stukot obcasów, nasze kroki ciche, gumowe; ktoś tu jeszcze krąży poza nami. Bzyczą latarnie, a nasze urywane śmiechy. Bądź czujny – chodnik: w pęknięcia czerwień się wlała. Czy nie pięknie? Piękne płyną w nas farby, ktoś się tutaj na czerwono rozlał. Gdzie odchodzisz, popatrz na te krwi bohomy, dzisiaj zgadnij na chodniku nakapane obrazy.

Ściany kamienic mienią się wilgocią; gadzie miasto rozwija swój oślizgły jęzor. Idziemy, jakby klaskaty, kałuże chlupią pod nogami. Inni dalej od nas w podróży do paszczy, on już włożył głowę. Nocne okienko szybko ją wypłukuje, w dłoniach już migoczą butelki szklane, szklane szyby, kałuże szklane, razem od szkła odbijanym światłem. Idziemy, a flesze rozbłyskują za nami, plecy masz prostsze i kroki stawiasz dłuższe. Wąsko, teraz przechodzimy przez bramę. Ustawiają się wokół nas mury, kolorowy z nich sypie się tynk, kolorowy podnosi się pył. Popękane czytają się słowa, odrapane oglądają rysunki. Czujesz obecność tych, co tu przed nami? Usiądź, porozmawiaj z duchami.

Przylegam ustami do szkła. Zasysam, zogromniałe wargi oglądasz w butelkowej szyi, czy to wciąż ja. Gargantua. W łuk wyginam swoją bladą szyję, piękna, napięta. Więc obejmujesz ją dłońmi, kciuki stawiasz na gardle, śledzisz, jak przepływają te powolne tyki, czuję w sobie prąd. Przyciśnij mnie jeszcze do siebie, uspokój, proszę, to drżenie. I tak w jedności zastygamy, chwila ta w górę się unosi, jest już ponad miastem, przebijają chmury, wychodzi z atmosfery i zawisa w głuchej próżni, i tak już jest odtąd na zawsze, i sama o sobie świadczy, i już jej nie zaprzeczysz. Krok w tył i znowu oddzielnymi jesteśmy figurami i tylko twoja ręka się do mnie wyciąga. Papieros trzymasz mi w ustach i co mogłabym sama, wolisz robić za mnie. Nie rozumiem swojej uległości.

Ciasno pod smętnie wiszącymi chmurami, gdzie ta chłodna ponad nami wieczność. Tęsknimy w przestrzeni, dym zastania gwiazdy. Wtedy twój śmiech mnie ze spowolnienia wyrwa, gdzie ty, gdzie, chwila samotnej nieuwagi, a ty tam z innymi i zrywam się, i biegnę zaraz do twojej wesołości. W rozbiegu włosy trzepotem w dół, na przeszkodzie się

złamałam, fikołkami się kręcę wokół na osi barierce. Mam już teraz swoją grawitację, chodź na zawsze przykleić się do mnie.

Ciemność się mieni, ktoś w niej chyba tańczy. Rękami, nie rękami, zamiast rąk skrzydłami i słyszę muzykę. Gardło czyjeś suche – słyszę chrypiącą z gardła suchego muzykę. Głowa mi już płynie w tym kleistym powietrzu i widzę niewyraźnie, lecz z całą pewnością dwie ręce się do mnie zbliżają. Widzisz, dwie ręce się do mnie z ciemności wyłaniają. Tańczmy razem, kurz się wzbija, w tych obłokach my. Czy nie pięknie, na kurzu obłokach tańczymy razem my.

Siedzisz, jesteś taki blady. Wydobywam kwadraty twojej twarzy i koła, takie ostre kanty, kości policzkowe, czy znasz je w sobie. Zza twojej głowy na ciemnym fiolecie białe floresy widzę, elipsy, kratka, czy jesteś nimi, planety i gwiazdy, czy pamiętasz: wszechświat za plecami. Patrzysz na mnie, a ja tu jestem, chciałabym bardziej, próbuję. Rozpływam się i wchodzę w te ściany, jestem już podłogą, na stół się przelewam. Dyfuzja, pamiętasz to pojęcie z chemii, oglądam mnie w smugach, oglądam mnie w łunach.

W jakich ty dziwnych ustawieś się kreskach, gdzie tu je wyznaczyć. Fale ręką już w powietrzu rysuję, spłynąłeś zmęczony butelkową liturgią. Jedna twoja ręka pozuje mi w pionie wysoko i szkło, piana, lecą do niej bąbelki. Wpatrzony hipnotycznie; trochę się boję: czy widzisz tam jaśniejsze od naszych twarze. W tej szklanicy-kulicy co byś chciał wyczytać, czy w niej mieszkają przestworza? Podnosisz do światła takie tu mętne, ale mieni, patrz, magicznie złoto w szkle i bursztyny. Oczy masz zamglone, czuję dostojność tej cichej adoracji, powiedz, co widzisz, Proroku. Ja widzę, jak się wiją dookoła ciasne labirynty, dokąd mnie prowadzisz.

Krakanie odbija się. Puls czuję w głowie. Proszę, przestań mnie dręczyć. Krakanie echem odbija się, krakanie od pełnego krakaniem porannego nieba. Wypełza poranek spod ziemi. Uderzają fale o skało-moją-głowę. Proszę, nie szarp mnie już. Czarne dzioby, szukaj trupów.

Masa

Mama, tata, siostra i pies są masowi. A babcia to wiór. Całkiem dobrze pasują do świata. Rodzinnie się wpasowali, a najbardziej mamona. Nie ma Bogów cudzych poza masą.

I ja.

Nie lubię półek. Są pełne. Wszystko się wylewa. Cały świat zalewa po brzegi tak, że nie może się kręcić. Zalana ziemia przystaje, wypoczywa zmęczona razem z psem. Żółty leży całymi dniami na kanapie i gapi się w miskę. Zbyt przelewa, by mógł się ruszać w bezsensie. Faluje na tłusto. Przelewa się tuszą.

– Widać, że pański – mawia mamona i gładzi go po tłustym brzuchu.

A z półkami jasność. Nienasycona, żądna i bestialska. Chłonna w żądaniach i bestialska w rządach. W nienasyceniu więcej pragnie, a w pragnieniu nieustannie chce.

Tłumnie. Maśnię. Tak właśnie żyjemy. Upychając wypełnione, nie patrząc, że zbywa. Gromadzimy na wieki. Nigdy nie wiadomo, kiedy przyjdzie kres.

– Twarda jestem – mawia mamona, gładząc swój brylant. A potem ucieka, gdy zjawia się kupa. Mamona boi się kupy. Bo jest mała, śmierdząca i płacze.

– Sama kiedyś byłaś kupą – komentuje babcia, ale tu się z nią nie liczy.

– Babcia się skończyła – mawia zwykle ojciec. – Już kiedy się rodziła, była końcem. W głowie ma wiór, a przecież on nawet nie rozumie masy.

Faluje, przelewa się świat w sytości. Z drugiej strony odpowiadają mu kamienie zaszyte w żółdkach. Masa nie zastanawia się nad kamieniami, w codzienności nie myśli o niecodziennym. Żółtki są czarne, a kamienie szare. Nie pasują do siebie. Kamienie nie pasują do człowieka, ryby tak. Ryby widzą to, co jest im akurat wygodne. Jednostronnie, krótkowzrocznie, łatwo.

Niania powiedziała raz, że mamona złowiła grubą rybę, że ma szczęście. Nie wiem, co miała na myśli, bo ja nie mam szczęścia, tylko pięć lat. Pamiętam jednak, że przywieźli wtedy różne gatunki tych ryb, to była pewnie jedna, najpiękniejsza z nich. Łosoś. Karp. Sum. Szczęście.

Ojciec zawsze, gdy akurat jest, to je, niekoniecznie ryby. Ale nie ma go zbyt wiele. Ma lepsze rzeczy do roboty, niż się domówić. Odkryłam, że nie lubi lawendowej nuty mamony. Drażni go i warczy wtedy jak piła. Piłuje jej lawendę. Ogranicza rozbiegane kłaczka, a wystarczy przecież zmamonować. To na nią skutkuje.

– Takie dobre dziecko – mawia niania – ale zniszczy cię ta mamona jak ich. Sfałduje, zmasuje, a potem wypłuje na bruk. Samą, trudną, oblepioną warstwą celulozy. Śluz zgęstnieje i przestoni inność. Tylko śluz się będzie liczył, tylko masa. Kasując życie, będzie słono. Na tę słoność nie pomoże liczba, nie pomoże papier. Pozostanie sytość z nadsiadania.

Ojciec ma mamonę, ale kocha swoją sekretarkę. Mamona kocha masę i brylanty. Babcia kocha swój wiór. Moja siostra kocha nianię, a niania mamonę. Okrąg, a marzenie to ja. Ułuda, że będzie.

Dwa razy w tygodniu gram na pianinie. Ojciec mówi: dama! Dźwięki są eleganckie i wypadają. Bez nich nie ma co pokazywać się w towarzystwie. Nie można wypadać bez znajomości nut. Jak złoty: Aport. Głos. Siad. Graj. Znikaj.

Dwa razy idziemy z mamoną na półki, stojaki, wieszaki i manekiny. Wszystko zatrzaśnięte w masie. Nie umiem odnaleźć siebie w jasności, ale ona mówi, że to przyjdzie z czasem. Dorosnę i nauczę się łowić. Złowię kogoś na pończoszkę, buciki i udo. Niewinność nadaje się tylko na wędkę, na przynętę potrzebna jest pierś. Jak się postaram, to może uda mi się złowić szczęście. Mamona mówi, żeby iść w jakość, a nie w ilość. Ilość odnajdziesz w masie. Wetkniesz ją między oczy wszystkim zazdrośnikom. Ale ja nie chcę nic nikomu wtykać. Złowię szczęście i powieszę nad łóżkiem, tyle tylko chcę z tej masy.

Dwa razy siedzę z nianią. Pitagorasujemy, Diogenesujemy, dogujemy i badamy grunt. Niania twierdzi, że i tak skończę w mamonie, dlatego ona piłuje, a ja się pochylam. Gdy podnoszę głowę, jej paznokcie zmieniają kolor. Moje całe życie są bezbarwne. Czasem posmakuję za to Diogenesa. Jest smaczny, ale myślę, że jak babci, nie spodobałaby mu się masa.

Dwa razy w tygodniu siedzę z nią w pokoju. Za każdym razem próbuje zaszczepić we mnie wiór. Zasadzić, wykiełkować młodość siebie.

– Nie chcę umierać. Muszę zazielenić się w twym sercu – mówi – tam, gdzie zielono, nie ma masy.

Może i mądre, ale zbyt wiele. Z rodziców przelewa się masa, z niej wióry. I wszyscy chcą zalać sobą, ile tylko mogą. Zawłaszczyć, jakby mało im było własnego życia.

Czasem wychodzę ze złotym, a on zahacza zadem o ziemię. Falując, zrywa murawę. Przelewa się i nie ma dość siły, by dźwigać własny ciężar. A dzieci biegają z kamieniami. W żółtku kamień wcale nie ciąży. Pozwala biec. Uciekać. Gdyby nie kamień, same stałyby się kamieniami w cudzych żółtkach. Złoty leży na trawie, sika dużym strumieniem. Ciągnę go, ale nie chce wstać. Patrzy w dal na dzieci i ich kamienie, oczami niewierzącymi, niesprawiedliwymi. Złoty widzi więcej niż mamona i ryby, ale widząc, biernie i z rozpaczą popada w tłuszcz.

– Ona dostrzega tylko czubek własnego nosa – mawia niania, a ja martwię się, że kiedyś też dziedzicznie osłepnę.

– Po ojcu masz dziedziczyć, chyba że omami go ta wywłoka – komentuje mamona.

Wywłoka często jest w kłótni. W trzaskaniu drzwi, w kawałkach chińskiej porcelany. Wybrzuszona pomiędzy mamoną i ojcem. Nie daje im się zająć, choć są już przecież zaślubieni. W sumie go rozumiem. Zęby mamony nie są już pierwszej świeżości.

– Nie ma tu kochania – często biadoli babcia – tylko miłość do mamony. Mamona rzadzi, dyktuje warunki. A dyktatura mamony pozwala na masę, ludzie marzą, by jej ulec. A tak się oporowali przeciw spętaniu. Teraz sami podkładają łby, by się zmamonować, ślepo kochają. Wyśmiewają puste czasy. Jasne pełne półki tłumnie drwią. Wdeptują niedostatek. Tylko kamienie drżą na widok pustki. Pobrzękują cicho, a żółtądkę kurczą się. Kamienie pamiętają pustkę. Są pustką. W przepychu ciężko zrozumieć niedostatek, ale mój wiór wie. Wie, że wszystko wróci. A krwawość mamony prześcignie krwawość pustych czasów. W pustce nie ma środków, a masa nie cofnie się przed niczym.

Moja siostra leży jeszcze u początku. Na razie zagarnięta przez mamonę – w ramionach niani, po drugiej stronie babci. Tak naprawdę nie zna jeszcze masy, wióra ani całej reszty. Zazdroszcząc jej, wiem, że i na nią przyjdzie kres. W jej kresie będzie jeszcze ciężiej niż moim. Wszyscy naciskają, żeby wyrównać niepowodzenia we wcześniejszym narzucaniu. Będą żądać, ciągać, chwycić. Każdy w stronę swojej racji, własnej prawdy. Tu nie ma miejsca na wolność, należy poznać cudze i przyjąć jak swoje, wierząc słowom. Dać się narzucić.

– W czasach masy i niestabilności trzeba tkwić beczynn timer w kresie – mawia ojciec.
– Nie wychylać się i po cichu gromadzić.

– Ilość, ilość – wtóruje mamona. – W ciężkich czasach tylko ona zwycięży.

– Ta ilość kiedyś ci zaleje – syczy wtedy niania zazdrośnie, zerkając na brylant.

Niania wypiera się masy, leży bliżej kamieni, a jednak do nich też się wcale nie przyznaje. Nie chce skończyć jak kamień i właśnie to pcha ją panicznie w ramiona masy. Gardzi na pokaz, by unikać porównań z szarością, a błysk w jej oczach obsesyjnie lśni mamoną. Pod obojętnością i wyobcowaniem ukrywa pożądanie i strach. Chciałaby złowić grubą rybę, a tymczasem trafiła jej się szprotka z jasnej półki.

Cała rodzina płakała, gdy zdechł Złoty. Umarł na przesyt.

– To przestroga – zawodziła babcia przykuta do łóżka. – Wszystkich was to czeka, gdy się nie zumiarujecie. Mój wiór powoli odchodzi w niepamięć, nie ma już siły, by wiercić. Masa zyska monopol, wciągnie w swój wir nawet kamienie.

– Zostanie mi teraz gładzić tylko brylant – narzekala mamona, zalewając się łzami. Pańskość Złotego sprawiała, że naprawdę coś go darzyła. Czymś więcej nawet niż ojca. Płakała, aż szorstka mamona otarła jej słone łzy.

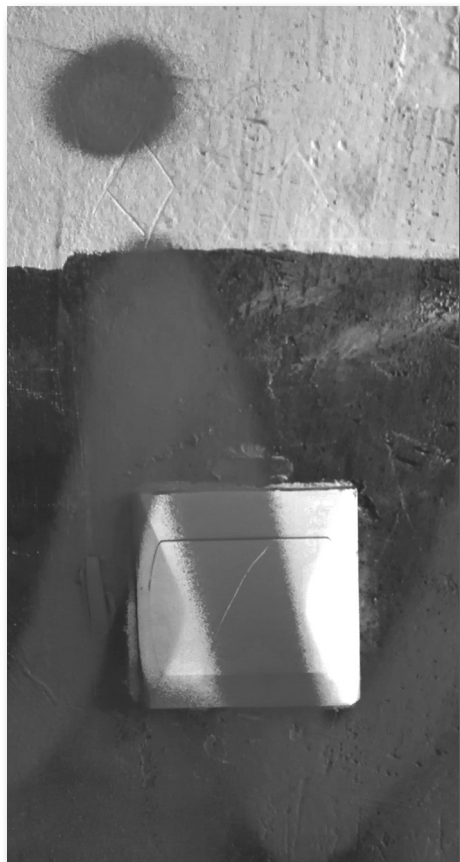
Ojciec narzekał, że stracił swego musztranta. Ukojenie mogła mu przynieść tylko wywłoka, która, jak mamona niesie, zwana była złotoustą. Swym złotem załagodziła niedosyt we władzy, choć nikt ponoć nie działał na: Aport, Siad i Głos tak cudnie jak Złoty.

Niania potrzebowała dwóch głębszych, by zapomnieć o cudownych przymiotach martwego. Lubiła wyprowadzać go na spacer i znikać w falowaniu na długie godziny.

Złoty, zdychając, wydawał się zadowolony. Tłuszcz stopił się, przestał ciążyć. Ostatnie falowanie przyniosło mu ulgę. Umierał bierny, a pod opadającymi powiekami postukiwały cicho kamienie. Widział je, ale nie mógł już nic zrobić. Odchodził, tracąc swój złoty kolor na rzecz szarości. Zdechł i stracił masę – wbrew teorii twardości mamony. W tamtym momencie niczym nie różnił się od kamieni. Był szary, nagi i odmaśniony. Śmierć wyrównuje rachunki, nie pozwala umrzeć inaczej, wszyscy umieramy płasko.

Babcia mówi, że będzie wojna. Wojna kamieni. Ale to nie kamienie się zbuntują, są na to zbyt słabe. Masy zetrą się i pošlą kamienie na zer. To nie będzie trwać długo. Życie jest dla masy kroplą wody w morskiej toni. Niczym.

Masowi są mama, tata, siostra, a pies nie żyje. Babcia ma wiór. A ja na rozstaju.



Mirosław Jurczuk, *Kqt*

Mogłabym napisać o Pustce, bo nic nie zawiera i podobno w ogóle jej nie ma. Wyobraziłabym jej imię, by z mozołem tkąć słowami jej żywot zakończony ostatnią kropką lub wielokropkiem nieskończoności. Byłaby dostojną Heleną, która z godnością znosi niewidoczną tożsamość. Patrzałaby smutno przez okno, bawiąc się kosmykiem poplątanych loków, wyczekując na koniec, a może na początek – tego jeszcze nie wiem.

Trwałaby tak w bezruchu przez dzień, przez wiek cały i dłużej. A może byłaby tylko chwilą, której nikt by nie zauważył. Lubiłaby długie suknie przykrywające jej blade ciało. Pod ich ciężarem czułaby swoje istnienie. Byłaby. Naprawdę. Na zawsze.

Malowałaby obrazy kredkami. Miałyby kolor biały i czarny. Nic więcej, bo Pustka tworzyć mogłaby tylko smutne widoki. A może dzięki temu byłyby wyraźne i jednoznaczne w wymowie – tego też jeszcze nie wiem.

Czy lubiłaby ludzi? Tak, ale bez wzajemności. Człłaby, że uciekają przed nią, nie próbując jej nawet poznać. Nie rozumiałaby ich zachowań, szukając winy w sobie. Z wiekiem stawałaby się zgorzkniała i zapatrzona w swoją pustelniczną niedolę.

Piłaby dużo czerwonego wina i podsłuchiwała erotyczne piski za ścianą swojej duszy. Snułaby w wyobraźni opowieść o sobie w ramionach przystojnego mężczyzny, który wypełniłby ją treścią, nadałby koloru, włączyłby głos jej serca. Byłaby wtedy szczęśliwa. Naprawdę. Na zawsze.

Płakałaby tylko w ukryciu, za zastłoniętymi oknami. Nie mogłaby znieść, gdyby inni wiedzieli, że źle jej samej. Paradoxem nazwaliby to, że Pustka sama dla siebie jest ciężarem. A ona chciałaby być w ich myślach dostojną Heleną, która godnie wypełniała rolę swojego bycia-niebicia.

Z tęsknotą patrzałaby w dal, nie widząc tłumu klęczących przed nią znękanych życiem ludzi. Nie dostrzegłaby wielkiego królestwa, jakie stworzyła przez wieki.

Nie byłaby dobrą królową. Naprawdę. Na zawsze.

Mogłabym napisać o Pustce, bo nic nie zawiera i podobno w ogóle jej nie ma. Ale nie napiszę teraz, bo klęczę oddając jej pokłon.

Mówią ludzie

Mówią, że tego nie ma. Nie ma wspomnień czegoś, czego nie było. Mówią, że to coś jak beznadziejna nadzieja i tylko głupcy w sobie ją noszą. A ja przecież pamiętam pierwszy uśmiech, którego nigdy nie zobaczyłam. Delikatne jak wata cukrowa loczki. Jakby to było wczoraj. Kiedy zamykam oczy, widzę brzuszek różowy i okrągły jak u szczeniaka. Kiedy zatykam nos, czuję niedojrzały zapach świeżości, jeszcze nieskażony strachem i wiejskim życiem. W nocy zastaniam rękoma uszy, nasłuchując szmeru niedokonanego oddechu. Mówią: to nie jest normalne, to trzeba leczyć. Jak głęboką ranę w brzuchu. Zaszyć, załatać, odleżeć i zapomnieć. Mówią, że nawet blizny nie będzie. Staję przed lustrem naga i widzę równe cięcie. Szramę od boku do boku, z której nigdy nie pociekła krew. Piersi, które nigdy nie były niczym więcej niż nieczynnym gruczołem. Ramiona, którym nie dane było uchronić wszechświata przed złem. Mówią, że takiego bólu nie ma. Takiego, którego nie zadano. Nie ma pamięci nienarodzonej. Wspomnień niedokonanych. Nie ma dziecka, którego nie urodziłam.

Biografia albo lądowanie na Księżycu

Na początku było wszystko, bo było się częścią nieposiadalnego kosmosu. Z czasem, gdy ręce nauczyły się być otwarte, zaczęło brakować wszystkiego.

Nie było szpitala. Nie było płaczu żadnej ze stron. Nie było wyłączności. Nie było wilgoci i przeciągów. Nie było wody w piwnicy. Nie było pustych ścian. Nie było trzeźwości wieczorami. Długo nie było chrztu. Nie było odpowiedniego kościoła. Nie było bosych stóp. Nie było daleko do Łazienek Królewskich ani do Pałacu Saskiego. Nie było wysoko. Nie było ciasno. Nie było echa na podwórzu. Nie było brudnych dzieci w okolicy. Nie było głodnych spojrzeń w stronę wystaw cukierniczych. Nie było nawet kluczyka do cukiernicy. Nie było skwarek w miodzie. Nie było ławki na końcu klasy. Nie było książek na pasku. Tylko przez tydzień nie było pianina. Nie było źle.

Nagle nie było wakacji nad morzem. Nagle nie było zajęć w szkole. Nagle nie było Zamku Królewskiego. Nagle nie było dojazdu na Muranów. Nagle nie było Żydów. Nie było chleba i butów. Niestety nie było jakiegokolwiek wody w piwnicy. Nie było już Kossaków na ścianach, etażerki i łóżka z metalową ramą. Nie było jak otworzyć beczki z miodem. Nie było w mieście miejsca dla ludzi. Nie było zbyt dużego gospodarstwa na wsi, a w chałupie nie było lanych szyb i podłogi. Nie było jak dawniej pokoju dziennego ani okrągłego stołu. Nie było też kompletu zastawy. Nie było czasu na naukę. Nie było Polaka, który nie wiedziałby, gdzie ukrywają się żydowskie dzieci. Nie było czasu na zbijanie trumien. Nie było dobrych Niemców, ale nie bywali oni bez czekolady i papierosów. Nie było kontaktu z braćmi, gdy nie było w pobliżu lasu. Nie było zamówień na czótenka ani kozaki. Nie dla wszystkich były pieniądze. Nie było po co wracać. Nie było sił, by patrzeć na zrujnowane miasto, na ogołocone ściany. W rozprutej metalowej ramie łóżka zwisającego z ruin kamienicy nie było umówionej kartki z wiadomością, czy żyje i gdzie się ukrywa. Nie było żadnych punktów zaczepienia. Nie było nikogo znajomego w okolicy. Nie było już sklepu ojca na Chmielnej ani Pałacu Saskiego. Nie było kotów bez pcheł. Nie było dobrze.

Nie było w Warszawie dobrej szkoły, a jeśli nawet była, to nie było na nią pieniędzy. Nie było już szkatułki ze złotymi monetami na gorsze czasy. Nie było niczego więcej niż jedna bułka na cały dzień. Nie było matury i wymarzonej pracy w biurze. Nie było ratunku dla piersi mamy. Nie było niepijących mężczyzn. Ja akurat nie miałam pogrzebacza, a on nie miał tego dnia nic na obiad. Nie był taki zły. Nie było wyjścia. Nie było kościoła. Nie było białej sukni i obrączek. Nie było mnie rankiem następnego dnia obok, bo nie było człowieka, który wydawałby się ciekawszy od czytania książki na ławce pod Pałacem Kultury. Człowiek nie wybierał za Polskę Ludową, więc nie było wyjścia i nie można było się nie spakować i nie wyjechać, tam gdzie dawali pracę.

Nie było łatwo. W małym mieście nie było lekarza. Nie było jak czegoś załatwić bez mięsa czy słodyczy. Nie było badań. Nie było inkubatora. Nie było imion dwójki dzieci w dowodzie. Nie było po co tkwić w tych czterech ścianach. Nie warto było się zastanawiać, czy wracać.

Nie było imienin i sylwestra bez znajomych, bez wódki. Nie byłam duszą towarzystwa. Nie miałam szczerzej przyjaciółki. Nie wypadało jednak nie pojawiać się w towarzystwie, gdy nie było innej pracy niż praca w Służbie Bezpieczeństwa. Nie było dnia bez butelek koniaku i czekoladek. Nie było wyrzutów sumienia, szczególnie gdy nie było jeszcze „Solidarności”. W mrozy nie odpalał samochód. Nie było zbyt dobrego dojazdu do urzędu. Na przydział się jednak nie wybrzydzało. Nie wybraliśmy mieszkania na ósmym piętrze, bo wtedy często nie było prądu. Jak nie było mięsa, to nie obeszło się bez pieczarek ze śmietaną i chlebem. Powroty do domu bez psa nie były już tym samym.

Po latach nie było przeciwwskazań, by nie spróbować jeszcze raz, choć nie była owocem miłości. Nie chciała nikogo innego poza ojcem. Nie chciała się uczyć. Nie była obojętna na zaloty chłopców. Nie można było jej zatrzymać w domu. Nie było wyjścia, gdy zaszła w ciążę. Nie była dobrą żoną i matką. Nie mogłam usłyszeć od niej słowa prawdy. Nie była taka, jak bym chciała. Nie siadała przy mnie na łóżku, gdy tego potrzebowałam. Nie było nadziei na szklankę wody przy łóżku. Nie wychowałam dobrze dzieci, choć nie piją, nie kradną. Nie dzwonią. Nie proszę o to. Nie potrzebuję ich. Nigdy nie chciałam mieć dzieci. Nie miałam jednak innej wizji. Nie mogłam żyć po swojemu, czyli nie żyć wcale. Nie obroniłam Polski Ludowej przed upadkiem. Nie żałuję.

Do dnia lądowania człowieka na Księżycu nie miałam wątpliwości co do istnienia Boga i Nieba. Nie było mi dane umrzeć przed 1969 rokiem. Od tego dnia nic nie miało sensu.

Gdybym tylko mogła tego dotknąć, zapewne rozpierzchłoby się w powietrzu jak chmura tanich perfum. A jednak są momenty, kiedy wydaje mi się to solidniejsze od skały. Szukam w tym jakiejś szczególnej cechy, właściwości, która już od progu krzychałby do mnie: spójrz, to przeze mnie, to ja nie pozwalam mu zaistnieć! Gdybyśmy wyprowadzali bowiem istnienie z istoty, jaka byłaby istota przedmiotu, który nie istnieje? I jeszcze: w jakim kontekście ontycznym ten przedmiot jest nieistniejący? Wiadomo przecież, że istnienie bezwzględne, niezależne od systemu, jest zwyczajną fikcją. W końcu coś może nie istnieć samodzielnie w przestrzeni i w czasie, a jednak być obecne w języku, w świadomości zbiorowej, wreszcie w samym tylko umyśle. Czy to gorszy stopień istnienia? Jeśli tak, to zapewne też lepszy nieistnienia.

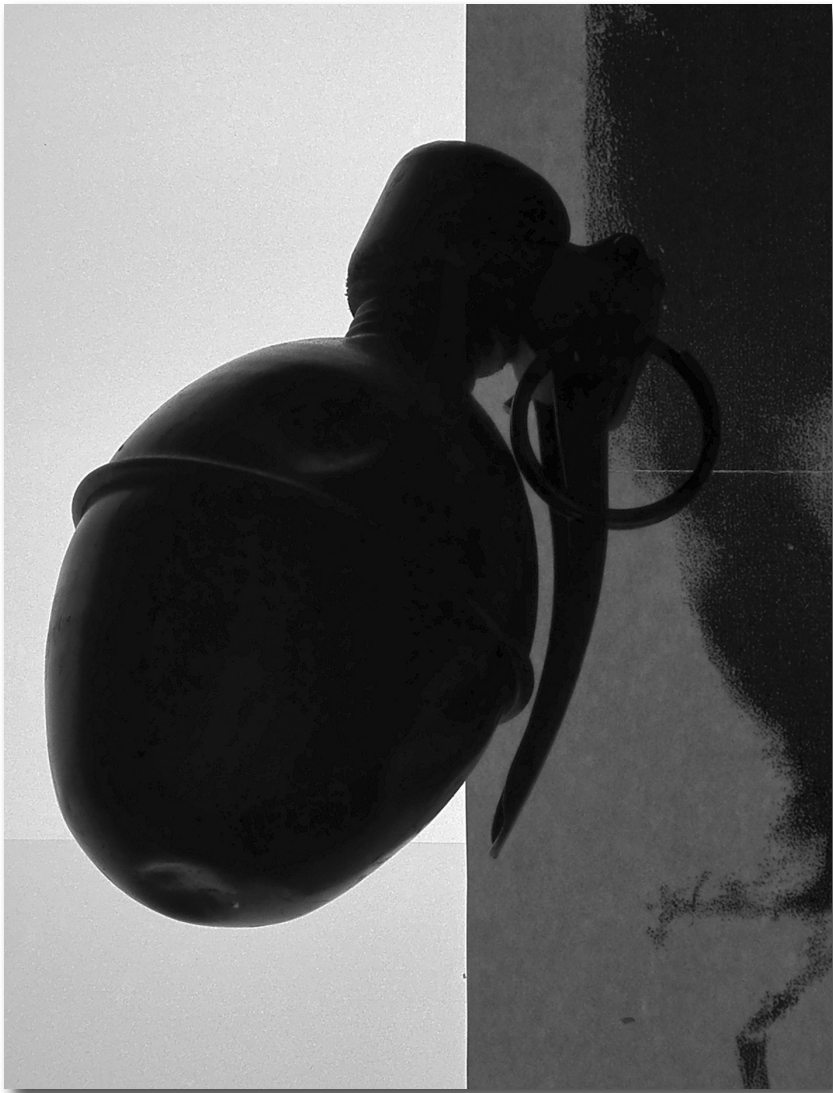
Lubię myśleć, że jest jednocześnie okrągły i kwadratowy, mokry i suchy, kłujący i gładki jak powierzchnia spokojnego jeziora. Przekładam sprzeczności jak warstwy tortu, na którego wierzchu lśni wisienka nieistnienia. Czerwona lampka alertu ontologicznego.

Próbuję wyobrazić sobie jego ciężar, ale uginam się pod wrażeniem lekkości. Zakochana w oksymoronach nie mogłam nie pokochać jego szczególnego statusu, tego zawieszenia pomiędzy być a nie być, między członami Hamletowskiego pytania, którego sens wreszcie zaczynam rozumieć. Nie chodzi bowiem o to, „czy” (jedno lub drugie), ale „jak” jednocześnie. W jaki sposób zawiesić się między istnieniem a nieistnieniem, by uciec przed konsekwencjami obu tych stanów? Może dopiero w tej szczelinie tkwi prawdziwa siła niebytu.

Gdybym twierdziła, że jest bezbarwne, zapewne oznaczałoby to, że poszłam na łatwiznę. Tak jakby kolory uzależnione były tylko od materii, twardej substancji, na której mogą się zaczepić jak pasożyty na żywicielu. Tymczasem mogłabym przysiąc, że od jego pstrokacizny bolą oczy. Jego zapach musi być intensywny jak odór moczu albo aromat skoszonej trawy. Wszystko zależy od tego, jaki rodzaj nieistnienia bliższy jest naszemu sercu. Uspokojenie ma wpływ na wiele rzeczy, a już szczególny na to, czego nie ma.

Próbuję wyobrazić sobie przedmiot, który zaprzeczałby wszelkim kryteriom istnienia, zarówno tym bezpośrednim, jak i pośrednim. Empirycznym, interpretacyjnym, eksplanacyjnym, a także kryterium konstruowalności. Zgodnie z tym ostatnim mój nieszczesny obiekt musiałby być pozbawiony nawet modelu semantycznego, o matematycznym nie wspominając. Czy ostałoby mu się choćby odbicie w lustrze?

Być może to on i jemu podobne wypełniały nierozprzestrzenioną przestrzeń i nierozpoczęty czas sprzed Wielkiego Wybuchu. Łapię się na tym, że zachowuję się jak Pseudo-Dionizy, próbujący opisać Boga w kategoriach teologii apofatycznej. I, jak Tertulian, wbrew rozumowi wierzę, że się da. W końcu jest absurdem.



Mirosław Jurczuk, *Gra*

Dwudziesta Wiosna Juliana Przybosia

Julian Przybóś przeżył ich 70, ale w serii utworów zatytułowanych *Wiosna* z datą roczną utrwalił zaledwie 19. Pierwszą była katastroficzna *Wiosna 1934*, ostatnią – jubileuszowa *Wiosna 70*. Między nimi występują więc liczne luki, niektóre wprowadzie przez Poetę zagospodarowane również „wiosennie”, lecz utworami zatytułowanymi inaczej. Próby uzupełnienia tych braków jakkolwiek laboratoryjną rekonstrukcją byłyby dziś wysiłkiem sztucznym, a jedynym przedsięwzięciem w miarę rozsądnym i pożytecznym wydaje się kontynuacja rozproszonego cyklu przez dopisanie do serii *Wiosny* najnowszej, opatrzonej datą aktualną. Sposobną ku temu okazją stało się seminarium *Przybóś – Wiosna 2018*, zorganizowane w Poznaniu pierwszego dnia kalendarzowej wiosny. Poprzedziło ono promocję książki *Przybóś dzisiaj* (Rzeszów 2017), której tytuł czytany dosłownie już się zdezaktualizował, gdyż zawartość pokaźnego tomu jest plonem konferencji zorganizowanej 6–8 października 2015 roku w Niebylcu i Rzeszowie w rocznicę śmierci Poety.

Na poznańskie seminarium z pewnością przybył sam jego Bohater, gdyż jego dyskretną obecność dało się od początku wyczuć przez kopułę Collegium Maius, pod którą toczyły się obrady, a w końcu nawet udowodnić współtworzonym przezeń suplementem dorobku poetyckiego. Przybóś bacznie wsłuchiwał się w referaty, a zwłaszcza zaintrygował go jeden, którego tytuł *Dziewiętnaście mgnień wiosny* prowokował do zaokrąglenia użytej w nim liczby. Zresztą również referent omówiwszy 19 wierszy, zgłosił w puencie swojego wystąpienia *expressis verbis* postulat, aby we współpracy z Poetą dopisać do ich listy *Wiosnę* formalnie właśnie tego dnia zainauguowaną.

Sytuacja konferencyjna okazała się wyjątkowo silnym impulsem twórczym jako największe wyzwanie i szansa odkrycia nowej „sytuacji lirycznej”. Prócz samej sesji naukowej, na której rozpatrywano wieloaspektowo wiosenną twórczość Przybosia, inspiracją stała się zapewne również nazwa miasta, przywodząca swym brzmieniem tak bliskie choremu sercu Poety asocjacje epistemologiczne.

Jednak wiosna nad Wartę przybywała nieśpiesznie, tu i ówdzie przebijając się leniwie i jakby niechętnie przez lokalne topniejące w locie zadymki śnieżne; pędzona bardziej retoryką kalendarza niż logiką i materiałem dowodowym natury. Wprowadzie tu i ówdzie zasadzono na trawnikach wyhodowane w cieplarniach żółte i fioletowe krokusy, wymuszając sztuczne przebudzenie przyrody, lecz poza grubymi murami Collegium Maius plenerowa sceneria nie zwiastowała jeszcze wiosny ni najmniejszym listkiem na drzewie, ni pękającym pąkiem, a jedynie przenikała na salę zgłuszonym rumorem przejeżdżających ulicą Fredry tradycyjnie zielonych poznańskich tramwajów.

Z braku stosownych symptomów należało zatem wiosnę wykreować od podstaw – podwojoną siłą woli poetyckiej oraz mocą zjednoczonych imaginacji, czerpiących ożywcze, lecz konserwowe soki z zasobu wcześniejszych 19 i pamięci sensorycznej z przeżyć lat minionych u obu obserwatorów. Początkowo idea proponowanego eksperymentu wzbudziła lęk Autora *Równania serca*, a przyspieszone tętno zdradzało nawroty arytmii. Ślady tej reakcji zostały zresztą utrwalone w postaci nieregularnego rytmu wiersza i wypełniających prawie cały utwór wątpliwości autotematycznych: czy brak dających się zaobserwować symptomów pory roku nie zmusi do automatycznej repetycji motywów którejsz z wiosen już dawno zapisanych? Nawet po zakończonym pomyślnie akcie twórczym ta genetyczna obawa wydaje się częściowo uzasadniona, gdyż istotnie powstał kolejny wiersz nie tyle o samej wiosnie, ile o kłopotach z jej brakiem. Z jednej strony efektem eksperymentu było więc znowu niespełnienie artysty, z drugiej – spełniła się dominująca w cyklu zasada niespełnienia. Prawdopodobnie właśnie z uwagi na tę ambiwalencję Poeta ostatecznie zaakceptował retoryczną zasadę *praeteritio*, uznając słusznie, że mówienie o czymś, czego nie ma, będzie właśnie tego czegoś mimowolnym lub wyrafinowane przewrotnym stwarzaniem.

Trudno rozstrzygnąć, czy zastosowana metoda zagwarantowała wiarygodny zapis sytuacji konferencyjnej – jeśli już nienawiązujący do tez referentów, to przynajmniej w przybliżeniu oddający nastrój dyskusji. Być może wiersz tyleż z tej atmosfery wynikał, ile ją dopiero współtworzył, a transcendentalna i transkopułowa interakcja z Poetą (do której kosmiczny zasięg okazał się wystarczający) pozostawiła zamiast jakiegokolwiek dokumentacji tylko błędzące pod kopułą, groteskowo kontrastujące z malowanym w prehistoryczne stwory tynkiem, echa rymów awangardowych, zapewne przydatne do analiz na konwersatoriach z poetyki.

Dwudziesta *Wiosna* zakwitła więc z dala od miejskich parków i ogrodów, w dość sterylnym akademickim laboratorium słowa, czasowo zainstalowanym przez Terenowy Oddział Pracowni Poetyki Eksperymentalnej. I wybuchła odczytaniem przez kopułę w niebo, by zyskać ostateczną autoryzację – wprawdzie odczuta jedynie metafizycznie, a nie potwierdzoną żadnym autografem. Jednak ani fizyczny brak spisanej umowy, ani podejrzanie niezgodna z biogramem Poety data roczna użyta w tytule nie powinny stać się powodem do pomówień i roszczeń, by poniższy pierwodruk opatrzyć małoduszną formułą: „opublikowano bez wiedzy i zgody Autora”.

Poznań, 20 marca 2018 roku

Wiosna 2018

O życie mniej, a więcej o tę wiosnę – znad Warty,
co rozbłysła mi aż dwudziesta
w spóźnione pojutrze –
nie przeciw tamtym wszystkim,
a tak niepierwsza,
jakbym w plecaku kalendarza
pożółkłej daty:
trzydziesty czwarty –
się ustrzegł,
a nosić nie przestał
i nie odmienił.

Jakbym dawno świeżym listkiem
nowo stwarzał
rdzawy niewybuch zieleni –
sprzed, a już po-rozumieniem
z rozpędzonymi pędami wiersza.

Na jakim widnokregu, przez niedoznane liście
rozpiąć ją zdołam jednym zdaniem –
w girlandę tęczy przez całą stronę,
gdy tak niewidoma w Poznaniu,
jak przed i za niepoznaniami?

Czy wzrosnę
ponad tamtymi mgliściej?
Czy tę podniosę
niepewnym dorobkiem
mych ledwie dziewiętnastu wiosen
aż do Tu sprzed wielu Tam?

Tak spoza, że aż sercu wbrew
oddalę rymu zmiłkłą kropkę,
bo ciągle koniec tylko znam:
w zenicie śpiew –
skowronek.

Z nie ludzkiej dali w ludzki krąg
mozołem sześciu liter
zasiewam chwilę
w transfuzji cudzołtośu niby krwi chlorofilem,
aż –
tryska pąk –
niemym – nie mym zachwytem!

Zaledwie przez bezlistne drzewa
z rumoru zielonych tramwajów
słuch wysnułem,
a marzec mi majem odbrzmiewa
w kopułę
Collegium Maius!

Przełożył Miłosz Waligórski

bajka o gwiazdach

wystarczy mi jeden
rzut oka na gwiazdy
a śmierć
w moim życiu
przestaje coś znaczyć
tylko nagły smutek
kiedy je gonię
spadającym okiem

Caryl Whittier Chessman
zapisał to
na paczce cameli
kilka dni
przed wyjazdem
na tamten świat

tę paczkę znaleźli więźniowie
którzy sprząтали po świętach
lamety
z podłogi pustej celi śmierci

historia miłosna

w raporcie policji
z 16.5.1987 r.
napisano że D.L. Zaslawsky
obywatel USA polskiego pochodzenia
został aresztowany
pod zarzutem obrazy moralności

dzień później
gazety doniosły
że w miejscowym areszcie
wskutek niedopatrzenia strażników
powiesił się
psychicznie chory człowiek
zatrzymany wczoraj
ponieważ w miejscu publicznym
na oczach mieszkańców
próbował uprawiać miłość
z czarną
marmurową rzeźbą
którą dwa lata wcześniej
swojemu miastu
podarował znany artysta
potem przyszła noc
para oczu w kostnicy
była zimna i nieruchoma
zresztą
czego spodziewać się po oczach
które już nigdy
nikogo nie zobaczą

na drugim krańcu miasta
po ścieżkach parku
hulał wiatr
papiery wirowały u stóp
czarnej kobiety
której kamienne oczy
nigdy
nikogo nie widziały

12 lutego 1988 roku

dwa lata po śmierci babci
nie znajduję już jej włosów na dywanie
stoiki z etykietą PIGWA '83
dawno zostały opróżnione
a buty swetry i szale
rozdane ludziom
których więcej nie zobaczę

dzisiaj kiedy pomyślałem
że nie mam już żadnych powodów do smutku
w rozmowie ktoś wymówił słowo –
głos uwiązał mi w gardle bo dotąd
znałem je tylko z jednych ust:
KĘSEK

przeprowadzka

jutro przeprowadzka

zabawki włożyłem do pudła
cieszyłem się bez powodu
w końcu zasnąłem

dzisiaj przeprowadzka

ktos wziął już to pudło
ktos zdjął żyrandole
i wyniósł wszystkie nasze
rzeczy

patrzę na matkę
milczy
patrzę na dziadka
milczy
patrzę na babcię
milczy

zaraz
sobie popłaczemy

żeby usłyszeć
jakie upiorne echo
odbija się
od ścian

bajka o rodzinnym ateizmie

po tym jak w 1943
zginął jej syn
babcia straciła
wiarę w boga

w 1986
zaczął ją trawić
nowotwór złośliwy
z którym żyła nic
o nim nie wiedząc

zniknęły noce
i dnie
zostały tylko poranki
radość z oddechu
i nadzieja
przecież to przeżycie
musi kiedyś minąć

dwa dni przed śmiercią
nie mogła już mówić
nie mogła pytać
kto po drugiej stronie
siedzi w ciemności

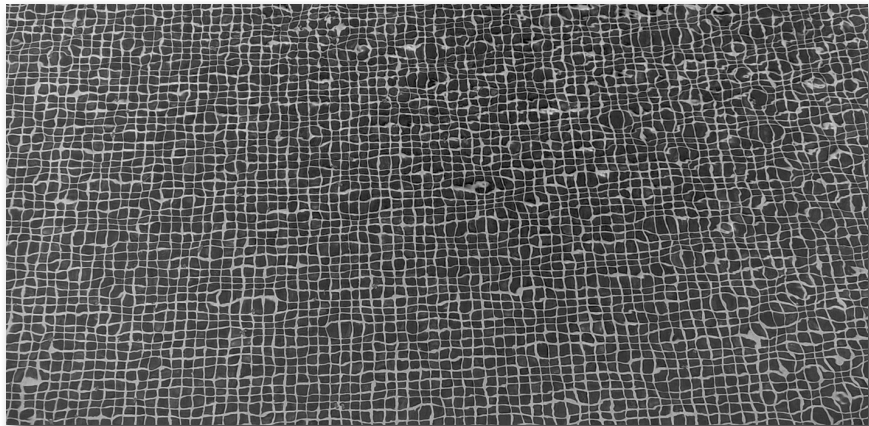
dopiero wtedy
przestałam uważać
na czarne koty
biegnące przez drogę
łapać się za guzik
widząc kominiarza
i myśleć życzenia
gdy moneta
w fontannie opada na dno

zdarzenie

późna jesień gdzieś w bośni
basen ze skocznią
na której stoi moja matka
patrzy w dół
na brzegu ja z ojcem

skoczy? – pytam

wiersze pochodzą z tomu *Opervatorija Varšava* (1988)



Mirosław Jurczuk, *Fala*

NOTKI BIOGRAFICZNE

Paulina Adamczyk (1989), historyk sztuki, autorka prac naukowo-badawczych, artykułów i esejów o sztuce, a także prozy, poezji oraz recenzji książkowych. Dotychczas publikowała między innymi na łamach „Arteonu”, „Twórczości”, „Migotań”, „Nowych Książek”, „Magazynu Literackiego Książki” oraz w „Poezji Dzisiaj”. E-mail: pbarysz@gmail.com

Marta Buława (1988), absolwentka Wydziału Polonistyki UW, sekretarz redakcji „Tekstualiów”. E-mail: mbulawa@gazeta.pl

Marcin Czardybon (1989), doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, absolwent politologii na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW oraz kilku szkół muzycznych. Redaktor i korektor w wydawnictwach pewnej fundacji. Niegdyś udzielał się w off-owych teatrach (ale postanowił zejść ze sceny niepokonany). Zajmuje go psychoanaliza, teologia polityczna, socjologia literatury i współczesna myśl krytyczna. W „Tekstualiach” pełni funkcję redaktora językowego. E-mail: czardymar@o2.pl

Joanna Dobrowolska (1993), absolwentka filologii polskiej (2017) i politologii (2018) na Uniwersytecie Warszawskim, doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX wieku Instytutu Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki UW. Zainteresowania badawcze: literatura pozytywizmu i Młodej Polski, dramaturgia społeczna XIX i XX wieku, obraz rewolucji 1905 roku w literaturze, myśl polityczna XIX i XX wieku, historia ruchu socjalistycznego. E-mail: joanna_dobrowolska_m@wp.pl

Łucja Dudzińska (1960), poetka, wydawca, redaktorka serii wydawniczych, animatorka kultury, pomysłodawczyni i organizatorka wielu akcji literackich, konkursów, wystaw, prezentacji. Autorka siedmiu tomów poetyckich (w tym dwóch dwujęzycznych), tłumaczona na osiem języków. Laureatka kilkudziesięciu konkursów poetyckich, Nagrody „Tetis” i wielokrotnych nominacji za tomy poetyckie. Za debiut „z mandragory” otrzymała symboliczną Nagrodę R. Miłczewskiego-Bruna. Inicjatorka i kuratorka ogólnopolskiej Grupy Literycznej Na Krechę (od 2011 roku). Prowadzi Fundację Otwartych Na Twórczość (FONT). Członkini Zarządu Głównego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Stypendystka Marszałka Województwa Wielkopolskiego. Kontakt z autorką za pośrednictwem redakcji.

Kamil Dźwiniel (1988), doktor literaturoznawstwa. Laureat 11. edycji Nagrody „Archiwum Emigracji”. Autor rozprawy doktorskiej poświęconej tekstowym wymiarom polskiej piosenki bardowskiej. Interesuje się przede wszystkim dorobkiem europejskich bardów oraz poezją polską XX i XXI wieku. Zajmują go również związki literatury z muzyką oraz kultura czeska w jej najrozmaitszych przejawach. Jego artykuły ukazały się w takich periodykach jak: „Bohemistyka”, „Prace Polonistyczne”, „Przegląd Humanistyczny” czy „Ruch Literacki”. Obecnie przygotowuje książkę poświęconą poetyce piosenki bardowskiej. E-mail: kamciod@op.pl

Ola Fudalej (1989), ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie ze specjalizacją teatrologiczną. Píše poezję lingwistyczną

i prozę poetycką. W literaturze najbardziej interesuje ją eksperyment językowy i kontemplacyjny charakter tekstu. E-mail: fudalej.ola@gmail.com

Hanna Gosk, profesor zwyczajny w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Instytutu Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Kieruje Pracownią Antropologicznych Problemów Literatury. W 2009 roku stworzyła sieć naukową – Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych. Zajmuje się prozą i krytyką literacką; literaturą dokumentu osobistego; problematyką zmian zachodzących w prozie polskiej po roku 1989; literackim obrazowaniem historii oraz nowszymi metodologiami w podejściu do literatury współczesnej z akcentem na ujęcia antropologiczne, postkolonialne\postzależnościowe. E-mail: h.gosk@uw.edu.pl

Katarzyna Górzyńska-Herbich (1989), studentka filologii polskiej i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Swoje zainteresowania naukowe koncentruje wokół twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Wcześniej zaangażowana w działalność na rzecz studentów. Redaktorka językowa w redakcji „Tekstualilów”. E-mail: gorzynska.ka@gmail.com

Miljenko Jergović (1966), urodzony w Sarajewie poeta, prozaik, dramaturg i publicysta. Wydał kilka tomików wierszy, między innymi *Opservatorija Varšava* (Observatorium Warszawa, 1988), z którego pochodzą prezentowane w „Tekstualiach” wiersze, i *Uči li nočas neko u ovom gradu japanski?* (Czy ktoś dzisiejszej nocy uczy się w tym mieście japońskiego?, 1992); zbiory opowiadań: *Sarajevski Marlboro* (1994), *Karivani* (Karivanowie, 1995), *Mama Leone* (1999), *Rabija i sedam meleka* (Rabin i siedem aniołów, 2004), *Inšallah Madona, inšallah* (Inšallah, Madonna, inšallah, 2004), *Drugi pocatunek Gity Danon* (Drugi poljubic Gite Danon, 2007), *Mačka, čovjek, pas* (Kot, człowiek, pies, 2012); eseje *Naci bonton* (Nazi bon ton, 1999), *Ojciec* (Otat, 2010), *Nezemaljski izraz njegovih ruku* (Nadprzyrodzony wyraz jego rąk, 2017); dramat *Ka-žeš anđeo* (Mówisz, że to anioł, 2000), a także powieści: *Buick Rivera* (2002), *Dvori od oraha* (Orzechowe dwory, 2003), *Gloria in excelsis* (2005), *Ruta Tannenbaum* (2006), *Freelander* (2007), *Srda pjeva u sumrak na Duhove* (Srda śpiewa o zmierzchu w Zielone Świątki, 2009), *Psi na jezeru* (Psy nad jeziorem, 2010), *Rod* (Ród, 2013) i *Wilimowski* (2016). Jest członkiem chorwackiego i bośniacko-hercegowińskiego Pen Clubu, laureatem licznych nagród literackich (między innymi Nagrody Związku Pisarzy Chorwackich, Nagrody im. Ksavera Šandora Gjalskiego, Pokojowej Nagrody Ericha Marii Remarque’a, Premio Napoli) i stałym współpracownikiem kilku czasopism na obszarze byłej Jugosławii. Od 1993 roku mieszka w Zagrzebiu. W Polsce książkowo ukazały się dotąd powieści: *Buick Rivera* (2003), *Ruta Tannenbaum* (2008), *Freelander* (2010), *Srda śpiewa o zmierzchu w Zielone Świątki* (2011), *Ojciec* (2012), *Wołga, Wołga* (2014), *Wilimowski* (2016) i *Psy nad jeziorem* (2017) – wszystkie w przekładzie Magdaleny Petryńskiej – zbiór opowiadań *Drugi pocatunek Gity Danon* (2016) oraz zbiór esejów *Muszkata, cytryna i kurkuma* (2017). W 2009 roku Miljenko Jergović był nominowany do Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus” (za powieść *Ruta Tannenbaum*), a w 2012 roku został

jej laureatem (za powieść *Srda śpiewa o zmierzchu w Zielone Świątki*). Kontakt z autorem za pośrednictwem redakcji. E-mail: tekstualia@o2.pl

Katarzyna Kołczewska (1971), na co dzień łączy prowadzenie własnej firmy, działalność edukacyjną i pasje pisarskie. Autorka poczytnego bloga dla przedsiębiorców. W 2013 roku zadebiutowała powieścią *Kto jak nie ja*. Ostatnia książka – *Odzyskać utracone*, inspirowana historiami rodzinnymi, została niezwykle dobrze przyjęta przez czytelników. Ukończyła Warszawski Uniwersytet Medyczny, Akademię Strategicznego Przywództwa ICAN Institute, Akademię Personalnego Przywództwa ICAN Institute oraz studia podyplomowe w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki UW. Poszukując informacji na jej temat, warto zajrzeć na autorską stronę internetową: www.katarzynakolczewska.pl E-mail: katarzyna@kolczewska.pl

Sylvia Kukła, z domu Siekierska, warszawianka urodzona w Puławach. Absolwentka Szkoły Mistrzów na Uniwersytecie Warszawskim. W 2012 roku zadebiutowała powieścią *Powiedz mi to jutro*. W przygotowaniu kolejna książka – *Plateau*. E-mail: sylvia.kukla@o2.pl

Małgorzata Lisecka (1983), urodzona w Poznaniu. Muzykolog i literaturoznawca, adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, współpracuje też jako wykładowca z Akademią Muzyczną w Bydgoszczy. Autorka monografii poświęconej związkom polskiej poezji barokowej ze współczesną refleksją teoretycznomuzyczną oraz artykułów dotyczących związków słowa i muzyki, teatru operowego, estetyki muzycznej, gatunku madrygałowego i poezji bardowskiej. Uczestniczyła w licznych konferencjach naukowych i wygłaszała wykłady w zakresie nauk o muzyce oraz filologii w Chinach, Grecji, Hiszpanii, Polsce, Portugalii, Rumunii, na Węgrzech oraz we Włoszech. E-mail: malise@umk.pl

Piotr Michałowski (1955), literaturoznawca, eseista, krytyk literacki i teatralny, trochę tłumacz, absolwent UAM w Poznaniu (polonistyka) i Uniwersytetu Wrocławskiego (bibliotekoznawstwo), doktoryzował się na UAM, habilitację uzyskał w IBL PAN, kierownik Zakładu Teorii i Antropologii Literatury Uniwersytetu Szczecińskiego. Opublikował książki naukowe: *Miniatura poetycka* (Szczecin 1999), *Granice poezji i poezja bez granic* (Szczecin 2001, 2003), *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej* (Kraków 2008), *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej* (Kraków 2012), tomy szkiców: *Narożnikowo, centralnie, pogranicznie. Szkice szczecińskie i europejskie* (Szczecin 2014), *Z narożnika mapy* (Szczecin 2017), zbiory poetyckie: *Poemat w czerwieni* (w drugim obiegu, Poznań 1984), *Powidok powietrza* (Szczecin 1994), *Za czarnym wielokropkiem...* (Szczecin 1999), *Rytmy albo wiersze na czas* (Bydgoszcz 2007), *Cisza na planie* (Szczecin 2011), *Zaginiony w kreacji. Poemat z przypadku* (Szczecin 2018, w druku), *Li(me)ryczny plan Szczecina* (Szczecin 1998) oraz dwa zbiory pastiszów: *Głosem prawie cudzym. (Z poezji okołokonferencyjnej)* (Kraków 2004) oraz *Pierwowzory i echa. Od Kochanowskiego do Barańczaka* (Kraków 2009); opracował poemat J. Tuwima *Kwiaty polskie* w serii „Biblioteka Polska” (Kraków 2004), zredagował tom

zbiorowy *Od pióra do sieci. Zmienne media literatury* (Szczecin 2015); redaguje serię poetycką „Tablice” w Wydawnictwie Forma. E-mail: karapet@wp.pl

Piotr Müldner-Nieckowski (1946), poeta, prozaik, dramatopisarz. Pracuje także jako doktor nauk medycznych i polonista, profesor Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i PEN Clubu. Debiutował wierszem w dwutygodniku „Kamena” w 1967 roku. Wydał około 30 książek, między innymi zbiory poezji (*Namiot ośmiu wierszy* 1975, *Ludzki wynalazek* 1978, *Wilgoć* 1997, tom zrealizowany na antenie Polskiego Radia i jako spektakl teatralny – *Za kobietą tren* 2001, 2006, 2017, *Opaska gazowa* 2004, nagrodzony Nagrodą im. C.K. Norwida *Park* 2011, *Schody* 2015), zbiory opowiadań (*Proszę spać* 1978, *Raz jeden jedyny* 2007), powieści (*Himalaje* 1979, *Czapki i niewidki* 1980, *Śpiący w mieście* 1983, *Diabeł na placu Zbawiciela* 1990). W 2007 ukazał się zbiór słuchowisk pod tytułem *Piórko*, a w 2010 roku korespondencja z poetą Lechem Jakóbem Müldner & Jakób. Jest także autorem licznych dramatów radiowych oraz prac naukowych medycznych i językoznawczych. W 2003 roku ukazał się jego *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego*, w 2004 – *Nowy szkolny słownik frazeologiczny*, a w 2007 – *Wielki słownik skrótów i skrótowców*. Otrzymał Nagrodę Literacką i Stypendium im. Tadeusza Borowskiego (1976), Medal im. Janusza Korczaka (1982), Nagrodę I stopnia Komitetu ds. Radia i Telewizji (1992), Medal Komisji Edukacji Narodowej (2003), Nagrodę im. C.K. Norwida (2012), nagrodę Polskiego Radia „Wielki Splendor” (2013), srebrny medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2016) i in. Kontakt z autorem za pośrednictwem redakcji. E-mail: tekstualia@o2.pl

Żaneta Nalewajk-Turecka (1977), dr hab., historyk literatury, komparatystka. Współzałożycielka i redaktor naczelny (od 2005 roku) kwartalnika „Tekstualia”. Pracuje w Zakładzie Komparatystyki na Wydziale Polonistyki UW. Od 2009 roku polska koordynatorka projektu wymiany przekładów w ramach projektu „Review within Review” („Czasopismo w czasopiśmie”). Jest autorką monografii *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza* (Gdańsk 2010) oraz *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne* (Kraków 2015) oraz współredaktorką (razem z Edwardem Kasperskim) monografii *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji (i nie tylko)* (2009), *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator* (2010), *Romantyzm Drugiej Wielkiej Emigracji* (2012, przy współpracy Magdy Nabiałek, Magdaleny Mips i Joanny Jastrzębskiej), *Sekundy (i) epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku* (przy współpracy Magdaleny Mips, Warszawa 2013). Zredagowała także tom *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji* (2011), podręcznik akademicki Edwarda Kasperskiego *Metody i metodologia. Metodologia ogólna, nauki humanistyczne, wiedza o literaturze* (Warszawa 2017) oraz monografię *Tropami Norwida. Studia – interpretacje – paralele* (Warszawa 2018) tego autora. Jest edytką i współredaktorką książki *Rytm twórczego życia. Jubileuszowe rozmowy o literaturze* (wspólnie z Iwoną Smolką i zespołem redakcyjnym kwartalnika „Tekstualia”, Gdańsk 2013). Publikowała liczne artykuły w tomach zbiorowych oraz w czasopiśmie. Jej teksty

tłumaczone były na języki angielski, ukraiński, bułgarski, czeski, słoweński i serbski. Jest laureatką kilku krajowych i międzynarodowych nagród naukowych oraz nagród za pracę redakcyjną, a także członkinią Zarządu Głównego i Prezydium Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej oraz Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. E-mail: zaneta_nalewajk@o2.pl

Piotr Olesiński (1988), mieszka pod Warszawą, absolwent polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim. W „Tekstualiach” – korektor. E-mail: piolesinski@gmail.com

Dawid Maria Osinski (1981), adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX wieku na Wydziale Polonistyki UW. Autor monografii *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli* (2011). Zajmuje się literaturą drugiej połowy XIX wieku, zwłaszcza teoriami języka pozytywistów, poezją postyczeniową oraz obecnością tradycji i kultury oświecenia w literaturze drugiej połowy XIX wieku. E-mail: d.osinski@uw.edu.pl

Ewa Paczoska (1952), historyk literatury, profesor na Wydziale Polonistyki UW. Opublikowała wiele książek i artykułów dotyczących literatury i kultury modernizmu (ostatnio: *Lekcje uważności. Moderniści i realizm*, Warszawa 2018). Jest także współredaktorką tomów poświęconych piosence: *Bardowie* (2001) oraz *Piosenki prawdziwe w kulturze PRL-u* (2013). E-mail: ewapaczoska@interia.pl

Wojciech Paszkowicz (1951), fizyk, pracuje w Polskiej Akademii Nauk. Od połowy lat siedemdziesiątych interesuje się twórczością Władimira Wysockiego. W latach osiemdziesiątych opublikował w prasie literackiej pewną liczbę przekładów wierszy i prozy Władimira Wysockiego. E-mail: vv2k@outlook.com

Rachel S. Platonov, wykłada rosjoznawstwo na Uniwersytecie w Manchesterze. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na kulturze popularnej Związku Radzieckiego (zwłaszcza I połowy XX wieku) i współczesnej Rosji, literaturze rosyjskiej XIX i XX wieku, a także związkach literatury z muzyką i teatrem oraz performansem. W swoich pracach zajmowała się również przekładem literackim. Kontakt z autorką za pośrednictwem redakcji.

Katarzyna Pochmara-Balcer (1984), absolwentka filozofii i filologii węgierskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Publikowała w „Kulturze Liberalnej” i „Przeglądzie Powszechnym”. E-mail: katarzynapochmara@gmail.com

Izabela Poniatowska (1984), dr nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, autorka książki *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku* oraz kilkudziesięciu artykułów naukowych. E-mail: poniatowska.izabela@gmail.com

Josef Prokeš (1947), doc. PhDr., Ph.D., docent w Katedrze Technologii Informatycznych Wydziału Informatyki na Uniwersytecie T.G. Masaryka w Brnie. Badacz czeskiej twórczości pieśniarskiej, autor monografii: *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* (2011), *Estetická výstavba české folkové písně v 60.–80. letech XX. století* (2003). Jeden z pomysłodawców seminarium, w którym w 1994 roku wzięli udział

najbardziej prominentni przedstawiciele gatunku (*Nebýt stádem Hamletů – průhledy do českého folku* (1994)). Jego zainteresowania badawcze to również czeska literatura dla dzieci i teatr. Ważniejsze publikacje z ostatniego okresu: *Kritické reflexe literárního textu* (2014), *Interpretace uměleckých textů* (2006), *Dětský svět v české próze 60. let XX. století* (2003), *Člověk a počítač aneb svítání digitální kultury* (2000). Bard, autor opowiadań, malarz, dramaturg i reżyser w teatrze studenckim *ProFidivadlo*, którego jest założycielem. Współzałożyciel stowarzyszenia kulturalnego Napříč.cz, członek Stowarzyszenia Pisarzy Czeskich. Poszukując informacji na temat jego działalności, warto odwiedzić strony: <http://josefprokes.cz/> i [https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Proke%C5%A1_\(spisovatel\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Proke%C5%A1_(spisovatel)) E-mail: prokes@fi.muni.cz

Katarzyna Siedlecka (1988), polonistka spełniająca się zawodowo w roli nauczycielki, redaktorki i korektorki. E-mail: katarzyna.siedlecka1@gmail.com

Leszek Szaruga, właśc. Aleksander Wirpsza (1946), poeta, prozaik, historyk literatury, profesor zwyczajny, tłumacz z języków niemieckiego i rosyjskiego, krytyk literacki, laureat licznych nagród, redaktor pisma „Nowaja Polska”, wykładowca na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 70. i 80. redaktor pism drugiego obiegu. Współpracował z sekcją polską Radia Wolna Europa (1979–1989). W 1979 został współpracownikiem pisma „Kultura”. Pod koniec jego istnienia był w nim szefem działu poezji. Mieszkał w Berlinie Zachodnim (1987–1990), współpracował tam z sekcjami polskimi BBC oraz Deutsche Welle oraz czasopismami emigracyjnymi. Wrócił na stałe do Polski w 2003 roku. Publikował powieści, między innymi *Zdjęcie* (2008) i *Dane elementarne* (2014), oraz tomy poetyckie: *Wiersze* (1980), *Nie ma poezji* (1981), *Pudło* (1981), *Czas morowy* (1982), *Przez zaciśnięte zęby* (1986), *Mgły* (1987), *Po wszystkich* (1991), *Klucz od przepaści* (1994), *Skupienie* (1996), *Każdy jest kimś* (2000), *Panu Tadeuszowi* (2001), *Mówienia* (2004), *Bląg* (2008). Jest także twórcą zbiorów synkretycznych *Przed burzą* (2001), *Wymysły* (2005) i innych. Ostatnio wydał między innymi *Wybór z Księgi. Cykle sylwiczne, fragmenty, wiersze* (2016). E-mail: szaruga@warszawa.home.pl

Miłosz Waligórski (1981), urodził się w Bydgoszczy; sławista, hungarysta, tłumacz. Kontakt z tłumaczem za pośrednictwem redakcji.

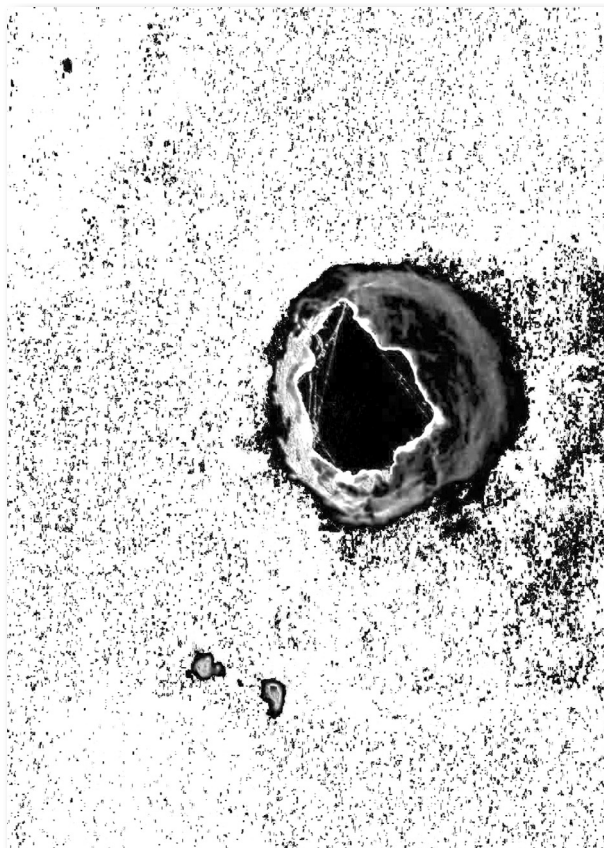
Jacek Wiaderny (1994), absolwent kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej w ramach Kolegium MISH UW. Publikował między innymi w „*Twórczości*”, „*Niewinnych Czarodziejach*”, „*Hałarcie*”, „*eleWatorze*”. Redaktor „*Małego Formatu*”. E-mail: j.wiaderny@student.uw.edu.pl

Kaja Wiszniewska-Mazgiel (1992), absolwentka translatoryki na Uniwersytecie Gdańskim, obecnie doktorantka na tej samej uczelni. Jej zainteresowania badawcze obejmują tłumaczenie literatury dla dzieci i młodzieży oraz przekład audiowizualny. Czynna tłumaczka – przełożyła takie książki, jak *Modern Romance. Miłość w czasach Internetu* Aziza Ansariego czy *Zamęt nocy* Patricii Briggs. E-mail: kajamelia@gmail.com

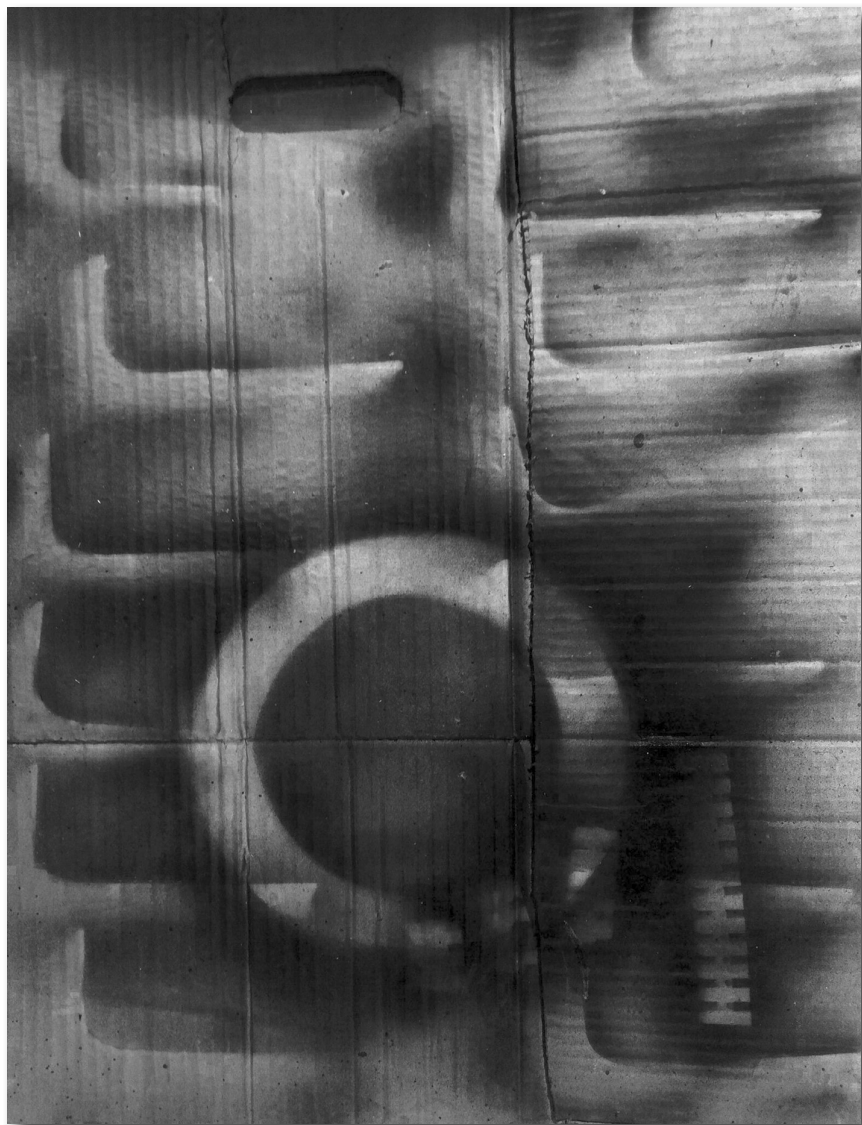
Tatiana Witkowska (1980), doktor nauk humanistycznych. Autorka rozprawy doktorskiej poświęconej recepcji obrazu Karela Kryla i jego twórczości w czeskim dyskursie publicznym po 1989 roku. Interesuje się głównie rozwojem twórczości i recepcji

bardów europejskich w okresie pokomunistycznym oraz kwestiami z zakresu socjologii muzyki i literatury. E-mail: tatiana.witkowska@gmail.com

Agnieszka Wnuk (1984), redaktor, literaturoznawca, autorka książki *Polska romantyczna powieść poetycka. Wyznaczniki i konteksty gatunkowe* (2014). Interesuje się historią literatury romantycznej i jej kontekstami, antropologią literacką, genologią i komparatystyką literacką. Publikowała w „Słupskich Pracach Filologicznych”, wrocławskich „Pracach Literackich”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Tekstualiach”, serbskim „Akcie”, bułgarskim „Proglasie”, czeskim „Protimlucie” oraz wielu monografiach naukowych. E-mail: agnieszka.wnuk@o2.pl



Mirosław Jurczuk, *Dziura*



Mirosław Jurczuk, *Dykta*