

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 peerelowskiej kontrkultury była tak zwana moda na Stachurę. Na „fali” tej mody i mitu poety przeklętego zachwycono się mistycyzmem *Fabula rasa*, zaczytywano w *Calej jaskrawości* oraz słuchano popularnych wówczas piosenek Steda podczas „stachuriad” i innych festiwalu 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 półinteligentnym 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 niezasadnione 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 zamyśle 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 zmagania 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 podróży 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 Fułek 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 Łązni*. Rzeczywistym debiutem piosenkarskim była jednak *Ballada dla Potęgowej*. Pierwsze wykonanie sceniczne tekstów Stachury stanowiła premiera w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu spektaklu teatralnego *Truczna, 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. Fułek, *Piosenki dla koftuna?* [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/truczna-milosc-spiew> [dostęp: 28.06.2018].

⁶ W. Fułek, op. cit., s. 171, 172.

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

⁸ Zob. W. Szyngwelski, *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 grajkiem, 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 *Catej jaskrawości*, *Siekierezady* i poematów – jedną z prób urzeczywistnienia wypowiedzi zupełnej. Jako przezwyciężenie 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 *Wędrówka 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 Fedeki 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 zestawić 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 Fedeki 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 stykowych między wypowiedzią a „społecznym tekstem biografii” (minimum powszechnie dostępnej wiedzy o autorze), wyeksponowaniem jednostkowego punktu widzenia i potrzebą zakomunikowania siebie

¹⁵ Z. Fedeki, op. cit., s. 272–273.

¹⁶ E. Balcerzan, *Popularyzacja 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. Fedeckiego, „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 włóczęga:

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

To nic! To nic! To nic!
Dopóki sił,
Będę szed! 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, madrygatach 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. Pawłus, 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 żywioty,/ Wszystkie będą ci ztorzeczyc²⁸. 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 jutrenki 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 badacza 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 rękojeści
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 człowieczy⁴².

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, *Szarpidruty 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. Przeciwstawia 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 kaleką 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 głębką 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 „płynię 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 uobecnić 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 brzemię 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 „krajiny 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, *Pośmierne 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 *stricte* 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 Fedeckiego: „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, miesza szyk 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*, „Arkuszy” 1998, nr 8.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ A. Barańczak, op. cit., s. 73–74.

⁶⁵ Z. Fedeki, op. cit., s. 274.

dla danej tonacji)⁶⁶. „Kadencje” Stachury – czasem zawieszono, a czasem doskonale – 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 – wprawdzie autor lubi postawić przystawioną kropkę nad „i”, w tekstach również 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. Matczyńska, 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 wielostowia, 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 wżwyż 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 rozdźwięk 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 selekcjonował 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 – strózu 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 ciąglego 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 powstawanie⁸⁵.

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 pokrótce 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 utrwały 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 Juszcakiewicza z muzyką Marka Gałzki (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 poezja”⁸⁵. Piosenki Stachury stały się także częścią repertuaru profesjonalnych muzyków. Do popularyzacji twórczości poety przyczyniły się interpretacje zespołu Stare Dobre Małżeństwo: kasetą 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 Gałzki (kasetą *Ballady Edwarda Stachury śpiewa Marek Gałzka*, 1985; reedycja CD *Piosenki Edwarda Stachury śpiewa Marek Gałzka*, 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 Gałzki, Leksykon kultury Warmii i Mazur, http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Marek_Ga%C5%82%C4%85zka [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 błękitnie 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 wokalnie-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 (*Intróit, Confíteor, 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 również 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

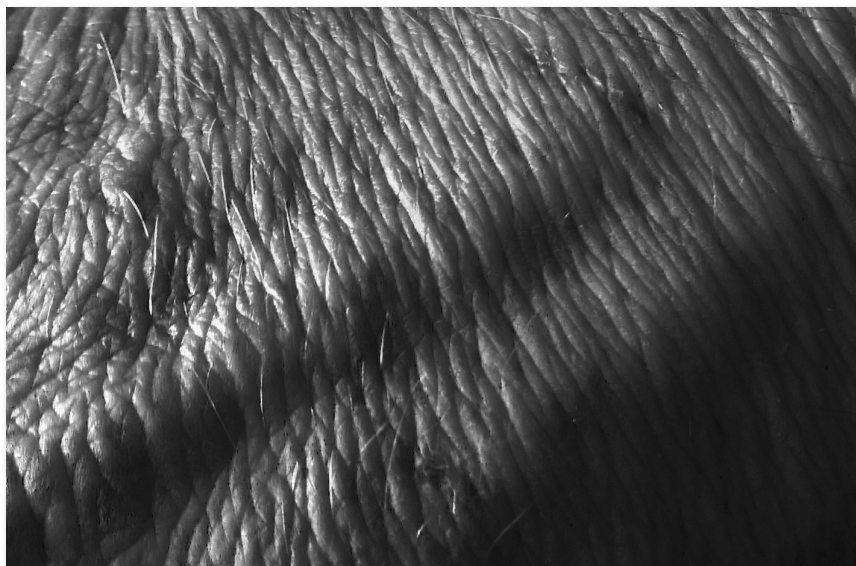
The article offers a synthesis of the problems of content, form and language in the songs by Edward Stachura. This genre has a special place in the writer's output. Stachura's songwriting was important for his development of the conception of „active poetry” and also in his search for the „complete literary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