

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 wątplenia Barańczak, ale także Zagajewski i Ryszard Krynicki, a z drugiej strony, wcześniej, Zbigniew Herbert (nie tylko jako autor *Stotka* 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 zadomowienie w poezji Stanisława Barańczaka* [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkielece 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 umiłowania konkrety przez autora cyklu *Dziennik zimowy* – cyklu ze znamennym podtytułem *Wiersze okolicznościowe*, bo to właśnie okolicznościowość staje się dla Barańczaka językiem właściwym jego odbótwionej 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.

konkretu ideę autentyczności, a tę należy traktować – jak ustalił w szerokim kontekście modernistycznym Michał Warchala – „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. Konkret poetów nie przeciwstawia się zatem potrzebie formułowania konkretnych idei, lecz uzgadnia 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 konkretności 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 konkret jawi się jako wyraźny problem współczesnej literatury i refleksji nad jej

⁴ M. Warchala, *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 wielowarstwową 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 konkretność, 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 właśnie wskazanie kierunku rozwoju języków obydwu 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 stawania 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 wyraźnie z literaturą sprzężonej. 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 sprzężonego z poszukiwaniem prawdy, stanowi jeden z kluczowych elementów bardowskiego idiomu. Jak formuluje 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 pieśniarza – 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, dotykalności 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. Żabicki, 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. Śniedziewska, *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. Traczyk, [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. Czaplńskiego, 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. Dźwiniel, *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 Okudźwą 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 postricoeurowskich dróg 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 konkretności 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 konkretności miejsca nie tylko poprzez sytuację wykonania²² (jak wykonawcy pieśni dziadowskiej czy nowiniarskiej zależeli od przygodnego „tu i teraz” słowno-muzycznego przedstawienia), lecz także przez nasycenie 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 folklu, 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 „wyspiewał 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 szczerzy, 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, udramatyzowanej, a zarazem epicko, postskamandrycko nastawionej na zdarzeniowy konkretny 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 przesycane konkretem codzienności i historycznym doświadczeniem³¹, mocno zapatrzony 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”. *Słowiański 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, *Szarpidruły 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, *Szarpidruły...*, op. cit., s. 100. Autor w innym miejscu podkreśla także legendarność Kelusa jako pieśniarza – idem, *Między obiegami – piosenka niezależna 1976–1989* [w:] *Szarpidruły...*, 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 Przysiał stawił 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 Guthriego, 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 lektooralny³⁶ 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 Guthriego, 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. Kawal w bok od szosy głównej...*, op. cit., s. XLIV). W swojej *Piosence patetycznej* ustawia zaś nadrzędny punkt krytycyzmu, o który tu chodzi: „Niezależni samorzadni / 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 *Odplyw* o nierównej walce człowieka z losem, rodzącej pewną melancholię: „stowem pieśni nad pieśniami / to co zmienne chcesz 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. Kawal 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, śpiewając 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 konkretności, 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 wyruję 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 sadić 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 autoparafrazowy 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 cenil twórczość Kelusa (o czym zaświadczać 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 jeźcach* opisuje zaś kierunek przemian życiowych, jakie rzeczywistość zaszła u Kelusów:

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

Mówię im ogłędnie
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 kombatant, 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 publikacji 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 konkretnych przeżyciach, 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 posadźce na odludziu bohater zaskakująco anty-utopijnego *Różanu*; kolejny kolega, tytułowa persona z *Piosenki o Jacku Staszelsis*,

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 – kombatant 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 zarzaniu wszy tyfusem w Dziekanowie, filozofa do pracy w cenzurze, gdzie „(...) zabijają 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 konkretności 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 bohaterowskiemu 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 Białotękę / »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, uchwytną w początkowych strofach moment przekuwania konkretności w piosenkę. Sztafaż więziennej codzienności powraca zresztą – jak ustalił Gajda – w niemal jednej czwartej piosenek Kelusa⁶⁰, a to także przejaw poetyckiego konkretności 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
lgo 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 Pułtusza – 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 jeźcach* 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 konkretnym perspektywę wieczności: „Zabierz siekiere, zapafki i sól / i mały dziecienny karabin (...) / i wio! – w stronę Wagi...”⁷¹. Do tego słynne metonimiczne *Papierosy Bielomor-Kanał*, „beczki pachnące piwem” z *Różanu* 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 szczegóły, 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 Okudżawy 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 konkretności, konstruując – z wprawą godną Mirona Białoszewskiego – piosenkę autentyczności i doświadczenia.

6.

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

„Utwór Garczarek lubi konkretność. (...) Zamiatanie do konkretności 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 konkretności może się wydawać zaskakujące – w końcu Garczarek to autor piosenek krótkich objętościowo, często wykorzystujący repetycyjny potencjał refrenu czy poszczególnych wersów. Z drugiej strony posilkowanie się konkretnością pełni u niego funkcję skrótu, symbolu, retorycznego *pars pro toto*, stanowiąc jądro piosenkowego aforyzmu. Taki styl implementacji rzeczywistości w poezję pomaga budować artyście konstrukcje syntetyczne, w których konkretność, ten nieodrodny krewny szczegół, drobniaczko, 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 konkretności właściwego balladom Bułata Okudźawy czy drobniaczkom lirycznym Karela Plihala. 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 dłużyzn, stając po stronie liryczności, włączając realizm konkretności 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 konkretności (nieobcym także Kelusowi,

⁷³ Z omawianą tu problematyką konkretności 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 (rekoncesans)* [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 Pisze o tym K. Gajda, „Z nie skończoną wciąż piosenką” [w:] idem, *Szarpidrutu...*, 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 pozajęzykowej (pozapiosenkowej) 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 Kofty jako celebransa ciszy, Antoine’a de Saint-Exupéry’ego wraz z jedną z jego maksym – mamy też zwyczajnych ludzi: a to „Cyganicę”, a to „brakarza Zdzicha 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. Wprowadzają do nich swoiście pojmowany, czy nawet przez nich zaprojektowany, sensualizm pamięciowy: ślady ludzi, przeblyski miejsc, obrazy codziennych przedmiotów (grzebień, dulki wioseł, 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 tęskiego 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: Grzmiąca, Kacze Doły, Czarna Hańcza (metonimia łyż), 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 Miedonią 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” konkretno 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 związek 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 ostatej. 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 wólczyką
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). Bardowie jawią się jako stopniowo odkrywane ogniwo tych frapujących przekształceń.

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 przegłądanie się w rozbłyskach rzeczywistości (to już zresztą działania *stricte* 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

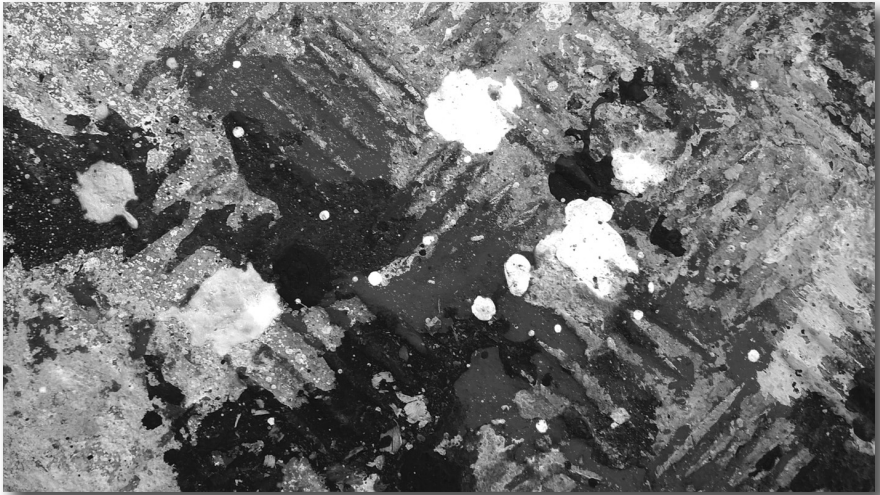
The article discusses poetic representations of places, people and events in selected songs by Jan Krzysztof Kelus and Andrzej Garczarek. This is a key feature of the bardic idiom in general (to be found in the lyrics by Pete Seeger, Bob Dylan or Woody Guthrie). If poets need to ensure the sylleptical 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*