

Józef Opalski

Taki pejzaż

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (19), 145-151

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

(w wypadkach skrajnych: tzw. poezja „konkretna”) zanegowania dotychczasowych kategorii estetycznych. Skoncentrowanie się na problematyce własnego istnienia czy nawet — ostrzej — możliwości istnienia wykluczać musi sferę prywatności, intymności. Język tej poezji, będący swoistym przekształceniem „języka gazety”, okazuje się tutaj nienośny. Trudno by w nim było mówić o problemach miłości. Przemówienie męża stanu na ten temat, wygłoszone w poetyce przemówienia politycznego, byłoby zapewne czymś również zabawnym, jak bezsensownym. Cała technika poetyckiej wypowiedzi przekracza przyswojone dotychczas kanony estetyczne, „wypycha” poezję z zarezerwowanych dla niej granic. I te właśnie procesy zachodzące w liryce najmłodszych drażnią zapewne Artura Sandauera, który korzysta z każdej okazji, by wytknąć młodym „grafomanię”, grafomanię, do której się sami „przyznają”, jak np. w wypowiedzi Krynickiego: „Być może nowa poezja jest zbyt niecierpliwa, skoro chce natychmiastowej prawdy. Ale szansą młodych jest to, że mają jeszcze nadzieję mówienia wprost. (...) Mówiąc metaforycznie, tak ukształtowany obraz rzeczywistości jest w pewnym sensie grafomański, sformułowany kalekim, zranionym językiem, kształtuje więc tym bardziej okaleczoną świadomość społeczną oraz postawy indywidualne”. Zagadnieniem, które otworzyło problematykę „sposobu istnienia” poezji, jest problem czasu i miejsca, w jakim jest ona tworzona. Próba uchwycenia swego „tu i teraz” jest jednym z podstawowych tematów w wierszach wkraczającej generacji. Widać to w nasyceniu utworów aktualnymi konkretami. Owa aktualność zaś jest kolejną przeszkodą w konstruowaniu sfery prywatności. *Homo socius* to człowiek, któremu nie zagląda się do łóżka. Tym bardziej, iż w końcu nie to jest dlań najistotniejsze i nie to kształtuje zręby jego świadomości. A właśnie owa świadomość wydaje się być tym, co młodą poezję najbardziej interesuje. Przeciętny, „szary” człowiek — a nim jest przecież bohater omawianych tu wierszy — o erotyce raczej tylko marzy (zob. Freudowskie tłumaczenie snów i załamania psychiczne). Młoda poezja zaś stara się opisywać głównie rzeczywistość, marzenia pozostawiając na boku. Przynajmniej póty, póki ma jeszcze „nadzieję mówienia wprost”.

Leszek Szaruga

Taki pejzaż

Ewie Demarczyk

Poezja śpiewana sprawia znawcom przedmiotu zdecydowany kłopot. Specjaliści od poezji pokrzywiają się na wykonawców śpiewających wiersze i — nie daj Bóg! — poetów śpiewających. Władcy piosenki nie przepadają za tego rodzaju melan-

żem, ponieważ — poza sporadycznymi wypadkami — piosenki oparte na wierszach czy prozie poetyckiej nie docierają do tłumów i nie przynoszą spodziewanych profitów.

Nie na darmo pisał Edward Balcerzan: „Każda piosenka «chce» być przebojem i każda książka «chce» być bestsellerem. (...) Teoretycznie szanse są jednakowe. Dopiero pod presją obyczaju, w którym sami tkwimy, gdy — jak to ma miejsce dzisiaj — piosenka bije rekordy popularności, a poezja przeżywa kryzys odbioru, skłonni jesteśmy szukać wskazań diagnostycznych wszędzie, a więc także w ogólnej teorii sposobu istnienia tych sztuk, (...)”¹.

Pomysł łączenia muzyki z poezją nie jest wcale wynalazkiem naszych czasów. Już dawno zauważono, że muzyka towarzysząca wypowiedzianym wierszom znacznie „ułatwia” ich percepcję. Balcerzan wychodząc od prehistorii liryki przyznaje, iż w tamtych dawnych czasach śpiew był pierwszym wierszem i że „odcinał słowa od potoczności, gwarantował im byt inny, nowy, szczególny, świąteczny. Ujawniał poetyckość słowa; (...) A więc: na początku był śpiew”². Coś z tych zamierzonych czasów dotrwało i do naszych dni — wydaje się niektórym, że „trudna” poezja, doprawiona muzyką staje się lekkostrawną i wdzięczną papką. Płonne nadzieje łatwoiernych! Cwietajewa śpiewana przez Ewę Demarczyk wcale nie staje się „łatwiejsza”. Po prostu z wiersza, muzyki i interpretacji pieśniarki — rodzi się nowa jakość artystyczna. Jednakże wiersze te (nawet śpiewane) nie mają szans zdobycia sobie milionów czcicieli. Pytanie: czy tracą na tym słuchacze czy wiersze?

Oczywiście nie będziemy zajmować się piosenką komercyjną, w której „ubezwłasnowolnienie odbiorcy”, jak słusznie stwierdza to Stanisław Barańczak³, jest tak wielkie, że o żadnym wysiłku ze strony masowego słuchacza nie może być nawet mowy. Współczesny pop-song, usiłując czasem przejść w rejony kultury, „wysokoartystycznej”, musi rezygnować ze swych praw i przywilejów albo wyjść poza ramy gatunku, stając się piosenką „literacką”, kabaletową itd. Piosenka komercyjna z zasady opiera się na tekstach złych i banalnych zarazem, ich metaforyka jest nijaka i straszliwie tradycyjna. Nic też dziwnego, że np. „Agnieszka Osiecka, w porów-

¹ E. Balcerzan: *Przez znaki*. Poznań 1972, s. 258.

² *Ibidem*, s. 282—283.

³ S. Barańczak: *Piosenka i topos wolności*. Konferencja naukowa: „Społeczne funkcje literatury i paraliteratury”. Warszawa 26—28 marca 1973 r. (maszynopis powielany). Wydaje się, że Barańczak, poszukując toposu wolności w piosenkach estradowych ostatnich lat, mocno tym razem przesadził. Kiedy pisze, że „piosenka jest przede wszystkim odzwierciedleniem centralnej roli, jaką we współczesnej świadomości społecznej odgrywa zagadnienie wolności” (s. 32), przypomina się osławione strzelanie z armaty do muchy...

naniu z innymi tekściami, jest autorką niemal awangardową i to właśnie dzięki swej metaforyce!"⁴ Nie będzie nas w tym wypadku interesować produkcją tekściarzy, lecz poezja pisana na użytek kompozytorów, a także piosenki, których materia literacka zaczerpnięta została z twórczości poetyckiej.

Najwybitniejszymi twórcami w tej dziedzinie są niewątpliwie Ewa Demarczyk i Zygmunt Konieczny. To oni przed laty porwali się na coś, co wydawało się niemożliwe. Kiedy w „Piwnicy pod Baranami” Demarczyk zaczęła śpiewać Białoszewskiego i Leśmiana, Dymnego i Szmida, okazało się, że ich wiersze (nie tracąc niczego ze swych poetyckich walorów) nabierają nowych znaczeń, dodatkowych odniesień, większej ekspresji.

Od tamtego czasu wiersze śpiewają wszyscy, w teatrach śpiewa się nawet *Kordiana* i *Noc listopadową*. Pisał Puzyna: „Moda śpiewania klasyków poezji, rozpoczęta przez Ewę Demarczyk, z dawną szerzy się w kraju. (...) Ambitny, jak zawsze, Adam Hanuszkiewicz zapragnął podbić stawkę: zaśpiewać *Kordiana*. *Per procura*, oczywiście. Śpiewa zespół Teatru Powszechno-Narodowego w Warszawie. Nic w tym złego nie widzę. (...) Byle to robić dobrze. Ba, właśnie”⁵. Dziś śpiewa się więc wszystko: *Bema pamięci żałobny rapsod* Norwida i *Wspomnienie* Tuwima śpiewa Niemen, *Czułość* Norwida z muzyką Kurylewicza — Wanda Warska, Łucja Prus wykonuje Szymborską, Marek Grechuta *Niepewność* Mickiewicza a nawet fragmenty *Wesela* Wyspiańskiego. Nie ostała się już żadna świętość poetycka; jak Polska długa i szeroka słychać śpiewanie literatury. Oczywiście niczego to naprawdę nie zmienia, te piosenki czy też pieśni (jak mówią w krakowskiej „Piwnicy”), dalej pozostają elitarne. Nie udało się poprzebijać żadnych ścianek (termin Irzykowskiego pozostaje wciąż wspaniale użyteczny). Wyróżnione przez Balcerzana cztery języki czy też cztery światy znaków istnieją nadal. Są to: 1) język poezji, 2) język piosenki, 3) język obyczajów percepcyjnych odbiorców poezji, 4) język obyczajów percepcyjnych odbiorców piosenki⁶. Z pewnością język obyczajów percepcyjnych odbiorców poezji łatwiej (a może inaczej) przyswaja sobie język obyczajów percepcyjnych odbiorców piosenki. Natomiast kłopoty są w wypadku kompozycji trudnych (jak np. utwory Koniecznego). Wówczas język obyczajów percepcyjnych odbiorców piosenki nie może sobie poradzić ani z muzyką, ani z tekstem tych kompozycji. Balcerzan zdaje sobie sprawę z tego, że muzyka jest dla tekstu

⁴ A. Barańczakowa: *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*. Referat wygłoszony na X Konferencji Teoretyczno-Literackiej w Juracie, luty 1972 r. (maszynopis powielony, s. 18).

⁵ K. Puzyna: *Show na Zamoyskiego*. W: *Burzliwa pogoda*. Warszawa 1971, s. 111.

⁶ Balcerzan: *op. cit.*, s. 262.

wielkim niebezpieczeństwem. Zwłaszcza gdy mamy do czynienia z muzyką wybitną. Bowiem „Słowo w piosence znajduje się w stanie nieustannego zagrożenia. Pod naporem elementów niejęzykowych znaczenia słów pękają, tekst zostaje podporządkowany funkcji faktycznej. (...) Najpoważniejsze tedy szanse zespolenia się z muzyką ma *wiersz słaby*. Wiersz, który łatwo rezygnuje z poetyckich nadwyżek znaczeniowych, i dopiero w realizacji słowno-muzycznej, w piosence, ujawnia swoją urodę. *Wiersz mocny* stawia opór muzyce. Stopione z muzyką słowo poezji uzyskuje nowe funkcje. Przystaje być słowem poetyckim *sensu stricto*. Piosenka, jak zły przekład, okazuje się w tych wypadkach zaledwie *informacją* na temat pierwowzoru”⁷.

Tak dzieje się rzeczywiście w większości wypadków. Ale *nie zawsze!* Zdarzają się przekłady kongenialne nawet wierszy „mocnych”. Tak stało się na przykład z wierszami Baczyńskiego śpiewanymi przez Demarczyk. Kontrowersyjny pomysł przyniósł zwycięstwo. Interpretacja pieśniarki spotkała się z oficjalną aprobatą Kazimierza Wyki i weszła do kanonu *czytania* wierszy Baczyńskiego. Muzyka piosenki (myślimy tu wyłącznie o kompozycjach wybitnych) może stać się zatem komentarzem do wiersza, dramatyczną pointą, może zwiększyć jego walory ekspresyjne. Tak na przykład uporczywe *ostinato* muzyki Koniecznego w *Deszczach* Baczyńskiego spełnia rolę właśnie takiego komentarza do rozsnutego na jej tle tekstu poetyckiego. Te bicze dźwięków tnących tekst wiersza potęgują wrażenie, spełniając jednocześnie jakby funkcję oczyszczającą, obmywającą.

Kompozytor ma zresztą nie lada problem do przewyciężenia. Pamiętać bowiem musi, iż między artykulacją dźwięku muzycznego a fonetyczną artykulacją słowa najczęściej zachodzi sprzeczność. Dotyczy to szczególnie języka polskiego, jak słusznie zauważyła to Anna Barańczakowa, gdyż są języki (np. włoski), w którym owa sprzeczność jest znacznie mniejsza. Kompozytor musi unikać „takich rozwiązań muzycznych, które mogłyby zniekształcić artykulację słów (a więc np. dźwięków o zbyt małych wartościach, zbyt szybkich temp, zbyt wielkich interwałów)”⁸. Tym większe zwycięstwo odniósł zatem Konieczny, pisząc *Karuzelę z madonnami* do wiersza Białoszewskiego, w której nie omijając wszystkich wymienionych przez autorkę niebezpieczeństw, a nawet je wyzywając — stworzył formę muzyczną całkowicie adekwatną do tego — piekielnie przecież trudnego — tekstu. I gdy Balcerzan w konkluzji swych rozważań pisze, iż styl piosenkowski nie może w zasadzie korzystać z autentycznie wartościowych utworów poetyckich, wydaje się zapominać właśnie o takich wyjątkach, jak ten wiersz Białoszewskiego. Stwierdza jednak słusznie, że „margines swobody «rozrywkowi-

⁷ *Ibidem*, s. 289—291.

⁸ Barańczakowa: *op. cit.*, s. 5.

cza» jest dość wyraźnie ograniczony, albowiem śpiewanie znanych utworów poetyckich opłaca się o tyle, o ile zostaną one rozpoznane przez słuchaczy w swej wersji pierwotnej: zniekształcenia muszą być nieznaczne. Piosenka dzisiejsza, korzystając z poezji *gotowej*, nie jest w stanie jej ani zastąpić, ani — w całości — spopularyzować. Poezja w ostatecznym rozrachunku powinna obronić się sama”⁹. A jednak zdarza się, że bardzo trudny nawet tekst poetycki absorbowany jest przez masowego odbiorcę w postaci piosenki, nie tracąc niczego ze swych walorów artystycznych. Dość przypomnieć ryk entuzjazmu, jaki powitał wykonanie przez Ewę Demarczyk *Grande Valse Brillante* na festiwalu w Sopocie. A przecież jest to jeden z najtrudniejszych fragmentów *Kwiatów polskich*. Na dodatek Demarczyk śpiewała go przeciw warunkom — jej piosenki, a więc także i *Walc*, nie nadają się do wykonywania w wielkich salach dla wielotysięcznych widowni. Wymagają atmosfery intymności i skupienia. A jednak tamten triumf Tuwima, Demarczyk i Koniecznego był absolutny i zupełny!

Zdarza się i tak, że tekst piosenki zostaje nobilitowany i podniesiony do rangi odrębnego tekstu poetyckiego. Tak było w wypadku ogólnonarodowej awantury, która wybuchła po wykonaniu przez Tadeusza Woźniaka piosenki *Zegarmistrz światła* ze słowami Bogusława Chorażuka. Nie kończące się dyskusje nad znaczeniem i pochodzeniem słowa „bełtać” śmieją, a jednak prowadzono je najpoważniej w świecie. Chorażuk miał odwagę „pójść za ciosem”, nazwał swój — bardzo zresztą interesujący — tomik poetycki *Zegarmistrz światła* (Olsztyn 1973) i tekstem piosenki otworzył zbiór wierszy. Tomik zniknął z księgarń błyskawicznie i oto okazało się, że język obyczajów percepcyjnych odbiorców piosenki może przemówić czasem (rzadko!) językiem obyczajów percepcyjnych odbiorców poezji.

Na mapie polskiej poezji śpiewanej odrębne miejsce zajmuje twórczość piosenkarska Edwarda Stachury. Przeszczepia on z powodzeniem na polski grunt tradycję balladowej piosenki francuskiej. Akompaniując sobie na gitarze, Stachura — znany poeta i prozaik — kontynuuje swymi piosenkami postać bohatera, którego wykreował już w swojej „normalnej” twórczości literackiej. Bohater ten to człowiek związany całym swym jestestwem z przyrodą, włóczykij, trochę przeżyświat — a nade wszystko poeta. To zawsze ta sama osoba przemawia w wierszy Stachury, z jego prozy, z felietonów zamieszczanych w „Miesięczniku Literackim”, wreszcie z piosenek. Taki tytuł — *Piosenki* nosi zresztą zbiorek wydanych przez Stachurę utworów (Warszawa 1973). Wykonuje on je z własną muzyką, zdobywając sobie i w tej formie prezentacji własnej twórczości sporą popularność.

Kiedy przyjrzeć się tym tekstom odartym z muzyki i interpretacji pieśniarskiej, widać doskonale mechanizm, którym kierował się poeta, wybierając te wiersze do śpiewania. Są one znacznie bardziej nakierowane na odbiorcę, spełniają także funkcję rozrywkową, łatwiej się więc „dogadać” nimi bohaterowi przez Stachurę stworzonemu. Słusznie zauważył Krzysztof Gąsiorowski, że „w gruncie rzeczy (...) dopiero po świadomym wprowadzeniu do tekstów piosenkarских Stachury protagonisty z jego wierszy i prozy, dopiero po uwzględnieniu ich literackiej genealogii i rozpoznaniu literackiej konwencji, można właściwie odczytać i polubić te urocze, rozbijające utwory”¹⁰. Nic też dziwnego, że autor *Po ogrodzie niech hula szarańcza* zaczął ostatnio tłumaczyć piosenki Brassensa („Student” 1974 nr 11), przypominającego tak bardzo bohaterów Stachury. Brassens to także włóczęga i cygan, dobry kumpel — ale nade wszystko poeta. Jest przecież jedynym autorem tekstów piosenkarских, którego zauważyła Akademia Francuska, przyznając mu w roku 1967 swą nagrodę poetycką.

Meandryczne są zatem drogi, którymi chadza śpiewana poezja; najczęściej kompozytorzy biorą na swój warsztat wiersze znanych poetów, przypuszczając, że muzyka spotęguje wrażenia estetyczne i że wiersz zaśpiewany otrzyma dodatkową ekspresję i wyraz. Czasem tekst piosenki zostaje podniesiony do rangi „prawdziwej” poezji, czasem sam poeta śpiewa swoje wiersze. Wszystko to jednak są wypadki sporadyczne, nie naruszające w niczym obszaru panowania piosenki komercyjnej.

I tak powracamy do punktu wyjścia — Ewa Demarczyk i Zygmunt Konieczny są wciąż niedoścignymi wzorami współtworzenia kreacji artystycznej z materii literackiej, którą postanowili się posłużyć. Demarczyk stała się już dziś symbolem — trafiła nawet do „normalnej” literatury. Oto fragment powieści Jerzego Broszkiewicza: *Nie cudzołóż, nie kradnij...*, scena kiedy bohater nadśluchuje odgłosów lipcowej nocy: „W którymś z okien naszej kamienicy radio śpiewało niskim, bardzo pięknym głosem młodej pieśniarki imieniem Ewa. (...) «Taki pejzaż» — wołała dziewczyna. «Taki pejzaż». Ktoś zgasił jej wołanie w pół słowa. Zaboląła mnie owa tępota”¹¹. Wydaje się, że właśnie ten wiersz Andrzeja Szmidta śpiewany przez Demarczyk jest wspaniałym dowodem na to, iż możliwe stało się stworzenie nowej wartości artystycznej w połączeniu wiersza z muzyką. Nie na darmo Andrzej Kuśniewicz nazywa wykonanie tej pieśni „twórczością Ewy Demarczyk przy współudziale Zygmunta Koniecznego”¹².

Niestety nie wszystkie mariaże poezji z muzyką osiągają taki po-

¹⁰ K. Gąsiorowski: *Piosenki protagonisty*. „Literatura” 1974 nr 12, s. 7.

¹¹ J. Broszkiewicz: *Nie cudzołóż, nie kradnij...* Kraków 1971, s. 251.

¹² W audycji *Z książką w tytule*, w dniu 21 maja 1974 r.

ziom. Fascynująca interpretacja Demarczyk, wysnuwająca z tekstu nieprzewidziane dotąd możliwości i budująca z materii poetyckiej pejzaż dźwięków, tajemniczy świat pefen zacieranych, zaciemnianych głosek o rozedrganej powierzchni, przerywanej raz po raz gwałtownymi wybuchami sylab artykułowanych z dramatyczną pasją i tworzących niesamowite, napięte do granic wytrzymałości *crescendo*, jest tylko jednym z nielicznych wyjątków. To muzyka Koniecznego i wykonanie Demarczyk sprawiają, że i od wiersza Szmidta nie sposób się uwolnić.

Psy kulawe stroją drogi,
Diabeł dziewczkom płące nogi (...)

Józef Opalski

Etykieta zastępcza

Zacznijmy od pewnej analogii: otóż między głoszoną przez metodologów zasadą krytycyzmu, jako naczelną zasadą rządzącą nauką, a głoszoną przez młodych krytyków zasadą nieufności, jako naczelną zasadą rządzącą twórczością literacką, a zwłaszcza poetyckim organizowaniem wypowiedzi, zachodzi głęboka analogia. Analogia ta polega na tym, że obie te zasady można by uznać za szczególnie przypadki zasady ogólniejszej, obejmującej kilka form świadomości społecznej. Nikt nie zaprzeczy, że zarówno sztuka, czy wężiej: literatura, i nauka — to odmiany, formy czy rodzaje świadomości społecznej. A jeśli ktoś protestowałby przeciwko wysuwaniu powyższej analogii, to musiałby udowodnić, że jest fałszywa, bo w strukturze nauki zasada krytycyzmu inne pełni role niż zasada nieufności w strukturze literatury. Tymczasem jest jasne, że i tu i tam zasady te służą do selekcji wytworów owej świadomości, i do niedopuszczania takich, które albo nie spełniają pewnych wymogów, albo też spełniają je w sposób banalny, „pusty” semantycznie. I tak zasada krytycyzmu pozwala odrzucić teorię, że ziemia jest kwadratową tratwą na oceanie wszechświata, gdyż kryteria sprawdzania hipotez wypracowane na obecnym etapie rozwoju nauki pozwalają potwierdzić hipotezę o kulistości ziemi, natomiast nie dostarczają żadnych dowodów na prawdziwość hipotezy odrzucanej. Podobnie w literaturze: zasada nieufności pozwala odrzucić nie tylko wiersze, w których poziom organizacji wypowiedzi jest mniej więcej równy poziomowi organizacji wypowiedzi w gazecie codziennej osłodzonej sentymentalizmem, ale także wiersze, które spełniając postulat formalnej poprawności dostarczają nam na