

Paweł Sobczak

Tekst piosenki jako dzieło literackie — dzieło literackie jako tekst piosenki : zarys problematyki, przykłady realizacji

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 16, 127-139

2012

Artykuł został 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.

Paweł Sobczak

Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji

Piosenka, jest to wiersz o przedłużonym działaniu

Andrzej Poniedziałki

Piosenka staje się wierszem

Zagadnienie relacji zachodzących między literaturą a tekstem piosenki stanowi ważny, lecz nie zawsze doceniany element studiów muzyczno-literackich. Omawiana problematyka znajduje się na odmiennej płaszczyźnie badawczej niż zagadnienia koncentrujące się wokół kwestii tzw. „muzyczności dzieła literackiego”. Zgodnie ze schematem przedstawionym przez Stevena Paula Schera, który systematyzuje zakres badań muzyczno-literackich¹, kwestia ta wpisuje się w blok zagadnień dotyczących związków „muzyki i literatury” (w przeciwieństwie do „muzyki w literaturze” czy też „literatury w muzyce”). Postawiony problem można rozpatrzeć co najmniej w dwóch aspektach.

Pierwszy przejaw omawianej zależności dotyczy utworów muzycznych, których teksty zbliżają się do literatury, wykorzystując właściwe jej środki artystycznego wyrazu. Można wówczas dostrzec poetyckie ukształtowanie języka, zaobserwować „powielenie wzorów poetyki charakterystycznej dla twórczości lirycznej, funkcjonującej w wysokim obiegu kultury”², świadczące o przekroczeniu granicy między piosenką a literaturą. Prymarną funkcją takich tekstów jest funkcja poetycka, aczkolwiek uwzględniają one naturalnie konieczność oddziaływania (impresji) na odbiorcę i wywołania u niego emocji³. Próbuje jednakże słuchacza zaskoczyć, skłonić do refleksji intelektualnej, która nie wyklucza przecież odbioru emocjonalnego. Chodzi zatem o – jak napisał Paweł Tański – „wiersze **ukryte** w piosenkach”⁴, a więc piosenki, w których akcent położony jest na warstwę słowną. Tego rodzaju teksty, zdobywając popularność, zaczynają istnieć w świadomości odbiorców niezależnie od towarzyszącej im melodii (czasem nawet zacierają się pamięć o autorze słów). Jednakże czytanie

¹ Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 11.

² Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, s. 787–788. Autorzy definiują w ten sposób zjawisko „piosenki poetyckiej”.

³ Funkcję impresywną jako najważniejszą cechę piosenki charakteryzuje M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 22–26.

⁴ P. Tański, *Piękno – racja istnienia wiersza. (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, „Piosenka” 2008, nr 1–4, s. 93. Pomijam w tym momencie szerszy kontekst przywoływanego sformułowania, który stanowi – co najmniej dyskusyjna – próba stworzenia typologii „poezji śpiewanej”.

ich z zachowaniem pierwotnego kontekstu muzycznego pozwala na wydobycie dodatkowych treści (Leszek Wesołowski zauważa na przykładzie muzyki rockowej, że tekst taki „jako komunikat uzyskuje pełnię znaczenia dopiero na płaszczyźnie wzajemnych relacji zachodzących między poszczególnymi warstwami utworu: słowną, muzyczną i wykonawczą”⁵). Wskazanie przykładów jest obarczone z pewnością dużym współczynnikiem subiektywności, sędzę jednak, że w historii polskiej muzyki popularnej istnieje przynajmniej kilkanaście takich utworów. Pozwoliłem sobie wybrać kilka, które zostaną przywołane w niniejszym tekście (z jednym wyjątkiem) w układzie chronologicznym.

Symboliczną cezurę w dziejach polskiej piosenki stanowi rok 1956. Nastąpiło wówczas ostateczne oddzielenie tzw. „piosenki estradowej” od twórczości piosenkowej inspirowanej folklorem. Późniejsze lata przyniosły dynamiczny – wspierany upowszechnieniem nowych środków komunikacji – rozwój tej pierwszej formy, coraz bardziej ochoczo przyswajającej tendencje panujące na Zachodzie. W latach 60. wystąpiło kolejne istotne rozróżnienie, związane z wyodrębnieniem się młodzieży jako osobnej grupy społecznej – obok piosenki adresowanej do starszego pokolenia o wyrobionych potrzebach kulturalnych, powstała typowo rozrywkowa muzyka skierowana do młodych oraz przez nich tworzona i wykonywana⁶. Interesować mnie będzie przede wszystkim ta właśnie twórczość. Niemniej za niezbędne uważam poświęcenie kilku słów osobie, której dorobek sytuuje się w nieco innej tradycji, lecz stanowi doskonałą egzemplifikację wyłożonych uprzednio tez. Albowiem zarysowanemu przeze mnie procesowi „literaturyzacji” poddanych zostało bardzo wiele tekstów napisanych przez Agnieszkę Osiecką. Zjawisko takie dotknęło chociażby utwory *Pijmy wino za kolegów*, *Na zakręcie*, *Oczy tej małej* czy też *Niech żyje bal*. Wielką popularność zyskała szczególnie ta ostatnia piosenka, śpiewana przez Marylę Rodowicz⁷. O jej literackiej wartości świadczy przede wszystkim wyzyskany przez poetkę topos balu. Motyw ten jest bardzo produktywny w kulturze, klasyczne przykłady jego wykorzystania znaleźć można w *Hamlecie*, *Dziadach*, cz. III, *Mistrzu i Małgorzacie*, *Balu w Operze*, *Balu u Salomona* czy też operze Giuseppe Verdiego *Bal maskowy*. W tekście Osieckiej tytułowy bal stanowi metaforę życia – jedyne, niepowtarzalne, pozbawione perspektywy eschatologicznej istnienia, które należy wykorzystać jak najlepiej:

Niech żyje bal,
bo to życie to bal jest nad bale,
niech żyje bal,
drugi raz nie zaproszą nas wcale,
orkiestra gra,
jeszcze tańczą i drzwi są otwarte,
dzień wart jest dnia
i to życie zachodu jest warte!

⁵ L. Wesołowski, *Rockowy tekst*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 529.

⁶ Z. Kloch, A. Rysiewicz, dz. cyt., s. 789.

⁷ Maryla Rodowicz, *Niech żyje bal*, [w:] *Gejsza nocy*, Polskie Nagrania. Muza, 1986.

Prawdziwy urodzaj wartościowych tekstów piosenek w obrębie tzw. „muzyki młodzieżowej” przynosi koniec lat 70. i cała następną dekada. Sytuacja ta wiąże się z wielką popularnością muzyki rockowej i alternatywnej (punk, „nowa fala”) – ostatnia miała być odpowiedzią na coraz większe skomercjalizowanie mainstreamowego rocka. Warto pamiętać, że proces nobilitowania tekstu piosenki do rangi dzieła literackiego za pomocą wykorzystywanych przez *songwriterów*⁸ właściwych literaturze konwencji artystycznych, przebiegał na Zachodzie Europy oraz w Stanach Zjednoczonych już od połowy lat 60. XX wieku (twórczość Jima Morrisona i zespołu The Doors, poematy rockowe grupy Pink Floyd tworzone przez Rogera Watersa). Rozbudowane kompozycje, opatrzone skomplikowaną aranżacją, nierzadko wieloczęściowe, czerpiące z klasycznych schematów suity lub sonaty, skłaniały do tworzenia ambitnych tekstów. Wyznacznikiem warstwy słownej takiej muzyki stała się subiektywizacja wyrażanych treści, obecność nie tylko błahych tematów, lecz także problematyki o podbudowie filozoficznej czy mistycznej⁹. Teksty rockowe przestały być wtedy nieskomplikowanymi (zarówno pod względem brzmienia, jak i sensu), „łatwymi” historyjkami, które nie zatrzymują na sobie uwagi odbiorcy, zaś artyści nie skupiali się jedynie na eksponowaniu strony muzycznej swego utworu. Tymczasem w Polsce – jak surowo ocenia Leszek Wesołowski – aż do końca lat 70. XX wieku „teksty piosenek młodzieżowych stanowiły ledwie namiastkę tekstu rockowego”, charakteryzowały się „bezpieczną” tematyką, poddaną obyczajowej cenzurze i zaledwie pozorującą bunt pokoleniowy¹⁰. Ten trend ulega odwróceniu wraz z pojawieniem się grona utalentowanych twórców oraz zmianą świadomości muzyków, którzy nie poświęcali wcześniej wiele uwagi nadorganizacji piosenkowego tekstu, ale istotne znaczenie ma także ewolucja sytuacji politycznej. W latach 80. XX wieku słabnąca władza uważała muzykę rockową i alternatywną – umożliwiającą młodym „wykrzyczenie” swych, nierzadko buntowniczych i wywrotowych, przekonań – za „wentyl bezpieczeństwa”. Nadal cenzurowała jednak teksty, zmuszała artystów pragnących zaistnieć w oficjalnym obiegu wydawniczym do posługiwania się językiem ezopowym, zmetaforyzowanym.

Status hymnu pokoleniowego uzyskała w tym okresie nagrana w 1982 roku piosenka grupy Perfect *Autobiografia*¹¹. Tekst, napisany przez współpracującego

⁸ Celowo używam w tym miejscu angielskiego terminu, który nie ma w języku polskim neutralnego znaczeniowo odpowiednika. Stosowany często w literaturze przedmiotu wyraz „tekściarz” posiada zabarwienie nieco pejoratywne; zwraca uwagę na ten problem Edward Balcerzan (*Poeci i piosenkarze (I)*, „Nurt” 1968, nr 6, s. 39), kiedy pisze: „Muszę, niestety, posługiwać się tą złe brzmiącą, niepotrzebnie ironiczną nazwą »tekściarz« – z braku lepszej, obiektywizującej sens omawianego proceduru”. Por. też rozważania M. Traczyka, *Poeta czy pieśniarz – i kto o tym decyduje?*, tekst wygłoszony w 2007 roku w Poznaniu podczas konferencji *Jacek Kaczmarski w świecie pieśni*, dostępny na stronie: www.strefapiosenki.pl.

⁹ L. Wesołowski, dz. cyt., s. 529–530.

¹⁰ Tamże, s. 531. Wydaje się, że opinia Wesołowskiego jest jednak nieco krzywdząca dla głównego nurtu muzyki młodzieżowej przełomu lat 60. i 70., jakim był w Polsce bigbit. Pomimo bigbitowego nastawienia na szybki rytm i nieskomplikowaną linię melodyczną, rozwój tego gatunku spowodował pojawienie się kilku niebanalnych tekstów. Wystarczy przypomnieć choćby protest-song Czerwonych Gitar *My z dwudziestego wieku* czy też piosenkę Skaldów *Zabrońcie kwitnąć kwiatom*, do której tekst napisał Leszek Aleksander Moczulski.

¹¹ Perfect, *Autobiografia*, [w:] UNU, Tonpress, 1982.

z zespołem pisarza i dziennikarza Bogdana Olewicza, opisywał losy jednostki, oddając zarazem powikłane koleje życia całej generacji. Podmiotem mówiącym utworu jest muzyk (kreacja wzorowana częściowo na liderze Perfectu – Zbigniewie Hołdysie), który po latach ciężkiej pracy odniósł wymarzony sukces i zdobył popularność („oto wyśnił się wielki mój sen / tysięczny tłum / spija słowa z mych ust / kochają mnie”). Nie odczuwa jednak z tego powodu zadowolenia; spędzając wieczory w pustym hotelowym pokoju, czuje się samotny i niespełniony. Najszczęśliwszym okresem w jego życiu okazuje się młodość, która przypadła na burzliwy okres drugiej połowy lat 50. oraz lata 60. W roli rekwizytów przywołujących tamte czasy występują w utworze: muzyka jazzowa, kawiarnie, pocztówki dźwiękowe, Radio Luxemburg, piosenki Elvisy Presleya, uroda aktorki Poli Raksy. „Szczęście lata” bohatera piosenki, choć nie pozbawione dramatycznych wydarzeń, pozostały jednak w jego pamięci jako czas zawierania pierwszych przyjaźni i snucia planów na przyszłość:

Było nas trzech,
w każdym z nas inna krew,
ale jeden przyświecał nam cel –
za kilka lat
mieć u stóp cały świat
wszystkiego w bród.
Alpagi lyk
i dyskusje po świt,
niecierpliwy w nas ciskał się duch.
Ktoś dostał w nos
to popłakał się ktoś
coś działo się.

Wpływ na ostateczny kształt tekstu *Autobiografii* miała ingerencja cenzury, która zakwestionowała wers „wujek Józek zmarł”, stanowiący czytelną aluzję do śmierci Stalina. Zespół zastąpił ten fragment zmetaforyzowaną formułą „wiatr odnowy wiał”, co – w moim przekonaniu – pozytywnie wpłynęło na literacką wartość tekstu.

Jednym z najważniejszych artystów lat 80. i 90. był niewątpliwie Grzegorz Ciechowski – wokalista, kompozytor, producent, autor tekstów, wreszcie lider założonego w 1981 roku zespołu Republika, będącego do dziś ikoną tzw. „nowej fali”¹². Teksty pisane przez Ciechowskiego należą do największych dokonań polskiej muzyki alternatywnej w tym okresie. Utwory takie jak *Kombinat*¹³, ukazujące wizję wyalienowanej jednostki uwięzionej w stechnicyzowanej rzeczywistości, zdradzały literackie zainteresowania twórcy. Wśród pisarzy ważnych dla artysty wymienić można Kurta Vonneguta czy Kena Keseya¹⁴. W drugiej połowie

¹² Inni przedstawiciele muzyki nowofalowej w Polsce to m.in. Rezerwat, Lech Janerka, Kult, Madame. Konkurencyjny nurt punkrockowy w latach 80. tworzyli Tilt, Brygada Kryzys, KSU, Dezerter czy Farben Lehre. Do zespołów tworzących ówczesną muzykę alternatywną należy jeszcze zaliczyć inspirujące się reggae zespoły Izrael oraz Daab.

¹³ Republika, *Kombinat*, [w:] 1991, MMPP, 1991. W roku 1983 piosenka została umieszczona na singlu wraz z utworem *Gadające głowy*. Na płycie długogrającej zarejestrowano ją dopiero osiem lat później, już po reaktywacji zespołu.

¹⁴ O literackich inspiracjach Grzegorza Ciechowskiego pisze L. Wesołowski, dz. cyt., s. 531.

dekady nastąpiła kilkuletnia przerwa w działalności Republiki, którą Ciechowski wykorzystał na realizację nowego projektu o nazwie Obywatel G. C. Największym sukcesem Obywatela, z którym współpracowali cenieni polscy muzycy rockowi i jazzowi, okazała się wydana w 1988 roku płyta *Tak! Tak!* Na niej właśnie znalazł się słynny utwór zatytułowany *Nie pytaj o Polskę*¹⁵, do którego słowa napisał Ciechowski. Tytuł piosenki okazuje się w tym przypadku niezwykle ważny, stanowi – jako metatekst – klucz do interpretacji jej sensów. Oto bowiem utwór, sprawiający wrażenie erotyku, staje się manifestacją głębokiego patriotyzmu:

Nie pytaj mnie
dlaczego jestem z nią
nie pytaj mnie
dlaczego z inną nie
nie pytaj mnie
dlaczego ciągle chcę
zasypiać w niej i budzić się.
Nie pytaj mnie
co ciągle widzę w niej
nie pytaj mnie dlaczego w innej nie
nie pytaj mnie
dlaczego myślę że...
że nie ma dla mnie innych miejsc.

Podmiot liryczny mówi o Polsce nie bezpośrednio, jednak z niewątpliwym uczuciem. Daleki jest od uwznioślenia swej ojczyzny, która – choć „zmęczona i pijana wciąż” – pozostaje wszakże jego miejscem na ziemi.

Tekst napisany ponad dwadzieścia lat temu do dziś pozostaje aktualny i inspirujący. W roku 2008 – osiem lat po śmierci Grzegorza Ciechowskiego – do tej piosenki nawiązał jeden z najpopularniejszych polskich raperów Eldo. Jego utwór *Nie pytaj o nią* zawiera kilka odniesień intertekstualnych, odsyłających bezpośrednio do Obywatela G. C.¹⁶ Wykorzystywanie przez warszawskiego artystę cytatów z *Nie pytaj o Polskę* przyczynia się do nobilitacji jego własnego utworu, może także stanowić próbę „skrócenia drogi”¹⁷ do bardziej obytego muzycznie słuchacza. Podmiot mówiący w tekście Elda mimo wielu rozczarowań, których dostarczyła mu ojczyzna, jest do Polski niezwykle przywiązany i sprzeciwia się próbom jej zawłaszczenia:

Ona nie urodziła mnie, lecz kocham ją jak matkę
nieraz mnie odrzuciła, ale będę z nią na zawsze.
To miłość przed którą wielu ostrzegало –
jeśli stracisz dla niej głowę, to położysz ją za nią.

¹⁵ Obywatel G. C., *Nie pytaj o Polskę*, [w:] *Tak! Tak!*, Polskie Nagrania. Muza, 1988.

¹⁶ Eldo, *Nie pytaj o nią*, [w:] *Nie pytaj o nią*, My Music, 2008. Na intertekstualność (choć o wiele szerzej rozumianą) jako jeden z walorów utworów rapowych wskazuje amerykański neopragmatysta Richard Shusterman, *Piękna sztuka rapowania*, przeł. A. Chmielewski, [w:] *Estetyka pragmatyczna. Żywa refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998, s. 266–269.

¹⁷ O tej funkcji cytatu pisze M. Głowiński, *Mowa: cytaty, aluzje*, „Teksty Drugie” 1994, nr 3, s. 115.

Niektórzy myślą, że jest ich własnością, chcą jej zmienić imię
 myślą, że mogą, bo nią rządzą.
 Chcą dać jej numer i mieć ją na wyłączność,
 a to solidarność ludzi przecież zwróciła jej wolność.
 Brudne ulice, gdzie codziennie ją spotykasz,
 tak pijaną i niechlujną,
 która ciągle się potyka.
 Ciągłe z niej dumny, nieraz się zastanawiam, jak bywam dumny,
 bo przecież ciągle mnie zostawia.

Idealiści mają dziwne motywy
 by kochać ją, choć z nią czasem los parszywy.
 I nie ma dla mnie innych miejsc i innej poza nią,
 nie pytaj, znasz ją, budzisz się z nią co rano.

Godnym kontynuatorem tradycji polskiego rocka jest zespół T.Love, który wypłynął na szerokie wody dzięki kilkukrotnemu udziałowi w festiwalu jarocińskim w drugiej połowie lat 80. Znakiem rozpoznawczym jego twórczości są między innymi atrakcyjne teksty. Jeszcze pod nazwą T.Love Alternative zespół Muńka Staszczyka nagrał *Wychowanie*¹⁸ – pierwszy wielki przebój grupy. Tekst utworu pokazuje zasadniczą wadę, wspieranego przez rodzinę i szkołę, systemu wychowawczego, który produkuje młodych ludzi zamkniętych w sobie i nieufnych wobec otoczenia:

Cześć, gdzie uciekasz, skryj się pod mój parasol
 tak strasznie leje i mokro wszędzie.
 Ty dziwnie oburzona odpowiadasz: nie trzeba.
 Odchodzisz w swoją stronę, bo tak cię wychowali.

Wychowanie jest utworem kontrastującym z powstałym w tym samym czasie *Nie pytaj o Polskę*. Piosenka Obywatela G. C. mówi o patriotyzmie prawdziwym, choć niedeklarowanym. W tekście T.Love miłość do Polski staje się frazesem, wypełniającym pustkę wynikającą z niemożności porozumienia się z drugim człowiekiem. Bo przecież „należy w coś wierzyć i ufać”... Inna piosenka częstochowskiego zespołu mówi o potrzebie kontaktu ze Stwórcą¹⁹. Jest to jednak więź niecodzienna, chęć swoistego „zakumplowania się” z Bogiem. Słowo „Bóg” pojawia się w utworze wyłącznie w tytule, który ponownie okazuje się nieodzowny w interpretacji tekstu.

Pozycję gwiazdy polskiej muzyki rockowej zdobył w latach 80. Lady Pank. Zespół kontynuuje działalność do dziś, choć nie cieszy się już tak ogromną popularnością. Z okazji jubileuszu dwudziestopięciolecia grupy muzycy nagrali album *Strach się bać* (2007), o stronę tekstową umieszczonych tam piosenek za dbał Andrzej Mogielnicki – współtwórca największych przebojów Lady Pank. Popisem umiejętności autora stała się *Wspinaczka, czyli historia pewnej rewolucji*²⁰,

¹⁸ T.Love Alternative, *Wychowanie*, [w:] *Wychowanie*, Polskie Nagrania. Muza, 1989.

¹⁹ T.Love, *Bóg*, [w:] *Prymityw*, Pomaton EMI, 1994.

²⁰ Lady Pank, *Wspinaczka, czyli historia pewnej rewolucji*, [w:] *Strach się bać*, Sony BMG, 2007.

której tekst oparty został na uogólniającej metaforze. Zryw niepodległościowy ukazano w piosence jako pionierską, morderczą wyprawę w wysokie góry. Tytułowa rewolucja (solidarnościowa, jak można domniemywać) została zwieńczona sukcesem, ale intrygująca i nieco gorzka pointa sugeruje, że efekt walki nie pokrywa się z marzeniami jej uczestników:

Aż po tysiącach prób
przez przeraźliwą biel
opłacił się nasz trud
osiągnęliśmy cel.
Czuliśmy bicie serc
i pod stopami szczyt
gdzie pewne było, że
przed nami nie był nikt.
Lecz nie odezwał się
tym razem żaden śmiech
bo wszyscy padli tu
zajadle łapiąc dech.
I dziwny jakiś był
zwyyczaj słodki smak
minęło parę chwil
aż ktoś wychrypiał tak:
„Przepięknie jest
i tylko tlenu brak”.

W literaturze przedmiotu można napotkać jeszcze jeden, dotychczas przeze mnie niewskazywany, czynnik kształtujący literackość tekstu piosenki. Jest to obecność w warstwie słownej utworu nawiązań do tradycji kulturowej oraz literackiej²¹. Jeżeli chcielibyśmy przyjąć takie – moim zdaniem nieco dyskusyjne – założenie, należałoby przyjrzeć się bliżej niektórym piosenkom zespołu Myslovitz. W ich tekstach nie brakuje bowiem odniesień – funkcjonujących na prawach inspiracji – do sztuki filmowej, filozofii, literatury. Za przykład niech posłużą *Książka z drogą w tytule*²² (pod tą peryfrazą przedmiotu, który utracił bohater, ukrywa się powieść Jacka Kerouaca *W drodze*) oraz *Mieć czy być*, bezpośrednio przywołujące eseistykę Ericha Fromma:

Kolejna strona *Mieć czy być*
Czy Erich Fromm wiedział jak żyć
W rzeczywistości ciągłej sprzedaży
Gdzie „być” przestaje cokolwiek znaczyć?²³.

W przywołanych przykładach najważniejszym składnikiem piosenki okazuje się tekst, dominuje on nad pozostałymi elementami współtworzącymi jej synkretyczny charakter: muzyką i interpretacją, których zadaniem staje się przede

²¹ Taką opinię, definiując pojęcie „piosenki poetyckiej”, przywołuje K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003, s. 171.

²² Myslovitz, *Książka z drogą w tytule*, [w:] *The Best Of*, Sony Music Polska, 2003.

²³ Myslovitz, *Mieć czy być*, [w:] *Happiness is easy*, Capitol Records & Pomaton EMI, 2006.

wszystkim wzmocnienie przekazu słownego. Według typologii zaproponowanej przez Jana Poprawę byłyby to więc realizacje wzorca tzw. „piosenki literackiej”²⁴ (choć preferowałbym raczej sformułowanie „piosenka o walorach literackich”) – w odróżnieniu od „rozrywkowej”, w której dominuje prosta, chwytliwa melodia, oraz „aktorskiej”, której elementem najistotniejszym staje się wykonanie. Wydaje się także, że przedstawione egzemplifikacje pozwalają na odnowienie zaproponowanej przez Calvina S. Browna – jednego z pionierów dwudziestowiecznych badań nad „korespondencją sztuk” na gruncie amerykańskim – formuły „muzyki wokalne” będącej „współlistnieniem muzyki i literatury”²⁵.

Wiersz zostaje piosenką

Drugi rodzaj relacji między dziełem literackim a tekstem piosenki polega na wykorzystaniu „gotowego” utworu poetyckiego w funkcji słów towarzyszących kompozycji muzycznej. Szczególny przypadek zachodzi, gdy poeta tworzy wiersz „na zamówienie”, z przeznaczeniem na tekst piosenki i – jak sformułował Jan Poprawa – „wpisuje w swój utwór miejsce na muzykę”²⁶. Tak czynił choćby Konstanty Ildefons Gałczyński, pisząc dla Hanki Ordonówny *Buty szewca Szymona*, wielu przykładów dostarcza popularna twórczość Juliana Tuwima²⁷. „Romansu” z piosenką doświadczyła także Ewa Lipska – autorka tekstu jednego z największych przebojów Skaldów *Nie domykajmy drzwi*²⁸. Dla potrzeb niniejszego artykułu ograniczę się jednak do utworów eksploatujących takie teksty poetyckie, które w zamierzeniach ich twórców nie były przeznaczone do śpiewania, lecz zaistniały uprzednio za pośrednictwem innych form przekazu. Sięganie po poezję w podobnym celu jest zabiegiem ryzykownym, a niekiedy karkołomnym. Stanowi wyjątkowe wyzwanie, szczególnie jeśli artysta ma świadomość, iż

Muzyka skomponowana do wiersza powinna być piękna, by dorównać pięknu utworu. I jeszcze ktoś musi wyśpiewać taki utwór. Oczywiście – ktoś obdarzony pięknym głosem [...]. Piękno – oto cel, do którego artyści słów i dźwięków muszą dążyć²⁹.

²⁴ J. Poprawa, *Porozmawiajmy o słowie w piosence*, „Piosenka” 2006, nr 1; dostęp on-line: www.strefa-piosenki.pl.

²⁵ Por. C. S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens-Georgia 1963. Por. też A. Hejmej, dz. cyt., s. 9.

²⁶ J. Poprawa, dz. cyt. Formułując zbliżoną myśl, Anna Barańczak (*Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 141) zauważa, że „wzmożenie funkcji poetyckiej” w takich utworach „musi brać pod uwagę problem związku z tekstem muzycznym i [...] koncentrować się na tych środkach poetyckiej nadorganizacji, które **nie przeszkadzają** zadaniu korelacji obu tekstów”.

²⁷ Zob. L. Ignaczak, *Tuwimowski romans z piosenką*, [w:] *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2007, s. 252–268.

²⁸ Skaldowie, *Nie domykajmy drzwi*, [w:] *Nie domykajmy drzwi*, Polskie Nagrania. Muza, 1989. Świadomie pomijam – istniejącą jako swoisty gatunek literacki – twórczość bardowską (Jacek Kaczmarski, Przemysław Gintrowski, Bułat Okudźawa, Władimir Wysocki, Jaromir Nohavica, Bob Dylan, Leonard Cohen, Georges Brassens, Jacques Brel), w przypadku której ten sam artysta jest najczęściej zarówno poetą, jak i kompozytorem, a także wykonawcą utworu. Temu nurtowi muzycznemu i jego najwybitniejszym przedstawicielom poświęcona jest książka *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001.

²⁹ P. Tański, dz. cyt., s. 93.

Szczytny cel wskazany przez Pawła Tańskiego implikuje konieczność uzyskania estetycznej jedności i integralności poszczególnych składowych piosenki – przede wszystkim muzyki i tekstu. Koniecznością staje się zatem potraktowanie literatury jako materiału adaptacyjnego, który – jak zauważa Andrzej Hejmej – dobierany jest przez muzyków zwykle ze względu na walor brzmieniowy, rzadziej zaś brzmieniowo-semantyczny³⁰. Adaptujący (czyli przeprowadzający przekład intersemiotyczny) może dokonywać – i zazwyczaj z tego prawa korzysta – różnych zabiegów, aby „dopasować” poezję zarówno do muzyki, jak i do potrzeb indywidualnej ekspresji wokalisty. Rezygnacja z fragmentów wiersza nieodpowiadających wizji artystycznej, naruszanie kolejności wersów, kilkukrotne powtarzanie wybranych fraz, zmiany tytułów, „poprawianie” wersów oryginalnych, a nawet dodawanie własnych to środki występujące najczęściej. Nie zawsze spotykają się one ze zrozumieniem i akceptacją poetów broniących integralności oraz elitarnego charakteru swoich tekstów. Trzeba jednak zauważyć, że tego typu praktyki nie sugerują bynajmniej braku szacunku wobec wielkiej poezji, wynikają zaś w dużej mierze z respektu odzwanianego wobec współczesnego odbiorcy, jego wymagań i oczekiwań.

Konstruowanie przez artystów repertuaru z wykorzystaniem tekstów poetyckich swą historią sięga w Polsce do pierwszej połowy lat 60. XX wieku. Zjawisko to można potraktować jako odpowiedź na – mocno ówczesnie krytykowany³¹ – poziom artystyczny popularnych przebojów, lansowanych na Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu, a także próbę kształtowania estetycznej wrażliwości masowego audytorium. Czerpanie warstwy słownej utworów z literatury przeczy nierzadko stawianemu piosence wymaganiu zdobycia jak największej popularności. Jak pisze Anna Barańczak, piosenka

popularność tę zdobywa [...] przede wszystkim dzięki posługiwaniu się dobrze przyswojonymi konwencjami, które umożliwiają odbiorcy postawienie w ramach znanych rozwiązań, nie „narażają” go na nadmierne angażowanie się poznawcze, refleksyjne czy interpretacyjne w proces odbioru³².

Poezja – ze swej istoty niekonwencjonalna, łamiąca stereotypy i przyzwyczajenia czytelników – nie spełnia wymienionego warunku, dlatego nie wszyscy artyści, którzy się nią inspirowali, mają możliwość dotarcia do szerokiej publiczności. Jednakże w omawianym okresie znużenie części słuchaczy banalnością i dosłownością przekazu estradowego było na tyle silne, że przed muzykami otworzyły się nowe możliwości. Najbardziej uzdolnieni potrafili te pomyślnie okoliczności wykorzystać.

Spośród najwybitniejszych polskich wokalistów, którzy osiągnęli sukces zarówno artystyczny, jak i komercyjny, wielokrotnie po teksty poetyckie sięgali Czesław Niemen, Ewa Demarczyk i Marek Grechuta. Muzyka, która towarzyszyła śpiewanym przez nich wierszom, nie była tylko ilustracją, ale również podejmowała z dialog z tekstem, stawiając sobie za cel wydobycie z literatury

³⁰ A. Hejmej, dz. cyt., s. 196.

³¹ Por. np. wystąpienie S. Grochowiaka „... już wygarnę ja ci”, „Kultura” 1965, nr 27.

³² A. Barańczak, dz. cyt., s. 65.

nowych znaczeń i sensów. Płyta Niemena *Enigmatic*³³, zawierająca cztery słynne wiersze opatrzone oryginalną, nowoczesną aranżacją, uchodzi za jedną z najważniejszych w historii polskiej muzyki rockowej oraz sztandarowy przykład rocka progresywnego (bądź też art-rocka)³⁴. Album ten udowadnia także, że polskiemu artyście bliskie było – tak powszechne wówczas na Zachodzie – postrzeganie tego gatunku muzycznego jako dziedziny sztuki. W latach 70. płyta ta wzbudziła jednak mnóstwo kontrowersji, a w burzliwej dyskusji skupiającej się głównie wokół utworu *Bema pamięci żałobny-rapsod* uczestniczyli krytycy muzyczni, poeci, a także badacze literatury. Niemen nie zraził się oskarżeniami o „unicestwienie” i „destrukcję” poezji³⁵, w ciągu wielu lat swej działalności twórczej niejednokrotnie sięgał do klasyki polskiej literatury – głównie romantycznej (kilkanaście wierszy Cypriana Kamila Norwida), ale zaśpiewał także *Wspomnienie* Juliana Tuwima, *Mów do mnie jeszcze* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Kamyk* Zbigniewa Herberta czy też *Kwiaty ojczyste* Tadeusza Kubiaka.

Z kolei Ewa Demarczyk rozgłos i pierwsze nagrody w konkursach piosenki zdobyła w połowie lat 60. za sprawą brawurowych interpretacji *Karuzeli z madonnami* Miłona Białoszewskiego oraz *Grande Valse Brillante* (z poematu *Kwiaty polskie*) Juliana Tuwima. W repertuarze piosenkarki znalazła się także poezja Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (kompilacja nosząca tytuł *Wiersze Baczyńskiego* lub *Wiersze wojenne*³⁶ – próba syntezy tematyki miłosnej oraz słynne *Sur le Pont d'Avignon*). Do powodzenia wspomnianych utworów, obok niepowtarzalnej ekspresji wykonawczej Demarczyk, przyczyniła się doskonała, współgrająca z tekstem, muzyka skomponowana przez Zygmunta Koniecznego. Śpiewane przez artystkę wiersze na tyle mocno zrosły się w świadomości odbiorców z towarzyszącą im kongenialną muzyką, że zapewne wielu z nich, czytając te utwory – jak pisał analizujący podobne zjawisko Tuwim –

zaczyna dośpiewywać sobie [...] **brakującą** muzykę, która tak się z tekstem zespoliła, że już jedno bez drugiego nie może istnieć³⁷.

Z dzisiejszej perspektywy występy artystki na festiwalach opolskim i sopockim w latach 1963–1964 uważane są za symboliczny moment rozpoczęcia trwającego wiele lat procesu „oswajania” kultury wysokiej przez kulturę popularną³⁸, tracenia przez tę pierwszą – na rodzimym gruncie – nierzadko sztucznie

³³ Niemen, *Enigmatic*, Polskie Nagrania. Muza, 1970.

³⁴ Por. L. Gnoiński, J. Skaradziński, *Encyklopedia polskiego rocka*, Warszawa 1997, s. 310.

³⁵ Opinie takie znaleźć można m.in. w eseju M. Buczkówny, *Niemen w dolinie świateł*, „Literatura” 1975, nr 6, s. 5 oraz we fragmencie książki A. Barańczak, dz. cyt., s. 156. Szczegółowo polemikę wokół *Enigmatic* i innych płyt Niemena omawia M. Traczyk, *Poezja w piosence*, dz. cyt., s. 145–158.

³⁶ Omawiany utwór nosi dwa równorzędne tytuły. Jako *Wiersze Baczyńskiego* znalazł się na płycie *Ewa Demarczyk śpiewa piosenki Zygmunta Koniecznego* (Polskie Nagrania. Muza, 1967), natomiast wersja zarejestrowana na albumie koncertowym *Ewa Demarczyk Live* (Wifon, 1982) jest zatytułowana *Wiersze wojenne*. Piosenkę szczegółowo analizuje – z uwzględnieniem sensów, które implikuje oprawa muzyczna – A. Barańczak, dz. cyt., s. 50–55.

³⁷ J. Tuwim, *O piosence*, „Przekrój” 1947, nr 91, s. 14. Cyt. za: M. Traczyk, *Poezja w piosence*, dz. cyt., s. 42. Utwory te nie stanowią odosobnionych przykładów – wystarczy przypomnieć choćby wiersz Wisławy Szymborskiej *Nic dwa razy*, spopularyzowany przez piosenkę Łucji Prus.

³⁸ M. Traczyk, *Poezja w piosence*, dz. cyt., s. 110.

podtrzymywanej elitarności. Jednocześnie stanowią ważny etap w staraniach o „odbanalizowanie”³⁹ piosenki rozrywkowej, zróżnicowanie oferty muzycznej przeznaczonej dla potencjalnych słuchaczy.

Kontynuację tego trendu przynosi twórczość Marka Grechuty, który wydał kilka albumów – zazwyczaj o charakterze monograficznym – składających się wyłącznie z interpretacji wierszy. Na jego płycie *Szalona lokomotywa*⁴⁰ znalazło się kilkanaście utworów inspirowanych tekstami Stanisława Ignacego Witkiewicza (do których muzykę skomponowali wspólnie Grechuta i Jan Kanty Pawluśkiewicz) oraz piosenka *Motorek* wykorzystująca wiersz Józefa Czechowicza *Przemiany*. Dwa lata później pojawił się album *Pieśni Marka Grechuty do słów Tadeusza Nowaka*⁴¹. Natomiast płyta *W malinowym chruśniaku*⁴² – z gościnnym udziałem Krystyny Jandy – zawierała nagrania erotyków Bolesława Leśmiana. Ponadto w repertuarze pochodzącego z Zamościa artysty pojawiły się utwory Ewy Lipskiej, Ryszarda Krynickiego, Mieczysława Jastruna czy też Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Ocalić od zapomnienia*). Na szczególną uwagę zasługuje piosenka *Twoja postać*⁴³, w której Grechuta dokonał (za pomocą tzw. „metody montażu”⁴⁴) twórczego, asocjacyjnego połączenia – w jeden spójny utwór – fragmentów wierszy poetów sytuujących się w znacząco odmiennej poetyce, a mianowicie Józefa Czechowicza i Tadeusza Micińskiego. Grechuta – podobnie jak Czesław Niemen, którego twórczość ewoluowała od muzyki rockowej do elektronicznej – „dopasowywał” do tekstów poetyckich różnorodną oprawę. W zależności od aktualnych fascynacji artysty i jego współpracowników towarzyszyły wykonywanej poezji bigbit, jazz lub rock, z łatwością można również dostrzec inspirację muzyką klasyczną i orientalną.

Osobnym problemem pozostaje tzw. „poezja śpiewana”⁴⁵, której twórcy programowo i rozmyślnie sięgają po wiersze (zwykle posiadające formę ballady), opatrując je skromną, czasami ascetyczną aranżacją, wykorzystującą głównie akompaniament gitarowy bądź fortepianowy. W tym przypadku muzyka pełni przede wszystkim funkcję ilustracyjną wobec tekstów poetyckich⁴⁶. Znakomity

³⁹ Termin użyty przez K. Gajdę, dz. cyt., s. 158.

⁴⁰ Marek Grechuta, *Szalona lokomotywa*, Polskie Nagrania. Pronit, 1977.

⁴¹ *Pieśni Marka Grechuty do słów T. Nowaka*, Polskie Nagrania. Pronit, 1979.

⁴² Marek Grechuta, *W malinowym chruśniaku*, Polskie Nagrania. Muza, 1984.

⁴³ M. Grechuta, *Twoja postać*, [w:] *Marek Grechuta & Anawa*, Polskie Nagrania. Muza, 1970.

⁴⁴ Określenie zaczerpnięte z analizy omawianego utworu, dokonanej przez A. Barańczak, dz. cyt., s. 47. Również M. Traczyk (*Poezja w piosence*, dz. cyt., s. 128) pisze o cechującym Grechutę „aktywnym stosunku do tekstu” poetyckiego.

⁴⁵ Termin „poezja śpiewana” ujmuję w cudzysłów ze względu na jego nie całkiem sprecyzowany zakres. Przyjęte w niniejszym tekście rozumienie tego pojęcia zaproponował dziennikarz i publicysta Andrzej „Ibis” Wróblewski, przywołuje je choćby Małgorzata Semczuk (*Ballada*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 90). Niektórzy krytycy i artyści traktują jednak „poezję śpiewaną” nie jako określenie gatunkowe, lecz jako cechę mogącą charakteryzować np. utwór rockowy, popowy czy hip-hopowy; jeszcze inni uważają tę nazwę za sztuczną i zbędną (np. Andrzej Sikorowski, który stwierdza: „»Poezja śpiewana« wydaje mi się terminem wymyślonym przez krytyków i dziennikarzy muzycznych na określenie tego, co ja nazywam »piosenką literacką«, czyli »piosenką z dobrym tekstem«, która jest pewną zamkniętą całością, pewnego rodzaju »opowieścią z morałem«” (A. Sikorowski, *W teatrze codzienności*, z Andrzejem Sikorowskim rozmawiają M. Kania i B. Ochoński, „Konspekt” 2007, nr 1; wywiad dostępny jest na stronie www.wsp.krakow.pl/konspekt).

⁴⁶ Pogląd o ilustracyjności „poezji śpiewanej” wyraża Andrzej Trzaskowski w wywiadzie zamieszczonym w książce B. M. Jankowskiego, *O muzyce rozrywkowej*, Warszawa 1976, s. 133. Por. też M. Traczyk, *Poezja w piosence*, dz. cyt., s. 101-103.

przykład tego rodzaju działalności stanowi twórczość zespołu Stare Dobre Małżeństwo. Jego repertuar składa się w znacznej części z piosenek opartych na wierszach Edwarda Stachury (m.in. *Człowiek człowiekowi, Jest już za późno, nie jest za późno, Z nim będziesz szczęśliwsza czy Nie rozdziobią nas kruki*)⁴⁷. Innymi ważnymi reprezentantami tego nurtu są Elżbieta Wojnowska, Anna Szałapak, Magda Umer, Elżbieta Adamiak, Piotr Woźniak czy Jacek Wójcicki. Nie ulega jednak wątpliwości, że artystą, który najchętniej i najkonsekwentniej posługuje się utworami literackimi jako tekstami swoich piosenek, jest obecnie Grzegorz Turnau. Na kilkunastu dotychczas wydanych płytach krakowski pianista, wokalista i kompozytor sięgnął do dorobku niemalże wszystkich uznanych dwudziestowiecznych polskich poetów⁴⁸. W repertuarze Turnaua znajdują się utwory skomponowane do liryków – oprócz dotychczas wymienianych twórców – także Stanisława Barańczaka (tłumaczenie wiersza Edwarda Estlina Cummingsa *Wielka ulewa wielka śnieżycy*), Jana Brzechwy (*Marta i W prowincjonalnym małym mieście, Słowicza, Wzdłuż ulic, Niebo i ziemia* oraz *24 smutki*), Leopolda Staffa (*Więc można kochać*), Jarosława Iwaszkiewicza (*Takiej drugiej nocy*), Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (*Kto chce bym go kochała*) i Bronisława Maja (*Pieśń Aulety*)⁴⁹. Wyliczenie wierszy, do których Grzegorz Turnau skomponował muzykę i które zaśpiewał, pozwala określić go mianem niestrudzonego popularyzatora polskiej poezji, zgodnie z uwagą Michała Głowińskiego traktującego „poezję śpiewaną” jako „jedną z prób wprowadzenia twórczości tzw. wysokiego obiegu w obieg popularny”⁵⁰. Gdybyśmy chcieli ująć zagadnienie syntetycznie, należałoby pokusić się o następujące stwierdzenie: o ile piosenki o walorach literackich nobilitują gatunek tradycyjnie przynależny kulturze masowej, o tyle utwory wykorzystujące dzieła literackie „ściągają” poezję z piedestału i upowszechniają ją, wprowadzając w obieg popularny.

W niniejszym przeglądzie nie może zabraknąć młodszych pokoleń twórców polskiej muzyki, dla których również literatura staje się intrygującym źródłem inspiracji. Po teksty poetyckie sięgają najważniejsze polskie piosenkarki, cieszące się uznaniem zarówno publiczności, jak i recenzentów: Anna Maria Jopek, Kayah i Justyna Steczkowska⁵¹. Jopek wystąpiła także gościnnie na płycie *Lubię, kiedy kobieta* (2001), która zawierała melodeklamacje (parlanda⁵²)

⁴⁷ Por. *Stare Dobre Małżeństwo – Antologia*, Łódź 2000. Książka pełni funkcję śpiewnika, w którym oprócz tekstów znajdują się także zapisy nutowe najbardziej znanych piosenek zespołu.

⁴⁸ Np. Bolesława Leśmiana (*Szli tędy ludzie*, [w:] Grzegorz Turnau, *Tutaj jestem*, Pomaton EMI, 1997), Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Pompa*, [w:] Grzegorz Turnau, *To tu, to tam*, Pomaton EMI, 1995; *Plac po Izoldzie*, [w:] Grzegorz Turnau, *Tutaj jestem*, Pomaton EMI, 1997; *Kryzys w branży szarlatanów* oraz *Inteligenci*, [w:] *Kruchy świat, kruche szkło*, Stowarzyszenie Piwnicy Pod Baranami „Klub 40”, 2007), Tadeusza Nowaka (*Nie wiem o trawie*, [w:] Grzegorz Turnau, *Historia pewnej podróży*, EMI Music Poland, 2006); Juliana Tuwima (*Miejscowa idiotka z tutejszym kretynem*, [w:] *Do zobaczenia*, EMI Music Poland, 2009), Zbigniewa Herberta (*Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism* oraz *Struna*, [w:] Grzegorz Turnau, *Do zobaczenia*, EMI Music Poland, 2007).

⁴⁹ *Wielka ulewa wielka śnieżycy, Marta, W prowincjonalnym małym mieście*, [w:] Grzegorz Turnau, *To tu to tam; Słowicza, Wzdłuż ulic, Niebo i ziemia, 24 smutki, Więc można kochać, Takiej drugiej nocy, Kto chce bym go kochała*, [w:] Grzegorz Turnau, *Tutaj jestem; Pieśń Aulety*, [w:] Grzegorz Turnau, *Do zobaczenia*.

⁵⁰ M. Głowiński, *Literatura a muzyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 551.

⁵¹ Np. Anna Maria Jopek, *Upojenie* (tekst Stanisława Grochowiaka), [w:] *Farat*, Universal Music, 2003; Kayah, *Kiedy mówisz* (wiersz Jana Twardowskiego), [w:] *Jaka!Kayah*, BMG, 2000; Justyna Steczkowska, *Karuzela z madonnami*, [w:] *Femme Fatale*, Pomaton EMI, 2004.

⁵² Parlando to zbliżony do mowy sposób realizacji wokalu, „w piosence: wyraźna deklamacja słów utworu” (A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wrocław 2000, s. 172).

dwunastu liryków miłosnych w wykonaniu cenionego aktora Michała Żebrowskiego. Najdobitniej świadczą jednak o sygnalizowanym zjawisku aż trzy płyty opublikowane w 2009 roku – *Poeci* (na której popularni raperzy mierzą się z wierszami Tuwima, Gałczyńskiego, Przerwy-Tetmajera i Lechonia), *Gajcy!* oraz *Herbert*, sygnowana przez Karimski Club. Trzy lata wcześniej według podobnego zamysłu został zrealizowany album *Broniewski*. Natomiast w roku 2003 dużą popularność zyskało nagranie zespołu Akurat *Do prostego człowieka*⁵³, oparte na znanym wierszu Juliana Tuwima, a zarejestrowane w związku z wybuchem wojny w Iraku⁵⁴. Wreszcie w 2010 roku ukazała się płyta zespołu Bulldog *Chrystus miasta*, prezentująca poezję Barańczaka, Tuwima i Staffa. Wskazane przykłady dotyczą tekstów należących do klasyki dwudziestowiecznej polskiej literatury. Znacznie mniej atrakcyjna okazuje się zatem poezja najnowsza, choć istotnym wyjątkiem jest twórczość Marcina Świetlickiego, który własne wiersze wykonuje w formie piosenek z zespołem Świetliki.

Wydaje się, że choć dla młodych twórców poezja nie stanowi uprzywilejowanego zjawiska w kulturze, ale traktowana jest raczej jako „część ogromnego magazynu tekstów, z których można bez ograniczeń korzystać”⁵⁵, przyczyniają się oni do promocji literatury wśród swoich fanów. Nazbyt optymistyczna byłaby jednak nadzieja, że zajdzie sytuacja analogiczna do tej, która miała miejsce po premierze płyty *Enigmatic* Niemena, czyli że „zniechęcona przez pedagogów do nauki wierszy, młodzież sama z siebie zacznie interesować się polską poezją”⁵⁶. Także dlatego, że związki kultury „wysokiej” i „niskiej” są już tak silne, iż „literackim” poczynaniom współczesnych muzyków rzadko towarzyszy – zawsze atrakcyjna dla potencjalnych odbiorców – aura skandalu.

Summary

Paweł Sobczak

The song lyric as a literary work – the literary work as a song lyric – basic examples

The subject of this article is the relationship between literature and the text of song. First part of article concerns the songs which texts approach to literature and begin to exist in the listeners' consciousness independently from the melody. In contemporary Polish music are this: *Niech żyje bal*, *Autobiografia*, *Nie pytaj o Polskę* or *Wychowanie*. Texts of these songs are analysed and interpreted. Second part of article tells about poems which serve as texts of songs. The author of article shows twentieth-century Polish poets, which texts be sung (Julian Tuwim, Konstanty Ildefons Gałczyński, Edward Stachura, Ewa Lipska etc.) and using with poems musicians (Czesław Niemen, Marek Grechuta, Ewa Demarczyk, Grzegorz Turnau). The author writes also about methods of adaptation of poems on need of songs.

⁵³ Akurat, *Do prostego człowieka*, [w:] *Provincia*, Agencja koncertowo-wydawnicza „Akurat”, 2003.

⁵⁴ Por. T. Cieślak, *Julian Tuwim – zapomniany i przypominany*, [w:] *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, dz. cyt., s. 291.

⁵⁵ M. Traczyk, *Poezja w piosence*, dz. cyt., s. 177.

⁵⁶ D. Michalski, *Komu piosenkę?*, Warszawa 1990, s. 227.