


MARIA KOŚCIELNIAK-WOŹNIAK
Uniwersytet Wrocławski

 <https://orcid.org/0000-0003-4438-2533>



Między *Krywaniem* Tetmajera a *Krywaniem* Goorala – intermedialne losy jednej pieśni¹

STRESZCZENIE

Artykuł ma na celu analizę zmian w funkcjonowaniu utworu *Hej, Krywaniu* i ich związku z trendami obecnymi w popkulturze. Prześledzenie międzymedialnych przesunięć stało się przyczynkiem do podjęcia wielowymiarowych badań nad *Krywaniem* oraz uzupełnienia dotychczasowych, bowiem do tej pory nie uwzględniały one performatywnego ujęcia nowych sensów i nie włączały w obszar swoich zainteresowań sztuk audiowizualnych. Tekst jest próbą zbudowania mostu między tradycyjnymi metodami badania literatury tatrzańskiej a nowoczesną optyką zwrotu performatywnego i na nowo rozumianą intertekstualnością i intermedialnością. Analizie poddano wiersz *Hej, Krywaniu* z tomu opowiadań Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Na Skalnem Podhalu*, pieśń ludową, piosenkę *Krywaniu*, *Krywaniu* zespołu Skaldowie, fragment filmu *Operacja Samum* oraz występ Goorala na festiwalu Przystanek Woodstock w 2013 roku i jego teledysk do najnowszej reinterpretacji tej pieśni.

Słowa kluczowe

Hej, Krywaniu!, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Skaldowie, *Operacja Samum*, Gooral, intermedialność, intertekstualność, góralszczyzna

¹ W przypisach umieszczono kody QR odsyłające do omawianych wykonń pieśni *Hej, Krywaniu*, zamieszczonych na portalu youtube.com

SUMMARY

Between Tetmajer's *Krywań* and *Krywań* by Gooral – Intermedial Fates of One Song

The article aims to analyse changes in the functioning of the song titled *Hej, Krywaniu* (*Hey, Kriváň*) and their relation to trends in pop culture. Tracing the cross-media shifts has contributed to and complemented the multidimensional research on *Kriváň*, which earlier failed to take into account the performative framing of new meanings and has not included audiovisual arts in its field of interest. The paper is an attempt to build a bridge between traditional studies of Tatra literature and the modern optics of the performative turn, as well as a new understanding of intertextuality and intermediality. The analysis focuses on the poem *Hej, Krywaniu* from the volume of Kazimierz Tetmajer's short stories titled *Na Skalnem Podhalu*, a folk song, the song *Krywaniu, Krywaniu* by Skaldowie band, a fragment of the film *Operacja Samum* and Gooral's performance at the Woodstock Festival Poland in 2013 and his music video for the latest reinterpretation of the song.

Keywords

Hej, Krywaniu!, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Skaldowie, *Operacja Samum*, Gooral, intermediality, intertextuality, Polish Highlander culture

W polskiej kulturze popularnej szczególne miejsce zajmuje szeroko rozumiana góralszczyzna. Jej wytwory oraz inspirowane przez nią stylizacje są elementem składowym sztuki narodowej i emblematem polskości. Nawiązania do podhalańskiego folkloru pojawiają się w tekstach kultury polskiej różnych epok, są charakterystyczne zarówno dla utworów sztuki wysokiej, jak i niskiej. Fascynacja góralszczyzną rozpoczęła się w połowie wieku XIX, kiedy rozpowszechniła się moda na Zakopane i Tatry. Na początku wieku XX rozwój regionalizmu przyczynił się do dalszego utrwalania w polskiej kulturze mitu górala, co z kolei pozwoliło na unarodowienie i scentralizowanie góralszczyzny w czasach PRL, kiedy to emblematyczny charakter symboliki podhalańskiej wykorzystywano do celów propagandowych.

Obecnie góralszczyzna przeżywa renesans w związku z istniejącą modą na regionalizm i promowanie małych ojczyzn. Taki obrót spraw prowadzi do podejmowania kolejnych przedsięwzięć artystycznych łączących elementy kultury góralskiej, ludowej, ze współczesną i odpowiednimi dla niej środkami przekazu.

Niektóre śpiewki góralskie cieszą się szczególnie dużą popularnością, a co za tym idzie poddawane są nie tylko przesunięciom intertekstualnym, ale także intermedialnym. Utwory takie jak *Hej! Bystra woda* czy *Szalała, szalała* są wręcz wpisane w narodowy kanon pieśni biesiadnych, co prowokuje ich wielokrotne reinterpretacje. Wśród znanych góralskich pieśni znajduje się jedna, której intertekstowy żywot zwraca szczególną uwagę. Jest to utwór, którego genezę, w przeciwieństwie do większości śpiewek ludowych, można

ściśle określić i którego ponadstuletnia kariera jest doskonałym przykładem multiplikacji znaczeń i całkowitego oderwania tekstu od autora. W niniejszym artykule zaprezentowane zostaną intermedialne losy tekstu kultury znanego jako *Hej, Krywaniu* bądź *Krywaniu wysoki*, będącego jednym z najsłynniejszych w repertuarze polskich górali. Zostanie on poddany analizie funkcjonalnej, prowadzącej do odkrycia kulturowych znaczeń jego kolejnych transpozycji. Przedmiotem refleksji będą różne ujęcia medialne tekstu – od literackiego, przez muzyczne, po audiowizualne. Uchwycenie istoty zjawisk intermedialnych jest możliwe dzięki konfrontacji „form artystycznych, która ujawnia cechy specyficzne i różnicujące dla zaangażowanych mediów, ponieważ medium jest jakością zapewniającą unikalny charakter formy artystycznej”². Skupię się więc na analizie wpływu przesunięć medialnych na proces znaczeniowótworczy dzieła³ i jego funkcjonowanie w kulturze.

Proces tworzenia znaczeń *Krywania* rozpoczął się w 1903 roku, kiedy ukazał się pierwszy tom opowiadań tatrzańskich Kazimierza Przerwy-Tetmajera, zatytułowany *Na Skalnym Podhalu*. Tetmajer nie spodziewał się popularności, jaka stała się udziałem jego krótkiej wariacji na temat podhalańskich śpiewek; nie mógł też przewidzieć mnogości znaczeń, które owa wariacja zrodziła na przestrzeni następnego stulecia.

Na Skalnym Podhalu było zbiorem wpisującym się w nurt, który za Boyem-Żeleńskim można nazwać Młodą Polską Tatrzańską, a Tetmajer był jednym z najważniejszych przedstawicieli tego nurtu. Opowiadania zawarte w zbiorze naśladować miały gawędy i powiastki górali Skalnego Podhala. We wstępie do zbioru opowiadań *Na Skalnym Podhalu* poeta zaznaczał wielokrotnie, że rzeczywiste postaci z Zakopanego i zasłyszane ludowe powiastki były dla niego jedynie inspiracją. Niemniej *Na Skalnym Podhalu* zakotwiczone jest w góralskiej rzeczywistości i „autopsyjnym poznaniu góralskiej kultury”⁴, czego dowodem fragment listu Tetmajera:

chodzi mi o to, że potrzeba mi powłóczyć się trochę z Bartkiem Obrochtą po staroświeckich wsiach [...]. Co Sienkiewiczowi dawały szkice Kubali, to ja muszę wyjąć z żywych ludzi za pomocą piwa i muzyki⁵.

W opowiadaniach z omawianego tomu często pojawiają się śpiewki góralskie, które w większości odwzorowują współczesny Tetmajerowi repertuar lokalny. Są też wśród nich takie, które folklorem były jedynie inspirowane. Ważne jest tu, aby zwrócić uwagę nie tyle na czerpanie Tetmajera z folkloru, ile na przemiany w repertuarze góralskim dokonane pod wpływem *Na Skalnym Podhalu*. Jak pisze Jacek Kolbuszewski, „folkloryzacji doczekało się przynajmniej kilka wierszy Tetmajera”⁶ i, co ciekawe, zjawisko to było na tyle silne, że zdaje się jakby jednocześnie oderwało te wiersze od ich twórcy

² M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011, s. 30.

³ Tamże, s. 32.

⁴ J. Kolbuszewski, „*Sto se jedna, sto se dwie, stoi baca u jedle...*” *Pieśni podhalańskie w twórczości Kazimierza Tetmajera*, [w:] tenże, *Literatura i Tatry. Studia i szkice*, Zakopane 2015, s. 518.

⁵ Cyt. za: J. Kolbuszewski, „*Sto se...*”, s. 518.

⁶ Tamże, s. 527.

- najpopularniejsze pieśni zaadaptowane z tomu *Na Skalnym Podhalu* nie są obecnie identyfikowane z Tetmajerem ani przez górali, ani przez „ceprów”.

Jedną z takich sfolkloryzowanych pieśni jest *Hej, Krywaniu*, której autorstwo przypisuje się w całości Tetmajerowi. Pochodzi ona z opowiadania *Jak Jasiek z Ustupu, Hanusia od Królów i Marta Uherczykówna z Liptowa śpiewali w jedno słoneczne rano ku sobie* i jest wyrazem żalu za utraconym „kochaniem”. Funkcjonuje jako jedna z kwestii tzw. „dialogu pieśniowego” – charakterystycznego dla folkloru elementu lirycznego, pełniącego funkcję estetyzującą⁷, będącego jednocześnie pochodną rzeczywistych pasterskich tradycji, wedle których juhas i pasterka pasący owce na dwóch przeciwległych zboczach górskich dzięki formie pieśniowej mogli przesyłać sobie nawzajem czule słowa. Tetmajer złamał tę konwencję, nadając pieśni wydźwięk tragiczny zamiast sielankowego.

W opowiadaniu jedna z tytułowych bohaterek, Marta Uherczykówna, „serce swoje młode i gibkie, i pachnące żywicą ciało ofiarowała Jaškowi na miękkich mchach w podkrywańskim lesie”⁸, po czym niemal od razu została przezeń porzucona.

[...] i tym bogactwem ją zalśnił i przyniewolił. Naprawdę zaś miał on owiec sześć, a psa żadnego. Ale używszy jej skuszonej opowiadaniem kraszy, odszedł i co miał powrócić, nie wrócił. Więc piękna i smutna Marta Uherczykówna, której lica smagle wyhodowała zimna woda kryniczna z Ważeckiego Potoku, a krągłe, czerwone biodra wykołysał wiatr z Krywania wiejący, zna swoją dolę i śpiewa pełna żalu:

Hej Krywaniu, Krywaniu
wysoki!
Płyną, lecą spod ciebie
potoki! –
Tak się leją moje łzy,
jak one,
hej łzy moje, łzy niezapłacone...

Hej Krywaniu, Krywaniu
wysoki!
Płyną lecą nad tobą
oblaki –
Tak się toczy moja myśl,
jak one,
hej te myśli, te myśli stracone...

Hej Krywaniu, Krywaniu
wysoki!
Idzie od cię szum lasów
głęboki,

⁷ Tamże, s. 521.

⁸ K. Tetmajer, *Na Skalnym Podhalu*, t. 1, Kraków 1955, s. 172.

a mojemu idzie żal kochaniu – –
hej Krywaniu, Krywaniu, Krywaniu!...⁹

W treści pieśni Tetmajer dobitnie i obrazowo przedstawił tragiczną sytuację bohaterki, podkreślając między innymi, jak bardzo dała się zwieść niecnemu Jaśkowi. Narrator zdradza, że bogactwa, które imponowały Marcie, nie istnieją, że ma Jasiek zaledwie „owiec sześć, a psa żadnego” – takie postawienie sprawy wzmaga w czytelniku współczucie wobec bohaterki. Słowa „a mojemu idzie żal kochaniu” muszą być w tym kontekście rozumiane jako lament z powodu utraty miłości, ale także i cnoty. Apostrofa do Krywania, słowackiego szczytu, który Marty „krągłe, czerwone biodra wykołysał”, jawi się tu jako skarga do mistycznego bóstwa. Wskazuje to na postrzeganie przestrzeni górskiej przez górali jako transcendentnej. Marta jest jakby córą gór, córą samego Krywania, do którego w pieśni wciąż się zwraca. Jak widać, śpiewka *Hej, Krywaniu*, funkcjonująca w obrębie opowiadania, do którego została włączona, ma bogatą warstwę semantyczną i konkretnego nadawcę oraz adresata.

Należy zwrócić uwagę na fakt, że *Krywani* nie jest wierszem góralskim, ale literacko-góralskim. Jego wtórna folkloryzacja miała, według Jana Jakóbczyka, pomóc „wnikaniu dzieła Tetmajerowskiego w miąższ kultury ludowej”¹⁰. Pisarz złączył w nim góralski folklor z innymi elementami poetyckiego programu Młodej Polski, co było zabiegiem bardzo charakterystycznym dla zafascynowanych ludowością modernistów. W wierszu z jednej strony opisano krajobraz tatrzański przy użyciu plastycznych metafor, z drugiej zwrócono uwagę na tragiczną sytuację podmiotu. Apostrofa do Krywania i porównywanie się z nim wskazuje na charakterystyczną dla epoki korelację uczuć podmiotu z otaczającą go przestrzenią. Pejzaż odzwierciedla więc stan emocjonalny podmiotu – obrazuje smutek. Wprowadzone tu elementy przestrzeni, takie jak płynące potoki, lecące obłoki i szum lasu, przywodzą na myśl ulotność, nawiązując do motywu *panta rhei*. Te symbole ukazujące ulotność miłości połączone z akcentem padającym na umieszczone na końcu zwrotek: „łzy niezapłacone”, „myśli stracone” i „żal kochaniu” hiperbolizują zawód miłosny Marty i okrucieństwo popełnionego przez Jaśka oszustwa. Posłużenie się modernistyczną metodą wyrażania stanu duszy poprzez ekwiwalenty obrazowe odwzorowujące górską przestrzeń również wskazują na niewyraźne¹¹ cierpienie podmiotu.

Omawiany wyżej wiersz *Krywani* niedługo funkcjonował jako element wewnątrztekstowy. Dość szybko wydostał się poza opowiadanie Tetmajera i zaczął żyć w oderwaniu od kontekstu narracyjnego, a to wszystko za sprawą anonimowego dodania do tekstu muzyki¹². Było to związane

⁹ Tamże, s. 172–173.

¹⁰ J. Jakóbczyk, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001, s. 43.

¹¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pojęcie symbolu*, [w:] też, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 23.



z wyraźną muzycznością¹³ tekstu, będącą konsekwencją zastosowania: sylabotonizmu, równomiernej linii intonacyjnej, regularnego rozkładu akcentów i powtarzalności apostrofy do Krywania. Mamy tu do czynienia z charakterystycznym dla poezji ludowej paralelizmem składniowym – zwrotki dają się opisać następującym schematem: apostrofa + porównanie + apostrofa. Występują także rymy żeńskie aabb. Dopisanie melodii do tak skonstruowanego wiersza zdaje się wręcz nieuniknione, szczególnie jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że w obrębie opowiadania wiersz pełnił rolę pieśni i właśnie do struktury góralskich śpiewek nawiązuje. Fenomen, jakim było związanie wiersza z melodią, opisuje Włodzimierz Wnuk:

[...] gdzieś z początkiem lat trzydziestych, tradycyjny samorodny repertuar pieśni góralskich powiększył się o nową „nutę”, zupełnie odmienną w swej melodii i nastrojowości. O „nutę” tak tęskną i dojmującą, że można było powątpiewać w jej rodzimy, podhalański charakter. A jednak szybko zakorzeniła się wśród górali, ze szczególnym upodobaniem zaczęły ją śpiewać góralskie zespoły regionalne, na Świącie Gór w Zakopanem w 1935 r. odśpiewał ją reprezentacyjny zespół z rodzinnej wsi Sabały, z Kościeliska. I nie wiadomo, co bardziej pociągało górali do tej pieśni: czy melodia, przypominająca trochę ulubioną pieśń o Janosiku, czy te poruszające aż do „nuka” słowa, słowa dziwnej piękności [...]. Nie wszyscy zapewne górale śpiewający tę pieśń wiedzieli, i dziś może jeszcze nie wiedzą, kto napisał te słowa. [...]. I znowu nie wiadomo, kto i kiedy zaślubił te słowa z urzekającą melodią, dość, że górale tę pieśń polubili, że weszła im w krew, że stała się jedną więcej wartością ich rodzimej sztuki¹⁴.

Tym sposobem nastąpiło nie tylko oderwanie semantyki pieśni od oryginalnego środowiska wewnątrztekstowego, ale także otwarcie jej na nowe sensy i przekraczanie granic międzymedialnych. Z jednej strony akt dopisania muzyki do wiersza Tetmajera był jednostkową transpozycją intermedialną, naświetlającą „problem relacji między medium wyjściowym i docelowym”¹⁵, z drugiej stanowił *spiritus movens* całej gamy przyszłych transpozycji. To właśnie melodia nieznanego autora wpłynęła na spopularyzowanie utworu jako hybrydy (tekst + muzyka) i była istotnym źródłem inspiracji dla artystów, którzy w kolejnych dekadach podejmowali się włączania utworu w nowy kontekst medialny.

W oryginalnej i do dziś najbardziej znanej wersji ta kanoniczna góralska pieśń wykonywana jest do nietypowej dla repertuaru podhalańskiego rzewnej melodii. Mimo że opowiadanie wskazywało na kobiecego nadawcę tekstu, śpiewka funkcjonuje zarówno w wykonaniach żeńskich, jak i męskich. Jest to pieśń o żalu za ukochaną osobą. W percepcji utworu sięga się do wielowymiarowego rozumienia żalu i tęsknoty, a że uczucia

¹³ M. Golec, *Dwa żywioły? O strategii badań i związkach muzyki z literaturą*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2018, t. 16, nr 2, s. 602–603.

¹⁴ W. Wnuk, *Ku Tatrom*, Warszawa 1978, s. 87–88.

¹⁵ M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń...*, s. 38.

te są uniwersalne, podobnym uniwersalizmem charakteryzuje się sam *Krywań*. Dobrym przykładem ilustrującym strategię odbioru i rozumienia wymowy tego utworu są okoliczności jego najczęstszego wykonywania na pogrzebach. Co ciekawe, na drugim, zakopiańskim pogrzebie Tetmajera w 1986 roku połączone zespoły góralskie wykonały tę reinterpretację pieśni poety. Na cmentarzu wprowadziła *Krywań* muzyka, melodia, która „wspiera” płacliwość słów („tak się leją moje łzy”), a także symboliczna warstwa tekstu związana z przemijaniem, kruchością (potoki, obłoki). Funeralna funkcja *Krywania* utrzymuje się do dziś, o czym świadczy choćby fakt, że wykonano tę pieśń na pogrzebie Wojciecha Młynarskiego w 2017 roku. Poza tym tej tradycyjnej góralskiej wersji utworu nadaje się różnorakie lokalne sensy. Jest to jedna z ulubionych pieśni Jana Pawła II (przynajmniej znalazła się na tak zatytułowanej płycie), „nuta”, która paradoksalnie sprawia, że niektórzy emigranci tęsknią za Polską (mimo iż *Krywań* polską górą nie jest i nie był), oraz jedna z bardziej znanych góralskich pieśni o utraconej miłości.

Wieloaspektowa popularność *Krywania* jako kanonicznej pieśni ludowej sprawiła, że na początku lat 70. ubiegłego wieku zainteresował się nią zespół Skaldowie. W oparciu o warstwę muzyczną utworu stworzył płytę *Krywań, Krywań* (1972), do dziś uznawaną za jedno z najważniejszych i najlepszych muzycznie dokonań zespołu. Andrzej Zieliński, lider Skaldów, już wcześniej w swojej twórczości inspirował się folklorem góralskim.

W osiemnastominutowym utworze progresywnym *Krywaniu*, *Krywanii*¹⁶ wykorzystano nie tylko motyw muzyczny pieśni, ale też cały jej tekst. Intertekstualne nawiązanie Skaldów zmieniło optykę patrzenia na *Krywań* i zdecydowanie przesunęło środek ciężkości z tekstu (utworu młodopolskiego poety) na muzykę, której autorstwo jest do tej pory nieznane. Motyw tatrzański wykorzystano zarówno w muzyce, jak i na okładce płyty. Wprowadzono też efekty dźwiękowe imitujące instrumenty góralskie (skrzypce, dzwonki). Co ważne, pieśń ludowa została tu zestawiona z cytataми z muzyki klasycznej: *Tańcami połowieckimi* Aleksandra Borodina, *Wilhelmem Tellem* Gioachino Rossiniego i *IV Symfonią* Piotra Czajkowskiego. Wstępna analiza relacji między wybranymi przez Zielińskiego utworami wskazuje, że każda z tych kompozycji czerpie z „muzyki ludowej” – połowieckiej, szwajcarskiej i rosyjskiej. Nawiązując do szerokiej gamy znanych utworów muzyki poważnej, Skaldowie „podnosili się” z poziomu kultury popularnej na poziom kultury wysokiej. Bezsprzecznie można powiedzieć, że połączenie pieśni ludowej z muzyką uznanych kompozytorów wyniosło *Krywań* na muzyczny piedestał.

Jasna wydaje się hierarchia komponentów utworu, którą wywnioskować można też z wypowiedzi Jacka Zielińskiego:



Utwór trwał w pierwotnej wersji około dziewięciu minut. Zaczynał się od podania tematu góralskiego z tekstem Kazimierza Przerwy-Tetmajera, a potem były krótkie improwizacje, które podczas koncertów rozbudowały suitę do dwudziestu minut. Mój brat lubił przechodzić w czasie improwizacji do cytowania klasyki. Inni muzycy dodawali swoje pomysły i tak spontanicznie rodziła się muzyka¹⁷.

Dla Skaldów, profesjonalnych instrumentalistów, muzyka była najważniejsza, a to sprawiło, że sens treści *Krywania* zdecydowanie odsunął się na dalszy plan – stał się tylko sposobem na wprowadzenie góralszczyzny do złożonego utworu muzyki ambitnej. Literacka warstwa *Krywania* jest tu niewątpliwie źródłem inspiracji, ale, jak zauważa Andrzej Hejmej, „muzyka wykorzystująca jakkolwiek walor czy aspekt tekstu słownego zawsze stanowi rodzaj palimpsestu, który tworzy się [...] w procesie nakładania tekstu muzycznego na tekst słowny”¹⁸.

Zaskakującym potwierdzeniem narodowego, wręcz epickiego charakteru pieśni jest wykorzystanie jej w ścieżce dźwiękowej do filmu *Operacja Samum*¹⁹ (1999) w reżyserii Władysława Pasikowskiego, będącego opowieścią o akcji ratunkowej prowadzonej w Iraku w roku 1990 przez emerytowanego agenta polskiego wywiadu. Musi on odbić z rąk wroga swojego syna. Film stanowi typową popkulturową pochwałę bohaterstwa, a kulminacją odwagi głównego bohatera jest scena, w której sam rusza przeciw trzem uzbrojonym żołnierzom. Budowane napięcie wzmagane jest przez przejmujące wykonanie *Hej, Krywaniu*²⁰. Odbiorcy filmu zastanawiali się nad znaczeniem wykorzystania w tej scenie akurat tego utworu – zupełnie niekorespondującego ze scenografią czy wydarzeniami. Analiza komentarzy pod tym fragmentem *Operacji Samum* na portalu youtube.com wskazuje jednak na hiperbolizującą napięcie i wzruszającą funkcję pieśni. Co jednak najważniejsze, w odbiorcach wzbudzała ona poczucie narodowej dumy. Dobrze oddaje to poniższy komentarz:

Panowie cóż za honor, co za rycerskie poświęcenie, co za bohaterstwo, żeby wsiąść na przeciw pewnej śmierci – tak wygląda moja wymarzona śmierć. Jak patrzę na tę scenę, to widzę za plecami Kondrada [sic!] **cień 1000-letniej Polski, a góralska melodia to tak pięknie wzmacnia** [wyrażenie – M.K.]. Czuliście to kiedyś taką siłę w piersi, taką dumę, która

¹⁷ Cyt. za: J. Adamski, *Krywań, Krywań*, <https://janadamski.eu/2015/04/krywan-krywan/> [dostęp 20.03.2021] – blog dotyczący muzyki progresywnej janadamski.eu, 18.04.2015.

¹⁸ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 212.



¹⁹

²⁰ Ścieżkę dźwiękową do filmu *Operacja Samum* skomponował duet Kayah i Goran Bregović, który w swoich projektach niejednokrotnie wykorzystywał stylizacje folklorystyczne (głównie bałkańskie). Utwór *Krywaniu* wykorzystany w filmie został wykonany m.in. przez późniejszych członków zespołu Zakopower.

unieśmiertelnia, taki moment, kiedy kładziecie swoje życie na szali, żeby uratować cudze? Nie ma nic piękniejszego!²¹

Filmowa reinterpretacja *Krywania* wskazuje więc na postrzeżenie utworu jako całości znaczeniowej – nie dochodzi tu do faworyzowania warstwy muzycznej bądź tekstowej. Pieśń funkcjonuje jako sugestywny symbol, hymn przywołujący na myśl polskość i męstwo – wartości tak często łączone ze sobą w tekstach kultury. Tradycyjne, góralskie wykonanie zostaje wzmocnione przez widok pasma wysokich gór rozpościerający się za plecami idącego na pewną śmierć bohatera. Rekontekstualizacja *Krywania* możliwa była tylko dzięki zestawieniu pieśni z filmem, czyli stworzeniu nowej hybrydy audiowizualnej na podstawie istniejącego wcześniej tekstu kultury. Taka forma artystyczna pozwoliła na przesunięcie i wzmocnienie znaczenia *Krywania* za sprawą polisensorycznego odbioru dzieła. Dodatkowo, intertekstualne zanurzenie pieśni w fabule filmu skonkretyzowało jej patriotyczny charakter.

Wyzwania, jakim jest promowanie tradycyjnych utworów ludowych w kulturze popularnej XXI wieku, podjął się Gooral, czyli Mateusz Górny, zajmujący się głównie łączeniem nowoczesnej muzyki elektronicznej z utworami góralskimi. *Krywań* pojawił się w jego twórczości aż trzy razy, w trzech odmiennych wersjach: na płycie *Ethno Elektro* (2011), w projekcie GOORAL&MAZOWSZE oraz na płycie *Ethno Elektro 2* (2020). Popularność przyniosła mu wersja druga, wykonywana we współpracy z Zespołem Pieśni i Tańca „Mazowsze”, która szczególnie echem odbiła się po koncercie na festiwalu Przystanek Woodstock w roku 2013²². Żeby odpowiednio zrozumieć wpływ tego aktu performatywnego na odbiór *Krywania*, należy sięgnąć do teorii „dzieła w toku”. Według niej „sens utworu wytwarzany jest każdorazowo w akcie lektury. Dzieło przestaje być artefaktem, a staje się zdarzeniem. Czytelnik natomiast nie jest już jedynie hermeneutą poszukującym znaczenia, a raczej jego aktywnym twórcą”²³. Przekładając to twierdzenie na grunt koncertów muzycznych, należy postrzegać „woodstockowe” wykonanie *Krywania* jako dzieło współtworzone przez muzyków na scenie, ich specyficzne zachowania wynikające z zanurzenia w konkretnym akcie performatywnym oraz reakcje publiczności. Festiwal Przystanek Woodstock (obecnie Pol'n'Rock) dostarcza doskonałego materiału badawczego do analizy wpływu reakcji odbiorcy na dzieło. Specyficzna atmosfera wydarzenia i łamanie bariery między wykonawcą a widzem często prowokują dodawanie w procesie recepcji nowych sensów do znanych tekstów

²¹ Komentarz użytkownika butters19811981 pod fragmentem filmu *Operacja Samum* na portalu youtube.com. <https://youtu.be/AXZAFMEyJQE>. [dostęp 8.01.2021].



²²

²³ J. Woźniak, *Performatyka wobec koncepcji dzieła w toku*, [w:] *Zwrot performatywny w kulturze. Szkice o obyczajach, literaturze, piosence, performansie i tańcu*, red. M. Błaszczak, I. Górńska, Poznań 2015, s. 16.

kultury. Jeżeli pod tym kątem przyjrzymy się wykonaniu *Krywania*, to naszą uwagę zwróci zaskakująca reakcja odbiorców na tę pieśń – w oryginale opowiadającą o smutku i żalu. Tu natomiast publiczność bawi się i tańczy pogo, zanurzając się w rytmicznej warstwie muzyki elektronicznej. Cały performans wprawia w radosny, taneczny nastrój, zupełnie odbiegając od treściowego wydźwięku utworu. Także główna wokalistka, podobnie jak członkowie chóru – o „lejących się łzach” śpiewa z uśmiechem. Wszystkie te elementy składają się na niezrozumienie czy rozumienie-na-nowo *Krywania* i nadanie mu statusu biesiadnej ludowej „nuty”.

Ostania aranżacja *Krywania*²⁴ została opracowana w roku 2020 i jest dowodem na pogłębienie rozbieżności między reinterpretacją a oryginałem. Gooral wraca w tej wersji do bardziej melancholijnego wydźwięku pieśni, wpisując swoją aranżację w styl downtempo. Hipnotyzujący teledysk połączony z jednostajną rytmiczną muzyką wprowadza w trans, którego efektem mają być „myśli stracone”. Należy tu wspomnieć o dużej ingerencji artysty w treść *Krywania* – eliminacji dwóch z trzech zwrotek. W całym czterominutowym utworze Goorala partie wokalne pojawiają się dwa razy: za pierwszym razem – „Krywaniu, Krywaniu wysoki, lecą, płyną nad tobą obłoki”, za drugim – „Tak się toczy moja myśl jak one, ej te myśli, te myśli stracone”. Uwypuklona została funkcja płynących obłoków jako symbolu ulotności i przemijania chwili. Transpozycja intermedialna zmierza w kierunku eskapistycznym, przywodzi na myśl narkotyczny sen i przepisuje na nowo sens *Krywania*. Popularyzacja ludowej pieśni miesza się u Goorala z jej redefinicją i nie tylko uwspółcześnia utwór, ale także zrywa z tematyką smutku i żalu. Zarówno wersja z projektu GOORAL&MAZOWSZE, jak i ta z płyty *Ethno Elektro 2* wychodzą poza wcześniejsze schematyczne postrzeganie *Krywania* i, podobnie jak w *Krywaniu*, *Krywaniu* Skaldów, przesuwają środek ciężkości utworu z tekstu na muzykę.

Wiersz, a później pieśń *Hej, Krywaniu* zostały w ciągu ostatniego stulecia poddane reinterpretacjom, przez co ich sensory rozmnożyły się i obecnie funkcjonują synchronicznie. Dzieło to jest zatem dobrym przykładem procesu, jakim interesuje się zwrot performatywny, a mianowicie sytuacji, w której „tekst przestaje być depozytorem sensu umieszczonego w nim przez autora-boga, a staje się [...] zdarzeniem”²⁵. Jednocześnie fenomen *Krywania* wpisuje się w teorię intertekstualności i intermedialności. Można nawet pójść o krok dalej i nazwać procesy kształtujące znaczenia *Krywania* w popkulturze mianem transpozycji, czyli „migracji znaczących między różnymi systemami semiotycznymi”²⁶.



24

²⁵ J. Woźniak, *Performatyka...*, s. 22.

²⁶ K.M. Maj, hasło *Intertekstualność*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018, s. 247.

Z analizy tychże transpozycji wynika, że *Krywań* zdecydowanie rozszerzył swoje znaczenia za pośrednictwem reinterpretacji muzycznej. Wieloletnia popularyzacja pieśni doprowadziła natomiast do bezrefleksyjnego traktowania jej tekstu i replikowania motywu muzycznego. Odsunięcie treści wiersza Tetmajera na dalszy plan spowodowało nadanie *Krywaniowi* statusu pieśni znajdującej się w kanonicznym, podstawowym śpiewniku narodowo-biesiadnym. Obecnie można mówić o próbie ponownego zawężenia sensu utworu (Gooral, *Ethno Elektro 2*), jednak w stronę zupełnie przeciwną pierwotnej. Najnowsze wykonanie *Krywania* przez Goorala nadaje pieśni nowoczesny charakter zarówno w muzyce, jak i semantyce, dopasowując ją do współczesnej mody.

BIBLIOGRAFIA

- Golec M., *Dwa żywioły? O strategii badań i związkach muzyki z literaturą*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2018, t. 16, nr 2.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Jakóbczyk J., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001.
- Kolbuszewski J., „*Sto se jedna, sto se dwie, stoi baca u jedle...*” *Pieśni podhalańskie w twórczości Kazimierza Tetmajera*, [w:] J. Kolbuszewski, *Literatura i Tatry. Studia i szkice*, Zakopane 2015.
- Maj K.M., hasło: *Intertekstualność*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Pojęcie symbolu*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Tetmajer K., *Na Skalnym Podhalu*, t. 1, Kraków 1955.
- Wasilewska-Chmura M., *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011.
- Wnuk W., *Ku Tatrom*, Warszawa 1978.
- Woźniak J., *Performatyka wobec koncepcji dzieła w toku*, [w:] *Zwrot performatywny w kulturze. Szkice o obyczajach, literaturze, piosence, performansie i tańcu*, red. M. Błaszczak, I. Górską, Poznań 2015.

Maria Kościelniak-Woźniak – doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się tematyką górską w literaturze i kulturze polskiej. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat literackich i kulturowych reprezentacji Górców z perspektywy *spatial studies*. Interesuje się także historią i semantyką studenckiej piosenki turystycznej oraz występowaniem motywów górskich i góralskich w kulturze popularnej. Najważniejsze publikacje: E. Grzęda, M. Kościelniak, *Ludwik Zejszner und Władysław Orkan als Ideengeber für den Emanzipationsprozess der Region Podhale und der Subregion Gorce*, [w:] *Regionsmacher in Ostmitteleuropa*, red. M. Cieśla, S. Jagodzinski, A. Kmak-Pamirska, Z. Nebřenský, M. Řezník, Warszawa

2021, s. 195–218; „Pejzaże Harasymowiczowskie” i inne tropy obecności Jerzego Harasymowicza w twórczości Wojciecha Belona, „Rocznik Przemyski. Literatura i Język” 2020, t. 56. z. 2 (24), s. 79–88; *Góry pogardzane i góry odkryte. Literackie i turystyczno-krajobrazowe poznanie Gorców w XIX i pierwszych dekadach XX wieku*, [w:] *Od Kaukazu po Sudety. Studia i szkice o poznawaniu i zamieszkiwaniu gór dalekich i bliskich*, red. E. Grzęda, Kraków 2020, s. 293–319; „Góry łopuszańskie” w twórczości Seweryna Goszczyńskiego, „Góry – Literatura – Kultura” 2019, t. 13, s. 151–160; *Szlaki kulturowe, podróże lekturowe, questing – wpływ zorganizowanych form prezentacji dziedzictwa kulturowego na obraz współczesnej turystyki w regionach peryferyjnych na przykładzie Gorców*, [w:] *Sport i turystyka w perspektywie nauk społecznych: Tradycja i współczesność*, red. M. Zowiśło, J. Kosiewicz, Kraków 2019, s. 299–307.

E-mail: maria.koscielniak@uwr.edu.pl



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
