


PAWEŁ MARCINIAK
Instytut Chemii Bioorganicznej PAN

 <https://orcid.org/0000-0002-9635-7375>



„Znawca miłosnych pieśni / i dojrzałych czereśni”¹

– o zaśpiewanych wierszach
Ewy Lipskiej

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy niszowego (w kontekście recepcji) aspektu twórczości Ewy Lipskiej. Chodzi o kształtowanie się gatunku piosenki na bazie dorobku literackiego autorki kojarzonej głównie z nurtem wysokoartystycznym, do którego zalicza się poezja. Wstępne partie artykułu (przywołanie i analiza odnośnych tekstów teoretycznych) wprowadzają czytelnika w świat filiacji między wierszem a piosenką. W części głównej dokonywane są interpretacje poszczególnych utworów Ewy Lipskiej, które posłużyły niegdyś jako teksty do piosenek takim artystom, jak chociażby Grzegorz Turnau czy Anna Szałapak. W artykule autor próbuje zdestabilizować pojęcie „poezji śpiewanej”, osłabiając także stereotypy (związane z arbitralnym

¹ E. Lipska, *Kot Koneser*, [w:] *taż*, *Kocia trzynastka czyli Skotland Yard*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020, s. 41.

przyporządkowaniem jedynie do poezji intelektualnej) narastające wokół twórczości Ewy Lipskiej.

Słowa kluczowe

poezja Ewy Lipskiej, piosenka, poezja śpiewana, kultura popularna, recepcja relacji między wierszem a piosenką

SUMMARY

“A connoisseur of love songs / and ripe cherries” – on the Sung Poems of Ewa Lipska

The article focuses on a niche (in the context of reception) aspect of Ewa Lipska's work, namely the formation of the genre of the song on the basis of the literary output of the author associated mainly with high art, which includes poetry. The introduction (quotation and analysis of relevant theoretical texts) introduces the reader into the world of filiation between a poem and a song. The main part of the paper contains interpretations of selected works by Ewa Lipska which were used as song lyrics by such artists as Grzegorz Turnau or Anna Szałapak. In this article the author attempts to destabilise the notion of “sung poetry”, weakening also the stereotypes (connected with arbitrary assigning it only to intellectual poetry) growing around Ewa Lipska's works. In the article, the author attempts to destabilise the notion of “sung poetry”, weakening also some stereotypes (connected with the arbitrary attribution only to intellectual poetry) around Ewa Lipska's work.

Keywords

Ewa Lipska's poetry, song, sung poetry, popular culture, reception of the relation between poem and song

Oklaskiwać ją, kiedy bisuje na życzenie publiczności?

Jakiej publiczności?

Ewa Lipska, Historia²

O śpiewaniu wierszy

Wiersze Ewy Lipskiej, zwłaszcza te pochodzące z początkowego okresu jej twórczości, stawały się niekiedy impulsem do tworzenia na ich podstawie piosenek. Z tekstów poetki chętnie korzystali Grzegorz Turnau oraz Marek Grechuta. Wspomniani artyści, zaliczani do przedstawicieli nurtu poezji śpiewanej, wprowadzali utwory literackie do obszaru kultury masowej, w znaczący sposób ingerując jednak w ich warstwę słowną. W tym miejscu powinny się pojawić niezbędne uściślenia terminologiczne. O tym, jak

² E. Lipska, *Historia*, [w:] *taż, Droga pani Schubert...*, Kraków 2012, s. 21.

wiele kłopotów przysparza stosowanie pojęcia „poezji śpiewanej”, można przekonać się, czytając wstęp do książki *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, w którym Michał Traczyk dokonuje przeglądu różnych ujęć badawczych pod kątem rozumienia tego terminu na gruncie polskiego literaturoznawstwa³. Klasyką pozycją dotyczącą omawianej tematyki wydaje się z kolei praca Anny Barańczak *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, w której autorka na przykładach utworów muzycznych analizuje sposoby odchodzenia od konwencji przynależących do kultury masowej. Jako jedną z metod przełamania schematu podaje wykorzystanie tekstu wiersza w piosence⁴. W swoim artykule zdecydowałem się na odrzucenie wszelkich definicji „poezji śpiewanej”, uznając nieprzystawalność (wyczerpanie?) tego terminu w zetknięciu z aktualnymi procesami kształtującymi charakter (głównie estetyczny) współczesnej muzyki. W tym kontekście warto przywołać także uwagi Edwarda Balcerzana dotyczące współistnienia kultury wysokiej i popularnej:

Czesław Niemen śpiewa *Bema pamięci żałobny rapsod* Norwida. W repertuarze Ewy Demarczyk znajdziemy *Garbusa* Leśmiana, *Pocatunki* Jasnorzewskiej, wiersze Baczyńskiego, *Karuzelę z madonnami* Białoszewskiego. Przez pewien czas głośnym przebojem estradowym i radiowym był wiersz Miekiewicza *Niepewność*, śpiewany przez Marka Grechutę; ten sam wykonawca zmontował piosenkę z fragmentów *Wesela* Wyspiańskiego. Łucja Prus zdobyła popularność piosenkowym wykonaniem wiersza Szymborskiej *Nic dwa razy się nie zdarza*. Śpiewanie tekstów poetyckich weszło w modę⁵.

Cytowany fragment wskazuje na symbiotyczny charakter relacji (choć Balcerzan sygnalizuje raczej zależność pasożytniczą⁶) pomiędzy poezją a piosenką w latach 60. oraz na początku lat 70. XX wieku. Z dzisiejszej perspektywy zastanawia zwłaszcza ostatnie zdanie, podkreślające istotę estetycznych tendencji muzycznych, bo tak należy rozumieć wykorzystywanie w piosenkach repertuaru poetyckiego. Po niemal pięćdziesięciu latach zaobserwować można dekonstrukcję utrwalonych schematów, dokonującą się na wszystkich płaszczyznach wielokodowego gatunku. O niektórych przejawach nowej estetyzacji piosenki wspominał ostatnio Krzysztof Gajda, opisując fenomen Doroty Masłowskiej (Mister D.) oraz

³ M. Traczyk, *Poezja śpiewana – problemy genologiczne i terminologiczne*, [w:] tenże, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 7–27.

⁴ A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983. Interesujący dla zagadnienia poezji śpiewanej jest zwłaszcza rozdział III tego opracowania (s. 104–145).

⁵ E. Balcerzan, „*W muzykalny łączą się porządek*”, [w:] tenże, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 279.

⁶ „Nie każdy utwór poetycki, łącząc się z muzyką, może zostać piosenką. Nie każda piosenka jest bowiem gotowa do podjęcia dialogu z tymi znaczeniami, jakie kształtują się w tradycyjnym systemie *dur-mol*. Współcześnie sztuka piosenkarska oferuje szansę popularności tylko niektórym poetykom i stylistykom sztuki słowa [...]. 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”. Zob. E. Balcerzan, „*W muzykalny...*”, s. 294–295.

Wojciecha Bąkowskiego (zespół Niwea). Wymienieni artyści sami wykonują własne utwory, a siła ich przekazu tkwi przede wszystkim w formie – fałszowanie (negacja dykcji, rytmu, etc.), celowo niedokończona (niedopracowana) oprawa dźwiękowa, a także niebanalne (korzystające z różnych rejestrów językowych) teksty uchodzą za najważniejsze wyznaczniki poetyki „antypiosenki”, używając terminu zaproponowanego przez Gajdę do określenia współczesnych działań awangardowych w obszarze muzycznym⁷.

Nakreślone powyżej ramy teoretyczne stwarzają okazję do zaobserwowania polaryzowania się dwóch biegunów w procesie, za jaki uznać należy fuzję kultury masowej oraz elitarnej (na przykładzie poezji oraz piosenki). Warto zauważyć, iż tekst Balcerzana ukazał się około pięciu lat przed pierwszym zwycięstwem Jacka Kaczmarskiego na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie w 1977 roku. Przywołuję to wydarzenie, ponieważ niejednorodna gatunkowo twórczość autora *Obławy* całkiem niedawno stanowiła jeszcze przyczynek do dyskusji na temat poetyckości piosenki oraz popularności literatury⁸. Podobnych przykładów można odnaleźć rzecz jasna znacznie więcej⁹, lecz moje rozważania nie roszczą sobie pretensji do wyczerpania ani nawet do uporządkowania zagadnienia. Najważniejszym zadaniem pozostaje dla mnie zwrócenie uwagi na – wielokrotnie nadużywane – pojęcie „poezji śpiewanej”, które, przy uważnej obserwacji dokonujących się współcześnie estetycznych przemian, wydaje się niemożliwe do utrzymania.

Za takim poglądem przemawiać może fakt, iż do poezji sięgają przedstawiciele niemal wszystkich gatunków muzycznych. Wymienić można tu chociażby rap – formę melorecytacji, w której tekst bez podkładu (bitu) posiada nikiel (ale nie niemożliwe) szanse funkcjonowania. W 2015 roku warszawscy artyści, Sokół i Hades, wydali płytę (wraz z duetem producenckim Sampler Orchestra), której tytuł doskonale obrazuje jej zawartość: „Różewicz – Interpretacje”. Jednak rap, ze względu na dość szybkie tempo i jednostajność rytmiczną (bity oparte na samplach składają się z pętli, czyli krótkich powtórzeń)¹⁰, nie sprawdza się jako efektywny nośnik rozmaitych sensów poetyckich, toteż zubożenie wiersza wydaje się w tym przypadku niemal oczywiste. Jako inny przykład przywołać można album „Herbert” z roku 2009, charakteryzujący się synkretyzmem gatunkowym na płaszczyźnie muzycznej. Pomysłodawca projektu, Karim Martusewicz, zaznaczał, że

⁷ K. Gajda, *Antypiosenka poetycka. (Nie)śpiewający poeci*, [w:] tenże, *Szarpidrutry i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 395–404.

⁸ Wspomnianą kwestię akcentują między innymi polemiczne stanowiska Krzysztofa Gajdy oraz Michała Traczyka. Por. K. Gajda, *Język poetycki piosenek Jacka Kaczmarskiego*, [w:] tenże, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 219–282; M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*, [w:] „Zostały jeszcze pieśni...”. *Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, pod red. K. Gajdy i M. Traczyka, Kraków 2010, s. 349–363.

⁹ Aby choć w nieznacznym stopniu uświadomić sobie ogrom materiału, wystarczy przypomnieć bogatą egzemplifikację zawartą w książce Michała Traczyka *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*.

¹⁰ Więcej o architekturze utworu rapowego: T. Kukulowicz, *Pętla, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego*, [w:] *Hip-hop w Polsce*, red. M. Miszczyński, Warszawa 2014, s. 21–38.

całość „nie przypomina poezji śpiewanej w tradycyjnej formie”¹¹. Idąc krok dalej – można uznać, że w ogóle poezją śpiewaną nie jest.

Pamiętać trzeba, że termin „poezja śpiewana” od samego początku budził wiele kontrowersji. Anna Barańczak wspomina na przykład o „przypadkowym doborze tekstów”¹² przez niektórych artystów oraz nieadekwatności języka muzycznego wobec tekstu słownego (wiersza)¹³. Dziś poezja śpiewana kojarzy się głównie z nurtem rozwiniętym w drugiej połowie XX wieku, skoncentrowanym na skromnie zaaranżowanych piosenkach, w których najważniejszą rolę odgrywa tekst. Konieczna wydaje się jednak rewizja rozumienia tego terminu, o czym świadczą głosy samych artystów kształujących wspomniane tendencje:

Strasznie mnie denerwuje określenie „poezja śpiewana”. Poezja jest na papierze, ją się czyta. Jak się ją śpiewa, to już nie jest poezja, to jest tekst do piosenki. Miałem taki epizod, że zaśpiewałem dwa teksty Gałczyńskiego i później w wywiadzie powiedziałem: „nigdy więcej nie wrócę do Gałczyńskiego”. I tak się stało. Dalsze moje poszukiwania tekstów do piosenek polegały już na czymś innym – szukałem czegoś, co wyrażałoby nie tyle emocje poety, ile moje emocje. Śpiewany przeze mnie tekst jest projekcją moich emocji, a nie estetyzowaniem i interpretacją wizji poetyckiej¹⁴.

Powyższe słowa wypowiedział Tadeusz Woźniak¹⁵, autor legendarnego *Zegarmistrza światła* i wielu innych piosenek skomponowanych do tekstów Bogdana Chorażuka. Wykorzystanie wiersza w piosence powoduje zatem, iż tekst poetycki staje się częścią utworu muzycznego, ale cała moc sprawcza sytuuje się wówczas po stronie artysty zawłaszczającego (śpiewającego).

W związku z dokonanymi ustaleniami, świadomie odrzucam pojęcie „poezji śpiewanej”, a w niniejszym artykule posługuję się po prostu terminem „piosenka”. Ów zabieg pozwala na zaakcentowanie indywidualności artystycznej wykonawcy (na przykład Grzegorza Turnaua czy Marka Grechuty), a nie wyeliminowanie obecności danego poety (w tym wypadku poetki, Ewy Lipskiej) z procesu interpretacji. W dalszym ciągu interesująca wydaje się obserwacja zmian, jakie zachodzą w trakcie intersemiotycznego przekładu (bo do takiego niewątpliwie dochodzi), przy czym powodzenie transferu znaczeń niesionych przez dany wiersz nie odgrywa kluczowej roli w przeprowadzonej analizie. Aktualne pozostaje przede wszystkim pytanie o status poezji Lipskiej w twórczości muzyków.

¹¹ <http://muzyka.interia.pl/plyta-herbert,dId,8298> [dostęp 15.02.2018].

¹² A. Barańczak, *Słowo w piosence...*, s. 140.

¹³ Tamże, s. 140–141. Barańczak powołuje się między innymi na – nietrafione jej zdaniem – wykonanie wiersza Norwida *Bema pamięci żałobny rapsod* przez Czesława Niemena.

¹⁴ *Zegarmistrz światła*, Tadeusz Woźniak w rozmowie z Witoldem Górką, Poznań, 2016, s. 236.

¹⁵ Artysta potwierdził swoją wypowiedź w trakcie spotkania autorskiego (prowadzonego przez Izoldę Kiec) w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu (dnia 2.10.2017).

Grzegorz Turnau

Oficjalny debiut artysty, którego kariera z powodzeniem trwa do dzisiaj, przypada na 1991 rok, a więc datę wydania albumu „Naprawdę nie dzieje się nic”. Od samego początku Turnau zdecydował się na śpiewanie nie tylko własnych tekstów, lecz także wierszy znanych, przeważnie polskich poetów. W efekcie na pierwszej płycie, pośród „klasyków” rodzimej poezji¹⁶ (Krzysztof Kamil Baczyński, Konstanty Ildefons Gałczyński, Józef Czechowicz), odnaleźć można piosenki napisane przez Michała Zabłockiego¹⁷ oraz jeden utwór Ewy Lipskiej – *Nie baw się więcej kulą ziemską*. Wspomniany tekst nie wpisuje się jednak w tematykę mojego artykułu, ponieważ nie znajduje się w żadnym z tomików poetyckich wydanych przez autorkę *Stypendystów czasu* – nie jest zatem przykładem wiersza zaśpiewanego, ale stanowi efekt współpracy poetki z krakowskim artystą (analogicznej do przedsięwzięć artystycznych podejmowanych przez Lipską z Anną Szałapak oraz Zbigniewem Preisnerem).

Za najbardziej reprezentatywny dla niniejszych rozważań uznać należy zatem wydany w 1993 roku (chronologicznie drugi) album „Pod światło” (zawiera 13 piosenek), na którym znaleźć można aż pięć utworów skomponowanych do wierszy Ewy Lipskiej pochodzących z tomików: *Wiersze (Tak samo, Bajka, (dotąd doszliśmy...))*, *Drugi zbiór wierszy (Wielki Odkrywco)* oraz *Trzeci zbiór wierszy (Trąbki)*. Turnau, wykonując wybrane utwory z autorskim akompaniamentem muzycznym, ingeruje niekiedy w sam tytuł (*Krótką bajka* oraz *Wielki Odkrywco Wyobraźni*). Zabieg ten posiada przede wszystkim charakter symboliczny (w mniejszym stopniu semantyczny) – podkreśla gest zawłaszczenia wiersza w celu wzmocnienia autonomii piosenki. Modyfikacje tytułu stanowią zazwyczaj początek szeregu zmian w warstwie tekstowej. Tym sposobem wiersz zaczyna stawać się słowem w piosence, jej integralną częścią, pozostawiając jedynie referencje do pierwotnego kontekstu poetyckiego. Jako egzemplifikację omówić warto utwór *Tak samo*:

Człowiek to taki zwykły człowiek:
jak pierwszy człowiek drugi człowiek.
Różnimy się jedynie tak bardzo podobnie
i przepadamy jak kamienie w wodę.
Ktoś później nas wyławia – ktoś cenny ocenia
ile w nas wody płynie a ile kamienia.

Od trzeciorzędu już tak rządujemy
żądni mapy i władzy. Wojny i pokoju.
Aż do ostatka swoich cech żyjemy.

¹⁶ O popularyzowaniu poezji przez Turnau wspominał Paweł Sobczak: P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Literaria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 138.

¹⁷ Ciekawostką może być fakt, że współpraca z Zabłockim obfitowała w najbardziej rozpoznawalne piosenki Turnau w jego karierze, starczy wymienić *Naprawdę nie dzieje się nic*, *Bracką*, *Między ciszą a ciszą*, *Tutaj jestem*, *To tu, to tam* oraz utwór, który stał się chyba największym „przebojem” krakowskiego artysty – *Cichosza*.

I doświadczeni w cyfrach i wymiarach
figurujemy w kalkulacji świata.

Bo człowiek to jest zwykły człowiek:
jak pierwszy człowiek drugi człowiek.
Jeden za drugim. Krok za krokiem.
Z wyrokiem czasu praw i mocy.

Tak samo: przedtem teraz potem¹⁸

Powyższą wersję utworu cytuję na podstawie książeczki dołączonej do albumu „Pod światło”, zawierającej zapis wszystkich tekstów (w spisie treści przy każdym z tytułów podany został również autor słów) zarejestrowanych na płycie. Dokonując pobieżnej interpretacji utworu, zaobserwować można obecność motywu przemijania („i przepadamy jak kamienie w wodę”) oraz równości wobec nadchodzącej śmierci („bo człowiek to jest zwykły człowiek: / jak pierwszy człowiek drugi człowiek”¹⁹). Wątki wani-tatywne ujawniają się zwłaszcza w drugiej strofie („od trzeciorzędu już tak rządujemy”²⁰), podkreślającej daremność ludzkich wysiłków w obliczu Historii. Omówione motywy zostają wzmocnione w wykonaniu muzycznym: dość szybkie tempo (instrumentem wiodącym jest oczywiście fortepian) w połączeniu z subtelną (łagodną) aranżacją eksponują kruchość istnienia. W odniesieniu do warstwy wokalnejszej zaznaczyć warto, że Turnau raczej podśpiewuje tekst niż go śpiewa, nadając całości wydźwięk stoickiego spokoju. Utwór *Tak samo* wpisuje się zatem w nurt rozważań egzystencjalnych, akcentujących problem nietrwałości oraz niespełnienia w życiu jednostki.

Wiersz Lipskiej natomiast nie poddaje się jednowymiarowej lekturze, a niesiony przez niego potencjał znaczeniowy w dużym stopniu wykracza poza ramy przesłania analizowanej piosenki. Dysonans interpretacyjny wiąże się głównie z wyeliminowaniem przez Turnaua trzeciej zwrotki literackiego pierwowzoru:

Człowiek to taki zwykły człowiek:
potrafi żyć się nawet z sobą.
Coś w sobie z sieci ma. Coś z ciała.
Na połów swoich własnych powiek
wypływa oko z okiem. Z okien
ciekawość przeźroczysta cała
już pierwszym się widokiem stała²¹

Powyższa strofa – która nie została włączona do piosenki – porusza problematykę związaną z biologiczną reprezentacją człowieka, podkreślając

¹⁸ G. Turnau, *Tak samo*, [w:] tenże, „Pod światło”, EMI Music Poland, 2010 [wkładka dołączona do albumu]. Przywołana pozycja stanowi reedycję wydawnictwa z 1993 roku.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ E. Lipska, *Tak samo*, [w:] taż, *Wiersze*, Warszawa 1967, s. 10.

znaczenie istoty ludzkiej jako jednego z wielu gatunków na naszej planecie. W rezultacie uruchomione zostają nowe konteksty metodologiczne, zmierzające w stronę myślenia posthumanistycznego i opierające się głównie na podważaniu antropocentrycznej wyjątkowości człowieka. Warto również zauważyć, że końcowe wersy – „Z okien / ciekawość przeźroczyta cała / już pierwszym się widokiem stała”²² – sygnalizują aluzję biblijną, odwołując się tym samym do cywilizacyjnych podstaw. Usunięcie analizowanej zwrotki prowadzi rzecz jasna do semantycznego zubożenia piosenki *Tak samo*, ale także stanowi dowód na świadome wykorzystanie tekstu w celu realizowania własnej wizji artystycznej. Propozycja Turnaua może wydawać się jednowymiarowa, podkreślająca przede wszystkim motyw przemijania – i w zamyśle artysty taka właśnie miała być.

Utwór *Tak samo* stanowi najbardziej wyrazisty przykład ze względu na eliminację obszernego segmentu stroficznego, jednak w analogiczny sposób opisać można pozostałe piosenki, w których autor *Cichosza* wykorzystuje wiersze Lipskiej. Zakres modyfikacji rozciąga się od pomijania mniejszych partii tekstowych (*Trąbki*), przez subtelne zabiegi rytmiczne (*Krótką bajka*), aż po drobne korekty w samych tytułach (*Wielki Odkrywco Wyobraźni*). W *Trąbkach* Turnau rezygnuje między innymi z krótkiego fragmentu – „Ty na tle Białego Domu / albo Czerwonego Kremla”²³ – całkowicie odrzucając kontekst polityczny. W konsekwencji piosenka koncentruje się jedynie na interpersonalnych problemach komunikacyjnych, ale dzięki temu w czytelny sposób łączy się z resztą utworów zarejestrowanych na albumie „Pod światło”.

Turnau powraca do Lipskiej na wydanej w 1997 roku płycie „Tutaj jestem”, wykorzystując wiersz *Ostatnie słowa* (*Piąty zbiór wierszy*). Utwór, nieco sztampowo, okazuje się ostatnią piosenką na płycie i, nieco paradoksalnie, bodaj ostatnim wierszem Lipskiej zarejestrowanym przez Turnaua. W swoim wykonaniu artysta nie respektuje kolejności wersów – swobodnie operuje tekstem, ukazując spektrum możliwości interpretacyjnych. W tym punkcie mojego wywodu warto postawić pytanie: dlaczego Turnau rezygnuje z twórczości autorki *Sefera*? Kluczem do znalezienia odpowiedzi wydaje się prześledzenie zmian zachodzących w poezji Lipskiej wraz z jej rozwojem. W kwestii formalnej wskazać można porzucenie wiersza numerycznego, a co za tym idzie – stabilizację wiersza wolnego. Przypominają się spostrzeżenia Edwarda Balcerzana dotyczące podziału na wiersze słabe oraz mocne²⁴, jednakże typologia zaproponowana przez autora *Humanisto, kim jesteś?* nie posłuży tu chyba do finalnego wyjaśnienia tej kwestii. Utwór *Ostatnie słowa* (strofoidy, brak rymów, nieregularne długości wersów) wpiśłyby się raczej w ramy wiersza mocnego, a przecież Turnau wykorzystuje go w swojej piosence bez większych przeszkód. Dostrzeżenie ewolucji w obszarze poetyki nie przynosi więc satysfakcjonujących odpowiedzi. Dopiero analiza płaszczyzny tematycznej pozwala uzyskać szerszy punkt widzenia i zauważalne staje się to, że Turnau sięga jedynie do wczesnej

²² Tamże.

²³ E. Lipska, *Trąbki*, [w:] *taż*, *Trzeci zbiór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 52.

²⁴ E. Balcerzan, „*W muzykalny łączą...*”, s. 291.

twórczości Ewy Lipskiej i ogranicza swoje wybory do pierwszych pięciu tomików poetyckich, gdyż poszukuje utworów o wyraźnym nachyleniu egzystencjalnym. Im większym zaangażowaniem zaczyna cechować się poezja Lipskiej – zarówno społeczno-politycznym, jak i w kontekście krytyki technokratyzmu – tym większy stanowi dysonans wobec zainteresowań twórczych autora *Brackiej*. Turnau konsekwentnie stara się zachować nostalgiczny charakter swoich piosenek, ogrywając często te same motywy (miłość, śmierć, przemijanie, sztuka, etc.), dlatego zapewne regularnie powraca do utworów Marka Grechuta, Jeremiego Przybory czy Leszka Aleksandra Moczulskiego. Nie tyle więc koncepcja estetyczna, ile etyczna tłumaczyć może nieobecność tekstów Lipskiej w piosenkach Turnaua po 1997 roku.

Marek Grechuta

Na początku lat 70. Marek Grechuta znany jest przede wszystkim z wykonywania piosenek opartych na własnych tekstach oraz wierszach takich poetów, jak Adam Mickiewicz, Tadeusz Miciński, Józef Czechowicz, Konstanty Ildefons Gałczyński czy nawet Julian Przyboś. Za innowację uchodzi wówczas bogate instrumentarium muzyczne towarzyszące poważnym utworom literackim. W 1971 roku, tuż po rozpadzie zespołu Anawa²⁵, w twórczości autora *Dni, których nie znamy* dokonuje się rewolucja. Artysta zwraca się ku poezji współczesnej połączonej z ascetyczną aranżacją muzyczną²⁶. W efekcie, w 1972 roku powstaje album „Droga za widnokres”, na którym Grechuta śpiewa między innymi wiersze Ryszarda Krynickiego (*Może usłyszysz wołanie o pomoc*), Tadeusza Nowaka (*Krajobraz z wilgą i ludziami*), Tadeusza Śliwiaka (tytułowa *Droga za widnokres*) i Ewy Lipskiej (*Pewność*).

Interpretując tekst autorki *Żywej śmierci*, krakowski solista nie wprowadza wielu modyfikacji w warstwie tekstowej: jednokrotna zmiana kolejności wersów, powtórzenia niektórych fraz nieobecne w pierwowzorze literackim oraz rezygnacja z ostatniej strofoidy. Na brak znaczących ingerencji wpływa być może konceptualny charakter albumu. Wiersz Ewy Lipskiej koresponduje z utworami innych poetów, tworząc spójną wizję artystyczną. W rezultacie „Droga za widnokres” oddaje monotony i depresyjny obraz ówczesnego świata, stanowiąc jednocześnie wyraz buntu przeciwko zastanej rzeczywistości (bardziej szczegółowym kontekstem wydają się wydarzenia z grudnia 1970 roku). Transowy, hipnotyczny charakter warstwy muzycznej *Pewności* (wyprzedzający poniekąd rytmiczne kompozycje Jacka Kleyffa i Orkiestry Na Zdrowie) podkreśla filozoficzny wydźwięk wiersza Lipskiej:

Był już taki egzamin z historii
kiedy naraz wszyscy uczniowie oblali.
I został po nich uroczysty cmentarz.

²⁵ Marek Grechuta z zespołem Anawa zarejestrował swoje dwie pierwsze płyty: „Marek Grechuta & Anawa” (1970) i „Korowód” (1971).

²⁶ W. Majewski, *Marek Grechuta: portret artysty*, Kraków 2006, s. 74–75.

Nie ma pewności że to był egzamin.
 Nie ma pewności że wszyscy oblali.
 Jest pewność że został po nich uroczysty cmentarz²⁷

W przywołanym fragmencie poszczególne wersy podejmują ze sobą grę w dialogizujących partiach. W ostatecznym wyniku negacji nie podlega jedynie „uroczysty cmentarz”, czyli śmierć. Egzystencja każdej jednostki pozostaje zatem obarczona świadomością nieuchronnego dążenia do umierania. Podobnie rozumie ten tekst Grechuta, który w swojej piosence stara się podkreślić przede wszystkim piętno życia w ciągłej niepewności. Minimalistyczna, lecz silnie zrytmizowana muzyka imituje jednostajność ludzkiej wędrówki. Jeśli dla Lipskiej gest napisania wiersza stanowi wyraz niezgody na rzeczywistość, to dla autora *Nie dowodź* akt buntu wyraża się w akcie śpiewania tego wiersza. W efekcie wokół Grechuty zdaje się rozrywać muzyczną kompozycję, a utwór za sprawą wykonania w ogóle nie wydaje się monotony.

Album „Droga za widnokres” został zarejestrowany ponownie w 1991 roku. W nowej wersji pojawiło się wiele zmian w stosunku do pierwowzoru²⁸. Za kluczową modyfikację uznać można przewartościowanie aranżacji, na skutek czego utwór *Pewność* staje się energiczną, niemal „chwytną” piosenką, w której Grechuta w stanowczy sposób deklamuje słowa. Egzystencjalna niepewność podszyta jest – nieco paradoksalnie – Herbertowską odwagą związaną z wyborem właściwej ścieżki. Przytoczone powyżej uwagi umocować można w szerszym kontekście, poruszającym problematykę istoty poezji śpiewanej: „Sam Grechuta mówi, że podchodząc po raz kolejny do piosenki, za każdym razem inaczej rozumie jej tekst i nastrój”²⁹. Aktualizacje starych utworów nie ograniczają się zatem do ponownych interpretacji wybranych wierszy, ale całych piosenek – nie sygnalizują zmagania z semantyką danego utworu literackiego, stanowią ważny przełom świadomościowy w rozwoju twórczym.

O ile Grechuta nie ingeruje z nadmierną w wiersz *Pewność*, o tyle inny utwór Lipskiej – *Trochę włóczęki* – staje się w zasadzie kanwą dla odrębnych rozważań. Omawiając utwór *A więc to nie tak*, chciałbym pochylić się nad pewnego rodzaju niedopatrzaniem (zaniedbaniem?) badawczym. W cytowanej przeze mnie książce Wojciecha Majewskiego odnaleźć można następujące uwagi dotyczące analizowanej piosenki:

Po filozoficznej *Pewności* z płyty „Droga za widnokres” kolejne spotkanie Grechuty z poezją Ewy Lipskiej nastąpiło przy okazji utworu *A więc to nie tak*. [...] W chwili gdy kończy się tekst wiersza, Grechuta zaczyna powtarzać jego początkowe strofy, a inicjatywę przejmuje coraz głośniejszy zespół wokalny, proponując nową, płynącą i śpiewną melodię³⁰.

²⁷ E. Lipska, *Pewność*, [w:] *taż*, *Trzeci zbiór wierszy*, Warszawa 1972, s. 14.

²⁸ Marek Grechuta traktował album z 1991 roku jako autonomiczną i odrębną płytę w swoim dorobku twórczym. Zob. W. Majewski, *Marek Grechuta...*, s. 180–183.

²⁹ *Tamże*, s. 182.

³⁰ *Tamże*, s. 89.

W ostatnim zdaniu przywołanego fragmentu pojawia się informacja sugerująca, że wiersz Lipskiej zostaje zaśpiewany w całości, a jedynym dodatkiem wokalnym pozostają powtórzenia niektórych wersów. Publikacja *Marek Grechuta: portret artysty* posiada przede wszystkim charakter popularyzatorski, ale w moim odczuciu formułowanie tak uogólniających wniosków może prowadzić do dezinformacji czytelnika. Po pierwsze, odbiorca błędnie zakłada, że dzięki Grechucie obcuje z nienaruszonym utworem literackim. Po drugie, umacnia się przekonanie o nadrzędnej roli piosenki względem poezji, a w konsekwencji, po trzecie, pogłębiany zostaje proces stereotypizacji terminu „poezja śpiewana”. W analogiczny sposób skonstruowany został zapis we wkładce do płyty „Magia obłoków”, z której pochodzi omawiana piosenka. Na podstawie lapidarnego opisu autorstwa Daniela Wyszogrodzkiego wywnioskować można, iż tytuł wiersza Lipskiej jest tożsamy z utworem Grechuty³¹. Nie przypuszczam, aby wypunktowane przeze mnie nieścisłości okazały się wynikiem niewiedzy lub niekompetencji. Właściwej przyczyny upatrywałbym raczej w zaniechaniu krytycznego spojrzenia na problematykę poezji śpiewanej.

Grechuta w piosence *A więc to nie tak* wykorzystuje dwie pierwsze strofy wiersza *Trochę włóczki*. Warto podkreślić, że w przypadku drugiej zwrotki chodzi zaledwie o pierwszy wers i połowę drugiego:

Węc to nie tak jak było w książkach.
 Węc to nie tak jak na polanie
 kwiaty w zielonej porcelanie
 we włosy wpięta dumna wstążka
 jak ważka gdy nad oceanem
 lat naszych młodych się uniosła.

Ten kto wymyślił wiarę i dynamit
 czy widzi czemu służą [...] ³²

Utwór Lipskiej zamieszczony w *Drugim zbiorze wierszy* jest znacznie dłuższy: składa się z czterech strof, z których najkrótsza posiada 5 wersów, a najdłuższa – 8. Wyraźnie trzeba jednak podkreślić, że Grechuta decyduje się na dopisanie własnych partii lirycznych:

Ten który chmury rozwieszał nad nami
 na jaką liczy dziś burzę?
 Ten kto ucieka do najdalszej ciszy
 by bicie serca usłyszeć
 czy słyszy krzyku porzucone słowa
 czy własny sen kołysze? ³³

³¹ Wkładka do płyty: M. Grechuta, „Magia obłoków”, Warner Music Poland, Warszawa 2000.

³² E. Lipska, *Trochę włóczki*, [w:] też, *Drugi zbiór wierszy*, Warszawa 1972, s. 9.

³³ Cytat przytaczam ze słuchu na podstawie nagrania zarejestrowanego na albumie „Magia obłoków”. M. Grechuta, *A więc to nie tak*, [w:] tenże, „Magia obłoków”, Warner Music Poland, Warszawa 2000.

Przywołanego fragmentu nie sposób odnaleźć ani w utworze *Trochę włóczki*, ani w całym *Drugim zbiorze wierszy*. Analiza porównawcza pozwala zauważyć, iż Grechuta wyraźnie zafascynował się wersem otwierającym: „Więc to nie tak jak było w książkach” – potęgującym uczucie rozczarowania szarą i prozaiczną rzeczywistością. „Książki” symbolizują tu zapewne wiarę w ideały oraz nieco naiwne marzenia, które skazane są na porażkę w konfrontacji z doświadczeniem codzienności. Gorycz, wyzierająca spośród pytań retorycznych, oraz melancholia określają postawę pozbawionego złudzeń pokolenia. W tym miejscu wyczerpują się punkty wspólne omawianych utworów. Lipska w ostatniej strofie swojego wiersza udziela odpowiedzi:

Ale mamy jeszcze
pieśni. I wiarę. I dynamit.
I trochę włóczki. I trochę włóczki
z której można zrobić od nowa
zupełnie od nowa
świat³⁴

Podmiot liryczny wskazuje na ocalającą, choć wątłą moc wyobraźni reprezentowaną przez tytułową włóczkę. Przeciwną drogę obiera Marek Grechuta, który stawia pytania i nie pozwala słuchaczowi zapomnieć o bezsilności. W połowie piosenki wokalista stapia się z partiami chóralnymi, tworząc w efekcie bajkowy, lecz nieco wzniosły nastrój, stanowiący kontrpunkt pesymistycznej wymowy tekstu. Porównanie dwóch utworów: *A więc to nie tak* oraz *Trochę włóczki*, w dość jasny sposób określa sytuację, w której poezja staje się dla piosenki inspiracją, lecz ta nie jest próbą jej interpretacji. W moim przekonaniu dzieje się tak za każdym razem, gdy twórca (muzyczny) sięga do konkretnego wiersza.

Anna Szałapak

Domykając problematykę wierszy zaśpiewanych, przypomnieć warto fragment twórczości³⁵ Anny Szałapak. Myślę tu o piosence zainspirowanej utworem *Brzeg*, pochodzącym z debiutanckiej książki poetyckiej Ewy Lipskiej. Szałapak wykonuje przywołany tekst na płycie „Żywa woda czyli rzeka nierzeczywista”, wydanej w 2000 roku. Nietrudno domyślić się, iż motywem przewodnim albumu okazują się wątki akwaticzne, w czytelny sposób pojawiające się niekiedy w samych tytułach (*Rzeka nierzeczywista*, *Żywa woda*, *Ballada o potoku*, *Źródło życia*, *Kap..., kap..., Nad wodą wielką i czystą*). W ten nurt wpisuje się również piosenka *Brzeg*, w której Szałapak decyduje się na wykorzystanie całego wiersza Lipskiej w niezmienionej formie, z wyjątkiem – jednego słowa:

³⁴ E. Lipska, *Trochę włóczki...*, s. 9.

³⁵ W moim artykule świadomie pomijam dwa projekty: *Serca na rowerach* (2004) oraz kilka utworów z *Kociej trzynastki czyli Skotland Yardu* (2020), które określić należy jako zaplanowaną współpracę dwóch artystek (Ewy Lipskiej oraz Anny Szałapak).

Żart okrutny. Nie poznaję
 twego głosu chociaż krzyczysz.
 I lat naszych popękanych
 nie potrafię się doliczyć.
 Żart okrutny. Nie wiem nawet
 z jakich idę linii rąk.
 Nie znam ciebie. Ani ciebie.
 Kto jest Stamtąd. Kto jest Stąd³⁶

W cytowanym fragmencie, w drugiej strofie wiersza Lipskiej, podmiot opisuje bliską niegdyś osobę jako obcą. Nieregularne długości zdań, waha-
 jące się od połowy do dwóch wersów, wprowadzają do wypowiedzi lirycznej
 dramaturgię, potęgując sytuacyjne napięcie. Punktem kulminacyjnym
 wydaje się postmodernistyczny gest rozbicia tożsamości w figurze odbiorcy:
 „Nie znam ciebie. Ani ciebie. / Kto jest Stamtąd. Kto jest Stąd” – podkreślający
 także wewnętrzne rozdarcie podmiotu. Niemożność ukonstytuowania spój-
 ności wywodu myślowego sygnalizuje zazwyczaj w poezji Lipskiej obecność
 jednego z leitmotywów jej twórczości – szaleństwa. Szałapak w swojej in-
 terpretacji, której siła opiera się na wariacjach rytmicznych, śpiewa jednak:
 „Nie znam ciebie. Ani siebie”, łagodząc tym samym wydźwięk całego utworu.
 Piosenka *Brzeg* koncentruje się głównie na motywie wypalającej się miłości,
 prowadzącej do „ciemniejszego brzegu”, czyli śmierci.

Warto zauważyć, iż kolejny raz wiersz pochodzący z wczesnego okresu
 twórczości Ewy Lipskiej staje się przyczynkiem do powstania piosenki.
 Anna Szałapak, podobnie jak Grzegorz Turnau i Marek Grechuta, decyduje
 się na poszukiwania w obrębie utworów numerycznych, w których na plan
 pierwszy wybija się między innymi silne zrytmizowanie, regularne i do-
 kładne rymy czy jasny podział stroficzny. Do roku 2000 można odnaleźć
 inne przykłady liryki miłosnej autorstwa Lipskiej, jednak w odniesieniu do
 wyboru dokonanego przez krakowską pieśniarkę aspekt formalny wydaje
 się kluczowy (wiersz wolny nie stanowi raczej materii, z której Szałapak
 chciałaby czerpać inspirację).

Wnioski

Spostrzeżenia zawarte w moim artykule stanowią jedynie fragment szer-
 szego zagadnienia, dotyczącego problematyki piosenki rozpatrywanej
 w perspektywie genologicznej. Ewę Lipską, już od pierwszych tomów,
 kojarzy się głównie z wysokoartystycznym nurtem poetyckim. Badacze,
 krytycy, recenzenci oraz inni komentatorzy utworów autorki *Strefy ogra-
 niczonego postoju* pochylają się w swoich rozważaniach przeważnie nad jej
 wierszami. Recepcja omawianej tu twórczości kładzie zatem nacisk na kwe-
 stie związane z poezją. W moim odczuciu pojawia się tu pewnego rodzaju
 niedoczytanie (wyparcie?) sporej grupy synkretycznych tekstów, którym
 nie sposób jednoznacznie przypisać przynależności gatunkowej. Mowa

³⁶ E. Lipska, *Brzeg*, [w:] *taż*, *Wiersze*, Warszawa 1967, s. 38.

tu o utworach oscylujących pomiędzy poezją a prozą czy – co ważniejsze w kontekście tego artykułu – poezją a piosenką.

Ewa Lipska pisała niegdyś (w drugiej połowie XX wieku) utwory piosenkowe dla popularnych krakowskich zespołów – Waweli oraz Skaldów. W ostatnich dwóch dekadach zaobserwować można współpracę krakowskiej poetki ze Zbigniewem Preisnerem (kolędy napisane na potrzeby reedycji albumu „W poszukiwaniu dróg”, 2015; scenariusz widowiska słowno-muzycznego 2016 *Dokąd?*, 2016), a także z Anną Szałapak (projekt *Serca na rowerach*, 2004; utwory³⁷ do spektaklu *Anikoty*, 2015). Pojawiają się zatem inne konteksty, powiązane z komercyjną współpracą artystyczną. W moim tekście nie poruszam jednak aspektu obecności autorki *Sklepów zoologicznych* na tle kultury popularnej. Przywołany temat zasługuje w mojej opinii na autonomiczną refleksję³⁸.

Za decydującą uznaję konstatację, iż omawiane w tym artykule wiersze funkcjonują – w ramach transferu intersemiotycznego – na prawach samoistnej inspiracji. W konsekwencji dany utwór poetycki określić można jako przyczynek, swoisty punkt wyjścia do skomponowania oraz zarejestrowania piosenki. Pozwala to wykonawcom muzycznym na realizację indywidualnej wizji artystycznej. Chodzi zatem nie tyle o zamiar interpretacji konkretnego wiersza, ile o próbę skonstruowania oryginalnego utworu wielokodowego. W tym wypadku zubożenie semantyczne jawi się jako nieunikniona oraz, co chyba ważniejsze, przewidziana konsekwencja wykorzystania już istniejącego tekstu poetyckiego w nowym – zarówno znaczeniowym, jak i medialnym – kontekście.

Przywołani przeze mnie artyści³⁹ – Grzegorz Turnau, Marek Grechuta czy Anna Szałapak – nie podejmują się przecież eksperymentalnego (niemal ekwilibrystycznego) zadania, które polegałoby na przemyśleniu jak największego ładunku semantycznego (elementu konstytutywnego wielopoziomowej poezji Ewy Lipskiej) do własnych piosenek. Przeciwnie, wspomniani wykonawcy zazwyczaj celowo koncentrują się na jednym li tylko aspekcie – pamiętają zatem o ograniczeniach komunikacyjnych wybranej formy przekazu (piosenka) – który uzyskuje dodatkowe znaczenie w relacjach z innymi utworami wchodzącymi w skład konkretnego albumu o charakterze programowym.

Wiersz (a niekiedy jego poszczególne fragmenty) okazuje się koniec końców zredukowany do warstwy tekstowej danej piosenki. Utwór poetycki, w efekcie przekładu intersemiotycznego, odgrywa rolę słowa w piosence. Pamiętać jednak należy, iż wspomniany mechanizm dokonuje się w oderwaniu od pierwotnego kontekstu – nie chodzi tu zatem o semantyczny rachunek zysków i strat, lecz o potencjał do zaistnienia nowej koncepcji artystycznej. W rezultacie, przy tak zarysowanym ujęciu badawczym, pojęcie „poezji śpiewanej” wydaje się już mało operatywne, a być może – zdezaktualizowane i nieużyteczne.

³⁷ Kilka z nich wydano niedawno (październik 2020 roku) w przywołanym wcześniej zbiorze *Kocia trzynastka czyli Skotland Yard*.

³⁸ Pisałem o tym szerzej w mojej rozprawie doktorskiej poświęconej Ewie Lipskiej.

³⁹ Warto zwrócić uwagę, iż pojawiające się w tym artykule (w kontekście twórczości Ewy Lipskiej) nazwiska (Grzegorz Turnau, Marek Grechuta, Anna Szałapak, Zbigniew Preisner) oraz nazwy zespołów (Wawele, Skaldowie) odnoszą się do wysokoartystycznego środowiska krakowskiego.

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., „*W muzykalny łączą się porządki*”, [w:] E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 251–295.
- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
- Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013.
- Gajda K., *Szarpidruży i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017.
- Grechuta M., „*Magia obłoków*” [dokument dźwiękowy], Warner Music Poland, Warszawa 2000 [wkładka dołączona do płyty].
- Kukułowicz T., *Pętle, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego*, [w:], *Hip-hop w Polsce*, red. M. Miszczyński, Warszawa 2014, s. 21–38. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323517696.pp.21-38>
- Lipska E., *Droga pani Schubert...*, Kraków 2012.
- Lipska E., *Drugi zbiór wierszy*, Warszawa 1970.
- Lipska E., *Kocia trzynastka czyli Skotland Yard*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.
- Lipska E., *Trzeci zbiór wierszy*, Warszawa 1972.
- Lipska E., *Wiersze*, Warszawa 1967.
- Majewski W., *Marek Grechuta: portret artysty*, Kraków 2006.
- Sobczak P., *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 127–139. <http://hdl.handle.net/11089/2370>
- Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.
- Turnau G., „*Pod światło*” [dokument dźwiękowy], EMI Music Poland, 2010 [wkładka dołączona do płyty].
- Zegarmistrz światła*, Tadeusz Woźniak w rozmowie z Witoldem Górką, Poznań 2016.
- „*Zostały jeszcze pieśni...*”. *Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, pod red. K. Gajdy i M. Traczyka, Kraków 2010.

Paweł Marciniak – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Jego zainteresowania badawcze dotyczą poezji polskiej (druga połowa XX wieku i współczesność) oraz wszelkich powiązań między poezją a piosenką. Aktualnie zajmuje się humanistyką cyfrową – bada możliwości wykorzystania języka programistycznego (JavaScript) w kontekście przetwarzania i interpretacji danych bibliograficznych. Z pierwszego kierunku wykształcenia romanista.

E-mail: pawel.marciniak.jk@gmail.com

