

Między piosenką poetycką a poezją śpiewaną – twórczość Mirosława Czyżykiewicza w perspektywie genologicznej

Szymon Brucki

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0001-5607-746X

Between Poetic Song and Sung Poetry – the Works of Mirosław Czyżykiewicz in the Genological Perspective

Abstract: The aim of this article is an attempt to classify the works of Mirosław Czyżykiewicz – an outstanding guitarist, composer and vocalist, one of the most valued performers of poetic song and sung poetry in Poland; and to question the validity of the division into the above-mentioned genres existing in the scientific discourse. As it turns out, the bard's original work eludes the previously known typology, according to which both these varieties of song are treated as separate verbal and musical phenomena. Meanwhile, their far-reaching similarity, or rather the lack of clearly identifiable differences, do not allow us to think of them as completely different genres.

Keywords: Mirosław Czyżykiewicz, sung poetry, poetic song

Słowa kluczowe: Mirosław Czyżykiewicz, poezja śpiewana, piosenka poetycka

O ile najbardziej ogólna definicja piosenki, rozumianej tu jako „utwór słowno-muzyczny, najczęściej krótki i w dużym stopniu skonwencjonalizowany, wykonywany solo, zbiorowo, z towarzyszeniem jednego instrumentu lub przy akompaniamencie zespołu muzycznego”¹, nie powinna budzić wątpliwości, o tyle – wyrosła głównie na gruncie potocznej mowy – rozbudowana terminologia, która stara się nazywać poszczególne jej odmiany gatunkowe, wprowadza już pewien chaos. W użyciu funkcjonuje bowiem co najmniej kilka stosowanych wymiennie, a więc wymagających systematyzacji pojęć², które sprawiają niemały kłopot wielu badaczom. Aby

¹ Por. Z. Kloch, A. Rysiewicz, hasło: *Piosenka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1993, s. 787–790.

² Zarówno w dyskursie naukowym, jak i w użyciu potocznym napotkać można różne sposoby określania odmian piosenki – mówi się o piosence aktorskiej, artystycznej, autorskiej, bardowskiej, literackiej czy poetyckiej, wyróżnia się także poezję śpiewaną czy protest song.

ukazać złożoność problemu, nie odbiegając jednocześnie od zasadniczego tematu szkicu, ograniczę się w jego obrębie do omówienia jedynie dwóch, w moim odczuciu, najważniejszych, a przynajmniej najczęściej występujących w uzusie³, określeń gatunkowych, mianowicie do „piosenki poetyckiej” i „poezji śpiewanej”. Jeśli zaufać leksykografom, pierwsza z nazw określa „[p]iosenki, w których szczególny nacisk położono na stronę słowną utworów, [a które stanowią] teksty poetów współczesnych pisane «na zamówienie» wykonawcy [lub są] tzw. piosenką autorską; [...] gdy wykonawca jest jednocześnie autorem tekstu i muzyki”⁴. Zaznaczają oni również, że ów gatunek słowno-muzyczny „dąży niekiedy do powielania wzorów poetyki charakterystycznych dla twórczości lirycznej, funkcjonującej w wysokim obiegu kultury”⁵. Z kolei poezją śpiewaną ci sami autorzy nazywają utwory, „które nie były w zamierzeniu przeznaczone do śpiewu”⁶, a zatem autonomicznie istniejące w kulturze dzieła sztuki lirycznej, do których skomponowano muzykę. W myśl przytoczonych wyżej fragmentów słownika obydwie te gatunki wyróżniają się na tle innych piosenkowych produkcji bardziej wyrafinowaną konstrukcją warstwy słownej, a różni je jedynie odmienna geneza. Tekst piosenki poetyckiej ma, by tak rzec, bardziej utylitarny charakter, powstaje bowiem – wedle definicji – jako tekst piosenkowy już w świadomości autora, a zatem ma swoje bardzo konkretne zastosowanie: jest przeznaczony do wykonania wokalnego. Tymczasem w przypadku poezji śpiewanej tekst musi zaistnieć najpierw jako autonomiczne dzieło sztuki lirycznej, a dopiero potem – jako utwór słowno-muzyczny. Skąd jednak czerpać pewność, że dany tekst powstał „na zamówienie”, a zamiarem jego autora wcale nie było napisanie wiersza „samowystarczalnego”?

Jak zauważa Edward Balcerzan, „struktura dzieła poetyckiego zawierać w sobie może pewien zespół dyspozycji «partyturalnych», który określilibyśmy jako gotowość do przyjęcia muzyki, swego rodzaju «nastawienie na synkretyzm»”⁷. Każde zatem dzieło sztuki lirycznej potencjalnie może stać się piosenką, dlatego obranie intencji autorskiej za kryterium klasyfikacji gatunkowej wydaje się w tym kontekście co najmniej wątpliwe. Cóż zatem począć? Intuicja badawcza podpowiada, że typologii dzieł słowno-muzycz-

³ Za twierdzeniem tym stoją moje osobiste doświadczenia wynikające z wieloletniej praktyki twórczej – jako wykonawca, obserwator oraz juror wzięłem udział w kilkudziesięciu edycjach festiwalu i przeglądów ściśle powiązanych z opisywanymi tu gatunkami, m.in. w Biłgorajskich Spotkaniach z Poezją Śpiewaną i Piosenką Autorską, Festiwalu Ogólnopolskim Piosenki Artystycznej „FOPA”, Ogólnopolskiej Gieldzie Piosenki Poetyckiej „Wieczorne Nastroje” czy Ogólnopolskich Spotkaniach Zamkowych „Śpiewajmy Poezję”. Zarówno dobór repertuaru, jak i tendencje językowe uczestników, instruktorów czy nawet organizatorów tych konkursów wyraźnie pokazują, jak rozumienie poszczególnych terminów rozmywa się w potocznym użyciu.

⁴ Z. Kloch, A. Rysiewicz, dz. cyt., s. 787–788.

⁵ Tamże, s. 788.

⁶ Tamże.

⁷ E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 291.

nych dokonywać można w sposób dwojaki: po pierwsze, opierając się na tekście słownym, po drugie, na podstawie tekstu muzycznego. Podejście to okazałoby się bez wątpienia słuszne, gdyby tylko przedmiotem refleksji była tu muzyka popularna rozumiana – dosłownie – jako produkt kultury masowej o szerokim zasięgu społecznym⁸. Wówczas można byłoby się zgodzić z twierdzeniem, że „muzyczne cechy piosenki służą do dzielenia jej na odmiany gatunkowe, nurty stylistyczne itp.”⁹. W przypadku poezji śpiewanej i piosenki poetyckiej (funkcjonujących, co prawda, w masowym obiegu, lecz raczej na jego peryferiach niż w głównym nurcie) badanie treści muzycznej nie przynosi jednak żadnych ani zadowalających, ani przydatnych – w kontekście genologicznym¹⁰ – rezultatów. Co więcej, omawiane gatunki bardzo liberalnie, by tak rzec, zachowują się wobec różnych sposobów aranżowania, doskonale odnajdując się w rozmaitych stylach muzycznych¹¹, co również dyskwalifikuje analizę tekstu muzycznego jako przydatne narzędzie badawcze. Do porzucenia tej ścieżki przekonuje także stanowisko Małgorzaty Liseckiej, która twierdzi, że „struktura muzyczna piosenki [bardowskiej] jest tak bazowa, prosta, przede wszystkim jednak – schematyczna, że nie sposób upatrywać możliwości potraktowania jej jako platformy szczególnie kunsztownych struktur znaczeniowych”¹², co równa się temu, że „[w]ytaczanie ciężkich działań metodologicznych wobec tego gatunku jest w oczywisty sposób pozbawione sensu”¹³. A skoro tak, to nie ma wątpliwości: w badaniach poświęconych genologii poezji śpiewanej

⁸ Por. A. Stankiewicz, hasło: *Popularna muzyka*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2006, s. 709–710.

⁹ A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 86.

¹⁰ Nie oznacza to bynajmniej, że warstwa muzyczna pozostaje obojętna dla dzieł słowno-muzycznych – dla określenia gatunku danego utworu, owszem, jednak w szerszym kontekście, w kontekście semantycznym, tekst muzyczny stanowi nierzadko pełnoprawny środek przekazu treści, wzbogacający zawarty w tekście literackim sens. Por. K. Dźwiniel, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 110–120; K. Gajda, *Poezja śpiewana: Norwid „tekściarzem” Niemena i Maleńczuka*, w: tegoż, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 165–177; K. Hoffman, *Sens do muzyki. Glosa do melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec i M. Traczyk, Poznań 2005, s. 298–313.

¹¹ Dla porządku wystarczy przypomnieć kompletnie różne stylistycznie, a wpisujące się w definicję poezji śpiewanej albumy: *Psalmy i Requiem* Przemysława Gintrowskiego, gdzie wiersze Tadeusza Nowaka i Krzysztofa Marii Sieniawskiego zaaranżowano na głos solowy, chór i orkiestrę, *Enigmatic* Czesława Niemena, na którym poezję wielkich mistrzów (Norwida, Asnyka, Kubiaka i Przerwy-Tetmajera) przedstawiono w wersji rockowej; a także autorską twórczość bardów, którą zgodnie z nakreślonym wyżej rozumieniem uznalibyśmy za przykład piosenki poetyckiej: Jacka Kaczmarskiego, Jana Krzysztofa Kelusa czy Jana Wołka.

¹² M. Lisecka, *Narzędzia nauk o muzyce w badaniach nad piosenką: analiza demon-stratywna – rekonesans*, „Tekstualia” 2018, nr 2/53, s. 7. Warto w tym miejscu nadmienić, że „piosenkę bardowską” autorka rozumie jako „rodzaj piosenki autorskiej, poetyckiej” (por. tamże).

¹³ Tamże, s. 8.

i piosenki poetyckiej należy skupić się przede wszystkim na ich warstwie językowej.

Skoncentrowania się właśnie na tekście wymaga, jak widać, specyfika podejmowanego tutaj problemu. Co więcej, do przyjęcia takiej strategii przekonują również ustalenia Michała Traczyka, który dokonał najobszerniejszej i prawdopodobnie najbardziej rzetelnej metaanalizy danych na temat poezji śpiewanej. Zgodnie z tym, co twierdzi badacz, „tym właśnie elementem, który decyduje o możliwości wyodrębnienia tekstów poetyckich z tekstów piosenek w ogóle”¹⁴ jest prymarność funkcji autotelicznej. Skoro tak, należałoby się najpierw zastanowić, jak skonstruowane są owe „piosenki w rozumieniu ogólnym”. Anna Barańczak dowodzi, że piosenka w swej szeroko rozumianej, dostępnej za pośrednictwem środków masowego przekazu, odmianie popularnej, cechuje się licznymi uproszczeniami warstwy tekstowej, które mają za zadanie ułatwić jej odbiór:

Piosenka, będąc typowym obiektem kultury masowej, nastawiona jest przede wszystkim na uczestniczenie w masowym obiegu, a więc na maksymalną popularność. Popularność tę zdobywa [...] przede wszystkim dzięki posługiwaniu się dobrze przyswojonymi konwencjami, które umożliwiają odbiorcy pozostawanie w ramach znanych rozwiązań, nie „narażają” go na nadmierne angażowanie się poznawcze, refleksyjne czy interpretacyjne w proces odbioru¹⁵.

Wykładnikami konwencjonalizacji tekstów piosenek są, według badaczki, m.in.: zachowanie względnie symetrycznej budowy tekstu z tendencją do tworzenia krótkich wersów, dominacja oksytonicznego rymu męskiego, występowanie powtórzeń i jednostek *quasi*-semantycznych (la-la-la, szaba-daba-da), a także banalizacja języka metafor. Elementy te podporządkowane są tzw. tendencji do unikania zaskoczeń, która skutkuje sporym zawężeniem repertuaru leksykalnego i semantycznego piosenkowych tekstów¹⁶. Jeśli więc, zgodnie z przyjętą tezą, o przynależności gatunkowej poezji śpiewanej i piosenki poetyckiej decyduje specyfika ukształtowania warstwy tekstowej, w jej obrębie powinny zachodzić tendencje odwrotne do tych, które rządzą piosenką – jak nazywa ją Barańczak – komercyjną. Skutecznym sposobem wyodrębnienia omawianych tu gatunków z obszaru piosenki popularnej może okazać się zatem badanie ich literackości, rozumianej tu w tradycyjny sposób¹⁷ jako uporządkowanie warstwy językowej danej wypowiedzi wykraczające poza potrzeby zwykłej sytuacji komunikacyjnej, charakteryzujące się w tym wypadku swoistym wzmocnieniem funkcji autotelicznej.

Twórczość Mirosława Czyżykiewicza (wybitnego gitarzysty, kompozytora i wokalisty, jednego z najwyżej cenionych w Polsce wykonawców omawianych

¹⁴ M. Traczyk, *Zamiast wstępu. Poezja śpiewana – problemy genologiczne i terminologiczne*, w: tegoż, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 22.

¹⁵ A. Barańczak, dz. cyt., s. 65.

¹⁶ Por. tamże, s. 56–103 (cały rozdział II).

¹⁷ Por. H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 1, Kraków 1996, s. 58–70.

gatunków) prowokuje do głębszego zastanowienia się nad zasadnością istniejącej w dyskursie naukowym typologii z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, dlatego że w jej obrębie mieszczą się przykłady zarówno piosenki poetyckiej, jak i poezji śpiewanej (rozumianych tu w sposób zgodny z przytoczonymi na początku definicjami). Po drugie natomiast, teksty śpiewanych przez tego artystę autorskich piosenek doczekały się wydań książkowych¹⁸, co zmienia nieco perspektywę myślenia o jego dorobku i zmusza do zadania kilku pytań dotyczących genologii omawianych dzieł. Czy są one jeszcze piosenkami, czy może jednak już poezją? Czy można rozważyć swego rodzaju ich wtórne usamodzielnienie się? Czy teksty owe, dzięki ukazaniu się w druku, nabierają własności autonomicznych dzieł literackich? Jak przekonuje Balcerzan, „LITERACKOŚĆ STANOWI JAKOŚĆ KOMUNIKACYJNĄ, UOBECNIA SIĘ SYTUACYJNIE, [...] sposoby jej postrzegania oraz formy jej funkcjonowania zależą od tego, gdzie – w jakiej przestrzeni kultury – daje ona o sobie znać”¹⁹. Wydawać by się więc mogło, że zarówno w trakcie odsłuchu nagrania, jak i podczas koncertu czy też w sytuacji lektury własności literackie mogą zostać rozpoznane i uobecnić się na różne sposoby. Czy jednak forma drukowana nie sprzyja temu, by to właśnie przed czytelnikiem otwierało się najszerzej całe spektrum literackości danego tekstu? I odwrotnie: czy przeniesienie poezji *sensu stricto* do innego systemu semiotycznego nie osłabia przypadkiem jej literackości? A jeśli tak, to czy we właściwy sposób definiujemy terminy „piosenka poetycka” i „poezja śpiewana”? Udzielenie odpowiedzi na postawione pytania wymaga przeprowadzenia analizy tekstów – jednego, co oczywiste, autorskiego, drugiego zaczerpniętego natomiast z dorobku Josifa Brodskiego, gdyż to właśnie z jego wierszy Czyżykiewicz korzystał jako kompozytor najczęściej. Zacznijmy od piosenki autorskiej...

Otwierając „wierszopis”²⁰ na właściwej stronie, dostrzec można (niedającą się odkryć za pośrednictwem nagrania) pierwszą oznakę literackości piosenki *Do poetów*²¹. Okazuje się bowiem, że tekst został zdedykowany Leonardowi Cohenowi, co świadczy o intertekstualnym odniesieniu do twórczości kanadyjskiego pieśniarza. I nie jest to dziełem przypadku, gdyż, jak przyznaje sam Czyżykiewicz, postać ta odcisnęła pewne piętno na jego własnym dorobku²², dlatego wspomniany tekst, z uwagi na zamieszczoną przy nim dedykację, można czytać jako formę złożonego mistrzowi hołdu²³.

¹⁸ Zob. M. Czyżykiewicz, *Biblioteka bardów*, Warszawa 1999, zob. także: tenże, *Parlando. Wydanie jubileuszowe w 50 rocznicę urodzin i 30-lecie pracy twórczej*, Warszawa 2011.

¹⁹ E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 44.

²⁰ Por. M. Czyżykiewicz, *Wstęp*, w: tegoż, *Biblioteka...*, s. 5–7.

²¹ Tamże, s. 74.

²² Zob. M. Czyżykiewicz, *...o młodości w małym miasteczku, o lekturach, mistrzach i o własnym pisaniu*, „Trubadur Polski” 2004, s. 34–35.

²³ Na marginesie warto wspomnieć, że Czyżykiewicz również w warstwie muzycznej – wykorzystując zarówno ciemną barwę brzmienia instrumentu, jak i własnego głosu, a także stosując miarowo płynące, umiarkowane tempo i charakterystyczny nastrój – nawiązuje do stylu Cohena.

Tym bardziej zaskakują więc otwierające utwór słowa („Możesz ty dziwka”), które wywołują zdziwienie również w kontekście tytułu piosenki. Jak się jednak okazuje, wszystko jest wynikiem dobrze przemyślanej strategii twórczej, gdyż tekst oparty jest na koncepcie upersonifikowania poezji przedstawionej tu jako kobieta lekkich obyczajów, kusząca swym wdziękiem poetę, który mimo świadomości istnienia wynikających z tej relacji nieprzyjemnych konsekwencji, bezradnie pozwala sobie ulec jej wdziękom:

Możesz ty dziwka, a możesz ty Anioł
w oczach tegom nie dojrzał jak z progu patrzyłaś
w rękach szklankę zaciskasz i minę masz tanią
i wiem, że już z niejednym niejedno przeżyłaś

Siadasz w kącie i cicho pytasz mnie, czy warto
„nad tym losem sobaczym tak szaty rozrywać
kiedy życie jak szuler gra z rękawa kartą
a my wciąż nie umiemy w tej walce przegrywać”

Potem już bez słowa nadstawiasz swe biodra
w takt walca się kołyszysz jak na wodzie brzytwa
tak skąpa w całowaniu, tak w pieszczaniu szkodra,
gdy spełnia się naszych bosych ciał modlitwa

I kiedy już o wszystkim powiemy po trosze
kiedy świt lepkim słońcem obmyje nam twarze
z mej kieszeni ostatnie znów wysupłasz grosze
i po wódkę w dzień nowy iść każesz

Może ona i dziwka, a może to Anioł
w oczach tegom nie dojrzał jak za mną patrzyła
nalejcie po brzegi w szklanki i wypijcie za nią
za poezję, psiakrew, co ze mną znowu was zdradziła.

Tekst charakteryzuje się bardzo sugestywną obrazowością, co wynika z umiejętnego operowania odniesieniami do rysowanej przestrzeni („z progu”, „w kącie”) oraz przedstawienia licznych detali opisywanej postaci („w rękach szklankę zaciskasz”, „nadstawiasz swe biodra”, „w takt walca się kołyszysz”) – czytelnik odnosi wręcz wrażenie, że spogląda na obraz. Być może to zasługa wszechstronnych zainteresowań autora piosenki, który z wykształcenia jest artystą grafikiem. Na plastyczność tekstu dodatkowo wpływa spore nagromadzenie w nim zręcznie połączonych frazeologizmów (mieć tanią minę, przeżyć z kimś niejedno, rozrywać szaty, grać kartą z rękawa – by ograniczyć się jedynie do występujących w dwóch pierwszych strofach). Uwagę zwraca na siebie także zastosowany przez Czyżykiewicza język metafor (obmywający twarze lepkim słońcem świt czy modlitwa bosych ciał) oraz sprawny warsztat pisarski objawiający się konsekwentnym budowaniem jednolitej struktury tekstu. Warto zwrócić uwagę na fakt, że została tu złamana sygnalizowana przez Barańczak skłonność autorów piosenek do konstruowania krótkich wersów czy opierania

zgodności brzmieniowej głównie na rymach męskich. Co więcej, mimo że język nie jest nadmiernie skomplikowany, a przekaz jest jasny, to nie można powiedzieć, że została tu zachowana tendencja do unikania zaskoczeń, bynajmniej – cały koncept opiera się na niespodziewanym zakończeniu. Nie ma tu również refrenów, które są stałym elementem większości popularnych piosenek, jednak wyraźnym sygnałem paralelizmu jest powtórzenie dwóch pierwszych wersów w ostatniej strofie przy jednoczesnej zmianie adresata wypowiedzi z „nadstawiającej swe biodra” na tytułowych poetów. Zabieg ten buduje zgrabną klamrę kompozycyjną, a także pozwala wyeksponować pointę utworu. Za obniżenie własności literackich tekstu można natomiast uznać rezygnację ze stosowania przerzutni. Jest to jednak zabieg celowy, mający ułatwić przekaz w późniejszej prezentacji wokalne z towarzyszeniem akompaniamentu muzycznego.

Opatrzony incipitem [*Tym tylko byłem...*] tekst wiersza Brodskiego²⁴ różni się od tekstu piosenki Czyżykiewicza już na pierwszy rzut oka – jest zbudowany ze znacznie krótszych wersów, a niemal w każdej ze strof występują przerzutnie. Od razu zatem widać, że został on pomyślany jako dzieło autonomiczne, gdyż tego rodzaju „rozbieżność między przedziałem składniowo-intonacyjnym a granicą wersu”²⁵ nie sprzyja nigdy formie piosenkowej i bardzo rzadko w niej występuje. Interpretacja wokalna, co zresztą można sprawdzić na przykładzie kompozycji do tego wiersza, zaciera część jego własności literackich, które pozwalają się zidentyfikować dopiero w lekturze tekstu (w wykonaniu Czyżykiewicza nie słuchać niemal połowy występujących tu rymów okalających). Wybór tego właśnie utworu do analizy jest nieprzypadkowy, gdyż pragnę pokazać, że lapidarność formy nie musi wcale być oznaką kryjącej się za nią prostoty, która w teorii Barańczak odróżnia teksty piosenkowe od poetyckich. W przypadku poezji *sensu stricto* świadczyć może ona o sprawnym warsztacie autora, który nawet w krótszej formie jest w stanie zmieścić mnóstwo sensu – dokładnie tak dzieje się w omawianym tekście:

Tym tylko byłem, czego
ty dotykałaś dłonią,
nad czym w noc – głuchą, wronią –
pochylałaś się, strzegąc.

Tym tylko byłem, co
rozdzielałaś tam, w dole:
w licach zatartych, w czole
rysy nawykła ciąć.

Tyś to trącała przecież
zmysł, by drżał, by nie usnął,

²⁴ J. Brodski, [*Tym tylko byłem...*], w: tegoż, *Tym tylko byłem. Wybór wierszy*, Kraków 2006, s. 198–199.

²⁵ R. Handke, *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury*, Warszawa 2008, s. 253.

mnie małżowinę uszną
lepiąc w gorącym szepcie.

Tyś to w wilgotną głąb
krtani, w łuki podniebień,
kiedy wzywałem ciebie,
giętki wkładała głos.

Ślepy byłem, lecz szłaś –
przesłonięta i jawna –
wzrok wszczepiając mi z nagłą.
Tak zostawia się ślad.

I tak światy się stwarza,
a stworzone – od nowa
zaczynają wirować
i darami obdarzać.

Tak, to blaskiem, to mgłą
spowity, ziąbem, ogniem,
wśród przestworzy samotnie
krąży zbłąkany glob.

(tł. W. Woroszyński)

Mamy tu do czynienia z dość śmiałym erotykiem, w którego obrębie następuje szereg zabiegów językowych wynoszących poetykę utworu na najwyższy poziom literackości. Wiersz przyjmuje kształt miłosnej pieśni pochwalnej skierowanej do kochanki, której podmiot liryczny pragnie oddać cześć. W jego pamięci widnieje ona jako ta aktywna, jako ta, której zawdzięcza najbardziej intymne chwile, on sam natomiast pozostaje bierny, stopniowo ulegając depersonifikacji. Kobieta, poprzez hiperbolizację, urasta w tej wizji do postaci bóstwa zdolnego kreować nowe światy, mężczyzna zaś staje się bezradny, niezdolny do samodzielnej egzystencji i wreszcie – samotny niczym krążąca w przestrzeni kosmicznej planeta. Oczywiście Brodski posługuje się tu językiem metonimii i metafor, a dla zwiększenia literackich własności tekstu stosuje również takie środki, jak anafora, antyteza czy synestezja (giętki głos); wiersz cechuje się ponadto konsekwentnie symetryczną oraz paralelną budową. Bez wątplenia mamy więc do czynienia z poezją *ad litteram*, co nie oznacza bynajmniej, że tekst piosenki Czyżykiewicza poezją nie jest. Również nosi on wszelkie znamiona literackości, w przypadku wiersza noblisty funkcja autoteliczna występuje jednak w sporym natężeniu – sens tego utworu nie wyłania się samoistnie, lecz wymaga odkrycia, rozszyfrowania językowo-stylistycznych zawilości, a jego poetyckość jest celem samym w sobie. To całkowicie samowystarczalny utwór, który bard postanowił zaanektować, włączając do własnego repertuaru.

Wypada w tym miejscu postawić więc pytanie o to, czy wydany w dwóch zbiorach tekst piosenki *Do poetów* również nie stanowi autonomicznego

działa. Otóż wydaje się, że tak, gdyż – jak wykazała analiza – ma on wszystko, co jest niezbędne do uznania go za samodzielny utwór liryczny. Czy mamy zatem do czynienia z piosenką poetycką czy poezją śpiewaną? Otóż przykład ten – reprezentatywny dla całej twórczości piosenkowej Czyżykiewicza – dokładnie pokazuje, jak niedoskonały jest znany do tej pory podział gatunkowy tego rodzaju utworów słowno-muzycznych. Aby wywód był kompletny, warto rozważyć też analogiczną sytuację w odniesieniu do wiersza Brodskiego i zapytać za Balcerzanem:

czy gotowy utwór poetycki, który zostaje zespolony z muzyką (instrumentalną i wokalną), traci podstawowe właściwości dzieła poetyckiego, tworząc nowy byt estetyczny (tj. staje się piosenką) czy też poezja w piosence jest nadal poezją i jej cechy konstytutywne zostają zachowane?²⁶

Otóż wiele zależy od sprawności kompozytora, który, konstruuąc tekst muzyczny, tekstowi literackiemu może tak samo zaszkodzić, jak i pomóc. Mimo że w kompozycji Czyżykiewicza umykają niektóre rymy (co wynika nie z błędu czy ignorancji, lecz z troski o zachowanie składniowo-intonacyjnej ciągłości wypowiedzi), to jednak uwypukla on swoim wykonaniem pozostałe własności literackie utworu. Dobrze skrojona warstwa muzyczna przestaje być tylko podkładem do wokalnejszej prezentacji tekstu, lecz rozszerza niejako zawarty w nim ładunek semantyczny, stając się obok języka równoprawnym środkiem przekazu treści. Doskonale opanowanie umiejętności gry na instrumencie pozwala autorowi *Ave* skonstruować bardzo sugestywną ilustrację muzyczną do wiersza noblisty – delikatne potracanie strun ze zmiennym natężeniem, przy wykorzystaniu autorskiej techniki gry na gitarze²⁷, symbolicznie odnosi się do opisanych w trzeciej strofie dreszczy towarzyszących kochankom. Wracając jednak do meritum, warto zauważyć, że twórczość Czyżykiewicza stawia wyraźny opór obowiązującemu podziałowi gatunkowemu na piosenkę poetycką i poezję śpiewaną – nie sposób sklasyfikować poszczególnych utworów w obrębie jednej lub drugiej odmiany, mimo że na pierwszy rzut oka znakomicie wpisują się w znane nam definicje. Cóż zatem wobec tego, skoro „gatunek stanowi ułatwienie odbioru, gwarantuje «zrozumiałstwo» (choć nie musi gwarantować pocztytności), zabezpiecza porozumienie co do sytuacji wypowiedzianych takich właśnie słów – w ten właśnie sposób zorganizowanych”²⁸? To pytanie prowadzi nas w naturalny sposób do zastanowienia się nad tym, jaką

²⁶ E. Balcerzan, *Przez znaki...*, s. 286.

²⁷ Czyżykiewicz opracował własną wersję techniki *triplet rasgueado*, która pozwala mu na uzyskanie niepowtarzalnej artykulacji o charakterystycznym brzmieniu. Więcej na temat autorskich technik wykonawczych tego artysty oraz sposobów łączenia struktury semantycznej tekstu słownego z komponowaną do niego muzyką zob. S. Brucki, *Ut pictura musica – obrazowość technik wykonawczych Mirosława Czyżykiewicza*, w: *W kręgu kultury i języka. Innowacje w nauczaniu i promocji języka polskiego jako obcego*, red. M. Gębka-Wolak i T. Szkapienko, Toruń 2020, s. 71–82.

²⁸ E. Balcerzan, *Przez znaki...*, s. 142.

rolę pełni odbiorca w tym – nazwijmy go tak – piosenkowym systemie komunikacyjnym.

Jak zauważa wielokrotnie przywoływany tu badacz, „nastawienie na wykonawcę jest «naturalną» cechą sztuki słowa, samo zaś «wykonywanie» tekstów literackich w nowym materiale semiotycznym nie rozbraja ich swoistości, przeciwnie, ustanawia jeden z «poprawnych» stosunków między człowiekiem a dziełem”²⁹. Oznacza to, że przerzucenie utworu literackiego do zupełnie nowego systemu semiotycznego nie przekreśla możliwości percypowania go w pełni jego uposażenia, lecz stwarza kolejne możliwości odbioru danego dzieła. Nastawienie odbiorcy decyduje zaś o tym, czy własności literackie zdołają się uobecnić w danej sytuacji komunikacyjnej czy też nie. Do czerpania wrażeń estetycznych wystarczyć może mu bowiem samo słuchanie linii melodycznej, aranżacji czy głosu wykonawcy, przy jednoczesnej możliwości rezygnacji z zagłębiania się w sens przekazu słownego. Uposażenie warstwy językowej omawianych tu gatunków domaga się jednak przyjęcia aktywnej postawy odbiorczej, gdyż w obydwu przypadkach ma się do czynienia z tekstem, w którym dominującą rolę odgrywa funkcja poetycka. Oznacza to, że „[s]ytuacja komunikacyjna, wprojektowana w [taki] tekst, staje się układem domyślnym, który odbiorca winien sobie uświadomić, jeżeli chce zrozumieć sens utworu”³⁰. Potrzeba ta nie zachodzi w przypadku większości komercyjnych odmian piosenki, zdominowanych przez funkcję impresywną, rozumianą tu za Traczykiem jako „wymóg takiego ukształtowania tekstu (oraz pozostałych elementów składających się na piosenkę: muzyki, sposobu wykonania), aby oddziaływał on na emocje odbiorcy”³¹. Głównym zadaniem muzyki popularnej jest bowiem dostarczanie rozrywki, a celem – nastawienie na jak najszerszy zasięg oddziaływania. Wymaganiem, jakie nakłada natomiast na słuchającego (względnie oglądającego) funkcja autoteliczna, stanowiąca swoisty atrybut piosenki poetyckiej i poezji śpiewanej, jest odbiór intelektualny³². Świadomość tego, z jakim gatunkiem ma się do czynienia, warunkuje prawidłowy przebieg relacji nadawczo-odbiorczej. Warto nadmienić, że zarezerwowany dla tych odmian piosenki intelektualny odbiór wcale nie przekreśla odbioru emocjonalnego, przeciwnie – będąc warunkiem zrozumienia sensu danego utworu, może się wręcz przyczynić do wzbudzenia emocji.

* * *

Na koniec pozostaje odpowiedzieć na pytanie: do którego z gatunków przynależy twórczość Mirosława Czyżykiewicza. Warto jednak przedtem

²⁹ Tamże, s. 63.

³⁰ Tamże, s. 148.

³¹ Por. M. Traczyk, dz. cyt., s. 22–23.

³² Dla kontrastu por. rozważania Barańczak na temat gatunkowości piosenki: A. Barańczak, dz. cyt., s. 86–103.

zaznaczyć, że obydwa analizowane przykłady reprezentatywne są dla całego dorobku barda, a zwłaszcza dla tej jego części, którą zgromadził w swoich trzech pierwszych albumach: dwupłytywowej *Superacie* (zawierającej *Autoportret I* oraz *Świat widzialny*), a także na płycie *Ave*. Złożyły się na nie głównie autorskie teksty Czyżykiewicza (37), ale również wiersze takich poetów, jak Josif Brodski (20), Konstanty Ildefons Gałczyński (1) czy Thomas Hardy (2). W sposób oczywisty tę część dorobku, która opiera się na tekstach „zapożyczonych”, nazwiemy poezją śpiewaną. Zwłaszcza że skomponowana do nich muzyka nie przysłania w znaczący sposób ich własności literackich, przeciwnie – wzmacnia nierzadko strukturę semantyczną tekstu słownego, uwypuklając jego sens. Wątpliwości budzi natomiast nazwanie autorskich tekstów barda piosenką poetycką. Jeśli bowiem zgodzimy się ze stwierdzeniem, że poezję stanowi „ogół tekstów skupionych na obrazie, doznaniach, refleksji, grze słownej czy wrażeniach; ze zintensyfikowaną funkcją estetyczną; zwykle związanych także z operowaniem pojęciowymi skrótami, symbolami, wyobrażeniami oraz metaforami”³³, a wszystkie te własności znajdujemy nie tylko w tekście piosenki *Do poetów*, ale w całej twórczości pisarskiej Czyżykiewicza, to wówczas wpisuje się ona w zakres znaczeniowy pojęcia „poezja śpiewana”. Rzecz jasna, przyczynkowy charakter przedstawionego tu dowodzenia zachęca do przeprowadzenia badań na znacznie szerszą skalę – wychodzącą również poza dorobek opisywanego tu artysty. Nie ulega jednak wątpliwości, że aktualna terminologia budzi spore wątpliwości, a przynajmniej przyznać należy, że twórczość Mirosława Czyżykiewicza stawia jej wyraźny opór, co stwarza ciekawą perspektywę badawczą oraz konieczność wypracowania nowych narzędzi opisu zjawisk słowno-muzycznych.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013.
- Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972.
- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
- Brodski J., *Tym tylko byłem. Wybór wierszy*, Kraków 2006.
- Brucki S., *Ut pictura musica – obrazowość technik wykonawczych Mirosława Czyżykiewicza*, w: *W kręgu kultury i języka. Innowacje w nauczaniu i promocji języka polskiego jako obcego*, red. M. Gębka-Wolak i T. Szkapienko, Toruń 2020.
- Czyżykiewicz M., *Biblioteka bardów*, Warszawa 1999.
- Czyżykiewicz M., *Parlando. Wydanie jubileuszowe w 50 rocznicę urodzin i 30-lecie pracy twórczej*, Warszawa 2011.
- Czyżykiewicz, *...o młodości w małym miasteczku, o lekturach, mistrzach i o własnym pisaniu*, „Trubadur Polski” 2004, s. 34–35.
- Dźwinel K., *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 110–120.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2006.

³³ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 175.

- Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013.
- Handke R., *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury*, Warszawa 2008.
- Hoffman K., *Sens do muzyki. Glosa do melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec i M. Traczyk, Poznań 2005, s. 298–313.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Lisecka M., *Narzędzia nauk o muzyce w badaniach nad piosenką: analiza demonstratywna – rekonesans*, „Tekstualia” 2018, nr 2/53, s. 7–19.
- Markiewicz H., *Prace wybrane*, t. 3: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 1, Kraków 1996.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1993.
- Traczyk M., *Zamiast wstępu. Poezja śpiewana – problemy genologiczne i terminologiczne*, w: tegoż, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.