

BARBARA PIOTROWSKA
Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny
barbara.piotrowska@uwr.edu.pl
ORCID 0000-0002-4555-4467

Dysharmonia pomiędzy wierszem a tekstem piosenki na przykładzie twórczości Marka Grechuty w *Krajobrazie pełnym nadziei*

Disharmony Between the Poem and the Text of the Song in Marek Grechuta's Creation of *Landscape of Hope*

Abstract

In this paper, the author outlines the cultural and social context of Grechuta's work, and answers the question: why research a song as a literary genre? Attention is drawn to the inequalities between certain concepts in the Polish language: song, poet, songwriter, singer and song lyrics, which is the main topic of interest in this article. The author analyzes Marek Grechuta's book of poetry and a music album of the same title, *Landscape of Hope*. The author describes the role of music in the lyrics of the song. In the article, she uses a literary tool as well as elements from the theory of music and the analysis of a musical work – giving the research an interdisciplinary character. In the conclusion, she emphasizes that it is as worthwhile to focus on researching song in Poland as it is to research poetry

Keywords: song studies, Grechuta, singer, sung poetry

Dialogiczność sztuk – literatury i muzyki – jest tematem wielu badań interdyscyplinarnych. Muzyczność dzieła literackiego czy literackość dzieła muzycznego, a także ich wzajemne oddziaływanie kształtują nowe zagadnienia¹. Interesującym przedmiotem badań jest piosenka, gatunek z obszaru literatury

1 Tematykę tę poruszali teoretycy literatury, jak Michał Głowiński w *Literackość muzyki – muzyczność literatury* (1997), a później Andrzej Hejemej w *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej* (2008) oraz *Muzyczność dzieła literackiego* (2012).

i muzyki. Dlaczego warto badać właśnie piosenkę? Literaturoznawca Tomasz Florczyk próbuje udzielić odpowiedzieć na to pytanie:

Powody są przynajmniej dwa: ogromna ilość literatury, która ukazała się na ten temat – w ostatnich latach nastąpił prawdziwy „wysyp” tekstów, które przyglądają się zjawisku piosenki, podchodząc do niej z powagą należącą się temu medium. Powód drugi natomiast, powiązany z tamtym i będący dla niego najlepszym komentarzem, to fakt, że wszelkie wątpliwości dotyczące piosenki jako ważnego dzieła literackiego zostały ostatecznie rozwiązane przed ponad rokiem. Akademia Szwedzka, przyznając Literacką Nagrodę Nobla Bobowi Dylanowi, jednoznacznie pozwoliła na wpisanie tekstów piosenek w poczet pełnoprawnych dzieł literackich. (Florczyk 2019: 39)

Podsumowując, z pewnością o potrzebie badań świadczy wspomniana mnogość obecnych już tekstów poruszających tę problematykę. Jednak to, co wydaje się jeszcze bardziej interesujące, to werdykt Szwedzkiej Akademii, która po raz pierwszy w historii w roku 2016 przyznała Nagrodę Nobla właśnie autorowi tekstów piosenek – Bobowi Dylanowi, wyróżniając tym samym gatunek piosenki.

Jak pisze Krzysztof Gajda, czytając piosenki, należy pamiętać, że tekst współlistnieje z muzyką:

Musimy pamiętać, że mamy do czynienia z tekstami, których główną, pierwszorzędną funkcją jest współlistnienie z muzyką – nie wyobrażoną, tylko całkiem realnie istniejącą, zagraną i zaśpiewaną. Tak poznają te teksty odbiorcy, tak mają trafić one do słuchacza. Takie założenie wpływa na tekst, wymusza metrum, premiuje regularność rytmu i obecność rymu – a więc elementy literackości spychane w poezji XX wieku na margines. (Gajda 2019: 96)

Tekst może być pisany do kompozycji, wówczas jest służebny wobec muzyki². Są również przypadki, w których to, jeżeli można tak powiedzieć, słowa grają pierwsze skrzypce, a muzyka tworzy dla nich tło. Złoty środek możliwy jest, gdy oba te składniki równoważą i uzupełniają się wzajemnie. Forma piosenki, czyli tekstu i muzyki, może wydawać się nierozzerwalna i nienaruszalna, o czym pisze Jakub Osiński:

Pozostając jeszcze przy pytaniu o zasadność skupiania się przede wszystkim na tekstach piosenek, należy zauważyć, że choć przeświadczenie o nienaruszalności całości formy artystycznego wyrazu jakim jest piosenka powinno towarzyszyć analizom prowadzonym przez filologów, to nie sposób negować faktu, że tekst piosenki może występować i często występuje samoistnie. Przykładem tego są wiersze, które zostały umuzycznione, wyśpiewane. (Osiński 2019: 24)

Jak autor zauważa, piosenka powinna być badana jako całość, jednak jej elementy mogą występować samoistnie, jak chociażby w przypadku wyśpiewanych przez Marka Grechutę wierszy autorstwa innych poetów. Na oficjalnych albumach Marka Grechuty znajdują się wiersze: S. Wyspiańskiego, T. Micińskiego, J. Czechowicza, A. Mickiewicza, J. Przybosa, J. Tuwima, L. Wiśniowskiej, J. Nowickiego, L. Moczulskiego, J. Zycha, K.I. Gałczyńskiego, T. Śliwiaka, T. Nowaka, R. Krynickiego, W. Fabera, E. Lipskiej, M. Jastruna, S.I. Witkiewicza, T. Nowaka oraz B. Leśmiana. Wśród nagrań dodatkowych znajdują się teksty jeszcze około trzydziestu autorów, między innymi: W. Gombrowicza, E. Brylla, K. Przerwy-Tetmajera, J.W. Goethego, J. Kochanowskiego, Homera czy Moliera.

Moda na piosenkę rozkwita w latach pięćdziesiątych, jak pisze Lucjan Kydryński (1966: 11) za sprawą rewolucji w przemyśle płytowym, czyli wprowadzenia płyt długogrających, czego następstwem

2 Pisze o tym Wojciech Młynarski w booklecie do płyty *Pogadaj ze mną* (2008): „Ta płyta powstała z inspiracji muzycznej. Tekst jest tu służebny względem muzyki. Włodzimierz Nahorny dał mi 16 skomponowanych przez siebie melodii i dawno już nic mi się tak nie spodobało”.

była moda na ich kolekcjonowanie. Dodatkowo płyt można było słuchać wiele razy i były tańsze w porównaniu z cenami biletów na koncert – dlatego młodzież wybierała piosenkę nagrany i stała się także jej głównym odbiorcą. Jedną z pierwszych prac poruszających tematykę piosenki na polskim gruncie³ jest *Słowo w piosence* Anny Barańczak (1983). Autorka przedstawia piosenkę jako przekaz wielokodowy, wyróżniając kod słowny, kod muzyczny oraz kod gestyczny, mimiczny, kostiumowy. Słusznie zauważa, że tekst słowny piosenki bada się inaczej niż poezję. Potrzebne są nie tylko narzędzia literaturoznawcze i muzykologiczne, ponieważ dotyczy również innych dyscyplin, jak chociażby: językoznawstwa, socjologii, psychologii, historii. Przywołany już Jakub Osiński w swoim artykule wskazuje wyraźny brak dyscypliny zajmującej się współcześnie problematyką samej piosenki na gruncie polskim:

Brak umownie choćby wyznaczonych ram refleksji piosenkologicznej budzić wszak może – i rzecz jasna budzi – liczne wątpliwości środowiska naukowego, ale i wcale nie mniejsze obawy wiążą się z podejmowaniem namysłu nad piosenką przez badaczy reprezentujących dziedziny wiedzy zajmujące się zgoła innymi zagadnieniami. (Osiński 2019: 29)

Zauważa również, że na Zachodzie od wielu lat istnieje dziedzina *popular music studies*. Zaznacza, że filolodzy, mając na względzie dwukodowość piosenki⁴, zapominają o jej nierozzerwalnym i koherentnym połączeniu z muzyką. We wnioskach podsumowuje, że utworzenie nowego kierunku o nazwie piosenkologia⁵ rozwiałoby wątpliwości co do stosowanych metod oraz narzędzi badawczych.

Harmonia w muzyce to z greckiego „zgodność”, cytując za słownikiem muzycznym jest to „nauka o współbrzmieniach akordowych, o ich połączeniach i związkach między nimi” (Habela 2018: 75). Tytułowa dysharmonia będzie zatem brakiem tej zgodności, brakiem współbrzmienia. Ten brak można zauważyć już w samym nazewnictwie słowa piosenka – jest to zdrobniała forma rzeczownika, dlatego wciąż nie wszyscy biorą ją na poważnie. Bardziej odpowiednia wydawać by się mogła pieśń, jednakże termin ten współcześnie identyfikowany jest z tradycją ludową. To właśnie pieśń opisywał w swoich pracach etnograf Oskar Kolberg (1857), wyraźnie wskazując – obok treści i melodii – na jej inherentny trzeci aspekt – mianowicie obrzędowość. W słowniczku muzycznym Habeli widnieje następująca definicja: „pieśń to krótki utwór wokalny do tekstu poetyckiego” (2018: 75). Wyróżnia on także cztery rodzaje pieśni: pieśń ludową, pieśń popularną (masową, taneczną) oraz pieśń estradową przeznaczoną do wykonywania przez zawodowych śpiewaków (zaznaczając również jej przynależność do muzyki operowej) oraz pieśń instrumentalną. W słowniku⁶ brakuje hasła „piosenka”, być może dlatego, że „pieśń” oraz „piosenka” są ze sobą utożsamiane. Jednak wydaje się, że rozdzielenie tych dwóch terminów wyznaczyłoby naukowcom pewne umowne granice w badaniach. Pieśń zarezerwowana byłaby dla zagadnień związanych z tradycją ludową, aspektem historycznym oraz muzyką poważną, piosenka zaś związana byłaby ze współczesną muzyką rozrywkową, wcześniej nazywaną przez Barańczak muzyką estradową. Warto zaznaczyć, że pomimo tego, iż piosenka to młodsza siostra pieśni, nie jest ona jej gorszą odmianą. W przypadku bardzo sztywnego podziału może istnieć takie niebezpieczeństwo, jednak żadne z tych pojęć nie oznacza „gorsze” czy „lepsze”.

3 Należy również przywołać znamienne prace Edwarda Balcerzana (1971) i Stanisława Barańczaka (2017).

4 Autor odwołuje się tutaj do prac wcześniej wspomnianych Edwarda Balcerzana oraz Anny Barańczak.

5 Osiński używa terminu zaczerpniętego z lat siedemdziesiątych XX wieku przez Krzysztofa Drewnowskiego.

6 Jest to uaktualnione wydanie z 2018 roku.

Podobna dysharmonia występuje także pomiędzy wierszem a tekstem piosenki: ten pierwszy powszechnie uznawany jest za bardziej wzniosły i szlachetny rodzaj liryki, reprezentatywny dla kultury wysokiej. Dlatego też na początku lat sześćdziesiątych⁷, zapanowała moda na „poezję śpiewaną”⁸. Jak pisze Barańczak: „Był to okres narastającego znużenia konwencją i jednocześnie wzmagających się ataków na szmirowatość tekstów współczesnych piosenek” (1983: 140). Teksty piosenek zamawiane były nie u profesjonalnych „tekściarzy”⁹ – były brane także od poetów. Interesującym zagadnieniem jest pejoratywne nacechowanie wyrazu „tekściarz”, choć sztuką jest pisać słowa doskonale wplecione w warstwę muzyczną, a dodatkowo napisane z uważnością na możliwość wykonania przez wokalistę. Nie wszystkie wiersze przecież „nadają się” do śpiewania, próba muzycznego wykonania pewnych wierszy kończy się niepowodzeniem. Czasem niezbędne są pewne modyfikacje, jak choćby w przypadku wiersza Wiesławy Szymborskiej *Allegro ma non troppo*, do którego muzykę skomponował wokalista i pianista Stanisław Soyka¹⁰. Takie adaptacje wiersza, a w zasadzie wierszy, tworzył Marek Grechuta, który na pierwszej płycie *Anawa* połączył dwa teksty: Tadeusza Micińskiego *Kiedy Cię oplotą moje sny* i Józefa Czechowicza *Postać* w piosence pod tytułem *Twoja postać*. Płynne przejście pomiędzy utworami następuje dzięki kompozycji oraz głosowi Grechuty, jak pisze Daniel Wyszogrodzki: „I tak ‘jasne smugi’ Czechowicza rozświetlają mroczne obrazy Micińskiego, a nastrój wzbogacają gitarowe *arpeggia* Tadeusza Woźniaka” (2005: 39).

Jak można zauważyć, dysharmonia istnieje nie tylko pomiędzy wierszem a tekstem piosenki, ale też pomiędzy jej twórcą – poetą lub tekściarzem. Naturalnie wiersz, z zasady reprezentujący kulturę wysoką, nie jest tak popularny jak tekst piosenki, który utożsamia się z kulturą masową oraz rozrywką. Nie oznacza to jednak, że tekst piosenki nie może sięgać rangi kultury wysokiej, przecież za to właśnie Bob Dylan otrzymał w 2016 roku Literacką Nagrodę Nobla. Z pewnością nie każdy poeta będzie w stanie napisać tekst piosenki, tak samo jak nie każdy tekściarz będzie potrafił stworzyć wiersz.

Barańczak pisze również o tendencji do „publikowania tekstów piosenek jednego autora w formie osobnego tomiku poetyckiego” (1983: 139), wskazując tutaj na *Piosenki* Edwarda Stachury z 1976 roku¹¹. Swoje piosenki w takiej formie wydali także Jacek Kaczmarski czy Jan Wołek. Wydaje się, że owa moda w Polsce pojawiła się za sprawą piosenki francuskiej, anglojęzycznej¹² oraz rosyjskiej. Swoje pierwsze tomiki poezji wydali pieśniarze francuscy: Georges Brassens – *À la venvole* (1942) oraz Léo Ferré – *Poète... vos papiers!* (1957). Autorzy związani z anglojęzyczną piosenką literacką również w ten sposób udostępniali swoje wiersze, w 1956 roku został wydany *Let Us Compare Mythologies* Leonarda Cohena,

7 Warto przypomnieć, że debiut Marka Grechuty przypada na rok 1967 i jego występ z grupą „Anawa” na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie z piosenką „Tango Anawa”.

8 Pionierką w tej materii była Ewa Demarczyk, warto przypomnieć – mentorka i inspiracja Marka Grechuty.

9 Krzysztof Gajda próbuje również odpowiedzieć na pytanie, kim jest tekściarz, a kim poeta. Czytamy, że: „tekściarz – rzemieślnik słowa, piszący teksty na zamówienie, by inni artyści głosu mogli je wykonać z muzyką, napisaną przez innego profesjonalistę” (2019: 79).

10 Na jednym ze swoich koncertów Stanisław Soyka wspominał, że skontaktował się z poetką z pewną obawą, ponieważ z dużą ingerencją przekształcił jej wiersz pod warstwę muzyczną. Na co Szymborska odpowiedziała, że nie widzi problemu, a i jej samej tekst wydawał się za długi.

11 Warto zaznaczyć, że Edward Stachura swój pierwszy tomik *Dużo ognia* wydał już w roku 1963.

12 Piosenka anglojęzyczna jest tutaj traktowana jako nurt piosenki literackiej wykonywanej w języku angielskim. Jej przedstawiciele to między innymi: Bob Dylan, Leonard Cohen, Tom Waits, Nick Cave.

a w roku 1971 wydrukowano eksperymentalny zbiór poetycko-prozatorski Boba Dylana *Tarantula: poems*. Reprezentujący nurt piosenki rosyjskiej Bułat Okudźawa w roku 1956 opublikował swój pierwszy tomik *Lirika*.

Dziennikarz Lucjan Kydryński w swojej książce *Znajomi z estrady* nazywa Charles'a Aznavoura, Jacques'a Brella, Georges'a Brassensa oraz Boba Dylana pieśniarzami. Publicysta i kompozytor, Stefan Kisielewski, w tomie *Z muzycznej międzyepoki* Bułata Okudźawę opisuje jako barda. Co więcej, istnieją przecież jeszcze inne określenia: piosenkarz, śpiewak, wokalista czy artysta. Tak jak w przypadku pieśni i piosenki, poety i tekściarza, wiersza i tekstu piosenki, tak widoczna jest nierówność w przypadku pieśniarza a piosenkarza. Pieśniarz utożsamiany jest z kulturą wysoką, piosenkarz zaś z kulturą masową – jednak to słowo „pieśniarz” cechuje się bardziej szlachetnie i nobilitująco. Wychodząc naprzeciw tym różnicom, w tym artykule Marek Grechuta określany będzie zarówno jako pieśniarz, jak i piosenkarz.

Marek Grechuta jest powszechnie identyfikowany z krainą łagodności¹³, czyli nurtem poezji śpiewanej, lecz gdy przyjrzeć się dokładniej jego twórczości, można zauważyć, że eksperymentował on z różnymi gatunkami i stylami. Na początku swojej kariery współtworzył artystowski zespół Anawa. Wielu twierdzi, że to jego najlepszy okres w twórczości, z pewnością jednak wczesne utwory z repertuaru Grechuty są tymi najbardziej popularnymi. Kompozycje zespołu, za które w większości odpowiadał Jan Kanty Pawлуśkiewicz, określane są jako neoromantyczne, choć nie brak im kabaretowego zacięcia, jak chociażby w utworze *Nie dowodź*. Ten powrót do romantyzmu można usłyszeć na dwóch pierwszych płytach: *Marek Grechuta & Anawa*¹⁴, *Korowód*. W swojej twórczości piosenkarz sięgał także do muzyki rockowej, muzyki jazzowej, a także do fuzji różnych stylów. Był również autorem widowiska teatralnego z tekstami Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Szalona lokomotywa*). Komponował muzykę do wierszy Tadeusza Nowaka i Bolesława Leśmiana, poświęcając im całe cykle (*Pieśni do słów Tadeusza Nowaka*, *W malinowym chruśniaku*). Łączył literaturę z muzyką i malarstwem (*Śpiewające obrazy*). Z płyty z 1987 roku *Wiosna – ach to ty* pochodzi jeden z jego największych przebojów, na tej płycie prawie wszystkie teksty oraz cała muzyka są autorstwa Grechuty. W 1989 roku został wydany album *Krajobraz pełen nadziei* w całości autorstwa pieśniarza.

Pomiędzy publikacjami muzycznymi zostały wydane trzy tomiki poetyckie artysty: *Będziesz się uśmiechać* (Grechuta 1985), *Sztandary* (Grechuta 1988) oraz *Na serca dnia* (Grechuta 1990). Ostatnim tomikiem wydanym za życia autora¹⁵ był *Krajobraz pełen nadziei* (Grechuta 1991), który jednocześnie został wydany w formie albumu dwa lata wcześniej. Można zatem przypuszczać, że najpierw słowa powstały jako teksty do piosenek, natomiast później zostały wydane w formie wierszy. Pewności jednak nie ma, jak w przypadku wierszy ze wcześniejszego tomiku *Sztandary*, do którego Grechuta dopisał wstęp, którego fragment brzmi: „Upłynęło parę miesięcy, zanim ująłem gotowe pomysły w formę wierszowaną. Po pewnym czasie powstała do tych wierszy muzyka” (1999: 4). Ze wstępu wynika, że pierwsze powstały wiersze, które dopiero później były wykonywane jako piosenki. Można zatem przypuszczać, sądząc po datach wydania, że w przypadku *Krajobrazu pełnego nadziei* Grechuta najpierw stworzył cykl piosenek, a następnie napisał tomik. Ponadto w roku 1990 powstało także widowisko telewizyjne o tym samym tytule w reżyserii Stanisława Lenartowicza i Andrzeja Maja.

13 Określenie zaczerpnięte z piosenki *Pieśń łagodnych* Wolnej Grupy Bukowiny.

14 Pierwsza płyta Marka Grechuty i grupy Anawa została wydana w 1970 roku.

15 Po śmierci Marka Grechuty został wydany zbiór *Pani mi mówi niemożliwe* w roku 2015, składający się ze wszystkich wcześniej wydanych tomików, dodatkowo wzbogacony o wiersze wcześniej niepublikowane.

Grechuta tworzył obrazy i wiersze, malował także dźwiękiem – i to za sprawą muzyki jego teksty zyskują na wartości. Album składa się z dziesięciu piosenek, wszystkie słowa i muzykę skomponował pieśniarz. Na wcześniejszych płytach piosenkarz wykonywał wiersze innych autorów, wśród nich wiersze: Stanisława Wyspiańskiego, Adama Mickiewicza, Józefa Czechowicza, Juliana Przybosa, Tadeusza Śliwiaka, Juliana Tuwima, fragmenty Homera, Moliera i innych – do których najczęściej sam pisał muzykę. Warto dodać, że tomik poezji z 1991 roku został przetłumaczony na język angielski przez Bogusława Rostworowskiego. W tomiku znajdują się wiersze w języku polskim oraz ich tłumaczenia. We wstępie umieszczono dedykację: „Żonie i synowi”¹⁶. Wyszogrodzki zauważa, że tematyka tekstów/wierszy opiera się na koncepcie trzech motywów: wiary, nadziei, miłości. Tytułowy *Krajobraz pełen nadziei* odnosi się do wiary, można to zauważyć oraz usłyszeć w śpiewanej przez piosenkarza frazie: „Wierzę w promenadę ludzkich serc, biegnących w przyszłość, dal i przestrzeń” (Grechuta 1991: 32–34). W utworze *Żyj tą nadzieją* Grechuta nawiązuje do nadziei: „Żyj tą nadzieją, co mieli Kolumb, albo Bach” (*ibidem*). Tematyka miłości pojawia się już w samych tytułach dwóch wierszy: *Miłość drogę zna* oraz *Miłości życzę nam*. Tekst najbardziej związany z motywem miłości to *Nieoceniona*, który jest formą podziękowania. W wierszu przedstawiono historię miłosną bohatera-podmiotu oraz jego ukochanej Świętej Żony: jest ona „dobra jak sen” i „wierna jak cień”. Tytułowy *Krajobraz pełen nadziei* to wesoła aranżacja, w której główny motyw gra gitara, muzyka nawiązuje do stylistyki bossa novy, zamiast perkusji słychać charakterystyczny dla tego typu muzyki instrument perkusyjny – shaker. Co ciekawe, sam wstęp przywodzi na myśl również optymistyczny utwór, który wykonywała Ewa Bem w Opolu w 1979 roku – *Żyj kolorowo*, ponadto cztery pierwsze dźwięki są identyczne. W tekście pieśniarz odnosi się do tematyki wiary i nadziei:

Wierzę w promenadę ludzkich serc
 biegnących w przyszłość dal i przestrzeń
 czar zdobytej wielkiej wiedzy
 niech im wiele szczęścia da
 Wierzę z wielką ludzką siłą życia
 trwającą wiecznie, bo tak dobry
 jest ten pejzaż, który służy
 tyle lat pod niebem gwiazd.
 (Grechuta 1991: 32–34)

Słowa, które są jednocześnie refrenem, to przedłużenie myśli Czesława Niemena w *Dziwny jest ten świat* (1967):

Lecz ludzi dobrej woli jest więcej
 i mocno wierzę w to,
 że ten świat nie zginie nigdy dzięki nim.
 Nie! Nie! Nie! Nie!
 Przyszedł już czas,
 najwyższy czas,
 nienawiść zniszczyć w sobie.

16 W pierwszym tomiku pt. *Będziesz się uśmiechać* wiersze zostały ułożone tematycznie w bloki, jeden z nich został zatytułowany: *Piosenki dla syna*.

(https://www.tekstowo.pl/piosenka,czeslaw_niemen,dziwny_jest_ten_swiat.html [dostęp: 01.04.2022])

Wiersz *Tajemniczy uśmiech* to nawiązanie do płyty *Śpiewające obrazy* z roku 1981 – zainspirowany obrazem *Mona Lisa* Leonarda da Vinci. Instrumentarium, które dobiera Marek Grechuta, bardzo często przypomina daną epokę, w tym przypadku okres renesansu. Piosenka *Pieśń dla ludzi plonów* jest wyrazem uznania dla ludzi oraz ich wysiłku przy tworzeniu chleba – zainspirowana również obrazem, tym razem Pabla Picassa *Kobieta niesie chleb*. Liryczne pianino i bardzo prosta harmonia są odzwierciedleniem zwyczajnych czynności, takich jak: zbieranie plonów, mielenie mąki czy pieczenie chleba. Zwrotki skomponowane są na akordach molowych – czyli smutnych, refren zaś oparty jest na akordach durowych (wesołych), które podkreślają przesłania pełne nadziei i optymizmu. *Pieśń wigilijna* to modlitwa napisana w czasach stanu wojennego i wykonywana w Piwnicy pod Baranami¹⁷. Motyw nadziei pojawia się w utworze *Żyją tą nadzieją*, która była źródłem inspiracji przywołanych wielkich postaci, jak Bach, Kolumb, Maratończyk, Chaplin, Mona Lisa. Instrumenty klawiszowe na wstępie przypominają brzmieniem klawesyn, nawiązujący do muzyki dawnej. A dodatkowe wstawki skrzypiec przypominają średniowieczną pieśń miejską. W *Najdłuższa pora dnia* Grechuta zaaranżował ponownie skrzypce, tym razem w ten sposób, że ich dźwięki przypominają rytmicznie zanurzające się wiosła łódki korespondujące ze słowem „płyniemy”.

Pamięci poezji to pierwszy wiersz otwierający tomik poświęcony właśnie poezji. Autor wiersza oddaje jej hołd, ponadto w zapisie słów „poezja” oraz „wiersz” używa wielkiej litery:

Że jesteś zielenią mą
 jesteś błękitem mym
 dobra Poezjo – sługo życia
 ponad światem złym
 Kiedy przypomnę cię
 Wierszu co bronisz mnie
 Bym nie zamieniał serca w kamień
 Przez noce i dni
 Pamięć ma wzywa cię
 Przez zagmatwany los
 Dobra poezjo
 Sługo życia wypełnij mój głos.
 (Grechuta 1991: 4–6)

Kompozycja ma charakter ballady o metrum 4/4. Wstęp składa się z ośmiu taktów, w których tylko fortepian gra linię melodyczną (główny motywem piosenki). Zwrotkę poprzedza baśniowo brzmiący instrument perkusyjny – *chimesy*¹⁸. Gitara, poprzez wygrywanie akordów w konkretnych miejscach, ma na celu akcentowanie najważniejszych słów w piosence. Artyści często zaznaczają w zapisie nutowym elementy, które chcą wyróżnić. Pierwsze śpiewne słowa Grechuty akcentuje gitara, także perkusja i gitara basowa, w zwrotce zaś towarzyszy mu fortepian, który w wyższym rejestrze gra identyczną melodię. Wstęp

¹⁷ Reedycja płyty zawiera wersję *live* z Piwnicy.

¹⁸ *Chimesy* to inaczej drzewo rurowe – zestaw zawieszanych dzwoneczków z grupy idiofonów.

do refrenu zostaje nabudowany przez gitarę, dodatkowo jest wzmocniony przez instrumenty smyczkowe, nadając tym samym pełniejsze brzmienie. W drugiej zwrotce skrzypek uderza w struny *staccato* (dźwięk przerywany) – nawiązując w ten sposób do muzyki klasycznej i *Zimy* Antonia Vivaldiego. Kolejnym muzycznym zabiegiem, mającym nadać kompozycji i następnemu refrenowi podniosły charakter, jest progresja, czyli podwyższenie całej harmonii, po którym następuje nagła zmiana i zwrócenie się ku dynamice *piano* (cicho). Cały utwór ma kompozycję kłamrową, co znaczy, że kończy się w taki sposób jak zaczyna – dźwiękami samego fortepianu. Dodatkowo na samym końcu znów bardzo cicho słychać czarodziejskie *chimesy*. To działanie daje większą możliwość wybrzmieć słowu – jest to coś, czego nie może zrobić wiersz. Aspekt muzyczny w tym przypadku umożliwia akcentowanie słów, które w tekście pisany jest niemożliwe.

Na przykładzie twórczości Marka Grechuty – tomiku poezji oraz albumu – można stwierdzić, że wiersze za pomocą muzyki stają się bardziej wyraziste. Tworzą w odbiorcy silne emocje. W tym przypadku jest to możliwe jedynie za sprawą osoby jednego autora, ponieważ Grechuta to zarówno poeta, jak i kompozytor. Potrafi używać muzyki w taki sposób, aby uwypuklić to, co najważniejsze. Dysharmonia pomiędzy pieśnią – piosenką, poetą – tekściarzem, pieśniarzem – piosenkarzem oraz wierszem i tekstem piosenki wciąż istnieje. Na gruncie polskim brakuje prac na ten temat, być może dlatego, że tekst piosenki nierozdzielnie związany jest z muzyką, którą wciąż niewielu odważa się interpretować i analizować. Warto skupić się nie tylko nad analizą poezji, ale także nad badaniami związanymi z piosenką jako gatunkiem literackim. Aby rozwiać wszelkie wątpliwości, dlaczego literaturoznawstwo powinno zająć się problematyką piosenki tak samo uważnie jak poezją, na koniec niech wybrzmia słowa Marka Grechuty:

I kiedy z myśli odpływa
Duszy błędzącej udręka
Czyni to wciąż młoda i żywa
Z poezji tkana piosenka
Piosenka.
(Grechuta 1991: 8)

Bibliografia

- Balcerzan, Edward (1971) „Popularność literatury a ‘literatura popularna’. (Na przykładzie poezji i piosenki)”. [W:] Janusz Sławiński (red.) *Problemy socjologii literatury*. Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk; 246–248.
- Barańczak, Anna (1983) *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Barańczak, Stanisław (2017) *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*. Oprac. i posł. Adam Poprawa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Florczyk, Tomasz (2019) „Obrzeża genologii. Estetyka powieści science fiction na płycie Homoxynomomatura Rahima i L.U.C.-a”. [W:] Krzysztof Gajda i Małgorzata Chrzastowska (red.) *Etyka i estetyka słowa w piosence*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; 39–48.

- Gajda, Krzysztof (2019) „Jan Wołek – poeta tekściarz”. [W:] Krzysztof Gajda i Małgorzaty Chrzęstowska (red.) *Etyka i estetyka słowa w piosence*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; 79–98.
- Głowiński, Michał (1997) *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Grechuta, Danuta, Jakub Baran (2012) *Marek. Marek Grechuta we wspomnieniach żony Danuty*. Kraków: Widnokres.
- Grechuta, Marek (1985) *Będziesz się uśmiechać*. Kraków: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”.
- Grechuta, Marek (1988) *Sztandary*. Kraków: Nakładem Krakowskiego Domu Kultury „Pałac Pod Baranami”.
- Grechuta, Marek (1990) *Na serca dni*. Kraków: Wydawnictwo Miniatura.
- Grechuta, Marek (1991) *Krajobraz pełen nadziei*. Kraków: Wydawnictwo Miniatura.
- Grechuta, Marek (2015) *Pani mi mówi niemożliwe... Najpiękniejsze wiersze i piosenki*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Habela, Jerzy (2016) *Słowniczek muzyczny*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.
- Hejmej, Andrzej (2008) *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Hejmej, Andrzej (2012) *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kolberg, Oskar (1857) *Pieśni ludu polskiego*. Warszawa: zebrał i wydał Oskar Kolberg.
- Kydryński, Lucjan (1966) *Znajomi z estrady*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Osiński, Jakub (2019) „Polonista w świecie piosenki”. [W:] Krzysztof Gajda i Małgorzata Chrzęstowska (red.) *Etyka i estetyka słowa w piosence*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; 27–38.

Dyskografia

- Grechuta, Marek (2005) *Krajobraz pełen nadziei*. [W:] seria „Świecie Nasz”. Warszawa: Warner Music Poland.
- Grechuta, Marek (2005) *Niezwykłe miejsca*. [W:] seria „Świecie Nasz”. Warszawa: Warner Music Poland.
- Młynarski, Wojciech (2008) booklet do płyty *Pogadaj ze mną*. Warszawa: Agora.
- Wyszogrodzki, Daniel (2005) booklet do kompilacji *Marek Grechuta. Świecie nasz*. Warszawa: Warner Music Poland.

Źródła internetowe

- Niemen, Czesław (1967) „Dziwny jest ten świat”. https://www.tekstowo.pl/piosenka,czeslaw_niemen,dziwny_jest_ten_swiat.html (dostęp: 1.04.2022).

