

Maciej Kubiak
Zielona Góra

OBRAZA MUZYKI I POEZJI. O TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA STASZEWSKIEGO

Przeczytałeś? A więc pobież
I podpisuj prędko listę
Jeszcze jednego zyskamy
Cynicznego Egoistę!¹

Stanisław Staszewski

Piosenka popularna jako nośnik wartości literackich

Pytanie o istotę sztuki od wieków pozostaje bez odpowiedzi. Różne tendencje, style czy wzorce definiują pojęcie sztuki według własnych kryteriów. Czy jednak dzieła z różnych epok nie mają pierwiastków wspólnych? Czy współczesne osiągnięcia malarzkie, muzyczne, literackie nie mogą wpływać na odbiorcę w taki sposób, w jaki czynią to *opera magna* dawnych mistrzów? Częściową odpowiedź na to pytanie uzyskujemy w monografii Theodora Adorno i Maxa Horkheimera *Dialektyka oświecenia*². Jej autorzy poruszają problem sztuki współczesnej, w której – jak twierdzą – dominuje kicz, będący – ich zdaniem – konsekwencją „uprzemysłowienia” sztuki. Postępujące umasowienie pozbawia „sztukę” cech oryginalnych na rzecz uśrednionego standardu, pozostającego w zgodzie z pozbawionymi atrybutów indywidualnych praktykami i rytuałami społeczeństwa konsumpcyjnego. W kręgu tych rozważań mieści się problem wartościowania tekstów muzyki popularnej, która ze względu na swą hybrydową naturę wymaga szerokiego spojrzenia z perspektywy nie tylko kulturowej, ale również literaturoznawczej i muzykologicznej. W kontekście upadającej kultury słowa oraz radykalnego uproszczenia kultury muzycznej, sprowadzanej zazwyczaj do poziomu krótko oddziałującego produktu masowego, interesującym polem eksploracji naukowych staje się dziś piosenka popularna. Wprawdzie stanowi ona od co najmniej kilkunastu lat przedmiot wstępnych i nadal raczej nieśmiały dociekań badaczy różnych dyscyplin, począwszy od muzykologii przez filologię aż po antropologię kultury, jednak do

1 S. Staszewski, *Pośród świata marzeń bzdurnych... (Klub Cynicznych Egoistów)*, [w:] idem, *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*, Warszawa 2015, s. 88. Pisownia oryginalna.

2 T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1994.

dziś studia te – nie tylko ze względu na trudności związane z wartościowaniem takich zjawisk, ale również z uwagi na ich interdyscyplinarny charakter – nie wyszły poza szeroko pojęte stadium sondażowe. Trudno więc na razie mówić o jakichś wyczerpujących badaniach tego obszaru. Raczej należy wyjść od dokonującej się swoistej inwentaryzacji terenu, w toku której uczeni sygnalizują liczne problemy, zwłaszcza metodologiczne, jeśli nie uniemożliwiające, to przynajmniej bardzo utrudniające pogłębione zajęcie się tym tematem. Niemniej należy wskazać na coraz częstsze zainteresowanie badaczy problemem piosenki jako nośnika wartości nie tylko muzycznych, ale i literackich. W tym kontekście należy podkreślić, że współczesna humanistyka odchodzi od określania sztywnych ram, w których zmieściłoby się pojęcie literackości na rzecz zainteresowania się wszelkimi przejawami literackiej twórczości. W ostatnich dekadach poczyniono szereg badań nad twórczością chociażby Agnieszki Osieckiej³, Jacka Kaczmarskiego⁴ czy zmarłego przed rokiem Wojciecha Młynarskiego⁵, których utwory poddawane są analizom zarówno językoznawczym, jak i literaturoznawczym.

Nieoczekiwane przyznanie Bobowi Dylanowi Literackiej Nagrody Nobla przez Szwedzką Królewską Akademię Nauk całkowicie zmieniło sposób patrzenia na piosenkę popularną, czyniąc niezasadnymi od dawna trwające dyskusje nad kwestią jej domniemanej wartości estetycznej. Uzasadnienie – dla wielu nadal kontrowersyjnej – decyzji, mówiące o zasługach laureata, dotyczących stworzenia nowych form ekspresji poetyckiej, wskazuje na wysokich lotów artystyczny charakter zdefiniowanych tu jako „poezja” tekstów amerykańskiego barda. W kontekście niniejszego artykułu rozważania skupiają się wokół postaci i twórczości Stanisława Staszewskiego, którego obecność w kulturze masowej jest wyraźna od co najmniej półwiecza, a która nie doczekała się jeszcze należytego omówienia w aspekcie literackości i muzyczności jego utworów.

Recepcja utworów Stanisława Staszewskiego i ich oddziaływanie na współczesną kulturę popularną

Teksty piosenek Stanisława Staszewskiego poruszające w dużej mierze problem samotności i życiowych rozterek prezentowanych w nich postaci – przez lata zapomniane, znane jedynie nielicznym odbiorcom⁶ – zostały spopularyzowane głównie przez jego syna, Kazimierza Staszewskiego. Od końca lat osiemdziesiątych XX wieku uczestnicy różnych koncertów mogli się zapoznawać z twórczością barda. Jacek Kaczmarski w czasie nieoficjalnych występów wprowadzał stopniowo do swojego repertuaru

3 P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, Poznań 2003.

4 K. Gajda, *Jack Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003.

5 *PIOSENKA, Rocznik 2017 nr 5*, Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, Opole 2018, <http://muzeumpiosenki.pl/pliki/publikacje/piosenka5.pdf>, [dostęp: 24.02.2018].

6 W większości byli to przyjaciele i najbliżsi Staszewskiego, który niejednokrotnie dedykował im swoje utwory.

piosenki Staszewskiego. W krótkim czasie stały się one znane szerszej publiczności, chociaż w tym kontekście bez wątpienia nie można mówić o ich spopularyzowaniu. Pierwszym albumem, na którym zostały oficjalnie zarejestrowane piosenki pochodzącego z Pabianic poety, był krążek Kaczmarek zatytułowany *Bankiet* (1992). Kaczmarek umieścił wraz z własnymi piosenkami interpretacje utworów Jacquesa Brela, Jurija Wizbora, Boba Dylana, Władimira Wysockiego i w końcu Staszewskiego, wśród utworów tego ostatniego znalazły się między innymi *Bal kreślarzy*, *Inżynierowie z Petrobudowy*, *Celina czy Baranek*⁷. Prawdziwy renesans twórczości barda nastąpił dopiero wraz z ukazaniem się dwu albumów, które zawierały tylko utwory napisane przez Staszewskiego⁸. Jego syn, Kazimierz, poświęcił dorobkowi ojca dwie płyty, *Tata Kazika*⁹ (1993) oraz *Tata 2* (1996), a po ponad dwudziestoletniej przerwie opracował wraz z towarzyszeniem grupy Kwartet ProForma kolejną płytę pod tytułem *Tata Kazika kontra Hedora*¹⁰ – opracowano na niej nieznane do tej pory teksty Staszewskiego (2017). O ile pierwszy z wymienionych tu albumów zyskał uznanie wśród odbiorców (ponad 700 tys. sprzedanych egzemplarzy)¹¹, drugi sprzedawał się znacznie gorzej, bo nabywców znalazło przeszło 100 tysięcy egzemplarzy¹². Sam autor nagrania – Kazimierz Staszewski – przyznaje, że na drugiej płycie poświęconej twórczości ojca znalazły się piosenki o poważniejszej tematyce.

Tam jest powaga. *Kurwy wędrowniczki* albo *Bal kreślarzy* z pierwszego *Taty* to też są poważne utwory, ale ich forma muzyczna była ludyczna, przebojowa, a tu znalazły się utwory, w których na przykład nie ma refrenów. Długie narracje potęgują ciężkość i ciemność przekazu werbalnego, te historie są dużo bardziej zintegrowane z formą muzyczną¹³.

Wspomniana powaga, wynikająca, zdaniem Kazika, ze zintegrowania słowno-muzycznego, zawarta w albumie *Tata 2*, nie była zabiegiem celowym. Wokalista wspomina czas powstawania obu albumów i podkreśla niewątpliwy sukces pierwszego krążka. Po wydaniu płyty *Tata Kazika* zaczęły sływać do niego kolejne, nieznane mu wcześniej utwory jego ojca. Tak narodził się pomysł utworzenia kolejnego albumu. W wielu recenzjach pojawia się zarzut dotyczący niesprecyzowanego stylu muzycz-

7 J. Kaczmarek, Booklet do albumu *Bankiet*, 1992.

8 Niektóre teksty nie zostały napisane przez Stanisława Staszewskiego. Artysta opracował warstwę muzyczną tych utworów, chodzi tu m.in. o piosenki *Śmierć poety* (z wierszem Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego) oraz *Kochaj mnie, a będę twoją* (z tekstem Andrzeja Własta, muzykę skomponował Henryk Wars), https://staremelodie.pl/piosenka/1276/Kochaj_mnie_a_bede_twoja [dostęp: 19.10.2017].

9 Album uzyskał w tym samym roku status złotej płyty.

10 Płyta w pierwotnej wersji miała nosić nazwę *Syn Staszka*, jednak na kilka dni przed publikacją Kazimierz Staszewski zmienił nazwę na *Tata Kazika kontra Hedora*, odnosząc się tym samym do fragmentu jego wcześniejszej piosenki *12 groszy* (z albumu pod tym samym tytułem, 1997).

11 K. Staszewski, *Idę tam gdzie idę. Autobiografia. Rozmawia Rafał Księżyk*, Warszawa 2015, s. 264.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*, s. 263.

nego i estetyki zespołu KULT, który na warsztat wziął piosenki Staszewskiego – ojca. Sam Staszewski-syn przyznaje w swojej autobiografii, że po sukcesie *Taty Kazika* wprowadził do powszechnego obiegu nazwę kompromisową dla zdefiniowania stylu, w jakim utrzymany był ów album – miejski folk¹⁴. Do popularyzacji twórczości Stanisława Staszewskiego oprócz przywołanych tu Kazimierza Staszewskiego oraz Jacka Kaczmarskiego przyczynił się również Jacek Bończyk, który w 2012 roku wydał album *Mój Staszewski*.

Estetyka

Ukazanie się najnowszego albumu z utworami Staszewskiego (2017) wiąże się bezpośrednio z niedawną premierą na rynku wydawniczym tekstów jego wierszy oraz piosenek, zostały zebrane w formie tomu poetyckiego zatytułowanego *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*¹⁵ (2015). Oprócz znanych i popularnych piosenek, skatalogowane zostały teksty autora nieznanego szerokiemu gronu odbiorców, a powstałe począwszy od lat czterdziestych do siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Ważną rolę w upowszechnianiu i przybliżaniu wciąż obcej sylwetki Staszewskiego odegrała jego biografia, sporządzona przez Kazimierza Staszewskiego oraz Jarosława Dusia, pod tytułem *Tata mimo woli*¹⁶ (2014). Inne oblicze artysty utrwała kolejna publikacja, mianowicie napisana wspólnie z Andrzejem Bonarskim *Czarna Mańka*¹⁷, wydana w 2010 roku nakładem wydawnictwa Kosmos Kosmos. Sam Staszewski dał się również poznać nie tylko jako twórca piosenek, ale również jako grafik, prozaik czy w końcu poeta. Wszechstronne zainteresowania autora znalazły później odzwierciedlenie w tekstach jego piosenek, które w świadomości masowego odbiorcy zachowują aktualność i ważność¹⁸. Krzysztof Gajda we wstępie do tomu *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki* podkreśla wartość artystyczną zamieszczonego tam dorobku: „Istotną cechą tych wierszy i piosenek jest także charakterystyczne przenikanie powagi i komizmu, oficjalności i prywatności, naturalnej prostoty wypowiedzi z dążeniem ku wyższym poziomom literackości”¹⁹. Stwierdzenie to, choć zawiera pierwiastek subiektywnego spojrzenia na twórczość barda, wskazuje jednak na wartości, będące – w perspektywie ujęcia zaproponowanego w niniejszym szkicu – pożądane. Bez wątplenia tematyka, w kręgu której Staszewski konstruuje swój specyficzny sposób patrzenia na człowieka i jego naturę, zamyka się w samotności i osamotnieniu. Te pojęcia stanowią kamień węgielny i klucz do zrozumienia

14 *Ibidem*, s. 229.

15 S. Staszewski, *Samotni ludzie...*

16 J. Duś, K. Staszewski, S. Staszewski, *Tata mimo woli*, Warszawa 2014.

17 A. Bonarski, S. Staszewski, *Czarna Mańka*, Warszawa 2010.

18 Świadczyć o tym mogą kolejne (re)interpretacje jego piosenek, obecność utworów podczas licznych koncertów grupy KULT i innych, wydanie tomu jego poezji i tekstów piosenek, biografii oraz poświęcenie mu filmu dokumentalnego *Tata Kazika* (1993) w reżyserii Jerzego Zalewskiego.

19 K. Gajda, *W samotnym śniegu został ślad...*, [w:] S. Staszewski, *Samotni ludzie...*, s. 5.

swoistej filozofii, jaką w swych piosenkach tworzy Staszewski. Inaczej niż czynią to mu współcześni, Staszewski nie idzie ze sztucznym duchem socjalistycznego optymizmu, przejawiającego się w utworach tamtych dekad; barda znacznie bardziej interesuje ugruntowane w peerelowskiej rzeczywistości studium psychologiczne jednostki, która zmaga się z samotnością wynikającą bądź to z przyczyn miłosnych, egzystencjalnych, czy w końcu politycznych i światopoglądowych (np. *Samotni ludzie*, *Knajpa morderców* czy *Dziewczyna się bała pogrzebów*). Należy w tym miejscu postawić pytanie: czy teksty utworów Staszewskiego zawierają pierwiastki literackości? Oraz co sprawia, że piosenki te, mimo upływu lat, nie tracą na swojej popularności, znajdują się w programach koncertowych grupy KULT oraz Kwartet ProForma i wykonawców takich, jak na przykład Jacek Bończyk, Przemysław Lembitz, Bartosz Kalinowski czy Zbigniew Zamachowski?

Zachowane oryginalne nagrania Stanisława Staszewskiego prezentują obraz nieskomplikowanych pod względem aranżacji muzycznej songów, nasyconych motywami ludycznymi. Autor sięga po dość proste środki wyrazu muzycznego – akompaniament gitary stanowi u niego podstawę każdej aranżacji. Jednak owa ludyczność przejawia się nie tylko w warstwie muzycznej, ale i słownej. Częstym zabiegiem, jakim się posługuje, jest użycie kontekstów odnoszących odbiorcę do dzieł znanych z kultury. Przykładem takiej strategii jest chociażby refren piosenki *Baranek*, gdzie autor wzoruje się i parafrazuje fragment opisu pasterki Zosi z *Dziadów* Adama Mickiewicza. Wersja Staszewskiego wygląda następująco:

Na głowie kwietny ma wianek
W rękę zielony badylek
A przed nią bieży baranek
A nad nią lata motylek²⁰.

Wersja Mickiewiczowska wypada niemalże identycznie:

Na głowie ma kraśny wianek,
W rękę zielony badylek,
A przed nią bieży baranek,
A nad nią leci motylek²¹.

Sparafrazowany po ponad wieku czterowiersz różni się niuansami. Zmiana przymiotnika „kraśny” na „kwietny” wzbogaca opis o obrazowość i przejrzystość konstruowanego refrenu, modyfikacja zaś formy czasownika w ostatniej linijce z „leci” na „lata” wpływa na dynamikę opisywanej sytuacji oraz wprowadza do refrenu nastroj sielskiego spokoju, prostoty, swoistej ludowości. Na uwagę zasługuje pozbawienie przez

20 S. Staszewski, *Baranek*, [w:] idem, *Samotni ludzie...*, s. 13.

21 A. Mickiewicz, *Dziady*, oprac. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1998, s. 109. Sam Mickiewicz dokonał w tym fragmencie wolnego tłumaczenia utworu Johanna Wolfganga Goethego *Die Spröde* (tyt. polski: *Nieprzystępna*).

Staszewskiego aspektu interpunkcji i pisowni poszczególnych wersów. Rezygnacja z przecinków, będących odzwierciedleniem pauz, rekompensowana jest w strukturze muzycznej utworu poprzez opadającą kantylenę urozmaiconą ozdobnikami (np. tryblem lub mordentem). Tekst Mickiewicza w założeniu przeznaczony do wykonania podczas spektaklu, nieokraszony warstwą muzycznego akompaniamentu, podlega ścisłym regułom rytmiki oraz akcentowania.

Jednak bezpośrednio odwoływanie się do tekstów literackich nie jest regułą w twórczości barda. O wiele częstsze są natomiast frazy i powiedzenia zaczerpnięte wprost z ulicy. W twórczości Staszewskiego spotykamy słownictwo, nomenklaturę właściwą dla czasów Polski powojennej, w szczególności tej z okresu lat pięćdziesiątych XX wieku. Utworem, w którym znaleźć można wiele przykładów wspomnianego tu żargonu, jest *Celina*. Autor posługuje się leksyką i frazami gwary zaczerpniętej wprost z warszawskich ulic doby stalinizmu: „liczko”, „kac”, „kolesie w kocioł wzięli go”, „lamus”, „chata”, „Celina już na złom”, „killerzy”, „sikory”, „meta”, „dno”, „pysk”, „balety”, „niebieska szklanka miga”, „blacharnia Ziućka zwija już”, „draka” itp. Ważną rolę w szkicowaniu przez Staszewskiego ludycznego charakteru utworów odgrywają również imiona postaci w nich występujących; Celina, Ziućek, Mundek czy Marianna świadczą o robotniczej proveniencji osadzonych w rzeczywistości piosenek bohaterów.

Wszystkie zabiegi – mające na celu przybliżenie kontekstu społeczno-kulturowego czasów, w których powstawały teksty barda – mieszają się z młodopolską wizją świata, ubarwioną częstokroć elementami dekadencjami. Powaga opisywanych historii przeplata się u Staszewskiego z ironią, uwypuklaniem cech osób, wydarzeń, a nawet z wysmiewaniem pewnych postaw czy zachowań. Staszewski sympatyzował z poglądami lewicowymi, współpracował przez pewien czas z SB²². Świadczą o tym nie tylko pozostawione przez niego dokumenty i archiwa, ale również treść jego utworów. Szczególnym przykładem zaangażowania politycznego, zawartym w tekście literackim, jest piosenka *Kołyśanka Stalinowska*. Choć miejscami prześmiewcza, ironizująca, to oddaje polityczne poglądy autora:

Więc każdego ranka na „Armii Kennedy”
pilnie referuję Europy biedy
Jak się Zachód płacze w pętach kapitału
i jak do ruiny zbliża się pomału
Potem do lodówki zaglądam ciekawie
Oto „Johnie Walker” zaraz się zaprawię
I każdego co by mnie zaprawić chciał
Wydam ślusarzowi
Wydam ślusarzowi
Wydam ślusarzowi
Aby za swoje miał²³.

22 J. Duś, K. Staszewski, S. Staszewski, *op. cit.*, s. 107-108.

23 S. Staszewski, *Kołyśanka Stalinowska*, [w:] idem, *Samotni ludzie...*, s. 85.

Owym ślusarzem, o którym pisze Staszewski, jest nie kto inny, jak Władysław Gomułka – I Sekretarz PZPR, który w młodości pracował jako ślusarz w przemyśle naftowym, a od około 1920 roku posiadał dyplom ślusarski²⁴. Wspomniana w cytowanym fragmencie sytuacja, w jakiej znajdowała się Europa i „Zachód”, jest zgodna z linią programową socjalizmu i ówczesnymi zapatrywaniami systemu komunistycznego na politykę tych krajów. Sam Staszewski pochodził z rodziny o szlacheckiej proweniencji, która sympatyzowała z tradycjami socjalistycznymi. Niewątpliwie wpływ na lewicowe poglądy Staszewskiego miało piętno, jakie wycisnęła na nim II wojna światowa. Był więziony w obozie koncentracyjnym w Mauthausen, skąd udało mu się wydostać dzięki kilku zbiegom okoliczności²⁵. Nienawiść do wszystkiego, co niemieckie, zachodnie, starannie pielęgnowana przez ówczesne władze, korespondowała z poglądami Staszewskiego, który tragedię wojny odczuł osobiście. O tym, że artysta sympatyzuje z komunistami, świadczy również następujący fragment jego wypowiedzi: „poglądy moje stają się bardzo lewicowe. Coraz magnetyczniej działa na mnie ryk zbuntowanych tłumów, uciśnionych mas pracujących i władczą, potężną twarz Lenina”²⁶. W ostatecznym rozrachunku autor *Celiny* musiał jednak wyemigrować do Francji (1967), gdzie przebywał aż do swojej śmierci w 1973 roku.

Staszewski o swoich utworach mówił niechętnie, traktował je w sposób niemalże intymny. Na zakończenie jednego z wierszy zadedykowanego jego matce umieścił informację: „nie pokazuj obcym ludziom!”²⁷. W jedynej spuściznie dźwiękowej, jaką pozostawił (godzinna kasetka z nagraniami jego piosenek), mówi:

właściwie nie powinno się robić takich nagrań, nie tylko że moje piosenki obrażają muzykę i poezję, zresztą nic nie szkodzi, bo przecież po to są pisane. Ale też to, co się dostaje w takich warunkach technicznych, to jest obraza sonaryzacji wszelkiej oraz hifi-ów przenajświętszych, amen. Nie będzie innych moich nagrań – i dobrze. Jeśli ktoś tam kiedyś odkryje te piosenki i dorobi do nich jakąś korbę do wyciskania szmalcu, to jeszcze lepiej²⁸.

Autor zawarł w tych słowach troskę o poziom artystyczny prezentowanych utworów oraz mówi o celowej obrazie poezji. Z tym stwierdzeniem można polemizować, ponieważ jego utwory od kilkudziesięciu lat pozostają w świadomości odbiorców, co może wskazywać na zawarte tam wartości (tekstowe bądź muzyczne). Zapewne jego zamiłowania artystyczne stały w opozycji do wykształcenia, ponieważ Staszewski uzyskał dyplom architekta i przez wiele lat był czynny zawodowo, natomiast sztukę pisarską doskonalił sam, czerpiąc z wzorców autorów takich, jak Konstanty Ildefons Gałczyński, Julian Tuwim czy Marian Hemar. Z przytoczonego cytatu wynika zarazem,

24 http://www.sww.w.szu.pl/index.php?id=biografia_wladyslaw_gomulka [dostęp: 26.10.2017].

25 J. Duś, K. Staszewski, S. Staszewski, *op. cit.*, s. 33-47.

26 <https://www.wprost.pl/230372/Stanislaw-krol-zycia> [dostęp: 21.10.2017].

27 S. Staszewski, *Nie czekaj...*, [w:] idem, *Samotni ludzie...*, s. 26.

28 Cyt. za: <https://www.wprost.pl/230372/Stanislaw-krol-zycia> [dostęp: 21.10.2017].

że autor jest świadomy wartości zarejestrowanych na kasiecie piosenek, choć cechuje go pewnego rodzaju niepewność oraz skromność. Owa „korba do wyciskania szmalcu” znajduje odzwierciedlenie w kolejnych albumach, sygnowanych bądź nazwiskiem samego twórcy, bądź innych wykonawców. Estetyka, w jakiej utrzymane są jego kompozycje, nawiązuje do tradycji polskiej piosenki przedwojennej i wykonawców takich, jak Eugeniusz Bodo, Hanka Ordonówna, Mieczysław Fogg itd. Cechuje je śpiewna kantylena, wysoka melodyjność oraz nieskomplikowany harmonicznie akompaniament instrumentalny. Stwierdzenie to, szczególnie jego ostatni segment, o prostocie harmonicznnej nie odnosi się jednak bezpośrednio do piosenek przedwojennych, gdyż w masowej świadomości przywodzą one na myśl aranżacje dla zespołu lub orkiestry, jednak przyjrząwszy się im od strony formalnej, można stwierdzić, że znamionuje je swoista oszczędność w zakresie nagromadzenia zarówno środków muzycznego wyrazu, jak i samej harmonii.

Staszewski łączy w swoich utworach lekkość, niekiedy i pewną frywolność z typową dla jego zafascynowania egzystencjalizmem i dekadentyzmem zadumą, powagą (np. *W czarnej urnie*), niekiedy i szyderstwem lub ironią (np. *Knajpa morderców*, *Celina*, *Klub Cynicznych Egoistów*). Jednakże z tekstów jego pieśni wyłania się obraz postawy głęboko humanistycznej. W centrum jego utworów znajduje się zawsze niewyróżniający się człowiek, z całą paletą jego problemów i win, które artysta próbuje zrozumieć, jednak nigdy nie daje recepty na ich rozwiązanie. Jest wyrozumiały dla ludzkich słabości („Więc jeszcze seta, znakomicie / Padniemy, ale zgódźcie się / Że z tylu różnych dróg przez życie / Każdy ma prawo wybrać źle”²⁹), wynikających głównie z rozterek natury egzystencjalnej.

Charakterystyka aspektu muzycznego

Warstwa muzyczna piosenek Staszewskiego jest nieco mniej skomplikowana aniżeli ich teksty. Wynikać to może z kilku powodów, po pierwsze – autor nie odebrał profesjonalnego wykształcenia muzycznego, po drugie – duży nacisk kładzie na przekaz, po trzecie – Staszewski jest reprezentantem specyficznego stylu muzycznego, jaki rozwinął się w Polsce w latach powojennych. Piosenka uliczna, utrzymana niejednokrotnie w formie balladowej, bywała pozbawiona niektórych aspektów muzycznych, które dziś uchodzą za pewnego rodzaju „standardy”. Do wspomnianych właściwości piosenki ulicznej należą bez wątpienia balladowy charakter, brak refrenu nadającego utworowi cech charakterystycznych dla gatunku, jakim jest piosenka, oraz uproszczona warstwa muzyczna i interpretacyjna. Jako przedstawiciele muzyki tego gatunku należy przywołać, oprócz Staszewskiego, Stanisława Grzesiuka czy Jaremę Stępowskiego. Twórczość, mieszczącą się w tym gatunku, wykonują zazwyczaj muzycy amatorzy, wyróżnia ją

29 S. Staszewski, *Bal kreslarzy*, [w:] idem, *Samotni ludzie...*, s. 93.

prostota warstwy brzmieniowej oraz uboga instrumentalizacja, sprowadzająca się częstokroć jedynie do gitarowego wtóru, bądź – w przypadku Grzesiuła – bandża.

Wspomniana prostota zapisu muzycznego oznacza brak urozmaicenia harmonicznego, pozbawienia utworu agogiki i niektórych elementów dynamizujących. Wiele z zachowanych nagrań, po przeprowadzonej analizie dzieła muzycznego, wykazuje, że zostały skonstruowane jedynie z triady harmonicznego (toniki, dominanty oraz subdominanty)³⁰. Oznacza to, że towarzyszący niejednokrotnie rozbudowanym formom melodycznym (dążącym niekiedy do formy śpiewnej kantyleny) akompaniament sprowadza się jedynie do trzech akordów, które powtarzane są przez cały czas trwania utworu w niezmienionej formie. Typową cechą piosenek Staszewskiego jest również brak wstawek melodycznych w akompaniamentcie – akordy stawiane są w postaci podstawowej, przez co towarzyszenie instrumentu nabiera mocnego, silnie brzmiącego charakteru. Częściowe złagodzenie, zatuszowanie tego efektu przynosi śpiew, wybijający się na pierwszy plan podczas interpretacji wokalnno-muzycznej. Artysta inspirował się formami muzycznymi zakorzenionymi w polskiej kulturze przedwojennej (np. *Kochaj mnie a będę twoją*) lub nawiązuje do piosenek rosyjskich (np. *Marianna*). Charakterystycznymi właściwościami wyżej wymienionych są między innymi używanie tonacji mollowych, powolne tempo (np. *largetto* lub *moderato*), nierównomierne frazowanie, częste użycie rytmu walca (metrum $\frac{3}{4}$) i nieskomplikowana, śpiewna linia melodyczna.

Wspomnianą we wcześniejszych rozważaniach „korbę do wyciskania szmalcu” znaleźć można w późniejszych (re)interpretacjach utworów Staszewskiego. Zarówno KULT, jaki i Kaczmarski, Kwartet ProForma czy Bończyk dopracowali pieśni barda pod względem urozmaicenia muzycznego. Kaczmarski wzorował się na samym Staszewskim i wykonywał piosenki tylko z akompaniamentem gitary. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że interpretacje Kaczmarskiego zawierały rozwinięte formy harmoniczne, to znaczy przejścia i wstawki melodyczne, niespotykane u Staszewskiego. W nieco innej konwencji utrzymane są propozycje Bończyka, który nawiązuje do stylu muzycznego miejskiego folkloru³¹ – użycie bandzo, gitary akustycznej, perkusji, kontrabasów i akordeonu zbliża te wersje do estetyki czerniakowskiej, niemniej całość utrzymana jest w formie nieco jazzującej. Interpretacje Kwartetu ProForma oraz grupy KULT są do siebie podobne pod względem stylu muzycznego. Jednak mocne brzmienie, jakie zyskały piosenki Staszewskiego na płycie *Tata Kazika*, zapisało się w świadomości odbiorców, jako wzorcowe. Różnorodność doboru środków wyrazu muzycznego zaprezentowana przez KULT wzbogaca nieskomplikowane utwory oryginalne, nadając im właściwego wydźwięku. Płaszczyna słowna jest nie tylko nośnikiem treści, ale również odzwierciedla się w formie muzycznej poprzez dobór instrumentów, odpowiednich

30 Są to m.in.: *Marianna*, *Celina*, *Inżynierowie z Petrobudowy*.

31 Głównie do Kapeli Czerniakowskiej.

instrumentacji oraz wprowadzenie do aranżacji elementów dynamizujących (triole, przesunięcia rytmiczne, rozbudowane ozdobniki).

Podsumowanie

W świetle przybliżonej argumentacji obraz utworów Staszewskiego pozostaje dwuznaczny: z jednej strony jawi się wysokie zaangażowanie autora w kwestii opowiadanych zdarzeń, historii, z drugiej zaś – prostota użytych środków wyrazu artystycznego. Niemniej oddziaływanie jego dzieł na współczesną kulturę popularną pozostaje znaczące. Autor odwołuje się do tekstów znanych z historii literatury (np. do fragmentu opisu pasterki Zosi z *Dziadów* Mickiewicza), używa zróżnicowanego słownictwa – od wzniosłych fraz („Patrz płynie kolorowych światła nad Sekwaną sznur / W dolinie brzmi Paryża nocny śpiew jak świerszczy chór / Jak noże czarne ostrza dachów kroją nieba tło / W nich okno lśni, tam jak i Ty ktoś spać nie może”³²), po żargon warszawskich ulic („Ziutkowi minął kac / Kolesie w kocioł wzięli go / Szukaj Celiny, lamusie, gdzie adapter, chata, szkło”³³).

Problematyka jego utworów krąży wokół istoty ludzkiej, której ułomności i problemy nie są autorowi obce, chociaż na uwagę zasługuje to, że Staszewski nie ocenia bezpośrednio opisywanych zachowań. Być może, takie postrzeganie człowieka ma swoje korzenie w traumie, jaką pozostawiła światu II wojna światowa i która w znaczącym stopniu wpłynęła na Staszewskiego. Stąd też wynika jego sposób pojmowania świata i kruchości życia. Autor jest świadomy przemijalności, jednak w rozważaniach nad sensem życia przyjmuje postawę hedonistyczną: „Po to życie, by używać! / Precz zaspane ideały! / Ja to czuję, czego dotknę / To mych myśli świat wspaniała / Precz konwenans, hańba świata / Oto mamy wiek dwudziesty / Z życia czerpie się przebojem / Bez kretyńskiej ducha sjesty”³⁴. Nawiązanie przez niego do tradycji polskiej muzyki przedwojennej oraz czerpanie z motywów pieśni rosyjskich nie klasyfikuje jednak jego twórczości w ścisłe ramy jednego gatunku. Różnorodność zaczerpniętych wzorców zarówno z literatury, jak i z muzyki wpłynęła na oryginalny styl Staszewskiego. W dużym stopniu przeważa w jego dziełach ludyczność, niekiedy bywa głównym powodem, by klasyfikować Staszewskiego jako ulicznego barda czy przedstawiciela tak zwanego miejskiego folklu.

Jednak – podsumowując – autor ten przeszedł do historii kultury jako poeta samotności, ponieważ ten problem (oprócz rozważań nad życiem samym w sobie) był dlań szczególnie bliski. O swojej piosence *Samotni ludzie*, która stanowi niejako całą wykładnię filozofii, jaką stworzył i reprezentował Staszewski, powiedział:

32 S. Staszewski, *Bal kreślarzy*, [w:] idem, *Samotni ludzie...*, s. 92.

33 Idem, *Celina*, [w:] idem, *Samotni ludzie...*, s. 11.

34 Idem, *Pośród świata marzeń bzdurnych...*, s. 88.

piosenka, jaką napisałem i jaką publicznie wykonałem i jaka odegrała jakąś rolę, bo się podobała, to była piosenka, która wielu ludziom się podobała i zapamiętało ją wielu ludzi, odegrała jakąś rolę, bo wcześniej pisałem różne głupstwa, to było coś trafionego, to było coś, co w jakiś sposób zaczyna moje historie piosenkarskie³⁵.

Istotnie, dzięki tej piosence Staszewski zyskał uznanie, początkowo jedynie wśród grona najbliższych mu osób, ale po jej zaprezentowaniu przed większym audytorium – również wśród masowej publiczności. Postać i twórczość pochodzącego z Pabianic barda niesie ze sobą wyzwanie, by zrozumieć jego spuściznę oraz należycie ją upamiętnić. Jego dzieła stanowią znaczny, wyróżniający się pierwiastkiem oryginalności przyczynek do rozwoju kultury polskiej doby komunizmu. Autor porzuca ujednoczony, socrealistyczny styl myślenia, tworzenia, a dzięki kumulacji doświadczeń życia w ustroju komunistycznym, piętna II wojny światowej oraz emigracji wytworzył własny, oryginalny język opisywanej przez niego rzeczywistości.

LITERATURA CYTOWANA

- Adorno T., Horkheimer M., *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1994.
- Bonarski A., Staszewski S., *Czarna Mańka*, Warszawa 2010.
- Duś J., Staszewski K., Staszewski S., *Tata mimo woli*, Warszawa 2014.
- Gajda K., *W samotnym śniegu został ślad...*, [w:] S. Staszewski, *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*, Warszawa 2015.
- Kaczmarski J., Booklet do albumu *Bankiet*, 1992.
- Mickiewicz A., *Dziady*, oprac. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1998.
- Staszewski K., *Idę tam, gdzie idę. Autobiografia. Rozmawia Rafał Księżyk*, Warszawa 2015.
- Staszewski S., *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*, Warszawa 2015.

Strony internetowe

- <http://muzeumpiosenki.pl/pliki/publikacje/piosenka5.pdf>
- http://www.sww.w.szu.pl/index.php?id=biografia_wladyslaw_gomulka
- https://staremelodie.pl/piosenka/1276/Kochaj_mnie_a_bede_twoja
- <https://www.wprost.pl/230372/Stanislaw-krol-zycia>

Obraz muzyki i poezji. O twórczości Stanisława Staszewskiego

STRESZCZENIE: Artykuł ma na celu przybliżenie twórczości Stanisława Staszewskiego, którego dzieła – mimo iż od lat są obecne w polskiej kulturze popularnej, nie zostały należycie zbadane pod kątem zawartych w nich treści zarówno tekstowych, jak i muzycznych. Niniejszy tekst poddaje analizie twórczość autora znaną z oryginalnych, zachowanych nagrań oraz bazuje na tekstach pomieszczonych w tomie poetyckim *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*. Zawarty rys historiograficzny oraz bliższe spojrzenie na formalną stronę muzyczno-tekstową omawianych tu utworów stanowi przyczynek do ogólnego stanu badań nad związkami literatury i muzyki.

SŁOWA KLUCZOWE: Stanisław Staszewski – teksty piosenek – estetyka – gradacja – oddziaływanie

35 J. Duś, K. Staszewski, S. Staszewski, *op. cit.*, s. 236-237.

Music and poetry contempt. On Stanisław Staszewski's output

SUMMARY: The aim of the article is to present the works by Stanisław Staszewski which, despite being present in Polish popular culture for years, have not been thoroughly analysed in terms of their both textual and musical contents. This text analyzes the work of the author known from the original, preserved recordings and is based on texts contained in the volume of poetry *Lonely people, poems and songs* [*Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*]. The included historiographic sketch and a closer look at the formal music-textual aspect of the works discussed here is a contribution to the general state of research on the relationships of literature and music.

KEY WORDS: Stanisław Staszewski – lyrics – aesthetics – gradation – impact