

Michał Traczyk 

PO CO PIOSENCE POEZJA TUWIMA

SŁOWA KLUCZOWE

Julian Tuwim; piosenka; piosenka poetycka; poezja w piosence

O tym, że poezja Juliana Tuwima spotyka się z nieśląbnącym zainteresowaniem, zachowuje walor dużej komunikatywności i czytelności oraz ciągle intensywnie rezonuje, różnymi kanałami z sukcesem docierając do odbiorców, bardzo dobrze przekonuje jej muzyczna recepcja. Jakkolwiek jest ona intensyfikowana m.in. przez wydarzenia takie jak Rok Tuwima, nie tylko instytucjonalny patronat ma w tym przypadku znaczenie. Trudno bowiem narzucić odgórnie sposób obchodzenia się z konkretnym dorobkiem, a tym bardziej przymusowo egzekwować kierunek artystycznych poczynań, by zapewnić temu dorobkowi popularność i inspiracyjną moc na stałym poziomie, wskazując artystom kierunki poszukiwań bądź też „właściwe” interpretacje.

Można zaryzykować twierdzenie, że to właśnie wieloaspektowość i różnorodność twórczości Tuwima także w XXI w. odpowiadają za ciągłą „żywość” tekstów tego poety, funkcjonujących z dużym sukcesem w piosence i poprzez piosenkę – w dodatku w bardzo różnych odsłonach. Rzecz dobrze ilustruje choćby hiphopowa płyta *Poezi*. Ta wydana w 2009 r. realizacja w pierwszej chwili zaskakuje. Jednak wcale nie zestawieniem poezji z hip-hopem (do tej pory teksty poetyckie wykorzystywano chyba już we wszystkich odmianach muzyki popularnej), nie doбором poetów (różnorodnym, momentami intrygującym – bo znajduje się tu i Jan Lechoń, który w piosence pojawia się raczej rzadko, i Jacek

Kaczmarek, który przez wielu uważany jest za poetę¹, i O.S.T.R., pewnie z tych samych względów co autor *Murów*) i nawet nie doborom utworów (płyta sprawia wrażenie luźnej kompilacji, składanki połączonej myślą: „nawijamy poezję”). Zaskakuje dlatego, że wśród czternastu piosenek aż trzy powstały do tekstów Juliana Tuwima (twórczość pozostałych literatów reprezentowana jest przez pojedyncze utwory²).

Zaskakuje jednak tylko początkowo, ponieważ, po pierwsze, jednym z wierszy jest *Lokomotywa* – znakomity i chyba najbardziej znany Tuwimowski utwór dla dzieci. To dowód, że Tuwim jako twórca dla dzieci wciąż pozostaje obecny w świadomości nie tylko młodych odbiorców³; po prostu trudno wyobrazić sobie Polaka, który nie wychował się na jego wierszach. W tym przypadku jednak, nawet przy założeniu, że podjęcie wyzwania i umieszczenie *Lokomotywy* pośród „dorosłych” utworów może wprowadzać nowy kontekst, bardziej sprawia to wrażenie sentymentu połączonego z językową wprawką, technicznym popisem.

Po drugie, ponieważ w skład tej trójki wchodzi również *Wiersz, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich, żeby go w dupę pocałowali* z powtarzającym się wersem: „Całujcie mnie wszyscy w dupę” (Tuwim 1937)⁴. Ten wers stał się zresztą tytułem umieszczonego na płycie utworu zapewne ze względu na swoje wyraziste przesłanie, odciągające jednak uwagę od reszty tekstu, momentami mało zrozumiałego dzisiaj bez komentarza krytycznego (trzeba dodać – tekstu trudno dostępnego; kolejne wykonania sprawiają

¹ Kwestię funkcjonowania tekściarzy i ich twórczości w świadomości odbiorców, na przykładzie właśnie Jacka Kaczmarek, omawiam w artykule *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?* (Traczyk 2010).

² Literaci ci to: Adam Asnyk, Jan Lechoń, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Ignacy Krasicki, Stanisław Wyspiański, Jacek Kaczmarek, Konstanty Ildefons Gałczyński, Adam Mickiewicz, Ryszard Danecki, Kazimierz Przerwa-Tetmajer i O.S.T.R., czyli Adam Ostrowski.

³ O ciągłym wykorzystywaniu w piosence Tuwimowskich utworów dla dzieci zaświadczać kolejne płyty z tym repertuarem, choćby te powstałe w 2013 r. z okazji Roku Tuwima: *Lutosławski, Tuwim. Piosenki nie tylko dla dzieci* Doroty Miśkiewicz i grupy Kwadrofonik oraz *Pstryk! Abecadło. Piosenki do wierszy Juliana Tuwima* Basi Raduszkiewicz.

⁴ Ten noszący znamiona pamfletu utwór został opublikowany w 1937 r. w Poznaniu prywatnie przez drukarza Andrzeja Piwowarczyka (z korespondencji między nim a poetą wynika, że w 30 egzemplarzach – zob. Trela 2011: 50). Faktografię dotyczącą tego tekstu oraz jego recepcję omawia Sandra Trela (Trela 2011: 49–54), przywołując też dokładny zapis na podstawie egzemplarza wiersza dostępnego w Bibliotece Instytutu Badań Literackich PAN, sygnatura F. 4144 (Tuwim 2011: 45–48). Znamienne, że obecnie jest to utwór o wiele lepiej przyswojony i rozpoznawalny niż bezpośrednio po jego wydaniu i w ogóle za życia Tuwima (Trela 2011: 49), do czego wydatnie przyczyniły się m.in. wykonania wiersza w formie piosenki (oprócz rapera Fokusa prezentującego tekst na płycie *Poeci*, mają go w swoim repertuarze grupa Bez Jacka, zespół Caryna, Teatr Roma w spektaklu *Tuwim dla dorosłych* z 2011 r., wokalista Szymon Podwin, a także liczni muzykujący amatorzy dzielący się własnymi opracowaniami lub parafrazami utworu m.in. w internetowym serwisie YouTube).

wrażenie powielania ze słuchu). Właśnie za sprawą uniwersalności przekazu zawartego w tym jednym zwrocie popularność owego utworu nie dziwi ani w przypadku młodych artystów (Fokus wykonujący tę piosenkę na płycie *Poeci* to rocznik 1980), ani jako nośnik promocyjny (w ten sposób wykorzystał wiersz Jerzy Satanowski, reżyser spektaklu *Tuwim dla dorosłych*, przygotowanego dla Teatru Muzycznego Roma).

Po trzecie, trudno uwierzyć w przyływ miłości do Tuwima u młodych muzyków popularnych, gdy przypomni się sobie podobne wydawnictwo z 1999 r. zatytułowane *Polska młodzież śpiewa klasyków*, pod względem muzycznym co prawda bardziej zróżnicowane gatunkowo, ale powstałe na podstawie analogicznych przesłanek. Tam Tuwima nie było w ogóle, dominowali zaś romantycy – Adam Mickiewicz (dwa razy *Inwokacja*) i Cyprian Kamil Norwid (trzy piosenki, w tym *Bema pamięci żałobny rapsod*). Na marginesie dodam, że reprezentantem twórczości dla dzieci był wówczas Jan Brzechwa z *Leniem* wykonanym przez K.A.S.Ę.

Z kolei ostatni Tuwimowski utwór z płyty *Poeci* (*Znów to szuranie*) idealnie pasuje do postawionej przeze mnie kilka lat temu tezy o powszechnej obecnej tendencji do wpasowywania poezji we własną stylistykę (zob. Traczyk 2009: 177–184 i *passim*). L.U.C, artysta komponujący w trudnym do sprecyzowania stylu, łączącym przeróżne gatunki, nie szuka muzycznego ekwiwalentu dla wiersza, szuka w tym wierszu sposobu na wyrażenie siebie. Jednak trzeba uczciwie przyznać – to dzięki takim interpretacjom poezja w piosence nadal pozostaje obecna, ponieważ wciąż jest ważna, potrzebna, artyści szukają tekstów, z którymi mogą się utożsamić i które mogą wzbogacić ich twórczość.

Gdyby jednak założyć, że *Poeci* są płytą reprezentatywną, to w gruncie rzeczy, zwłaszcza gdy spojrzeć w przeszłość, popularność Tuwima nie powinna dziwić. Sam poeta interesował się piosenką, pisał teksty piosenek⁵, trudno dziś wyobrazić sobie historię polskiej piosenki bez chociażby *Miłość ci wszystko wybaczy* czy *Pokoiku na Hożej*. Również poezja autora *Sokratesa tańczącego* inspirowała twórców (nie tylko polskich) z piosenką związanych:

Moim ulubionym poetą – powtarza często Bułat [Okudźawa – MT] – jest Julian Tuwim. Czytając go odnoszę wrażenie, że gdyby on nie napisał pewnych wierszy – ja musiałbym je napisać. Tuwim mówi o świecie tak jak ja mówię – ze smutkiem i ironią (*Ballady Bulata Okudźawy*)⁶.

Agnieszka Osiecka, wypowiadając się w imieniu STS-u, twierdzi (uogólniając co prawda): warsztatowo „my wszyscy – a ja na pewno – jesteśmy po trochu

⁵ Przeglądu tej części działalności artystycznej poety dokonała Lidia Ignaczak (Ignaczak 2012).

⁶ Tekst na obwolucie płyty.

»dziećmi Skamandra«. [...] Nie wiem, czy nauczyliśmy się wiele, ale byliśmy czeladnikami u mistrzów nad mistrzami (Osiecka 2004: 33)⁷ („po trosze” zapewne dlatego, że duchowo STS-owi patronował Konstanty Ildefons Gałczyński). Jeremi Przybora nazywa Tuwima swoim kolejnym olśnieniem (ale po prawdzie to Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Gałczyńskiego tytułuje mistrzami) (Przybora 2004: 96). Młynarski zaś wymienia Tuwima obok Mariana Hemara i Przybory, dzieląc się jednocześnie ważną w kontekście niniejszego artykułu obserwacją:

Uważam, że sprawą podstawową i zasadniczą w tym, co się robi, jest perfekcja warsztatowa. Akurat ci autorzy [...] są rzeczywiście perfekcjonistami. Zmienia się epoka, zmienia się styl, słownictwo – pozostaje jednak coś takiego, trudnego może do zdefiniowania, ale istniejącego, konkretnego, jak umiejętność posługiwania się formą. Tę umiejętność posiadli oni w stopniu ogromnie wysokim (*Dookoła Wojtek...* 1991: 59)⁸.

Gdy w latach 60. XX w. do poezji zaczyna komponować Zygmunt Konieczny, wiersze Tuwima należą do pierwszych, po które sięga ten znakomity muzyk, a dzieje się tak, ponieważ: „Pisanie do Tuwima jest wielką frajdą. On czasem tak wyraźnie wyklada swoją koncepcję formalną, rytmikę, że wystarczy tylko podłożyć muzykę” (cyt. za Polony, Turdza 2007: 71). Tak przecież stało się z *Grande Valse Brillante*. Na uwagę o wspaniale oddanej w piosence rytmice tego tekstu Konieczny odpowiedział bez wahania: „To się wywodzi z muzyczności samego wiersza. Przekonałem się o tym, kiedy później usłyszałem go w wykonaniu samego Tuwima, on walca recytował” (cyt. za Polony, Turdza 2007: 71)⁹. To zresztą z *Grande Valse Brillante* wiążą się pierwsze kłopoty Koniecznego jako kompozytora. Tekst tej piosenki to wszak poszatkowany fragment *Kwiatów polskich*, w dodatku oddany do śpiewania kobiecie, zmianie uległy zatem

⁷ W innym miejscu wybitna tekściarka dodawała zaś: „Moi rówieśnicy pisujący satyrę, także ci o oczko starsi, wywodzą się z tradycji »Skamandra«. To znaczy, ze starszych: Marian Załucki, Janusz Minkiewicz, Antoni Marianowicz, Jerzy Jurandot, Tadeusz Kubiak. Z młodszych: cały oczywiście STS, Marek Groński, a także »Hybrydy«, łącznie z Pietrzakiem, Koftą i Młynarskim. Wywodzimy się ze »Skamandra« ze stu różnych przyczyn. W moim przypadku będą to szczególnie silne związki z »przedwojną« [...] Wystarczy wspomnieć, że skamandryci byli nam bliscy jako mistrzowie gatunku. To oni przecież, nie bez przyjemności, bawili się piosenką, gagem i skeczem. To oni byli autorami szopek, których uczyliśmy się na pamięć. To oni wreszcie byli tymi starszymi panami, których udało się nam poznać osobiście i wydrzeć im kolejno najpierw autograf, potem kieliszek wódki, a wreszcie bruderszaft i receptę na zgrabny wierszyk” (Osiecka 1985: 45).

⁸ Piotr Derlatka w książce poświęconej poetom piosenki czyni swoich bohaterów kontynuatorami skamandrytów, stwierdzając wprost, że „to, co w przypadku czołowej grupy dwudziestolecia międzywojennego było prowokacją młodzieńczą, w twórczości poetów piosenki stało się obowiązującą praktyką twórczą” (Derlatka 2012: 15).

⁹ Aby potwierdzić prawdziwość słów Koniecznego, reżyser filmu *Panna Madonna, legenda tych lat* (TVPI, 1997) Janusz Filip Chodzewicz nałożył na siebie fragmenty kompozycji wykonywanej przez Demarczyk oraz recytacji Tuwima.

formy gramatyczne, co nie spodobało się żonie poety. Kompozytor tłumaczył się przed sądem ZAIKS-u, że piosenka powstała dla mężczyzny, poza tym Ewa Demarczyk, która przejęła piosenkę od Mieczysława Świącickiego, jest strasznie apodyktyczna, a całość komentował beztrąsko Piotr Skrzynecki:

Walca Koniecznego z tekstem według Tuwima początkowo śpiewał Świącicki – słowa wtedy się zgadzały, ale piosenka nie bardzo mu wychodziła. Potem zaczęła ją śpiewać Ewa D., i teraz słowa się nie zgadzają, ale piosenka jakoś wychodzi... (cyt. za Łagocki 1968: nlb)

Dzisiaj *Grande Valse Brillante* jest klasykiem i nikt nie zastanawia się nad zasadnością kompozytorskich ingerencji w teksty poetyckie, niezmiennie, według wielu, mające funkcjonować jako utwory autoteliczne i autonomiczne, jednak echa dyskusji toczącej się przed laty wciąż pobrzmiwiają. Dotyczy to także Tuwima. Wokalista Buldoga wspomina w jednym z wywiadów o rozmowach z córką poety, które doprowadziły do przesunięcia daty premiery płyty *Chrystus miasta* (chodziło o zgodę na wykorzystanie tekstów pisarza i zmiany, jakich muzycy w nich dokonali¹⁰).

Można powiedzieć, że to na Tuwimie właśnie ukształtowały się zasady piosenkowego komponowania do poezji, to na jego wierszach Konieczny zaznaczył (obowiązujące właściwie do dzisiaj) granice tej ambitniejszej w zamierzeniach autorskich odmiany piosenki popularnej. Pokazał, że szacunek do tekstu nie musi oznaczać wierności każdemu słowu; że poezja w piosence jest tworzywem, które trzeba na nowo ukształtować; że muzyczna interpretacja nie może polegać na dublowaniu sensów zawartych w wierszach; oraz że muzyka ma znaczyć na równi z tekstem.

Śladem Koniecznego poszli następni kompozytorzy, nienadużywający jednak spuścizny poety. Nie miejsce tu na tworzenie katalogu, zresztą byłoby to zadanie niełatwe¹¹. W pamięci następnych pokoleń i tak pozostają nieliczne, wciąż przypominane przeboje – *Pomarańcze i mandarynki* oraz *Zadymka* Marka Grechuty, *Wspomnienie* Czesława Niemena czy *Zawieja* Skaldów. Sam Konieczny już

¹⁰ „[...] córka Tuwima bardzo rzetelnie dba, żeby twórczość jej ojca nie była »zniesztalca« . My, pracując nad muzyką, ingerowaliśmy trochę w formę jego wierszy i to dla pani Tuwim było w wielu przypadkach nie do przyjęcia. Rozumieliśmy ją, ale podskórnie mieliśmy nadzieję, że przemówi do niej muzyka i kiedy ją usłyszy, zrozumie, że podeszliśmy do poezji Tuwima z szacunkiem i pasją. I tak się w końcu stało!” (Kłaptocz 2010). Innymi słowy, rozmowy skończyły się kompromisem. Wokalista bowiem śpiewa teksty w niektórych miejscach zmienione, w książeczce dołączonej do płyty znajdują się natomiast wiersze w oryginalnym zapisie – zob. Buldog 2010.

¹¹ Wystarczy sięgnąć np. do (Cyfrowej) Biblioteki Polskiej Piosenki (<http://www.bibliotekapiosenki.pl>) lub *Leksykonu polskiej muzyki rozrywkowej* Ryszarda Wolańskiego (zob. Wolański 2003), by przekonać się, że wciąż jeszcze jest to zadanie do wykonania.

w latach 90. XX w. do listy swoich interpretacji wierszy Tuwima dopisał jeszcze dwuczęściowe *Scherzo*, skomponowane dla Anny Szałapak, a śpiewane przez nią w Piwnicy pod Baranami.

Lata 90. to także (a może zwłaszcza) początki mierzenia się ze starymi przebojami (i nie mam wcale na myśli przedwojennych szlagierów). Piosenki Koniecznego, Grechuty, Niemena, wcześniej przypisane do konkretnych wykonawców (najbardziej było to widoczne w przypadku Ewy Demarczyk) i tylko z nimi kojarzone, powracają w kolejnych interpretacjach, co po pierwsze utrwała czy wpisuje się w określony sposób myślenia o śpiewaniu poezji – w model interpretacyjny, w którym piosenki ciążą ku rejonom kojarzonym przede wszystkim z potocznie rozumianą poezją śpiewaną czy, jak chcą niektórzy, piosenką literacką albo sytuują się w ramach, często utożsamianej z tą pierwszą, piosenki aktorskiej; a po drugie dają już w następnej dekadzie (zwłaszcza dzięki internetowi) wrażenie, jeśli nie stałej obecności Tuwima, to na pewno jego przynależności do czołówki poetyckich ulubieńców twórców muzyki popularnej.

Odtąd, najprościej rzecz ujmując, z różnych okazji funduje się nam miłość wymieszaną z zadumą w postaci stałego koncertowo-spektaklowego zestawu (oddającego najczęściej cały przekrój Tuwimowskich „romansów” z piosenką oraz piosenkowych „romansów” z Tuwimem¹²), który na szczęście uzupełniany jest co jakiś czas o nowe utwory – na przykład Sambor Dudziński podczas olsztyńskiego koncertu *Tuwim... sam nie wiem...* z 2006 r. zaśpiewał *Modlitwę* („Modlę się, Panie, ale się nie korzę:/ Twarde są słowa modlitwą zrodzone” [Tuwim 1975: I 11]); z kolei w dorobku zespołu Pustki pojawiła się *Trawa* otwierająca płytę *Kalambury* z 2009 r. Tak stało się z *Balem w Operze* – muzykę do tego poematu dopisał Leszek Możdżer i został on drugą częścią koncertu

¹² Słowo „romans” biorę w cudzysłów celowo, jako – przynajmniej w dotychczasowej refleksji nad uczestnictwem Tuwima w tworzeniu na potrzeby piosenki – deprecjonujące ten aspekt działalności twórczej poety. Uważam, iż autor szlagieru *Miłość ci wszystko wybaczy* nie wstydził się swojej twórczości popularnej i nawet tak, zdawałoby się, oczywiste dowody świadczące przeciwko mojej tezie, jak słowa kierowane przez poetę do żony: „Posyłam ci trochę pism, z których dowiesz się, że dziś jest premiera w »Qui pro Quo«, składająca się tylko z moich utworów (ale nikomu nie mów, bo się wstydzę)” (cyt. za Januszewski 1999: 11) – bardziej świadczą o presji środowiskowej (poetom w dwudziestolecu międzywojennym nie wypadało parać się „gorszą” twórczością, a jeśli już to któryś robił, nie należało się tym chwalić) niż o osobistych odczuciach Tuwima, a jego krytyczne uwagi na temat pracy dla kabaretu zrzucić należy na karb tempa i intensywności realizowania zleceń („W ciągu września muszę napisać: 1. trzyaktową revue dla »Stańczyka«, 2. skecz dla »Oazy«, 3. skecz dla »Qui pro Quo«, 4. revue »Oazy«, 5. revue dla »Qui pro Quo«, 6. rozmaite solowe numery dla tych wszystkich bałaganów + Colosseum + nocny kabaret przy »Qui pro Quo« + kabaret w Łodzi (powstaje taki) + diabeł + czart + bies + cholera + miliard byków + wariat + wszystko na świecie – – – pisać, skrobać, tłumaczyć, kombinować, paskować, spekulować, zapomnieć, że się jest poetą...” – cyt. za Januszewski 1999: 11–12).

Mandarynki i pomarańcze wyreżyserowanego przez Wojciecha Kościelniaka w 2003 r. Zresztą koncert ten jest ciekawym przykładem reżyserskiego zamysłu wykorzystania twórczości Tuwima. Już zabieg poczyniony na jego tytule (przestawienie kolejności owoców z piosenki Marka Grechuty, jak wiadomo – oryginał to *Sen złotowłosej dziewczynki*) sugerował, że nie będzie normalnie, ale gdy na scenie pojawili się pierwsi aktorzy ubrani w szpitalne piżamy, zachowując się podejrzanie nienaturalnie na tle ekranu wyświetlającego poruszające się i eksplodujące planety, stało się jasne, że widz ogląda szpital psychiatryczny, w dodatku ze świadomością, iż cały świat jest wielkim domem wariatów. I Tuwim wpasował się w ten model rzeczywistości idealnie.

Po latach, przy okazji kolejnej premiery *Balu w Operze*, Kościelniak zdradził, jak postrzega autora *Kwiatów polskich*:

To, co jest ciekawe u Tuwima, to taka jakby bezkompromisowa drapieżność, bezczelność, to znaczy on przekraczał granice, szczególnie w tamtym czasie [...]. Tuwim jest aktualny też przez swoją wściekłość, przez to, że [...] nie bał się uzewnętrzniać tego gniewu, [...] ale to pokazuje go szalenie współczesnym człowiekiem i takim artystą bezkompromisowym (*Mówi Wojciech Kościelniak* 2012).

Zatem już nie smutek i ironia (jak u Okudźawy), nie szaleństwo (jak we wcześniejszej Kościelniakowej interpretacji), ale bezkompromisowość i wściekłość. Reżyser dodaje, że oczywiście można polemizować z poetą, zastanawiać się nad tym, czy jego diagnozy – jak w przypadku wiersza *Do prostego człowieka*, który na początku XXI w. powrócił w interpretacji zespołu Akurat, chcącego w ten sposób dać wyraz swojemu stanowisku w kwestii wojny w Iraku – były słuszne. Jednak bez względu na wszystko teksty Tuwima wciąż okazują się aktualne i do tego odpowiadają na różne, często odległe od siebie zapotrzebowania¹³, dają poczucie, że poeta mówi językiem nie tyle tym samym co kolejne pokolenia, ile takim, jakiego ich przedstawiciele od niego oczekują. Potwierdzają to chociażby różne interpretacje *Grande Valse Brillante*, by zestawić ze sobą tylko wykonania: „oszałałej z miłości” Kingi Preis (z koncertu *Mandarynki i pomarańcze*), pretensjonalnej – moim zdaniem – Justyny Steczkowskiej (m.in. wykonanie podczas festiwalu w Opolu w 2009 r.), „starej, doświadczonej przez życie” Stanisławy Celińskiej (z wrocławskich *Aniotów w kolorze*) czy ironicznego Janusza Radka

¹³ Czasem zupełnie absurdalne. Gdy Paweł Kukiz postanowił wyrazić swój stosunek do literatów usługujących się systemowi (a nie jest tajemnicą, jakie wiersze pisywał autor *Do narodu radzieckiego* po powrocie do kraju), to dostało się Bogu ducha winnemu w tym kontekście Tuwimowi (wiadomo, że pisanie wierszy po wojnie już mu nie szło), któremu zwykle się niesłusznie przypisywać autorstwo wiersza *Lenin w Poroninie*, napisanego przez Janusza Minkiewicza i zamieszczonego w tomie wierszy dla dzieci pod tym samym tytułem. Piosenkę z tym tekstem nagrał zespół Piersi i towarzyszyły temu mało wybredne komentarze Kukiza kierowane właśnie pod adresem Tuwima.

(z jego programu *Ja wódkę za wódką...*). A to przecież jedynie ułamek wszystkich propozycji.

Potwierdzają to również płyty złożone w całości lub w znacznej części z Tuwimowych tekstów – *Niczuj* Stana Borysa, *Chrystus miasta* i *Laudatores temporis acti* Buldoga oraz *Tuwim* zespołu Rambo Jet. O znaczeniu twórczości Tuwima dla tych publikacji zaświadcza już to, że jedna z nich zawdzięcza swój tytuł nazwisku poety, pozostałe zaś wzięły swoje od tytułów wierszy bądź, jak w przypadku *Laudatores...*, od cytatu z wiersza Tuwima (choć na płycie znalazły się także utwory do tekstów siedmiu innych autorów, w tym wokalisty zespołu). Potwierdzają do tego stopnia, że po premierze *Chrystusa miasta* jeden z recenzentów, cytując fragmenty *Do generałów*, *Kamienic*, *Mieszkańców*, zadał pytanie: „Prawda, że niedalekie od liryków Kazika Staszewskiego, Grabaża, bądź całej ekipy zbuntowanych punkowych tekściarzy?” (Dłucik 2010). Prawda? To temat na zupełnie inny tekst.

Za sprawą wierszy Tuwima świat wykreowany na płycie *Chrystus miasta* to przede wszystkim nędza („Szmaty w oknach i na ciele łachmany” [*Nędza*]), smutna, przygnębiająca, monotonna egzystencja nizin społecznych – z jednej strony strasznych mieszczan, pozamykanych w ponurych kamienicach („Dom jak więzienie,/ Kamienna twierdza”, „Przyjemne, szczerze/ Ciemne podwórze” [*Kamienice*]), powtarzających codzienne, ogłupiające rytuały („Od rana bełkot. Bełką, bredzą,/ Że deszcz, że drogo, że to, że tamto/ Trochę pochodzą, trochę posiedzą” [*Mieszkańcy*]); z drugiej typowego marginesu („Zbiry, katy, wyrzutki/ Wisielce, prostytutki/ Syfilitycy, nożownicy/ Łotry, złodzieje, chlacje wódki” [*Chrystus miasta*]). Stałym elementem świata przedstawionego jest śmierć (*O chorym synku*), a jedyną możliwość ucieczki z niego daje miłość, raz wyśpiywana statecznie, dłużąc się jak mieszczańska egzystencja (*Ostry erotyk*), innym razem zaś młodzieńczo, pospiesznie, przywodząc na myśl nastoletnie uniesienia z kamienicznych bram (*Ty*). Istotne, że poeta, a wraz z nim muzycy – mimo krytycznej oceny bohaterów czy rzeczywistości zawartej w tych utworach – mówią z perspektywy ulicy, sytuując się pomiędzy ludźmi, o których opowiadają, reprezentują ich („[...] my/ Zamyśleni przechodnie/ My jesteśmy tu generałami!” [*Do generałów*])¹⁴.

Z kolei płyta *Laudatores temporis acti* pokazuje, że dla Buldoga eksplorowanie Tuwima zaczyna się stopniowo wyczerpywać. Pojawia się na niej tylko pięć wierszy na czternaście piosenek (na wcześniejszym albumie stosunek ten wynosił dziewięć do trzynastu). Pozornie pobrzmiwia myślenie analogiczne do tego z płyty *Chrystus miasta*, wciąż dominuje temat egzystencji w świecie, jednak

¹⁴ Oczywiście każdy utwór wchodzący w skład omawianych przeze mnie płyt można odsłuchać osobno, bez kontekstu pozostałych (tak w gruncie rzeczy funkcjonują piosenki). Wybrzmiały one wtedy zapewne inaczej.

zarówno *Venus*, *Humoreska* i *Niczyj*, mówiące o różnych aspektach miłości, jak i *Litania* w zestawieniu z czterema częściami *Z wierszy o państwie* przesuwają akcent całości na inny poziom problematyki społecznej, podnoszą go z ulicy, czyniąc podmiotem, jeśli nie ogół społeczeństwa (jak w przypadku ostatniego z przywołanych utworów), to po prostu całą ludzką wspólnotę, „WSZYSTKICH MIESZKAŃCÓW ŚWATA” (*Litania*). Płyta ta uzmysławia jednocześnie, co znaczy Tuwimowska wrażliwość muzyczna, propozycje Buldoga do wierszy innych poetów nie brzmią tak przekonująco, słowa ścierają się w nich z muzyką, momentami sprawiając wrażenie, jakby zostały na siłę z nią połączone.

Wspomniane przesunięcie akcentu przypomina także o wcześniejszej względem produkcji Buldoga płycie Stana Borysa, na której pojawia się odmienny wariant interpretacyjny liryki Tuwima. *Niczyj*, erotyk z *Siódmej jesieni*, znajduje w wykonaniu tego artysty innego niż kobieta adresata – Polskę. Ta nazwa oczywiście w piosence nie pada, jednak kontekst, a właściwie konteksty: literacki i pozatekstowy nie pozostawiają, moim zdaniem, wątpliwości. Piosenkarz od lat mieszkający w Ameryce daje wyraz swoim tęsknotom i przemyśleniom, które się z nimi wiążą, jak w utworach *Zmęczony burz szaleństwem* czy *Wszystko* z ostatnią strofą:

A potem – oddać ci ostatnie tchnienie,
Skonać spokojnie, wiernie u twych nóg
I wstecz spojrzawszy wierzyć niewzruszenie,
Że tak – za Ciebie-m tylko umrzeć mógł.
(Tuwim 1975: I 197)

Dzięki Tuwimowi pobrzmiewają w tych piosenkach z jednej strony – pokorna dojrzałość, pogodzenie z losem, z drugiej – ciągły niedosyt wypływający jednak z siły, jaką dają miłość i wiara (*Życie moje* jest odezwą do życia o więcej). Taki sposób odczytywania tych piosenek narzuca się zwłaszcza, jeśli się weźmie pod uwagę utwór zamykający tę płytę – *Moją piosnkę* Norwida (o incipicie: „Do kraju tego”) i przypomni się sobie poprzedni album Stana Borysa *Piszę pamiętnik artysty – hańba temu, kto o tym źle myśli!* (1988), w całości złożony z wierszy autora *Promethidiona*, śpiewanych i recytowanych na zmianę. Ten obraz utraconej ojczyzny i tęsknoty za nią będzie się odbiorcy sugestywnie narzucał.

Płyta Rambo Jet natomiast od samego początku uderza słuchacza pozytywną energią. Niezależnie od tematu wiersza – czy to w przypadku *Prośby o piosenkę*:

Lecz słowom mego gniewu daj błysk ostrej stali,
Brawurę i fantazję, rym celny i cienki,
Aby ci, w których palnę, prosto w łeb dostali
Kulą z sześciostrażalowej, błyszczącej piosenki!
(Tuwim 1975: I 328);

czy *Złotej polskiej jesieni* z wersem „Idę jesienią na ukos” (Tuwim 1975: II 144–145), wesołego („Wesoło w czubie i w piętach” [Tuwim 1975: I 179]) *Do krytyków* itp. Nawet *Wspomnienie* i *Na pierwszy znak* wydają się bardziej pozytywne niż w innych wykonaniach. Tuwimowskie teksty, wyśpiewywane w takt ostrych, twardych, mniej finezyjnych niż u (też rockowego) Buldoga brzmień, niosą optymizm, ale i krytyczny ogląd świata (*Ci którzy nie wiedzą, Raport*).

Na płycie Tuwim znalazł się również wiersz *Znów to szuranie*. Fakt ten uzmysławia (tak jak utwory *Niczuj* i *Litania* w przypadku Stana Borysa i Buldoga) obecność powinowactw w sposobie czytania utworów Skamandryty (co nie oznacza identycznych interpretacji), pozwala dostrzec delikatne nici łączące artystów, którzy – choć odmiennie patrzą na otaczającą ich rzeczywistość – instynktownie sięgają po te same teksty. Świadczy także o tym, że wiersze te wciąż żyją, czekając na właściwe, jedyne, niepowtarzalne, przypisane na stałe tylko do nich melodie, które pozwolą im (tak jak stało się to choćby w przypadku kompozycji Koniecznego) kiedyś się ukłasyścić.

Mam wrażenie, że brakuje jednak w przypadku Tuwima szczerych, oddanych wyznawców (takich, jakich doczekali się chociażby Gałczyński, Norwid czy Stachura)¹⁵. I nie wiem, czy ich pojawienie się jest w ogóle możliwe, co nie przeczy temu, że Tuwim to wrażliwy na melodię języka mistrz słowa, autor tekstów dających się elastycznie aktualizować, a przez to inspirujących i wciąż odkrywanych na nowo, nawet jeśli dzieje się to i będzie działo sporadycznie, od przypadku do przypadku. Utwory Tuwima są i z pewnością pozostaną warte odkrywania, nawet jeśli czasem któryś z kompozytorów postanowi pociąć je i posklejać na nowo czy też zwyczajnie skrócić o... słowo.

BIBLIOGRAFIA

Derlatka Piotr. 2012. *Poeci piosenki 1956–1989*. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. ISBN: 978-83-7177-865-0.

Dłucik Robert. 2010. *Buldog – 2010 – Chrystus miasta*. „Rock Area” [online]. Protokół dostępu: <http://www.buldog.pl/media,22.html> [20.10.2013].

Dookoła Wojtek... 1991. W: Marek Różycki. *Gwiazdy w oczach, czyli Hollywood po polsku. Lata osiemdziesiąte*. Warszawa: Libra. ISBN: 978-83-8500-562-9.

Ignaczak Lidia. 2012. *Tuwimowski roman z piosenką*. W: *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*. Red. Krystyna Ratajska, Tomasz Cieślak. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. ISBN: 978-83-7525-061-9. S. 246–262.

¹⁵ Inicjatywy w rodzaju Roku Tuwima przynoszą wiele okazjonalnych wydawnictw, jednak trudno w ich przypadku uwierzyć, iż wynikają one z czystej potrzeby serca (choć niewątpliwie mają potencjał zarażania).

Januszewski Tadeusz. 1999. *Nieznane utwory Tuwima*. W: Julian Tuwim. *Utwory nieznane. Ze zbiorów Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu. Wiersze. Kabaret. Artykuły. Listy*. Oprac. Tadeusz Januszewski. Łódź: Wydawnictwo Wojciech Grochowalski – Papier-Service. ISBN: 978-83-9129-790-2. S. 7–23.

Kłaptocz Tomasz. 2010. *I stałem się jednym z buldogów*. Tomasz Kłaptocz w rozmowie z Arturem Tylmanowskim. „Metro” z dnia 31.05. Protokół dostępu: <http://www.buldog.pl/media,25.html> [15.11.2013].

Łagocki Zbigniew. 1968. *Piwnica*. Wybór tekstów, piosenek i zdjęć oraz oprac. graf. Zbigniew Łagocki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Mówi Wojciech Kościelniak. 2012. „Gazeta Świętojańska”. Protokół dostępu: <http://www.youtube.com/watch?v=9rPOBHyaeDM> [13.03.2014].

Osiecka Agnieszka. 1985. *Szpetni czterdziestoletni*. Warszawa: Iskry. ISBN: 978-83-2070-648-2.

Osiecka Agnieszka. 2004. *Galeria potworów*. Warszawa: Prószyński i S-ka. ISBN: 978-83-7337-861-2.

Polony Leszek, Witold Turdza. 2007. *Wciąż szukam tamtej trąbki. Rozmowy z Zygmuntem Koniecznym*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. ISBN: 978-83-2240-870-4.

Polska młodzież śpiewa klasyków (dodatek specjalny). 1999. „Machina”, nr 9. ISSN: 1426-2312.

Przybora Jeremi. 2004. *Przymknięte oko opaczności*. Warszawa: Studio Marka Łebkowskiego. ISBN: 8-3912-7855-7.

Traczyk Michał. 2009. *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. ISBN: 978-83-7177-699-1.

Traczyk Michał. 2010. *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?* W: *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*. Red. Krzysztof Gajda, Michał Traczyk. Warszawa: Wydawnictwo MG. ISBN: 978-83-6129-792-5. S. 358–362.

Trela Sandra. 2011. *Prowokacja prowokacji? (Tuwim a rebours)*. W: *Antologia prowokacji. Morsztyn oraz wiek XX. Warsztaty literaturoznawcze*. Opieka naukowa Dariusz Pawelec. Katowice: Śląska Biblioteka Cyfrowa (praca wydana elektronicznie, brak e-ISBN). Protokół dostępu: http://web.archive.org/web/20150924094748/http://www.sbc.org.pl/Content/28435/antologia_prowokacji.pdf [20.05.2020]. S. 49–54.

Tuwim Julian. 1937. *Wiersz, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich, aby go w dupę pocalowali*. Poznań: nakładem Andrzeja Piwowarczyka. Przedruk w: *Antologia prowokacji. Morsztyn oraz wiek XX. Warsztaty literaturoznawcze*. Opieka naukowa Dariusz Pawelec. Katowice: Śląska Biblioteka Cyfrowa (praca wydana elektronicznie, brak e-ISBN). Protokół dostępu: http://web.archive.org/web/20150924094748/http://www.sbc.org.pl/Content/28435/antologia_prowokacji.pdf [20.05.2020]. S. 45–48.

Tuwim Julian. 1975. *Wiersze zebrane*. T. 1–2. Warszawa: Czytelnik.

Wolański Ryszard. 2003. *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej*. T. 1–2. Warszawa: Agencja Artystyczna MTJ. ISBN: 8-3911-8888-4.

Fonografia

Ballady Bułata Okudźawy. 1968. Muza XL 0482.

Borys Stan. 1988. *Piszę pamiętnik artysty – hańba temu, kto o tym źle myśli! Wiersze C.K. Norwida*. LP. Nike Records (US).

Borys Stan. 1996. *Niczyj*. CD. NEQÉ Rec. (US).

Buldog. 2010. *Chrystus miasta*. CD. Piotr Wieteska.

Buldog. 2011. *Laudatores temporis acti*. CD. Kayax.

Miśkiewicz Dorota, Kwadrofonik. 2013. *Lutosławski, Tuwim. Piosenki nie tylko dla dzieci*. CD. Sony Music.

Pustki. 2009. *Kalambury*. CD. Agora SA.

Raduszkiewicz Basia. 2013. *Pstryk! Abecadło. Piosenki do wierszy Juliana Tuwima*. CD. 6dB Records/Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

Rambo Jet. 2013. *Tuwim*. CD. Fonografika.

Michał Traczyk

TUWIM'S POETRY IN SONGS

(abstract)

The article examines how Tuwim's poems have been used in songs and the reasons why these literary texts are constantly, though not excessively, present in the works of successive generations of popular music composers. The author argues that Tuwim's poetry is still valid and topical; it meets the changing expectations of the audiences and offers ready solutions to the problems of the contemporary world.

KEY WORDS

Julian Tuwim; song; poetic song; poetry in songs