

Elżbieta Mazur

ORCID 0000-0001-6986-9386

Uniwersytet Rzeszowski

Piosenka literacka i hymny pokoleniowe drugiej połowy XX wieku na lekcjach języka polskiego w szkole średniej. Estetyka – tematy – wartości

Wprowadzenie

Poloniści szkół średnich uwzględniający w swej pracy wymóg dotyczący kształcenia umiejętności analizy i interpretacji literatury oraz innych tekstów kultury, zwolennicy koncepcji integracji kształcenia oraz zagadnień aksjologii edukacyjnej właściwie od lat dowodzą, że piosenka literacka jest obecna na lekcjach języka polskiego.

Teksty takich piosenek znajdują się szkolnych podręcznikach adresowanych do uczniów szkół średnich, poza tym piosenka poetycka występuje w tematach pisemnych egzaminów maturalnych z języka polskiego. Wynika to również z zapisów związanych z analizą powojennej piosenki literackiej w obowiązujących dokumentach oświatowych. W podstawie programowej do języka polskiego w szkołach ponadgimnazjalnych zaleca się, aby nauczyciel „zwracał uwagę na kulturę współczesną, popularną, nowoczesne środki przekazywania informacji w kontekście tradycji”¹. Na poziomie podstawowym uczeń m.in. prezentuje własne przeżycia związane z dziełem sztuki, dokonuje analizy i interpretacji tekstu, wykorzystując w interpretacji konteksty (m.in. literackie, kulturowe), „porównuje funkcjonowanie tych samych motywów w różnych utworach literackich”. Wartościując, uczeń „dostrzega obecne w utworach literackich i innych tekstach kultury wartości narodowe i uniwersalne”; rozpoznaje i wartościuje np. piękno, miłość, wolność, wartościuje pojęcia: „Bóg, honor, ojczyzna; solidarność, niepodległość, tolerancja”, „dostrzega w świecie konflikty wartości [...] oraz rozumie źródła tych konfliktów”². Na poziomie rozszerzonym, poza spełnianiem wymagań określonych dla zakresu podstawowego, podczas analizy uczeń „wskazuje związki między różnymi aspektami utworu (estetycznym, etycznym i poznawczym)”, rozpoznaje aluzje literackie oraz symbole kulturowe, dokonuje interpretacji porównawczej utworów literackich, „konfrontuje

¹ Podstawa programowa przedmiotu język polski. IV etap edukacyjny. Zakres podstawowy i rozszerzony, [w:] Podstawa programowa kształcenia ogólnego, Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 r., Dz. U. z 2009 r. Nr 4, s. 54.

² Tamże, s. 46–48.

tekst literacki z innymi tekstami kultury”, potrafi rozróżnić strategie wyrażania wartościowań w tekstach³.

Podkreślić warto, że w podręcznikach szkolnych znajdują się teksty spełniające kryteria przynależne piosence literackiej oraz określane mianem hymnów pokoleniowych, które mogą służyć nabywaniu wymienionych wyżej umiejętności i kształtowaniu postaw uczniów szkół średnich.

W obowiązującej od 2019 roku podstawie programowej do języka polskiego dla szkół ponadpodstawowych w lekturach obowiązkowych zakresu podstawowego uwzględnia się m.in. powojenną piosenkę literacką, w tym wybrane utwory Ewy Demarczyk, Jacka Kaczmarskiego, Wojciecha Młynarskiego, Agnieszki Osieckiej⁴. Oprócz kształcenia umiejętności czytania, analizy i interpretacji literatury i innych teksów kultury oraz kształcenia umiejętności retorycznych, zwraca się uwagę na system wartości, rozpoznawanie i wartościowanie postaw budujących szacunek dla człowieka oraz służących tworzeniu wspólnot: państwowej, narodowej, społecznej (np. patriotyzm, sprawiedliwość, obowiązkowość, szlachetność, walka, praca, odwaga, roztropność)⁵. W uwagach o sposobie realizacji zagadnień ujętych w podstawie zaznaczono, że wychowanie młodzieży na lekcjach języka polskiego odbywa się poprzez refleksję nad językiem i literaturą oraz kulturą, w wymiarze aksjologicznym i egzystencjalnym⁶.

Analiza tychże zapisów – odnosząca się do problematyki piosenki literackiej i jej kontekstów – w świetle obowiązujących dokumentów oświatowych właściwie nie różni się znacząco od postulatów obecnych w programach kształcenia języka polskiego od 1990 roku⁷. Zobowiązuje jednak polonistów do uwzględniania powojennej piosenki literackiej w szkolnej edukacji polonistycznej, tym samym do wyboru twórców i tekstów reprezentujących np. piosenkę poetycką, poezję śpiewaną, piosenkę autorską, głos pokolenia itd. Piosenka o charakterze literackim, różnorodna tematycznie, w kulturze współczesnej występuje wszak w kilku odmianach; na wybranych przykładach omówić trzeba zatem arcyzm tekstów, ich problematykę i wartości (z perspektywy aksjologii edukacyjnej). W ten sposób można też zaakcentować różnicę między piosenką popularną czy estradową a piosenką literacką.

„Poci piosenki”

Wywodząca się z kultury salonowej XIX wieku piosenka literacka, we współczesnej kulturze występuje na przykład w postaci poezji śpiewanej, której słowami

³ Tamże, s. 46–47.

⁴ *Podstawa programowa kształcenia ogólnego dla czteroletniego liceum ogólnokształcącego i pięcioletniego technikum. Język polski. Zakres podstawowy i rozszerzony*, Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 stycznia 2018 r., Dz. U. z dnia 2 marca 2018 r., Poz. 467, s. 36.

⁵ Tamże, s. 25.

⁶ Tamże, s. 41.

⁷ Por. *Program liceum ogólnokształcącego, liceum zawodowego i technikum, Język polski (dwie wersje)*, Warszawa 1990.

są klasyczne teksty poetyckie⁸. W zamierzeniu nie były to utwory przeznaczone do śpiewu, czasem jedynie stylizowane. Biorąc pod uwagę względy estetyczne, przede wszystkim należałoby w edukacji polonistycznej wrócić do wykonania poezji przez Ewę Demarczyk. Na lekcjach języka polskiego mogłoby się to łączyć z metodą impresyjno-eksponującą i z kulturą żywego słowa. Powszechnie znane są piosenki wykonywane przez Demarczyk, jak chociażby *Czarne anioły* czy *Taki pejzaż*. Jak wiadomo, tekstowi napisanemu przez Wiesława Dymnego z muzyką Zygmunta Koniecznego zawdzięczała miano „czarnego anioła” polskiej estrady. Przede wszystkim jednak zastąpiła jako wykonawczyni klasycznych tekstów poetyckich. Dość wspomnieć, że śpiewała utwory Juliana Tuwima, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka, Mirona Białoszewskiego, zapoczątkowując w latach sześćdziesiątych XX wieku „modę na piosenkę poetycką”⁹. To jej inspiracji zawdzięczali swe późniejsze wykonania inni artyści estradowi. Recitale Demarczyk były wielkimi kreacjami, kiedy wychodziła na scenę od razu ją wypełniała, miała przy tym świetny słuch i znakomitą dykcję, operowała modulacją, kontrastami oraz rozpiętością głosu. Teatralizowała teksty wykonywanych utworów, gwałtownie zmieniała nastrój, przechodząc od szeptu do krzyku. Interpretowała je poprzez modulację głosu, gesty, mimikę, pochylenie ciała¹⁰. Posługując się znakami ikonologicznymi wyrażała emocje i uczucia, a jej ogromne zaangażowanie emocjonalne sprawiało, że widzowie i słuchacze jej wykonania wsłuchiwali się w słowo i muzykę. W jednym z wywiadów stwierdziła: „Moje działania nigdy nie były skierowane do szerokiej widowni [...] interesowała mnie sztuka elitarna”¹¹.

Oczywiście, śpiewanie poezji, nawet przez „czarnego anioła” estrady, nie zawsze przyjmowane było z aprobatą. Kazimierz Wyka sceptycznie odnosił się na przykład do pomysłu śpiewania Baczyńskiego podczas festiwalu w Sopocie w 1965 roku, stwierdzając „no wie Pani, ale jednak Baczyński i piosenka”. Rzekomo po wykonaniu *Wierszy wojennych* Demarczyk otrzymała od Wyki telegram z przeprosinami¹².

Wiersze Baczyńskiego, pełne wewnętrznych napięć, zostały przez nią zaśpiewane przekonująco i prawdziwie. Jednak zaznaczyć trzeba, że skomponowanie muzyki do tekstów Baczyńskiego nie było zadaniem łatwym. Nie mają one raczej formy natychmiast kojarzącej się z jakimś konkretnym rytmem, brak im, co jest szczególnie „przydatne w momencie dopasowywania muzyki do tekstu, powtarzającego się układu stroficznego oraz często – regularnych rymów”¹³. Jednak badacze tzw. „muzyczności” literatury, pisząc o poezji Baczyńskiego zauważają w jego tekstach pierwiastek meliczny przenikający tkankę brzmieniową utworów

⁸ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 388.

⁹ A. Kuźniak, E. Karpacz-Oboładze, *Czarny anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, Kraków 2015, s. 47.

¹⁰ Zob. A. Jamrozek-Sowa, E. Stanisław, *Duch lekki jak ciemności nocne. O wierszach K.K. Baczyńskiego śpiewanych przez Ewę Demarczyk*, [w:] *Nad wierszami Baczyńskiego. Interpretacje, szkice i rozprawy*, red. G. Ostasz, Rzeszów 1998, s. 253.

¹¹ A. Kuźniak, E. Karpacz-Oboładze, *Czarny anioł...*, s. 34.

¹² Tamże, s. 83–84.

¹³ A. Jamrozek-Sowa, E. Stanisław, *Duch lekki jak ciemności nocne...*, s. 254.

(aliteracje, powtórzenia, symetrię, refreny, segmentację tekstu)¹⁴. Kompozytor musi więc uważnie przyjrzeć się metaforyce, tropić zamysł poety i interpretować tekst. Prawdą jest, że zróżnicowana dramaturgia *Wierszy wojennych* sprawia, że nie można ich sobie nucić. Demarczyk zaśpiewała utwory poety, które nie kojarzą się z piosenkami (mowa tutaj o *Wierszach wojennych* znanych też pod tytułem *Wiersze Baczyńskiego*)¹⁵.

Warto jednak wspomnieć, że Demarczyk ma w swoim repertuarze tekst Baczyńskiego kojarzący się bezpośrednio z muzyką – *Sur le Pont d' Avignon*. Autor *Pokolenia* pozostawił wiersze, których tytuły przywołują formy muzyczne, np. *Piosenka*, *Pioseneczka*, przede wszystkim jednak poezji Baczyńskiego przypisuje się cechy muzyczności. Pisał wszak dla swych kolegów harcerzy proste teksty przeznaczone do śpiewania w marszu (incipitowe: **** Raz – dwa – trzy...*, **** O Barbaro* czy utwór zatytułowany *Maszeruje pluton*). Wyobraźnia harcerska stapiała się w nich z postawą tyrtejską. Nie był to jednak tyrteizm romantyczny; to, co romantycy kojarzyli z powagą i ze świadomością ofiary, Kolumbowie traktowali w sposób naturalny¹⁶. Dlatego jest w tych piosenkach miejsce na entuzjazm, dynamizm, pełnię życia: „Hej, naprzód marsz, nie będzie nam źle,/ Czy słońce, czy upał, my śmiejemy się” (K.K. Baczyński, *Maszeruje pluton*)¹⁷. Prawdą jest, że nieco zawadiacki humor rodzi się z obcowania bohaterów tych piosenek ze śmiercią, stąd w marszowej piosence rozpoczynającej się od słów *Raz – dwa...* poeta w imieniu pokolenia orzekł: „nam jedna szarża – do nieba wzwyż,/ i jeden order – nad grobem krzyż”¹⁸.

Wróćmy do *Wierszy wojennych* Baczyńskiego zaśpiewanych przez Demarczyk. Zasadność ich muzycznej interpretacji wynikać może także ze stwierdzenia, że:

Baczyński pisał wiersze nabierające poprzez swą „muzyczność” charakteru inkantacji, śpiewu w obliczu Boga. Wszechobecne w tej poezji żywioły płynne, zmieniające się kształty, poddają się rytmowi wyznaczanemu przez kosmos. Biorą udział w wielkiej muzyce świata¹⁹.

Powyższa teza, jak i wykonanie z maestrią *Wierszy wojennych* przez pieśniarkę, jak określano Demarczyk, pozwalają na interpretację śpiewanej poezji Baczyńskiego, pozostającą w sferze estetyki rozumianej jako namysł nad pięknem.

¹⁴ Zob. J. Błoński, *Ut musica poesis? „Twórczość”* 1980, nr 9, s. 110–122; Por. Cz. Zgorzel-ski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 7–23.

¹⁵ https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj91cr330TuAhVjhosKHd0KBbMQtwIwBHoECAUQAg&url=https%3A%2F%2Fculture.pl%2Fpl%2Ftworca%2Fewa-demarczyk&usq=AOvVaw3_HAf67cM6Udd20RoQ7o7A, <https://culture.pl/pl/tworca/ewa-demarczyk> [dostęp: 12.02.2021].

¹⁶ G. Ostasz, *Korale z krwi. Rzecz o piosenkach żołnierskich pokolenia wojennego*, [w:] *Poezja pokolenia wojennego. Szkice, interpretacje i artykuły*, red. Z. Andres, G. Ostasz, Rzeszów 1989, s. 203–204.

¹⁷ K.K. Baczyński, *Wybór poezji*, oprac. J. Świąch, Wrocław 2007, s. 250 i nast.

¹⁸ K.K. Baczyński, *Utwory zebrane*, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1970.

¹⁹ A. Jamrozek-Sowa, E. Stanisz, *Duch lekki jak ciemności nocne...*, s. 255.

Kontekstem niezbędnym jest oczywiście historia i czas Apokalipsy spełnionej jako czasoprzestrzeń świata przedstawionego w tej liryce.

Interpretując *Wiersze wojenne* w wykonaniu Demarczyk można posłużyć się w praktyce szkolnej metodą przekładu intersemiotycznego, metodą impresyjno-eksponującą lub wykonawczą²⁰. *Wiersze wojenne* zaśpiewane przez Demarczyk są montażem utworów poetyckich Baczyńskiego. Są to fragmenty wierszy *Niebo złote Ci otworzę*, *Piosneczki*, *Gdy za powietrza zasłonę...* i *Z lasu*. Dochodzi w nich do głosu w sposób szczególny rozdźwięk między nakazem walki a pragnieniem osobistego szczęścia. Przekonanie związane ze strategią odpowiedzialności za tzw. polski los, połączone z historią powstania warszawskiego, nadaje im wymiar tragiczny²¹. Są reakcją jednego z przedstawicieli pokolenia wojennego na tragizm wojny i okupacji utrwalony w wielkiej, wstrząsającej poezji. Dostrzec w nich można ewolucję zarówno mentalności, jak i psyche Baczyńskiego, a w konsekwencji również sztuki słowa, tym bardziej, że już w czerwcu 1943 roku stał się Baczyński żołnierzem, który postanowił walczyć nie tylko na flankach poezji, lecz także na barykadach Warszawy²². Postanowił walczyć piórem i karabinem. Od czasu owej decyzji nawet jego lirykę pejzażową zaczęła przenikać groza męczeństwa i śmierci. Liryki Baczyńskiego stają się świadectwem bohaterstwa żołnierzy polskich w walce z najeźdźcą, duchową autobiografią poety – deskryptora, bohatera i autora wierszy, a także poetyckimi reportażami z akcji bojowych. Ich interpretacje potwierdzają świadectwo rozdarcia, jakie przenika tę fazę twórczości poety, który z jednej strony nie rezygnuje z właściwych mu predyspozycji do uprawiania sztuki poetyckiej, z drugiej znów płaca dług ojczyźnie.

W erotyku *Niebo złote Ci otworzę* mamy do czynienia z mitem początku, ale i z jego zaprzeczeniem w strofie *Jeno wyjmij mi z tych oczu...*, powtarzanej przez Demarczyk trzykrotnie, pełniącej funkcję refrenu. Do tematu zaangażowania uczuciowego powraca Demarczyk we fragmentach pochodzących z *Piosneczki*, gdy poeta mówi: „popłyniemy porom na opak/ jak na przekór wodnym słojom”. Wymownie brzmią też frazy, w których pieśniarka znów odwołuje się do erotyku *Niebo złote ci otworzę*, śpiewając: „Ziemie twardą ci przemienię [...] wyprowadzę z rzeczy cienie”²³, kontrastujące ze słowami: „on, pochylony nad śmiercią” pochodzącymi z utworu incipitowego *Gdy za powietrza zasłonę...* Kontrastują one również z wymową ostatniej strofy wiersza zatytułowanego *Z lasu*: „las nocą rośnie. Otchłań otwiera/ usta ogromne, chłonie i ssie”²⁴ – mówiącymi o tym, że świat uległ zniszczeniu, spuentowanymi frazami *Jeno wyjmij mi z tych oczu*. Teksty składające się na *Wiersze wojenne* opierają się na kontraście, co udało się wyeksponować Demarczyk i Zygmuntowi Koniecznemu, który skomponował muzykę. Dodać trzeba, że widać

²⁰ Zob. Z. Uryga, *Metody kształcenia związane z lekturą*, [w:] tegoż, *Godziny polskiego. Z zagadnień kształcenia literackiego*, Warszawa–Kraków 199, s. 118–125; 142–167.

²¹ Por. S. Stabro, *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Kraków 2003, s. 321–322; Tegoż, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 2001, s. 11.

²² Por. Z. Lisowski, *Tragizm wojny i okupacji w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta, Warszawa 2008.

²³ K.K. Baczyński, *Wybór poezji...*, s. 188.

²⁴ Tamże, s. 232.

zasadniczą różnicę, Demarczyk wykonuje teksty patetycznie, przed czym bronił się Baczyński.

Pod względem instrumentalno-wokalnym kompozycja *Wierszy wojennych* nie jest skomplikowana. Dominującym rytmem jest rytm marsza.

Śpiew, melorecytacja oraz murmurando to artystyczne środki wyrazu, którymi posługują się wykonawcy: Demarczyk i chór męski.

Racje historii reprezentuje w *Wierszach Baczyńskiego* męski chór. Wykonuje on nieprzerwanie murmurando, którego melodyka stanowi esencję, sumę melodii piosenek żołnierskich pochodzących z okresu drugiej wojny światowej.

Dominacja murmuranda wzbudza niepokój. Marsz w tonacji molowej sugeruje nastrój smutku, melancholii. Obsada instrumentalna jest niewielka. Tylko w momencie narastania napięcia zespół akompaniujący wzbogacony zostaje o instrumenty dęte i perkusyjne. Linia melodyczna utworu jest prosta, dużo dźwięków się powtarza, skoki interwałowe są niewielkie. Napięcie muzyczne tekstu podąża za napięciem wyznaczonym przez tekst słowny²⁵.

Demarczyk partie słowne wykonuje dynamicznie i ekspresyjnie. Głosowa interpretacja polega na spiesznej, nerwowej, zdyszanej mowie, wyznaczaniu pauz, melorecytacji przechodzącej w krzyk, wreszcie zawieszeniu głosu. Wówczas męskie murmurando staje się coraz głośniejsze, wypełniając „dźwiękową rzeczywistość” utworu.

Pieśniarka stara się dogonić umykające wydarzenia i oddać stany uczuciowe bohatera lirycznego. Refren za każdym razem ma inną wymowę, odzwierciedlając duchową przemianę bohatera i tragizm jego losu.

Wysłuchanie przez uczniów *Wierszy wojennych* w wykonaniu Ewy Demarczyk na lekcji języka polskiego w szkole ponadpodstawowej łączyć się będzie ze strategią emocjonalną, która nie kształci wystarczająco kompetencji odbioru poezji, ale dostarcza przeżyć, wywołuje emocje, wzbudza empatię, a to sprzyja „wzbogacaniu percepcji i pobudzaniu potrzeb estetycznych”²⁶. Teksty Baczyńskiego śpiewane przez Demarczyk mogą być inspiracją do analiz recytacyjnych wybranych wierszy przez uczniów lub do melorecytacji, a także do przygotowania montażu słowno-muzycznego na podstawie jego poezji czy liryki pokolenia wojennego. Mówienie i słuchanie literatury pięknej sprzyja wartościowaniu i aksjologii edukacyjnej, czyli dostrzeganiu związków między poznawczymi, estetycznymi oraz etycznymi aspektami będących przedmiotem uwagi tekstów. Wykorzystanie przekładu intersemiotycznego, czyli analiza kompozycji wokalno-instrumentalnej Demarczyk może służyć zainteresowaniu twórczością autora *Pokolenia*, wykraczającemu poza postrzeganie tej poezji przez młodzież wyłącznie przez pryzmat obowiązkowej lektury szkolnej, jak i zainteresowaniu piosenką literacką w ogóle. „Żołnierz, poeta, czasu kurz” (K.K. Baczyński, *Rodzicom*) jako przedstawiciel tragicznego pokolenia symbolizuje poprzez poezję-czynu i patriotyczną postawę żołnierską strategię odpowiedzialności za naród oraz zagrożoną kulturę. Stąd wynika realizacja postulatów

²⁵ Interpretacja muzykolog Elżbiety Stanisiz, [w:] A. Jamrozek-Sowa, E. Stanisiz, *Duch lekki jak ciemności nocne...*, s. 256–257.

²⁶ Zob. Z. Uryga, *Godziny polskiego...*, s. 124–125.

wychowawczych, wezwanie do kształtowania wrażliwości, formowanie postaw²⁷. Takie wartości powinny wzbudzać szacunek młodzieży szkolnej i zachęcać do refleksji aksjologicznej.

Bard „Solidarności”

Zasygnalizowana w tytule artykułu problematyka obecności tzw. hymnów pokoleniowych drugiej połowy XX wieku również wymaga podczas interpretacji nawiązań do historii, tym razem okresu PRL i lat okołoprzełomowych. Warto zwrócić uwagę na twórcę *Murów* Jacka Kaczmarskiego oraz utwór *Nie pytaj o Polskę* Grzegorza Ciechowskiego w myśleniu zogniskowanym wokół mówienia na lekcjach języka polskiego o wartościach, takich jak wolność, ojczyzna, patriotyzm.

Miejsce tekstów Kaczmarskiego – za sprawą jego nawiązań do malarstwa – jest w edukacji polonistycznej rozpoznane. Uzasadniona jest zatem propozycja przyjrzenia się *Obławie* i *Murom*, pokazują one wszak system istotnych (dla niego i pokolenia antykomunistycznego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych) wartości, mogą być też inspiracją do omawiania retorycznych funkcji tekstu. Urodzony w 1957 roku w Warszawie, nie był jednak typowym dzieckiem epoki „naszej małej stabilizacji”. Wkraczał w nowe i dorosłe życie jako nowy „piękny dwudziestolatek”, gdy poza krajem pojawił się już drugi obieg literatury, wybrał drogę podobną jak pokolenie przed nim, czyli nowofalowcy; związał się z opozycją demokratyczną. Uprawiał autorską odmianę piosenki poetyckiej. Jako wykonawca, był jednocześnie autorem tekstu i muzyki.

Sposób czytania jego twórczości artystycznej w kraju sprawił, że nadano mu w 1977 roku miano barda opozycji, a po sierpniu 1980 roku – „barda „Solidarności”. Kaczmarski w roku 1981, przed ogłoszeniem stanu wojennego, wyjechał do Francji, następnie do Monachium. Koncertował w skupiskach polonijnych na Zachodzie. W kraju występował ponownie od roku 1990 w trakcie dłuższych regularnych pobytów, w 1995 roku wyjechał do Australii, na stałe wrócił do Polski w 2002 roku, zamieszkał w Gdańsku, gdzie zmarł w 2004 roku²⁸.

Siła jego tekstów polega na traktowaniu historii i tradycji na sposób romantyczny, a w każdym razie, jak twierdzi Stanisław Stabro:

motywy związane z tradycyjnymi archetypami kultury romantycznej, powracają w licznych utworach artysty. [...] aktualizując przeszłość, dokonywał nie tylko ponowienia konwencjonalnego wzoru, ale nasycił go nowymi treściami. Były one bezpośrednio związane ze współczesnością, z rozterkami i tragediami nie tylko jego generacji. Przeszłość i teraźniejszość odślaniały swe nieprzeczuwane przez współczesnych powiązania – ale także obiektywne, dramatyczne konsekwencje długoletniego zniewolenia²⁹.

²⁷ Z. Ożóg, *Romantycy czasu wojny. Liryka Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz poetów „Sztuki i Narodu” wobec tradycji romantycznej*, Rzeszów 2002, s. 126 i nast.

²⁸ S. Stabro, *Wojna postu z karnawałem*, [w:] tegoż, *Klasycy i nie tylko... Studia o poezji XX wieku*, Kraków 2012, s. 218.

²⁹ Tamże, s. 226.

Surowe przesłanie *Obławy*, napisanej w 1974 roku, to wolne tłumaczenie piosenki Włodzimierza Wysockiego:

Obława! Obława! Na młode wilki obława!
Te dzikie, zapalczywe, w gęstym lesie wychowane!
Kraż śniegu wydeptany, w tym kręgu plama krwawa!
Ciała wilcze kłami gończych psów szarpane!

(J. Kaczmarski, *Obława*)³⁰

Słowa pieśni nawiązują do topiki wolności, zaszyfrowanej pod postacią symboli, metafor, słów kluczy, charakterystycznej w piosenkach lat siedemdziesiątych XX wieku, które tak naprawdę dotyczyły spraw ważnych³¹. Na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie Kaczmarski za *Obławę* zdobył w 1977 roku pierwszą nagrodę.

Przesłanie mówiące o celowości buntu, wyrażone zostało w strawestowanym przez Kaczmarskiego katalońskim protest songu zatytułowanym *Mury* (1978)³².

Wyrwij murom zęby krat!
Zerwij kajdany, połam bat!
A mury runą, runą, runą
I pogrzebią stary świat!

(J. Kaczmarski, *Mury*)³³

Chwytny, tyrtejsko-profetyczny refren przyniósł Kaczmarskiemu popularność³⁴, a utwór stał się nieformalnym hymnem opozycji demokratycznej. Pozostaje pytanie, jak dziś czytać ten tekst i inne piosenki autorskie Kaczmarskiego. Zwraca się uwagę, że współczesna kultura nie toleruje:

patozu, napięcia emocjonalnego oraz tego, co można by nazwać postawą „serio” wobec świata, historii, rzeczywistości... Nie wiadomo zatem, w jakim stopniu świat imponderabiliów, w którym zamieszkał kiedyś ten pieśniarz i poeta, będzie dla nowej publiczności atrakcyjny i w jakim stopniu zechce ona odczytać w dziele J. Kaczmarskiego również jego uniwersalną treść³⁵.

W związku z powyższym, warto na przykład podkreślić, że piosenka literacka i hymny pokoleniowe, ze względu na ich ukształtowanie językowe, poetykę oraz „mowę” pozawerbalną wykonawców, mogą być połączone na lekcjach polskiego

³⁰ <https://kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/oblawa/> [dostęp: 12.02.2021].

³¹ Zob. S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności. Dwa labirynty*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 120.

³² Inspiracją do napisania *Murów* była płyta Luisa Lłacha *Barcelona gener de 1976* – nagranie z koncertów zagranych przez Lłacha, katalońskiego barda, zbuntowanego przeciw reżimowi generała Franco, w Barcelonie po upadku dyktatury. Zob. M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej*, Gdańsk 2013, s. 40. Ciekawym tematem, dotyczącym funkcji protest songów, mogłaby być z dzisiejszej perspektywy analiza tekstów piosenek noblisty Boba Dylana.

³³ J. Kaczmarski, *Antologia poezji*, Warszawa 2012, s. 96.

³⁴ M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności”...*, s. 42.

³⁵ S. Stabro, *Wojna postu...*, s. 236.

z tematami poświęconymi funkcjom tekstów kultury, stylom funkcjonalnym polszczyzny, a także zagadnieniom kultury języka i retoryki w zakresie komunikacji werbalnej oraz pozawerbalnej. Mowa ciała oraz gesty, które towarzyszą przekazywaniu emocji, znacząco wpływają na percepcję takich tekstów. Zwrócenie uwagi na retorykę może więc pomóc młodzieży w poznawaniu skutecznych sposobów oddziaływania na odbiorców.

Rockowa ekspresja twórcza

Bliższy współczesnemu odbiorcy (od tekstów pieśniarza Kaczmarskiego) może być rockowy utwór Ciechowskiego z 1988 roku *Nie pytaj o Polskę*. Jak wiadomo:

Początek lat osiemdziesiątych przynosi ekspansję polskiego rocka. Jeżeli dotąd muzyka młodzieżowa traktowana była jako rodzaj rozrywki, to teraz staje się ona autentycznym wyrazem myśli, przekonań i nastrojów „młodej generacji”. Można powiedzieć, że identyfikacja z wartościami, jaką w skali całego społeczeństwa przyniósł Sierpień 1980, znalazła swój odpowiednik w kulturze masowej, czego przejawem był m.in. polski rock. Autorzy i wykonawcy, którzy wcześniej funkcjonowali na marginesach oficjalnego życia artystycznego, znaleźli możliwość pełnej ekspresji twórczej³⁶.

Piosenka, którą lider Republiki wykonał po raz pierwszy na festiwalu w Sopocie w 1988 roku, wyrażała okołoprzełomowe oczekiwanie na zmiany polityczne, jakie wiązano z nadchodzącym upadkiem komunizmu. W dialogowym tekście bohater mówi: „nie pytaj mnie dlaczego jestem z nią/ nie pytaj mnie dlaczego z inną nie” (G. Ciechowski, *Nie pytaj o Polskę*, płyta: *Tak, tak!*, 1988). Porównując Polskę do kochanki dowodzi o szczególnej, intymnej relacji z ojczyzną. To piosenka, która zyskała miano hymnu pokoleniowego. W edukacji polonistycznej zarówno tenże utwór, który jest tekstem artystycznym, jak i jego autor prezentuje nowoczesną postawę patriotyzmu, wolno więc przypuszczać, że osadzona we współczesnych wówczas realiach piosenka rockowa może być przedmiotem dyskusji o „sprawach narodowych” oraz imponderabiliach³⁷. Na tle polskiej muzyki rockowej tekst wyróżnia się ze względu na brak wulgaryzmów, meliczność i poetyckość, a także zanikającą już wtedy formę języka ezopowego, aluzyjnego, którym z konieczności posługiwali się twórcy piosenek komentujących rzeczywistość w okresie PRL-u.

Między piosenką autorską a poetycką

W podstawie programowej, gdy mowa o piosence poetyckiej, zwłaszcza autorskiej, wymienione jest również m.in. nazwisko Młynarskiego, który był kojarzony z opozycją komunistyczną, jednak nie ma sensu widzieć w nim barda

³⁶ Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1993, s. 789.

³⁷ G. Ciechowski, *Nie pytaj o Polskę*, [w:] Chemperek D., Kalbarczyk A., Trzeźniowski D., *Nowe zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka. Modernizm – dwudziestolecie międzywojenne (nurt klasyczny). Klasa 2, część 2. Kształcenie w zakresie podstawowym i rozszerzonym. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2014, s. 181–182.

antykomunistycznej opozycji, gdyż zazwyczaj komunistyczna władza nie karała go za same piosenki, sprawy ważne były w nich bowiem zawoalowane³⁸. Tworzył teksty prowokujące do myślenia, aluzyjne, adresowane do odbiorcy, który potrafi w nich rozszyfrować aluzje polityczne, społeczne czy kulturowe. Dbał o autorskie, kameralne wykonania swych piosenek, deklarując: „strasznie lubię Cię piosenko” oraz „Róbmy swoje,/ pewne jest to jedno, że/ róbmy swoje,/ póki jeszcze ciut się chce,/ drobiazgów parę się uchowa –/ kultura, sztuka, wolność słowa – dlatego/ róbmy swoje,/ może to coś da? Kto wie...”³⁹. Należał do tych twórców piosenek, którzy znacząco przekraczali normy poetyki charakterystyczne dla piosenki popularnej. Inspirowała go twórczość poetów dwudziestolecia międzywojennego, m.in. Juliana Tuwima. Wynikało to nie tylko z zainteresowania codziennością, także słownym dowcipem i formą.

Dla poetów piosenki w ogóle ważna była twórczość poetów spod znaku Skamandra. Dość wspomnieć dorobek Osieckiej jako autorki piosenek poetyckich, określanej mianem poetessy, choć sama autorka mawiała o sobie „tekściarka”, stwierdzając: „moje pismo gra i śpiewa” (A. Osiecka, *Na brzoźowej korze*). Warto zwrócić uwagę w jej piosenkach na „poetyzowanie zwyczajności” oraz na konteksty kulturowe. Maria Janion zauważyła, że Osiecka była „ostatnią romantyczką w piosence”. Przywołując frazę „Amor szmacyany płynie ulicą” z *Kochanków z ulicy Kamiennej*, konstatowała:

Słyszę w tym Słonimskiego i Tuwima, którzy umieli poetyzować zwyczajność. Ona po nich to odziedziczyła. Rozumiała, jakie słowo jest ważne. Na tym polega artysta, na sztuce jedynego nazwania. Czytam w niej zdolność do miłości wielką i przerażającą, ostrą świadomość istnienia. Jak skamandryci porównywała życie do tańca. Zmysłowość i witalizm są u niej podszyte grozą⁴⁰.

Podsumowanie

Temat artykułu inspiruje do analizy dorobku artystycznego wielu ważnych twórców i odmian piosenki literackiej, trudno byłoby jednak wyczerpująco w ramach szkicu omówić wszystkie zagadnienia, z tej przyczyny niektóre zostały tylko zasygnalizowane. Biorąc pod uwagę zainteresowanie badaczy życiem i dorobkiem Osieckiej, Młynarskiego czy Kaczmarskiego, nieco więcej uwagi poświęcono poezji śpiewanej zapomnianej pieśniarki – Demarczyk. Założeniem było, aby przywoływanych tutaj autorów i teksty traktować na lekcjach języka polskiego jako jeden ze sposobów zainteresowania młodzieży szkolnej poezją oraz jako dokument epoki, czyli modę na upowszechnianie piosenki poetyckiej/literackiej zwłaszcza w kulturze studenckiej (od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych XX wieku). Dość wspomnieć Studencki Festiwal Piosenki organizowany od 1962 w Krakowie. Jako

³⁸ Zob. J. Płuciennik, *Kultura jako aktywizm. „Protest song” Młynarskiego, kultura liberalna i zaangażowanie*, [w:] *Strasznie lubię cię, piosenko. Szkice o tekstach Wojciecha Młynarskiego. Tom jubileuszowy dedykowany Profesor Barbarze Kudrze*, red. K. Burska, E. Olejnicza, Łódź 2018, s. 72.

³⁹ W. Młynarski, *Róbmy swoje*, Warszawa 1985, s. 47.

⁴⁰ Cyt. za: Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2008, s. 204–205.

pewną cezurę końca „epoki poetów piosenki” wskazuje się rok 1989. Opadła kurtyna, można było bez podtekstów komentować rzeczywistość, przede wszystkim jednak nastąpiła komercjalizacja piosenki, z czym poetom piosenki trudno było się pogodzić, ich działalność artystyczna przeniosła się więc do teatru, koncerty stały się kameralne⁴¹.

W zasadzie zjawisko piosenki poetyckiej nie ma w nowej poezji kontynuatorów, wyjątkiem mogą być teksty Grzegorza Turnaua, Antoniny Krzysztoń, Wolnej Grupy Bukowina, Staroego Dobrego Małżeństwa czy Pod Budą. Teksty tych twórców czy grup nie weszły jednak do szkolnych programów. Piotr Sobolczyk w stosunku do piosenki poetyckiej posłużył się określeniem „Kraina Łagodności”, „które w połowie lat 90. pojawiło się jako próba nowego określenia tzw. «piosenki poetyckiej». [...] Rzeczownik «łagodność» nie pojawił się przypadkiem, tylko oddawał charakter gatunkowy czy prototypowy zjawiska (podobno specyficznie polskiego) «piosenki poetyckiej». «Poetyckość» łączono tam z «łagodnością», także muzyczną, pisaniem o naturze, uczuciach itp., więc poniekąd z modelem poezji sentymentalnej we współczesnej formule”⁴². Zdaniem krytyka, piosenki takie uznawano za poetyckie, ponieważ różniły się od dominującego wówczas stylu rockowego, natomiast od banalnych tekstów piosenek pop „mniejszym stopniem banalności”⁴³.

Powyższe stwierdzenie obrazuje stosunek krytyków do kultury popularnej i do piosenki poetyckiej, co na lekcjach polskiego może stanowić przyczynek do dyskusji oraz oceny zjawiska określanego mianem piosenki literackiej.

W związku z tym można by zaproponować licealistom dyskusję pomyślaną jako forum krytyków, która pomogłaby młodzieży wartościować piosenkę literacką. Jak wiadomo, jeszcze w latach osiemdziesiątych w literaturze stanu wojennego i jej przedłużeniach, spotkamy się z w miarę jednolitym światobrazem, związanym z wartościami prymarnymi. Ponowoczesność znosi, wręcz podważa taki spójny wizerunek świata, obserwujemy „dyktat wielkości”, kłopoty z wartościowaniem, ekspansję kultury masowej⁴⁴. Przygotowane przez młodzież opinie krytyczne o piosenie literackiej, interpretacje wybranych tekstów, zadawanie pytań przez pozostałych uczniów biorących udział w dyskusji pozwoliłoby na ocenę zjawiska i próbę odpowiedzi na pytanie: dla jednych ‘czy’ dla innych ‘co’ piosenka literacka wnosi na lekcje języka polskiego odnośnie tematów, estetyki i wartości. Uwzględnianie w edukacji polonistycznej aksjologii edukacyjnej, czyli mówienia o wartościach i możliwość wartościowania zjawisk popularnych w drugiej połowie XX wieku i we współczesnej kulturze może stanowić okazję do zainteresowania młodzieży poezją śpiewaną, piosenką autorską oraz poetycką.

⁴¹ Derlatka P., *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012, s. 324, 326.

⁴² P. Sobolczyk, *W stronę krainy łagodności (i na marginesach)...*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 567. Pojęcie „kraina łagodności”, funkcjonujące w artykule na prawach metafory, wprowadził dziennikarz muzyczny radiowej Trójki J. Deblessem.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ R. Mielhowski, *Od Mieczysława Jastruna do Jerzego Broszkiewicza, czyli pisarz i dzieło wobec uwarunkowań nowoczesności*, Bydgoszcz 2018, s. 44–45.

Bibliografia przedmiotowa

- Baczyński K.K., *Utworki zebrane*, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1970.
- Baczyński K.K., *Wybór poezji*, oprac. J. Święch, Wrocław 2007.
- Barańczak S., *Piosenka i topika wolności. Dwa labirynty*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 120.
- Błoński J., *Ut musica poesis? „Twórczość”* 1980, nr 9, s. 110–122.
- Chemperok D., Kalbarczyk A., Trześniowski D., *Nowe zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka. Modernizm – dwudziestolecie międzywojenne (nurt klasyczny). Klasa 2, część 2. Kształcenie w zakresie podstawowym i rozszerzonym. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum*, Warszawa 2014.
- Derlatka P., *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012.
- Jamrozek-Sowa A., Stanisław E., *Duch lekki jak ciemności nocne. O wierszach K.K. Baczyńskiego śpiewanych przez Ewę Demarczyk*, [w:] *Nad wierszami Baczyńskiego. Interpretacje, szkice i rozprawy*, red. G. Ostasz, Rzeszów 1998, s. 251–271.
- Kaczmarek J., *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
- Kloch Z., Rysiewicz A., *Piosenka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1993, s. 789.
- Kuźniak A., Karpacz-Oboładze E., *Czarny anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, Kraków 2015.
- Lisowski Z., *Tragizm wojny i okupacji w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
- Mielhorski R., *Od Mieczysława Jastruna do Jerzego Broszkiewicza, czyli pisarz i dzieło wobec uwarunkowań nowoczesności*, Bydgoszcz 2018.
- Młynarski W., *Róbmy swoje*, Warszawa 1985.
- Ostasz G., *Korale z krwi. Rzecz o piosenkach żołnierskich pokolenia wojennego*, [w:] *Poezja pokolenia wojennego. Szkice, interpretacje i artykuły*, red. Z. Andres, G. Ostasz, Rzeszów 1989, s. 193–209.
- Ożóg Z., *Romantycy czasu wojny. Liryka Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz poetów „Sztuki i Narodu” wobec tradycji romantycznej*, Rzeszów 2002.
- Płuciennik J., *Kultura jako aktywizm. „Protest song” Młynarskiego, kultura liberalna i zaangażowanie*, [w:] *Strasznie lubię cię, piosenko. Szkice o tekstach Wojciecha Młynarskiego. Tom jubileuszowy dedykowany Profesor Barbarze Kudrze*, red. K. Burska, E. Olejniczak, Łódź 2018, s. 71–87.
- Podstawa programowa kształcenia ogólnego dla czteroletniego liceum ogólnokształcącego i pięcioletniego technikum. Język polski. Zakres podstawowy i rozszerzony*, Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 stycznia 2018 r., Dz. U. z dnia 2 marca 2018 r., Poz. 467.
- Podstawa programowa przedmiotu język polski. IV etap edukacyjny. Zakres podstawowy i rozszerzony*, [w:] *Podstawa programowa kształcenia ogólnego*, Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 r., Dz. U. z 2009 r. Nr 4.
- Program liceum ogólnokształcącego, liceum zawodowego i technikum, Język polski (dwie wersje)*, Warszawa 1990.
- Romanowski M., *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej*, Gdańsk 2013.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 2002.

Sobolczyk P., *W stronę krainy łagodności (i na marginesach)...*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 565–603.

Stabro S., *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Kraków 2003.

Stabro S., *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 2001.

Stabro S., *Wojna postu z karnawałem*, [w:] tegoż, *Klasycy i nie tylko... Studia o poezji XX wieku*, Kraków 2012.

Turowska Z., *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2008.

Uryga Z., *Godziny polskiego. Z zagadnień kształcenia literackiego*, Warszawa–Kraków 1996.

Zgorzelski C., *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 7-23..

Netografia

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj91cr330TuAhVjhosKHd0KBbMQtwIwBHoECAUQAg&url=https%3A%2F%2Fculture.pl%2Fpl%2Ftworca%2Fewa-demarczyk&usg=AOvVaw3_HAf67cM6Udd20RoQ7o7A, <https://culture.pl/pl/tworca/ewa-demarczyk> [dostęp: 12.02.2021].

<https://kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze/oblawa/> [dostęp: 12.02.2021].

Literary song and generation hymns of the second half of the 20th century at Polish language classes in the secondary school. Aesthetics – topics – values

Abstract

The article concerns the post-war literary song in Polish language education in secondary schools, i.e. the place of authors and texts representing poetic songs, poems set to music, author's song and the opinion of a generation at the Polish language classes. Besides such authors as Ewa Demarczyk, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski, Jacek Kaczmarski (perceived not through the prism of intertextual measures: painting or biblical one, but as a bard of "Solidarity", i.e. the author of "The Walls"), Grzegorz Ciechowski's work 'Do not ask about Poland' was considered. On the example of the poems by Kamil Baczyński which were sung by Demarczyk, texts written by Kaczmarski and Ciechowski, they were discussed the artistry, the topics and evaluation of poetic song from the perspective of educational axiology.

Keywords: a literary song, Ewa Demarczyk, a generation hymn, educational axiology, evaluation

Elżbieta Mazur – dr hab., prof. Uniwersytetu Rzeszowskiego – literaturoznawczyni, dydaktyk literatury, pracuje w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa UR; zainteresowania badawcze: poezja XX i XXI wieku, ekfrazy, podróżopisarstwo, teksty kultury w edukacji polonistycznej; autorka książek: „Rozpoznania”. *O twórczości poetyckiej Emila Granata* (2001), *Oswajanie nowoczesności. Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego* (2015) oraz kilkadziesiąt artykułów i recenzji; redaktorka i współredaktorka czterech tomów zbiorowych, m.in. *Tradycje literatury polskiej XX wieku. Rozprawy i szkice* (2010), *Literatura współczesna w edukacji polonistycznej*, t. I: *Analizy i (re)interpretacje* (2017).