

## Krzysztof Maria Sieniawski śpiewany. Wokół muzycznej interpretacji tekstu poetyckiego

I przeminęło. I kropka.  
Znów piszę wciąż nie na temat –  
człowiek, którego nie spotkasz.  
Człowiek, którego już nie ma...

Krzysztof Maria Sieniawski

Poezja śpiewana, piosenka poetycka, autorska, aktorska, pieśń zaangażowana. Pojęcia te koncentrują się wokół tego samego lub zbliżonego sensu – chodzi o wiersz, który przyobleczonej jest w swoją formę pierwotną, posiada bowiem aranżację muzyczną. Lira nie jest już wtedy tylko podstawą słowotwórczą nazwy rodzaju literackiego, ale stanowi integralną część tekstu. Za pośrednictwem muzyki jeszcze silniej, aniżeli przy zwyczajnej recytacji, wydobywa się jego śpiewność, melodyka. Lirykę możemy uznać za siostrę muzyki, ale siostrę przyrodnią<sup>1</sup>.

Czesław Zgorzelski słusznie zauważa, że całkowite utożsamianie muzyki i wiersza jest czynnością wysoce wątpliwą, szczególnie w kontekście badań nad literaturą<sup>2</sup>. Próbuje on znaleźć odpowiedź, czy ma rację bytu tzw. „muzyczność” wiersza. Termin ten jest jednak nieostry, gdyż – jak pisze Tadeusz Szulc – „fałszem jest, jakoby utwór literacki był w stanie wywołać jakiegokolwiek doznania muzyczne”<sup>3</sup>. Rzeczywiście, melodyka tekstu nigdy nie zastąpi linii melodycznej, a muzyka i poezja są odmiennymi postaciami ekspresji twórczej. Jednakże czy kategorię sąd Szulca nie stanowi uproszczenia? Możemy przecież wskazać elementy właściwe muzyce a występujące w zrytmizowanych wierszach. Zgorzelski stawia słuszną chyba hipotezę:

Ewentualne używanie tego określenia [„muzyczności” – przyp. K.D., M.L.] dotyczyć może [...] jedynie podobieństwa w zakresie metod całościowego organizowania wypowiedzi<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Na temat związków poezji z muzyką, w szczególności zaś liryki z muzyką, a także odrębnego wśród tych związków problemu piosenki śpiewanej, istnieje obszerna literatura przedmiotu, nie uważamy zatem za konieczne rekonstruowania w tym miejscu teoretycznych wypowiedzi pozostających w obszarze tej rozległej dziedziny badań. Ograniczmy się do przywołania kilku wybranych pozycji i do nich w tym miejscu odsyłamy: A. Barańczak, *Słowo w piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983; A. Hejmeja, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2000; tenże, *Muzyka w literaturze: perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Wrocław 2008; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja i J. Niedźwiedzia, Kraków 2004; L. Kolago, *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Warszawa 1994; K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury od Abélarda do Rilkego*, Warszawa 2004; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, pod red. A. Hejmeja, Kraków 2002; J. Skarbowski, *Literatura – muzyka: zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981; R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. J. Krycki, I. Sieradzki, M. Żurowski, oprac.. M. Żurowski, Warszawa 1976 (tu: „Literatura wobec innych sztuk”).

<sup>2</sup> Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, pod red. T. Weissa, Kraków – Wrocław 1984, s. 7-8.

<sup>3</sup> T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 77.

<sup>4</sup> Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 20.

Poezja meliczna zaczyna żyć wspólnie z muzyką najlepiej podczas głosowej interpretacji. Ukazuje przy tym strukturę podobną zamkniętej kompozycji muzycznej. Środek ekspresji jest być może odmienny, ale do wywołania wrażenia na odbiorcy prowadzą te same ścieżki: instrumentacja (w przypadku poezji – głoskowa), rytm (a szczególnie powiązane z nim tempo i pauzowanie) oraz zjawisko intonacji. Te elementy wyrazowe pozwalają usłyszeć płynącą z tekstu melodię, która w pełni objawia się albo podczas recytacji aktora, albo przy twórcze muzyki właśnie.

Rozważania nasze dotyczyć będą tego drugiego przypadku. Celem ich będzie zaprezentowanie tekstów, które w swój artystyczny kod wpisana mają również matrycę piosenki i dzięki temu stają się wielce zachęcającym materiałem dla kompozytorów. Główne zagadnienie stanowić będzie jednak dla nas ścieżka muzyczna pojmowana jako sposób interpretacji wiersza.

Materiałem analizy będą teksty warszawskiego poety – Krzysztofa Marii Sieniawskiego. Wyborowi temu służą co najmniej trzy istotne powody. Przede wszystkim fakt, iż po część jego tekstów sięgnęli właśnie kompozytorzy (tacy jak Przemysław Gintrowski, Jacek Majewski czy grupa Czerwony Tulipan). Ponadto wiersze Sieniawskiego pisane są zrytmizowaną frazą i zawierają spora liczbę środków artystycznych, które stanowią o nieprzeciętnej melodyce tej poezji. Trzecim czynnikiem, zachęcającym badacza do sięgnięcia po teksty Sieniawskiego jest niepamięć, którą opieczętowane są jego wiersze – niepamięć, jak się wydaje, wielce niezaskuszona. Przybliżmy zatem pokrótce jego życie i twórczość<sup>5</sup>.

Artysta urodził się 4. września 1951 r. w Warszawie. Niemal całe swoje życie spędził na osiedlu Chomiczówka. Imał się najrozmaitszych zajęć: pracował w Zakładach Produkcji Materiałów Budowlanych, w Urzędzie Pocztowym jako listonosz, na Polskich Kolejach Państwowych, w RSW Prasa-Książka-Ruch jako kioskarz. Zgodnie ze swoimi zainteresowaniami pracował również w Dziale Literackim tygodnika „Kultura”, gdzie zasłynął jako bezwzględny krytyk – erudyta, który brzydził się literacką miernotą. W młodości był laureatem I nagrody „Ogólnopolskiego konkursu na debiut poetycki roku 1973”, zdobył również pierwszy laur w konkursie „Na nowy przekład wierszy Puszkina w 1977 roku”. Pasjonowała go kultura i literatura Rosji. Przekładał wiersze Puszkina, Jesienina i Lermontowa, zachowując przy tym rosyjską „śpiewność frazy”, ową brzmieniową wyjątkowość tonu, jaką charakteryzuje się język naszych sąsiadów zza wschodniej granicy. Zajmowało Sieniawskiego kino (owocem tych zainteresowań stał się tom *Był taki film*<sup>6</sup>), tworzył również publikowane w „Tele-Tygodniu” fraszki, omawiające w humorystyczny sposób filmy i programy telewizyjne. Na kanwie jego wierszy aktor Wojciech Siemion wystawił w Starej Prochowni przedstawienie teatralne, na które *notabene* autor tekstów nie został zaproszony. W 1994 roku Janusz Horodniczy i Krzysztof Wojciechowski nakręcili krótki film dokumentalny o życiu Sieniawskiego. Poeta osobiście recytuje w nim własne wiersze, opowiada o swoim życiu, podsumowując cytatem z Majakowskiego: „do moich wierszy rubel się nie tulił”. To prawda. Był człowiekiem o wielkiej skromności, nie zajmował się promocją własnej twórczości, chętnie natomiast propagował dzieła innych młodych poetów. Zmarł na atak serca w roku 2001.

Na jego opublikowany dorobek artystyczny składają się cztery tomy poezji: *Serce transkontynentalne* (Warszawa 1986)<sup>7</sup>, *Erotikon* (Warszawa 1986), *Był taki film* (Warszawa 2001) i *Historyjka* (Warszawa 2001). Ostatni zbiór wierszy ukazał się już po śmierci poety.

<sup>5</sup> Fakty z życia Sieniawskiego ustaliliśmy na podstawie notek biograficznych, które zawarte są w jego tomikach poetyckich, a także we wspomnieniach opublikowanych w tomie jego nowel *Pod dobrą datą*, Warszawa 2002. Dodatkowym źródłem informacji jest dla nas jego przyjaciel, a zarazem kompozytor – Jacek Majewski.

<sup>6</sup> Pierwotny tytuł odautorski: *Sto wierszy na stulecie kina*.

<sup>7</sup> Niniejsze wydanie jest podstawą cytowania poszczególnych fragmentów wierszy. W nawiasach okrągłych – odpowiednie numery stron.

Pośmiertnie wydrukowano również tom *Pod dobrą datą*, zawierający nowele Sieniawskiego, stanowiące zbiór celnych portretów obyczajowych z życia mieszkańców stolicy. Wszystkie te pozycje ukazały się w bardzo niskim nakładzie, a ponadto nie zawierają całego dorobku poety (część wierszy pozostała np. w maszynopisach u Jacka Majewskiego – przyjaciela poety). NA szczególną uwagę zasługują dwa pierwsze z wymienionych tomów Sieniawskiego.

*Erotikon* to zamknięty cykl kilkudziesięciu intymnych erotyków. Autor powraca w nim do najzacniejszych tradycji poezji skamandryckiej, bawiąc się stroną wersyfikacyjną tekstów. Nie powielił przy tym bezmyślnie dawnej konwencji, a reinterpretuje ją i transponuje na język, obłaskawiający smętne czasy, w jakich przyszło mu żyć. W krótkim posłowniu do zbioru Piotr Kuncewicz pisze:

Czy to tylko stylizacja? Rym i rytm swoją drogą, a swoją pocucie nowoczesnego obrazu, metafory, skrótu. Dlatego właśnie, wbrew wersyfikacyjnym pozorom, jest to poezja żywa. Podoba mi się ta inność, bo i wcale bym nie płakał, gdyby zagubione wartości dźwiękowe wróciły znowu do łask w języku naszej poezji<sup>8</sup>.

Zwraca Kuncewicz uwagę na bodaj najcenniejszy budulec poezji autora *Erotikonu* – melodykę tekstów, nadorganizację artystyczną ich warstwy brzmieniowej. Jest to jeden z głównych wyróżników, obok niebywalej zwięzłości frazy, twórczości Sieniawskiego.

Z kolei *Serce transkontynentalne* to wybór wierszy z różnych cykli poetyckich autora. Uwydatnia to kolejną istotną cechę jego poezji: wiersze układają się w programy poetyckie – przenikają się wzajem, stanowiąc misternie złożone systemy naczyń połączonych. Marek Ławrynowicz we wstępie do *Serca...* zwraca uwagę na fakt, iż każdy z jego cykli może stanowić odrębny, bardzo spójny tom poetycki<sup>9</sup>. Dobrym przykładem, dowodzącym tej tezy jest cykl *Salon gier*, którego fragmenty zawarte są w *Sercu...*, a który obejmuje sylwetki cenionych pisarzy, wrośniętych w kulturę europejską – m.in. Norwida, Hemingwaya, Goethego, Ibsena, czy Puszkina. Poeta przyobleka kolejno ich postaci, by wypowiedzieć swój liryczny monolog (przejmujące zakończenie wiersza *Norwid*: „zwrócę ku tobie, Jasna Pani, / natchnioną twarz wiecznego Traka!”), bądź wciela się w którąś z literackich postaci (np. w *Fauście*). *Serce transkontynentalne* prezentuje, choć tylko w pewnej mierze, ogromne możliwości Sieniawskiego – jego wyobraźnię dźwiękową, erudycję odsyłającą czytelnika/słuchacza do najwybitniejszych tekstów kultury, wreszcie talent, który nadaje tym tekstom wyrazisty rys, znacząc niemal każdy wiersz lirycznym inicjałem poety.

Najszybciej pisaniem piosenek do utworów Sieniawskiego zainteresował się Przemysław Gintrowski, wieloletni współpracownik Jacka Kaczmarskiego, układający melodie m.in. do wierszy Zbigniewa Herberta. W wywiadzie dla „Życia” Gintrowski przyznaje, że to właśnie do wierszy Sieniawskiego skomponował swoją pierwszą muzykę, po czym dodaje:

A wiersze Krzysztofa już tak trochę zaczepiały pazurkiem o kontestację [...]. To było jeszcze nieśmiałe, jak i moje granie, ale już byłem dużym chłopcem. Patrzyłem na rzeczywistość innym okiem. A i komunistyczna kurtyna coraz bardziej odsłaniała tamten, zachodni, świat<sup>10</sup>.

To właśnie autor *Erotikonu* sprowokował młodego adepta nauk technicznych, zniesmaczonego komunistycznym reżimem, do pracy twórczej, do sięgnięcia po gitarę, która w dalszej karierze będzie stanowić dlań opozycyjny oręż.

<sup>8</sup> Cytat ten pochodzi z ostatniej strony okładki tomu *Erotikon*.

<sup>9</sup> M. Ławrynowicz, [wstęp do:] K. M. Sieniawski, *Serce transkontynentalne*, dz. cyt., s. 5.

<sup>10</sup> M. Wyrwich, *Pan Bóg dał mi odrobinę talentu*, „Życie”, 22.06.2001.

Piosenki do tekstów Sieniawskiego nie doczekały się osobnego albumu – ukazała się jedynie mała płyta winylowa<sup>11</sup>, trzy utwory weszły w skład pierwszego programu Gintrowskiego, Jacka Kaczmarskiego i Zbigniewa Łapińskiego z 1979 r. *Mury*. Ponadto rzeczony trio grywało na swoich koncertach *Epitafium dla Sergiusza Jesienina, czy Pokolenie* (np. podczas zarejestrowanego recitalu *Mury w Muzeum Raju*).

Jedną z najwcześniejszych piosenek Gintrowskiego jest utwór *Przyjaciele, których nie miałem*<sup>12</sup>. Sieniawski napisał ten wiersz najprawdopodobniej w cyklu *Kaktus na dłoni*, z którego pochodzi także inny tekst – włączony przez kompozytora do piosenki. Jest to dosyć nietypowy zabieg interpretacyjny. Gintrowski najpierw śpiewa trzystrofowy tekst *Przyjaciół...*, po czym następuje gwałtowne zwolnienie tempa piosenki, wyciszenie fortepianu i słyszymy tekst również trzystrofowego *Happy andu* (s. 13), wyróżnionego całkowicie inną melodią. Muzyk, łącząc oba teksty, wskazuje na paralełę sensów zachodzącą między nimi: smutna refleksja o niemożności odnalezienia w drugim człowieku bratniej duszy, o skazaniu na wieczną samotność zostaje spotęgowana przez wyrażoną w *Happy andzie* prawdę o dławiącej nieuniknioności śmierci i nieosiągalności szczęścia. Już pierwszy tekst, niepokojący monolog osamotnionego do szaleństwa człowieka, niesie ze sobą gorzką wizję świata. Gintrowski dolewa doń co najmniej drugie tyle goryczy zespoleniem obu wierszy. Zaznaczeniu odrębnego statusu tekstów służy zmieniona melodia, niemniej piosenka jest bardzo przemyślana i zamknięta. Gintrowski spina swoistą klamrą kompozycyjną – powtórzeniem ostatniej zwrotki *Przyjaciół...* po *Happy andzie* – cały utwór, wprowadzając dodatkowo na początku oraz tuż przed ostatnią strofką *Przyjaciół...* monumentalne, trzygłosowe mormorando. Te zabiegi czynią z piosenki całość, zamknięte dzieło, którego smutne przesłanie podkreśla niepokojąca, nieco psychodeliczna muzyka i donośny, charakterystycznie „zdarty” głos Gintrowskiego.

Analizowana wyżej piosenka weszła w skład programu *Mury*, podobnie jak kolejny utwór (będący również częścią cyklu *Kaktus na dłoni*) – *Śmiech* (s. 11). Gintrowski zastosował tutaj zupełnie odmienny zabieg. W *Sercu transkontynentalnym* wiersz ten podzielony jest na dwie części. Uwydatniają to zastosowane przez poetę paralelizmy składniowe. Pierwszą część rozpoczynają słowa: „Bardzo śmiesznie jest umierać”, *incipit* części drugiej brzmi: „Bardzo śmiesznie wstawać rano”. Analogiczne wobec siebie są też dalsze początki strof: „Jak zabawnie chcieć i nie móc” i „Jak zabawnie myśleć o czymś”, a także: „Chciałbyś lecieć za widnokrąg” i „Chciałbyś słońca – musisz moknąć”. Muzyka, jaką opatrzył tekst Gintrowski, w żaden sposób nie akcentuje tego zabiegu, a nawet rozmywa go – swą niezmienną konsekwencją. Dodatkowo dwa ostatnie wersy każdej ze strof śpiewane są dwukrotnie, co jeszcze bardziej oddala słuchacza od dostrzeżenia owej paraleli. Kompozytor najprawdopodobniej z premedytacją pomija ten środek artystyczny, uważając go za mniej istotny przy odbiorze wiersza jako piosenki. Spotykamy się tutaj z problemem dotyczącym sporej części utworów adaptowanych na piosenki. Czy oddawać, a jeśli tak to w jaki sposób, składniowe, gramatyczne cechy wiersza przy wykonywaniu go z towarzyszeniem muzyki? Na ile zuboża wiersz ewentualne ich pominięcie? Najlepsza byłaby chyba próba zachowania intencji autora tekstu, chociażby poprzez zmianę melodii, jak to uczynił Gintrowski we wcześniejszym przykładzie.

Warto przyjrzeć się również piosence *Pokolenie* (s. 79). Jej tekst pochodzi z cyklu *Obrachunek*. Charczący, potężny wokal Gintrowskiego osiąga w tym utworze swoje apogeum, spełniając postulat Sieniawskiego z wiersza *We mnie jest więcej* dedykowanego artyście: „To tylko we mnie krew niewinna śpiewa”(s. 77). Rzeczywiście – Gintrowski bardzo dokładnie wyśpiewuje instrumentalizację głosową, jaką zawiera ten tekst. Z

<sup>11</sup> Płytę wydał „Tonpress”, a w jej skład weszły trzy utwory do tekstów Sieniawskiego z muzyką Gintrowskiego i Kurpowicza: *Pani Bovary* (błędnie opisana jako \**Pani Bovery*), *Przyjaciele* i *Requiem*.

<sup>12</sup> *Przyjaciele, których nie miałem*, [w:] *Mury*, Pomaton EMI, 1999, CD, track 04.

wyrazistym *vibrato* akcentuje każdą głoskę „r”, osiągając efekt warkotu i wydobywając ogromną siłę, jaka drzemie w tym *quasi*-tygrysim ryku:

Spójrz, niewidomy, co za świat –  
szerokiej drogi, chrómy !  
Wysłuchaj się, głuchy, w dźwięków grad !  
O szczęściu, durniu, pomyśl! [podkreśl. – K.D., M.L.]

Z pieczołowitością akcentuje kompozytor również wykrzykniki, które pojawiają się w czterech strofach aż siedem razy (graficznie oddzielone są one od wersów przerwą). Taka interpretacja zdecydowanie pomaga w odbiorze wiersza, podkreślając jego najważniejsze aspekty. Wspaniale pokazuje ironiczną grę podmiotu, który rozkazuje niewidomemu spojrzeć, czy chromemu wyruszać na własnych nogach w podróż. Podkreśla nieznoszący sprzeciwu ton, wytykający mentalne kalectwo niemal każdego człowieka. Ostatni wers („Bądź zdrow, śmiertelnie ranny”) zostaje aż trzykrotnie powtórzony. Gintrowski słusznie podkreśla nadzieję, jaką pomimo wszystko próbuje w słuchaczu zaszczyć poeta. Wykrzywane rozkazy zostają skwitowane życzeniem zdrowia, skierowanym do człowieka – istoty chorej na śmierć.

W skład cyklu *Kaktus na dłoni* wszedł również utwór *Pani Bovary* (s. 10). Jest on, rzecz jasna, inspirowany powieścią Gustawa Flauberta pod tym samym tytułem. W wersji śpiewanej przez Gintrowskiego brakuje jednej ze zwrotek. Prawdopodobnie w momencie komponowania muzyki nie miał on dostępu do pełnej wersji wiersza, bądź Sieniawski dopisał tę zwrotkę tuż przed wydaniem *Serca transkontynentalnego*, gdy redagował poszczególne teksty. Sytuacja zamierzonego opuszczenia jest bowiem dopuszczalna tylko przy tworzeniu piosenki z fragmentu większego poematu (zrobił tak np. Marek Grechuta, kiedy wybrał spośród pieśni Gałczyńskiego interesujące go strofki i złożył w piosenkę).

*Pani Bovary* posiada bardzo spokojną, delikatną melodię, budującą klimat egzystencjalnego niepokoju. Początkowy opis scenki rodzajowej, przedstawiającej bal u hrabiego, na którym gościli państwo Bovary, snuje się wespół z gitarowym *arpeggio* i drugą gitarą solową w tle. Od pierwszej strofy zaczynają się jednak szybkie fortepianowe pasaże, potęgujące niepokój i zapowiadające bliżej nieokreślone wydarzenie, być może o charakterze przełomowym. Trzy początkowe strofy „toczą się” dosyć leniwie, jednak w czwartej dochodzi do przerwania tej pozornie sielskiej atmosfery. Gintrowski śpiewa tu bowiem zdecydowanie głośniejsz. Dzięki zwiększeniu napięcia wokalu wyróżnia ten fragment tekstu, próbuje zwrócić szczególną uwagę na dwuwiersz:

Tylko ta pewność, że i potem  
nic się nie zmieni wokół nas

Dystych ten jest istotnie bardzo ważny – wyraża bowiem bezsilność i uczucie monotonii, ogarniające Emmę Bovary. Wybrzmiewają dynamiczne dźwięki, następuje krótka pauza. Dalsza część strofy śpiewana jest już spokojnie, ciszej, bez akcentów fortepianowych, co zwiastuje powrót do zniechęconej rutyny, do „pomysłów wujków” i ciotecznych „plotek”. W ostatnim czterowersie zabieg ze strofy wcześniejszej zostaje powtórzony. Tutaj nastrój bezsilności wydaje się sięgać zenitu:

Tęsknota za kimś, kogo nie ma  
choć na palcach cicho wszedł  
...tylko tak czule pieści Emma  
pluszowej sofie ciepły grzbiet

Melodia ponownie wtóruje melancholijnie zrezygnowanej pani Bovary, która siedzi apatycznie na sofie, mechanicznie gładząc pokrywający ją materiał. Muzyka zdaje się poszerzać przestrzeń wiersza, staje się jego oddechem, pozwala na chwilę przenieść się do Francji w czasy melancholijnej Emmy.

Przemysław Gintrowski jest również autorem muzyki do jednego z najważniejszych<sup>13</sup> tekstów Sieniawskiego – monumentalnego *Epitafium dla Sergiusza Jesienina*<sup>14</sup>. O samym poemacie można by pisać wiele, gdyż jest on rozbudowaną poetycką refleksją nad życiem i twórczością rosyjskiego artysty, dotyka ponadto kontrowersyjnych kwestii jego śmierci. Kompozytor, mierząc się z tym dziełem, napotyka na swojej drodze co najmniej jeden postulat, implikowany przez formę graficzną poematu. Mowa tu o dwudzielności wiersza, który nosi dwa podtytuły: *Zodiak* (od słów: „Wściekła się Wielka Niedźwiedzica”) oraz *Modlitwa* (od „Tutaj Jesienin w najśmieszniejszej z gier”).

Pierwsza część skonstruowana jest wokół motywów zodiakalnych, tak ważnych dla poetyckiego świata Jesienina. W metafizycznych obrazach galopują czytelnikowi przed oczyma kolejne znaki zodiaku oraz gwiazdy i galaktyki (Wielka Niedźwiedzica, Droga Mleczna). Oprócz tego posłużył się Sieniawski personifikacją Rosji – Panny, która staje się potężną ostoją dla zbłąkanej duszy poety. Ona bowiem „brzozami wędrownymi” i „chatą rodzinną” sprawuje pieczę nad swoim „rizańskim synem”. Dodatkowo pierwsza część poematu zawiera sugestywną onomatopieję, swoją dźwięcznością wpływającą na dynamiczne obrazy, jakie projektowane są w umysłach odbiorców. Ruś „huczy po karczmach” – słyszymy w tej frazie atmosferę rosyjskiego szynku, pełnego obłąkańczych huków, bełkotów i szumów.

Wizja staje się tak bardzo plastyczna właśnie dzięki dźwiękonaśladowczej próbie oddania przestrzeni lirycznej. W zestawieniu z czasownikiem „pali”, wizja pogrążonej w pożodze szaleństwa Rosji wzbudza ogromny niepokój i dogłębnie porusza.

Druuga część poematu to prośba o modlitwę w intencji poety. Sieniawski plastycznie obrazuje, przydając scenerii wiersza otwartości, czyniąc przestrzeń tak rozległą, że aż przytłaczającą. Służą temu celowi frazy „wiatr myszkujący po połoninach” oraz „niesie w dal z wiatrem”. Śmierć Jesienina, o której autor *Serca transkontynentalnego* posiadał wiedzę „oficjalną” (nie były jeszcze znane dokumenty rosyjskich służb specjalnych na temat prawdopodobnego sfingowania samobójstwa poety w hotelu „Angleterre”), wyprowadziła jego duszę na niezmiernie hiperprzestrzenie Rosji. „Rizański syn” poszukuje i w zaświatach niezgłębionej tajemnicy ludzkiej tułaczki.

Tyle w ogromnym skrócie o samym tekście. Jak poradził sobie z nim Gintrowski? Zdaje się, że wyszedł obronną ręką z tego karkołomnego przedsięwzięcia, co zostało zresztą docenione w 1976 roku na Przeglądzie Piosenki Studenckiej w klubie „Riwiera”. Znamiennym jest fakt, że był to pierwszy publiczny występ muzyka, od którego rozpoczęła się jego błyskotliwa kariera. Gintrowski wydłużył o jedną część *Epitafium dla Jesienina*, korzystając jednak z tekstu wskazanego przez Sieniawskiego w motcie do własnego poematu. Mowa tu o przekładzie wiersza Jesienina *Otwori mnie, straż zaoblacznyj*, autorstwa Władysława Broniewskiego. Kompozytor wplótł, być może za namową samego Sieniawskiego, pomiędzy dwie pierwotne części poematu tekst *Otwórzcie mi, stróże anieli*, czyniąc poruszający przekaz o śmierci rosyjskiego poety wiarygodniejszym, bo popartym słowami samego Sergiusza. Monumentalna melodia rozpoczyna się od razu od szybkiego i głośnego akompaniamentu fortepianowego. Na wejściu frazy „I Ruś cerkiewna”, w tle słyszymy mormorando rodem z gregoriańskich chorałów, a muzyka przywodzi na myśl podniosłe hymny śpiewane w cerkwiach. Ogromny ładunek emocjonalny tekstu zostaje w sposób mistrzowski przetransponowany na nuty. Wybrzmiewa *Zodiak* i słyhać wiersz

<sup>13</sup> Mamy tu na myśli szczególny status poetyckich dokonań Jesienina, którego wpływy na twórczość Sieniawskiego są bardzo widoczne i kształtują w dużej mierze warsztat warszawskiego poety.

<sup>14</sup> *Epitafium dla Jesienina*, [w:] *Mury w Muzeum Raju*, Pomaton EMI, 1991, CD, track 19.

samego Jesienina. Gintrowski śpiewa go najpierw bardzo spokojnie, cichym, delikatnie rozedrganym głosem, ale pod koniec tłumaczenia Broniewskiego wzmacnia ton, zapowiadając wielki finał, który ma nastąpić niebawem. Trzecia część zaczyna się również dyskretnie i kameralnie, niemniej prośba: „Pomódl się, pomódl za Jesienina” zostaje wyśpiewana znacznie intensywniej. Podobny schemat zastosowano w czterech kolejnych strofach. Po puentującej utwór frazie: „pomódl się, pomódl za Jesienina” następuje długie, trzygłosowe mormorando, otwierające przed wyobraźnią przestrzeń dzikiej Rosji. Daniel Wyszogrodzki w książeczce, dołączonej do boksu z płytami Kaczmarzkiego *Syn marnotrawny*<sup>15</sup>, nazywa *Epitafium dla Sergiusza Jesienina* utworem epickim. Ma chyba rację, gdyż podczas słuchania tej znakomitej kompozycji przychodzi na myśl aria opery o jakże przejmującym librecie.

Tę ogólnikową analizę dorobku Gintrowskiego chcemy zakończyć na krótkim utworze *Kantyczka* (s. 68), który wykonywany był zresztą przez samego artystę bardzo rzadko. Wiersz wchodzi w skład cyklu *Na dalekich peryferiach*. Kompozytor zastosował w nim zabieg wyróżnienia jednej ze zwrotek całkowicie odmienną od pozostałych melodią. Środkowa strofa oparta jest bowiem na jednym tylko akordzie zerowym (A0), który w charakterystyczny sposób „sprzęża się” z dwoma pozostałymi zwrotkami. Zabieg ten ma na celu po pierwsze zaadaptowanie krótkiego tekstu na piosenkę, którą z reguły charakteryzuje przecież dłuższy czas trwania, aniżeli głośna lektura tekstu. Ponadto uwypukla zawarte w drugiej strofie wyznanie miłosne: „odpocznij – nie biegnij – najdroższa – kochana”, stanowiące swoiste preludium do pełnej wdzięku metafory kraju jako „czerwonego jabłuszka przekrojonego na krzyż”. Dzięki „wyhamowaniu” melodii pierwotnej poprzez zastąpienie jej inną, a następnie ponownym wykorzystaniu, ten precudnej urody środek stylistyczny rozwija się przed słuchaczkę w całej swej poetyckiej urodzie.

Oprócz Gintrowskiego po teksty autora *Epitafium dla Jesienina* sięgnął również Jacek Majewski. Już jako nastoletni chłopak zafascynował się poezją Sieniańskiego, gdy, jak sam przyznaje, poszukiwał artysty, do którego tekstów mógłby napisać muzykę. Kiedyś przypadkowo kupił tomik poety i niemal „od ręki” stworzył kilkanaście utworów. Po wielu latach postanowił wrócić do tych kompozycji, opracowując je ponownie, tym razem z pianistą – Tomaszem Susmędem. Przypadkowy, nieoficjalny koncert odbył się we wrześniu 2007 roku w folwarku Marszowice, podczas zlotu wielbicieli Jacka Kaczmarzkiego (który również znał Sieniańskiego). Jako że piosenki te zebrały wówczas bardzo dużo głosów aprobaty, artyści przygotowują obecnie materiał na płytę z tekstami Sieniańskiego i grają koncerty. Przyjrzymy się zatem kilku spośród kompozycji Majewskiego.

Szczególnie interesująco zaaranżował on wiersz *Kołysanka*. Piosenka zaśpiewana jest łagodnym *mezzopiano* z towarzyszeniem delikatnej gitary i spokojnego fortepianu. Dzięki zastosowaniu tak stonowanej melodii tekst, który w zamierzeniu ma być przecież śpiewany dziecku na dobranoc, leniwie snuje się, przywołując na myśl kołysanki z naszego dzieciństwa:

Zaśnij synku mój, niech ci świeci nów  
Niech cię nie wypatrzą jasne oczy sów  
Nad najdalszy brzeg, nad rozstaje dróg  
Nadlatuje jastrząb, kracze czarny kruk

Nagromadzenie spółgłosek szeleszczących i syczących podkreśla sielski obraz przyrody, która współgra ze snem przychodzącym na chłopca. To właśnie akcentowanie tego zabiegu stylistycznego przez śpiewającego czyni z piosenki prawdziwą kołysankę. Niepotrzebnym, wręcz drażniącym zabiegiem byłoby opatrzenie tego wiersza muzyką mocniejszą, czy szybkim akompaniamentem. Straciłby bowiem swój kojący nastrój, intencjonalnie wpisany w tekst przez Sieniańskiego.

<sup>15</sup> *Syn marnotrawny*, EMI Music, 2004, CD, track 13.

Całkowicie odmienny charakter ma tekst *Ballada szubieniczna*. To już typowa dykteryjka, zabawna przestroga przed apodyktycznym odwoływaniem się do sprawiedliwości, która jest przecież zdradliwa i może obrócić się przeciw swojemu apologecie. Muzyka Majewskiego podkreśla tę lekkość przekazywanej prawdy. Choć piosenka zrobiona jest na modłę marsza, to przyspieszanie tego rytmu (poprzez niemirowe uderzenia w struny) może kierować uwagę słuchacza na humorystykę śpiewanego tekstu. W tym przypadku ewentualne zastosowanie patetycznej melodii mogłoby zniweczyć efekt komiczny. Zdarzają się wszakże i teksty satyryczne, które na naddaniu im „grobowej” w wyrazie muzyki mogłyby zdecydowanie zyskać. Dobrym przykładem wydaje się *Erotyk z przestroga* Sieniawskiego, będący zbiorem ostrzeżeń przed ożenkiem z poetą, niezyciowym i uciążliwym partnerem. Puenta utworu brzmi:

Stroń, dziewczyno, od poety.  
Idź za prywaciarza.

Muzyka pełna patosu pozwoliłaby znacząco wzmocnić ostateczny efekt komiczny: oto poeta wylicza swoje wady (można je zresztą odczytywać jako zalety), by całkowicie, z niebywałą dozą ironii zdeprecjonować się w oczach adresatki, a używa w tym celu melodii pełnej powagi i wzniosłości. Rubaszny słowotok wyśpiewywany jest niczym nabożna kantata, co przełamuje pewną granicę humoru, ocierając się o absurd. Efekt ten osiągnąć można dzięki aplikacji odpowiednich brzmień muzycznych.

Dobitną interpretacją jest również piosenka do wiersza *On padł*. Majewski zastosował tu charakterystyczne bicie gitarowe, które przypomina galop. Porywające tempo utworu jest trafnym tłem dla relacji dynamicznych i przejmujących wydarzeń (tekst opisuje reakcje na samobójczą śmierć artysty, który czuł się niezrozumiany). Wszyscy przekrzykują się nawzajem: „on bytem zabity”, „po prostu zwariował”, czy „alkohol go zgubił”. Gawiedź rości sobie prawo do katygorycznej oceny postawy człowieka, niksując jednostkę traktując niczym przedmiot (dehumanizujące sformułowanie „on padł”). Dramatyczna sceneria rozgrywanych wydarzeń jest więc w właściwy sposób oddana przez pędzącą muzykę. Efekt osaczenia dodatkowo wzmocniają uderzenia pojedynczych akordów na fortepianie. Zaszczucie, stłamszenie przez rozchukany tłum brzmi w tej muzyce, która mogłaby być idealnym tłem do szaleńczej ucieczki. Melodia o tak szybkim tempie niemal w każdym przypadku wywołuje poczucie osaczenia (by przywołać choćby szlagierową *Obławę* Kaczmarskiego, czy tegoż *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*).

Rozważania nad twórczością Majewskiego zakończyć wypada utworem *Na stacji Polska* (s. 67), włączonym przez Sieniawskiego do cyklu *Na dalekich peryferiach*. Wiersz jest wyrazem bezwzględnej, zatraconej miłości do ojczyzny, która nie pozostawia swoim bohaterom wyboru. Utwór ten jest silnie ukierunkowany na puentę. Muzyka konstruowana jest więc podług tej reguły. Najpierw pojedyncze, miarowe uderzenia w gitarę i spokojny śpiew – przedstawienie lirycznego nastroju, jaki towarzyszy doniosłemu wyznaniu. Pod koniec trzeciej strofy mocno zaakcentowane „Somo-Sierra!” przechodzi w kolejną zwrotkę, zaśpiewaną już głosem bardziej podniesionym. Zawiera ona wyliczenie straszliwych, lecz bohaterskich miejsc polskiej pamięci: Majdanka, Oświęcimia, Monte Cassino. Ostatnia strofa jest przejmującą refleksją nad nieuniknionością losu, który uwięził „na stacji Polska” jej dzieci, bez wahania potrafiące poświęcić dlań własne żywoty. Wokal zostaje tu zdecydowanie najsilniej wyteżony, jednak z zachowaniem pauzy, którą zasugerował poeta poprzez zastosowanie wielokropka: „Na stacji Polska... U początku drogi”, co podkreśla moc owego spostrzeżenia dotyczącego wyniosłego, acz milczącego bohaterstwa Polaków.

Twórczość poetycka Sieniawskiego staje się szczególnie wdzięcznym obiektem badań, jeśli rozpatrywać ją właśnie z perspektywy inspiracji, jaką stanowiła dla kompozytorów



piosenki śpiewanej. Zaprezentowany w tekście wybór analiz nie wyczerpuje jednak liczby i różnorodności problemów badawczych, zawierających się w tej – chyba niesłusznie – zapomnianej literaturze, zasługującej bez wątpienia na oddzielną monografię, której powstanie jest zapewne tylko kwestią przyszłości.