

Maciej F. Kubiak
Berlin

KREACJA – OBRAZ – MIT. WYOBRAŻENIE KOBIETY W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA STASZEWSKIEGO

Wino spijaj, pieśni śpiewaj
I kobiety wielbij ciało
Bo czyż z duszy masz pożytek
Albo wcale, albo mało¹

Stanisław Staszewski

Jan Dunin-Mieczyński, przyjaciel Stanisława Staszewskiego z czasów warszawskich, stwierdził, mówiąc o nim, że „kobiety w jego życiu to odrębny i dość skomplikowany problem”². Słowa te stanowią bezpośrednią inspirację, leżącą u podstaw powstania tego tekstu. Już na etapie pierwszych prac związanych ze wstępnym określeniem ram badawczych niniejszego przyczynku zaczęła krystalizować się pewna hipoteza badawcza, która stoi w centrum moich rozważań. Wśród wielu utworów, które Staszewski pozostawił, znaczna ich część odnosi się do kobiet. Pole semantyczne dzieł artysty nie ogranicza się jedynie do nadawania utworom tytułów kobiecych imion, jak *Marianna* czy *Celina*, ale konstytuuje się poprzez osadzenie postaci kobiecych jako głównych bohaterek czy adresatek jego utworów³. Temat ten jest zaproszeniem do szerszej dyskusji, gdyż omawiany tu aspekt możliwy jest do rozważenia z kilku różnych perspektyw (muzyczno-tekstowej, historyczno-społecznej, biograficznej etc.), składających się na wielość fenomenu literackiej twórczości Staszewskiego. Nawiązując do podtytułu szkicu, należy podkreślić rolę kontekstu biograficznego poety – omówieniu poddana zostanie postać kobiety w utworach Stanisława Staszewskiego z uwzględnieniem wątków biograficznych. Zależność tę dostrzegł na długo przed spopularyzowaniem twórczości barda Jacek Kaczmarski, mówiąc, że „trudno było oddzielić to, co jest w *Baranku* czy w *Celinie* od jego [Staszewskiego – M.K.] własnych doświadczeń, przefiltrowanych

1 S. Staszewski, *** (*Pośród świata marzeń bzdurnych*), [w:] idem, *Samotni ludzie, wiersze i piosenki*, Warszawa 2015, s. 88.

2 Cytat pochodzi z filmu Jerzego Zalewskiego *Tata Kazika* (1993), transkrypcja autora.

3 Szczególnie uwidacznia się ta tendencja w odnalezionej w 2024 r. nieznannej sztuce Stanisława Staszewskiego, w której główna postać, Staszek, dokonuje swoistego rozliczenia się ze swoimi kochankami, kobietami, odgrywającymi w różnych etapach jego życia istotną rolę, a z perspektywy czasu stały się dlań *femme fatale*. Źródło w posiadaniu autora.

przez silną, literacką świadomość”⁴. Wstępne rozeznanie tematu nasunęło pewne pytania interpretacyjne, które można rozważać wyłącznie z uwzględnieniem wątków biografii Staszewskiego. W toku przygotowań do pracy nad tym tematem kluczową rolę odegrały rozmowy z osobami związanymi bezpośrednio z postacią artysty – umożliwiły one bezpośredni wgląd w intymne relacje Staszewskiego z kobietami, o których względy się starał.

Metodologia i cele badawcze

Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na specyficzną, charakterystyczną dla poetyki Stanisława Staszewskiego tematykę utworów muzyczno-tekstowych. W szczególnym stopniu zostanie tu omówiona rola archetypu kobiety dla kształtowania się tekstowo-muzycznej tkanki dzieł poety. W pierwszej części rozważaniu poddane zostaną inspiracje literackie Staszewskiego, wśród których znaczące miejsce zajmuje twórczość młodopolska. Niniejszy tekst ma charakter przyczynku, wstępnego rozeznania i określenia problematyki badawczej związanej z określonym w temacie polem semantycznym. Do zrealizowania postawionego celu niezbędne jest omówienie uwarunkowanego kulturowo obrazu kobiety, jej archetypu, mitologizacji i przemian dotyczących sposobu jej postrzegania w świecie i sztuce. W drugiej części omówieniu i analizie poddane zostaną teksty wybranych utworów Staszewskiego z uwzględnieniem okresów twórczych (przede wszystkim) plockiego i paryskiego.

Rozważając istotę tworu, jakim jest piosenka, niezbędne jest wykorzystanie metodologii, która uwzględni złożoną naturę tego wieloaspektowego fenomenu. Stwierdzenie to, choć brzmi banalnie, ma swoje daleko idące konsekwencje metodologiczne. Problem ten zauważa i omawia szerzej w swoim artykule Patryk Mamczur⁵. Badacz podkreśla ryzyko stosowania nieodpowiednich narzędzi badawczych z różnych dziedzin, co może prowadzić do niemiarodajnych wniosków.

Chyba najbardziej jaskrawym przykładem takiego działania jest właśnie traktowanie tekstu utworu popularnego jak wiersza, w oderwaniu od jego pierwotnego, muzycznego kontekstu. Podejście to wydawało się wielu badaczom naturalne – wszak zarówno piosenka, jak i wiersz są przejawami rytmizowanego użycia języka – i było powszechnie stosowane w początkach *popular music studies*, ale szybko zaczęto je krytykować jako ograniczające i prezentujące muzykę popularną w nienaturalnym kontekście⁶.

Poprzez krytykę tradycyjnego modelu interpretacji tekstu kultury Roland Barthes dostrzegał potrzebę oddzielenia dzieła od intencji autora, wyrażając to w sformułowaniu

4 Opinię tę wyraził Jacek Kaczmarek w wspomnianym filmie *Tata Kazika*.

5 P. Mamczur, „*I’m a poet and I know it*”, czyli dlaczego nie powinno się badać muzyki popularnej jak poezji, [w:] *MUTE: Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*, red. A. Juszczak, K. Sierżputowski, S. Papier, N. Gieźma, Kraków 2017, s. 23–31.

6 *Ibidem*, s. 25.

„śmierć autora”⁷. Ten symboliczny akt usunięcia z dyskursu interpretacyjnego instancji autora miał na celu wzmocnienie roli odbiorcy tekstu, współtworzącego akt twórczy, jakim jest relacja między dziełem a odbiorcą, „narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią Autora”⁸. Takie spojrzenie na tekst jako dzieło samoistne, pozbawione kontekstu biograficznego twórcy, wydaje się w przypadku rozważań nad muzyką popularną⁹ mało wydajne. O ile w przypadku klasycznej analizy formalno-literaturoznawczej metoda ta przynosi wymierne efekty, o tyle w przypadku dyskursu, znajdującego się na pograniczu literatury, muzyki i wartości interpretacyjnych, o wiele bardziej zasadne wydaje się skierowanie ku intertekstualności. W pojęcie zaproponowane przez Julię Kristevę wpisuje się model badawczy zaproponowany przez Wojciecha Siwaka, który w swej monografii *Estetyka rocka*¹⁰ proponuje interdyscyplinarne spojrzenie na piosenkę, „wyrывая” tym samym jej tekst z paradygmatu czysto teoretyczno-literackiego¹¹. O potrzebie wytworzenia modelu badawczego adekwatnego do fenomenu piosenki popularnej pisali uczeni reprezentujący liczne kierunki badawcze: filologię, muzykologię, teatrologię, socjologię, historię etc. Wśród nich należy wymienić takich badaczy, jak

7 R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 247-251.

8 *Ibidem*, s. 251.

9 Na potrzeby niniejszego przyczynku dokonuję tu pewnego skrótu myślowego. Termin „muzyka popularna” jest używany jako *Containerbegriff* (niem. „pojęcie-kontener”), w którym współlistnieją różne, niekiedy odległe estetycznie twory muzyczno-tekstowe, funkcjonujące w dyskursie muzyki nieklasycznej (stąd w niniejszym tekście dla określenia fenomenu piosenki popularnej używane będą pojęcia „piosenka” czy „song”). W odróżnieniu od „pieśni”, piosenka popularna nie posługuje się *stricte* literackim tekstem oraz nie funkcjonuje w historyczno-muzycznym kontekście interpretacyjnym (jak np. tzw. „szkoły” interpretatorskie w muzyce instrumentalnej, szczególnie w pianistyce). Jerzy Habela w *Słowniczku muzycznym* (wyd. XIX, Kraków 2009, s. 143) podkreśla rolę i charakterystykę rodzaju tekstu, do którego powstaje umuzyycznienie (niem. *Vertonung*): „pieśń – krótki utwór wokalny do tekstu poetyckiego (na głos solo, na głos z towarzyszeniem instrumentu lub orkiestry, na wokalny zespół kameralny, na chór)”. Autor uwydatnia w swej definicji klasycznej „pieśni” prymarność tekstu nad umuzyycznieniem – tekst literacki (wiersz), będący przykładem zrytmizowanej struktury językowej, wymuszał organizowanie, planowanie i komponowanie struktur czysto muzycznych. Owo rozróżnienie pomiędzy „pieśnią” a „piosenką” w stosowanej tu nomenklaturze stanowić ma gwarancję transparentności oraz ma służyć podkreśleniu różnic formalno-estetycznych pomiędzy „pieśnią” a „piosenką”. Wspomniane różnice dostrzegają badacze od dziesięcioleci – już w 1979 r. Peter Urban pisał: „teksty muzyki popularnej są, pomimo że słyszy się je każdego dnia, nie tak łatwo przystępne, jak na przykład zebrane dzieła Szekspira; [...] ponieważ piosenka w pierwszej linii jest śpiewana, a dopiero potem może być przeczytana, kładzie się w niniejszym źródle mniej wagi na konwencje słowa pisanego” [niem. „Texte von Populärmusik sind, obwohl man sie vielleicht jeden Tag hört, nicht so leicht zugänglich wie zum Beispiel die gesammelten Werke von Shakespeare; [...] Da Songs in erster Linie gesungen und dann erst gelesen werden sollen, wird in diesen Quellen auf Konventionen des geschriebenen Wortes wenig Wert gelegt“]. P. Urban, *Rollende Worte – die Poesie des Rock Von der Straßenballade zum Pop-Song*, Berlin 1979, s. 7 (przeł. M.K.).

10 W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.

11 Por. *ibidem*, s. 92-94. Analizując kwestie związane z istotą muzyki popularnej (u Siwaka na przykładzie muzyki rockowej), badacz proponuje spojrzenie na piosenkę z perspektywy trzech wymiarów ekspresyjnych: warstwy muzycznej, warstwy tekstowej oraz warstwy scenicznej (wykonawczej). Model ten, uzupełniony o np. kontekst biograficzny, umożliwia intertekstualne odczytanie tekstu kultury, jakim jest piosenka (*sensu* Kristeva).

Simon Frith, Peter Wicke, Jens Reislöf, Joseph Kerman, John Shepard, Robert Walser, Susan McClary i wielu innych¹².

Kobieta (nie)realna – młodopolskie źródła postrzegania postaci kobiety w twórczości Stanisława Staszewskiego

Fascynacje Staszewskiego literaturą młodopolską i dwudziestolecia międzywojennego (w szczególności poezją) widoczne są nie tylko w próbach umuzyycznienia tekstów poetyckich innych twórców¹³, lecz w przejętych przez poetę i zaadaptowanych na własne potrzeby twórcze strukturach i tematach¹⁴. Krzysztof Gajda we wstępie do tomu poetyckiego Staszewskiego *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki* podkreśla, że

Staszewski pozostawał przede wszystkim pod wpływem literatury wcześniejszej, z pierwszej połowy XX wieku. Język młodopolski i tradycyjnych poetyk dwudziestolecia międzywojennego nakłada się w tych tekstach na nowsze tendencje oraz oryginalną osobowość autora *Notorycznej narzeczonej*¹⁵.

Czynnikiem determinującym sposób przedstawienia kobiety/kobiecości w utworach Staszewskiego jest jej młodopolska wizja oraz rola cielesności i erotyzmu w budowaniu struktur semantycznych. Wojciech Gutowski w swojej monografii *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich nutach miłości)*¹⁶ zajmuje się kompleksowym i szerokim przedstawieniem tematu miłości w literaturze wspomnianego okresu. Badacz nie koncentruje się na typologizacji wariantów miłości/erotyzmu w literaturze młodopolskiej, a na próbie wyodrębnienia charakterystycznych cech wspólnych ze szczególnym uwzględnieniem czynników mitologizujących. W toku rozważań nad tematem miłości w literaturze lat 1890-1918 autor podejmuje próbę określenia rodzajów mitologizacji, jakim temat ten został poddany. Gutowski konstatuje:

12. Szerzej o wspomnianym problemie pisze w swoim artykule Jakub Kasperski, *Współczesna muzykologia wobec muzyki popularnej – przegląd wybranych stanowisk*, [w:] MUTE: Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje..., s. 11-22.

13. Staszewski komponował muzykę do dzieł np. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Wróci wiosna baronowo, Ballada o dwóch siostrach*), wykonywał popularne w międzywojniu piosenki kabaretowe z Teatru Qui Pro Quo pióra Mariana Hemara (np. *Ja chcę mieć spokój* – nagranie niepublikowane, w posiadaniu autora) lub piosenki należące do nurtu muzyki jazzowej (w szczególności popularnego w latach trzydziestych tanga), jak *Ty albo żadna* (śł. Ludwik Szmaragd, muz. Jerzy Petersburski).

14. W późniejszym czasie będzie to stanowić dla Staszewskiego problem – redakcja czasopisma „Odrodzenie” zarzuci Staszewskiemu „młodopolskość” jego przysłanych z prośbą o publikację wierszy, a ta etykieta w dobie socrealizmu nie mogła znaleźć entuzjastów. Wspomniana młodopolskość stanowiła dla redakcji „Odrodzenia” „usterkę”. Dla poprawy jakości nadesłanych tekstów redaktor Anna Baranowska zaleciła Staszewskiemu czytanie „dobrych współczesnych pisarzy” (za: S. Staszewski, *Samotni ludzie...*, s. 111).

15. K. Gajda, *W samotnym śniegu został ślad...*, [w:] S. Staszewski, *Samotni ludzie...*, s. 6.

16. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich nutach miłości)*, Kraków 1992.

mit w literaturze Młodej Polski występuje jako kompleks obrazowo-semantyczny (obraz, symbol, motyw, fabuła) o silnym zabarwieniu emocjonalnym i wyraźnym nacechowaniu estetycznym, który w intencjach artysty-mitotwórcy ma odsłaniać rzeczywistość „absolutną”, tj. niedostępną poznaniu rozumowemu i nie dającą się wyjaśnić według reguł poznania obowiązujących w ramach oficjalnej kultury¹⁷.

Wspomniane procesy mitologizacji mają, według badacza, znaczący wpływ na kształtowanie się językowo-semantycznej struktury utworów młodopolskich. Nadto podkreśla, że często do głosu dochodzą treści nieuświadomione, determinujące postępowanie literackich bohaterów utworów Młodej Polski. Ma to związek z podwójną moralnością postaci, ich hipokryzją mieszającą mieszczańskie konwenanse z dochodzącymi z ich wnętrza popędami seksualnymi¹⁸. Działania bohaterów są więc wypadkową działających na nich przeciwstawnych sił: z jednej strony kulturowo uwarunkowanych konwenansów, z drugiej zaś – pierwotnych, nieujarzmionych sił seksualnych. Gutowski rozróżnia trzy autonomiczne kręgi tematyczno-mitotwórcze, leżące u podstaw kształtowania się poetyki młodopolskiej:

- 1) mit chuci, gdzie miłość jest znakiem działania bezosobowego *fatum*, siły determinującej życie jednostki i kosmosu;
- 2) mit intensywnej chwili, w którym przeżycie miłosne jest hedonistycznym, zmysłowym absolutem, też estetycznym azyłem chroniącym przed dotkliwosciami natury i historii;
- 3) mit *androgyn*, będący najbardziej złożoną formą młodopolskiej „religii miłości”¹⁹.

Anna Czabanowska-Wróbel, omawiając zaproponowaną przez Gutowskiego typologię, podkreśla również wspólną cechę erotycznej mitologii młodopolskiej, jej kamieniem węgielnym jest perspektywa męskoosobowego podmiotu.

Inną, nie dość wyraźnie podkreśloną przez autora *Nagich dusz i masek*, wspólną cechą młodopolskiej erotycznej mitologii jest wpisana w nią jednostronna, męska perspektywa, w której miłość rozumiana jest jako uczucie mężczyzny do kobiety (a nie odwrotnie), przy czym mężczyzna ten jest zindywidualizowaną jednostką, reprezentantem Kultury i jej wartości, a kobieta – wysłanniczką Natury i jej bezosobowego fatalizmu²⁰.

Maria Podraza-Kwiatkowska w swoim artykule *Młodopolska femina. Garść uwag*²¹ podkreśla, że kobiecość w poezji młodopolskiej manifestuje się przede wszystkim w erotykach²². Badaczka zauważa, że inaczej niż jeszcze w dobie pozytywizmu wiersze te operują semantyką związaną bezpośrednio z obcowaniem cielesnym – od dotyku

17 *Ibidem*, s. 8.

18 Jak w przypadku demaskującego „podwójną moralność” dzieła Gabrieli Zapolskiej *Moralność Pani Dulskiej*.

19 W. Gutowski, *op. cit.*, s. 16.

20 A. Czabanowska-Wróbel, *Maski kobiety i twarz mężczyzny*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 185.

21 M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina. Garść uwag*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

22 *Ibidem*, s. 42.

dłoni, poprzez pocałunki aż do bezpośredniego mówienia o pożądaniu²³. Obrazu poetyki młodopolskiej dopełnia, zdaniem uczonej, nawiązanie do „rzymsko-verlaine'owskiego” dekadentyzmu²⁴, który charakteryzuje się m.in. reżyserią własnego życia, sybarytyzmem, perwersjami czy estetyzmem połączonym z okrucieństwem²⁵.

Omówione przez badaczy cechy poetyki kręgu młodopolskiej literatury pobrzmiewają w dziełach Stanisława Staszewskiego. Poeta, w którego centrum twórczości została umieszczona postać kobiety, przejął niektóre elementy młodopolskiej poetyki, wplatając je w sposób naturalny do własnej twórczości. Zaproponowana przez Gutowskiego typologia możliwa jest do przeniesienia na grunt inspiracji młodopolskich Staszewskiego: mit chuci odnaleźć można np. w *Jest między nami obcość*²⁶, mit hedonistyczny i ewazyjny mit intensywnej chwili np. w *** (*Pośród świata marzeń bzdurnych*)²⁷ oraz mit *androyne*, sakralizujący miłość w piosence *W czarnej urnie*²⁸. Istotną kwestią charakterystyczną dla literackiego dorobku Taty Kazika jest męskoosobowa perspektywa w relacji podmiotu lirycznego z kobiecymi bohaterkami jego utworów. Dekadencki, niekiedy perwersyjny sposób przedstawienia fizyczności w wierszach i piosenkach ma swoje źródła w młodopolskich erotykach. Poeta celowo kieruje się ku zmysłowości zarówno fizycznej, erotycznej, wprost mówiącej o pożądaniu („Twoje ciało złote wije się jak dym / drga i złotym potem płynie a ja w nim / w czerni tonąc piję złoto z twoich ust / tak jak tamtej wiosny sok z rozdartych brzoź”²⁹), jak i metafizycznej („Ale wciąż dokoła pełnie tamten świat / mych toporów krwawych, twoich barwnych szmat / wciąż ciaśniejszy wokół poplątany krąg / coraz częściej straszy zimno twoich rąk”³⁰). Piękno fizyczne łączy się w dziełach Staszewskiego z dekadencckim okrucieństwem: dzięki zestawieniu tych kontrastujących wartości poeta demaskuje zaobserwowane zachowania międzyludzkie. Nie prowadzi to jednak do ich wartościowania, o wiele bardziej interesuje Staszewskiego sam fakt tego zjawiska – ewentualną ocenę moralną autor pozostawia odbiorcom.

Kobiety – dawczynie rozkoszy zmysłowej i metafizycznej, przedstawicielki erotycznej wizji poetyckiej, hedonistycznej wizji świata, istoty wywołujące pożądanie i przerażenie – oto adresatki uczuć podmiotu w utworach Staszewskiego. Ten szeroki wachlarz kobiecych wcieleń, postaci barwnych, trudnych do zdefiniowania wpisuje się w poetykę egzystującą na styku realności i literackiej fantazji, która jest charakterystyczna dla dzieł pochodzącego z Pabianic barda. Młodopolski rodzaj postrzegania

23 *Ibidem*.

24 Pojęcie to zapożycza badaczka od Romana Zimanda („*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa 1964).

25 M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 45.

26 S. Staszewski, *Jest między nami obcość*, [w:] idem, *Samotni ludzie...*, s. 55.

27 *Ibidem*, s. 88.

28 *Ibidem*, s. 103.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

archetypu kobiety koresponduje z literackim obrazem kobiety i kobiecości w poetyce Staszewskiego – autor „uposaża” swoje bohaterki w zestaw cech, które swoje korzenie mają w literaturze okresu początku dwudziestego wieku. Mimo to Staszewski nie stara się imitować i „pisać w stylu młodopolskim” – przejęte przez poetę struktury i tematy stają się jedynie pretekstem do wypracowania własnej oryginalnej poetyki. Autor wplata w swoje utwory język uliczny, barwny, pełen niuansów, będący zarówno zapisem świadectwa życia w pewnej epoce, jaki i jego nieposkromionej wyobraźni twórczej. Jacek Kaczmarski, mówiąc o istocie dokonań Taty Kazika, plasuje go pomiędzy „Grzesiukiem, czyli folklorem Powiśla, Pragi a wysoką sztuką”³¹. Owo zderzenie historycznego myślenia o języku poetyckim – zaczerpniętego z literatury Młodej Polski oraz jego mariaż ze współczesnym poecie żargonem, językiem czasów i miejsc, w których Staszewski żył – wpływa na wyjątkowość oraz autentyzm jego wierszy i piosenek.

Marianna

Kontekst i tło powstania utworu

Piosenka Staszewskiego *Marianna* pochodzi z okresu paryskiego. Świadczą o tym nie tylko pasáže tekstu, które bezpośrednio konotują wydarzenia 1968 r. O powstaniu utworu i jego znaczeniu rozmawiałem z panią Marią Veltuzen-Nagrabecką, znajomą Staszewskiego z czasów emigracji artysty, której Staszewski poświęcił ten utwór³². Staszewski często nawiązywał w swoich piosenkach do kobiet znanych mu ze swojego otoczenia – było tak w przypadku *Baranka*, *Celiny* czy *W czarnej urnie*. Piosenka *Marianna* jest szczególnym przypadkiem, ponieważ prywatna znajomość autora z kobietą staje się pretekstem do opowiedzenia dwuznacznej, nacechowanej politycznie historii. Tytułową Marianną z piosenki Staszewskiego jest Maria Veltuzen-Nagrabecka, która od lata 1965 do jesieni 1968 r. przebywała na studiach w Paryżu³³. Po przyjeździe Staszewskiego do Francji w październiku 1967 r. Veltuzen-Nagrabecka poznaje artystę i zaczyna się ich bliższa znajomość. Według relacji bohaterki piosenki, Staszewski był w niej zauroczony, zalecał się do niej, co było również przyczyną poświęcenia jej jednej z piosenek repertuaru barda³⁴.

Utwór nawiązuje do protestów studenckich, które w szybkim czasie przerodziły się w uliczne demonstracje. Sam Staszewski nie brał udziału w wydarzeniach paryskich,

31 J. Kaczmarski, wstęp do piosenki *Baranek*, album: „Bankiet”, 1992.

32 Rozmowa z Marią Veltuzen-Nagrabecką i Leszkiem Nagrabeckim (Warszawa, kwiecień 2022 r.; zapis dźwiękowy w posiadaniu M.K.).

33 *Ibidem*.

34 Maria Veltuzen-Nagrabecka zaznacza w rozmowie, że Staszewski wykonywał dla niej różne prace, np. podczas przeprowadzki do nowego mieszkania wykonał dla niej meble kuchenne z „dostępnych materiałów, jak deski, skrzynki po owocach” (co znajdzie się później w opisie mieszkania – *chambre de bonne* u *Balu kreślarzy*). Na pytanie „kim była Pani dla Staszewskiego”, Veltuzen-Nagrabecka odpowiada: „panienką, którą próbował poderwać”.

ponieważ, jak wspomina Veltuzen-Nagrabecka, artysta dostrzegał zagrożenia związane z demonstracjami – krytycznie bowiem oceniał wolę wprowadzenia nowego ładu, tworzącego kształt komunizmu, systemu, którego doświadczył jeszcze w Polsce. W prywatnych rozmowach Staszewski przestrzegał Veltuzen przed udziałem w protestach, zarzucając jej również domniemany udział w tych wydarzeniach³⁵. Poeta w tym czasie określa się również politycznie jako wróg komunizmu, przestrzegając młodą studentkę przed zagrożeniami wynikającymi z tego systemu³⁶. Wątpliwości barda i jego krytyka udziału czy jedynie przyglądania się protestom studenckim w 1968 r. rezonują w *Mariannie*. Treść piosenki można rozumieć dwojako, po pierwsze – jako utwór, u podstaw którego leży osobiste doświadczenie twórcy, znajomość z kobietą, której była poświęcona piosenka³⁷, po drugie – Marianna jest alegorią, nieoficjalnym symbolem Republiki Francuskiej, a wątki w niej zawarte obrazują tło społeczne i polityczne Paryża końca lat sześćdziesiątych. W kolejnym podrozdziale rozważania nad *Marianną* prowadzone będą z uwzględnieniem zaproponowanej typologii.

Marianna – wielogłos kobiecych wcieleń

Rozważając piosenkę jako utwór o jednej z „kobiet Staszewskiego”, można uzyskać wgląd w życie towarzyskie emigrantów polskich końca lat sześćdziesiątych. Marianna jest młodą, niespełna trzydziestoletnią kobietą („Ech Marianno, zrzuć no suknię / Jutro rano trzydziestka stuknie”³⁸), która „chłopców judzi, ale się łudzi”³⁹. Bohaterka piosenki, której status majątkowy jest ponadprzeciętny (świadczą o tym „szampan pod lodem” czy „krwawa langusta”), mieszka razem ze starszą krewną, Idalią („ciotka Idalia Antyk”). Postać ciotki Idalii jest w utworze Staszewskiego enigmatyczna, niejednoznaczna: dbająca o Mariannę bliska zamieszkuje w „zaczynisku”, trudno dostępnym miejscu, będącym dla młodej i niepokornej Marianny odosobnieniem, ale i miejscem bezpiecznym. Ważnym elementem w charakterystyce postaci ciotki Idalii są posiadane przez nią

35 Maria Veltuzen-Nagrabecka wyjaśnia, że nie brała udziału w protestach studenckich w maju 1968 r. Razem ze znajomą chodziła do Dzielnicy Łacińskiej, aby obserwować protestujących i rozwój wydarzeń, co spotkało się z krytyką Staszewskiego.

36 Veltuzen-Nagrabecka wspomina, że Staszewski zdecydowanie przeciwstawiał się politycznemu zaangażowaniu studentów paryskich. Przestrzegał ją przed komunizmem, zrażony własnymi doświadczeniami z Polski, które w końcu doprowadziły do podjęcia decyzji o emigracji do Francji.

37 Dodać należy, że tylko niektóre elementy zawarte w tekście piosenki miały odbicie w rzeczywistości i odwołują się bezpośrednio do znajomości barda z Marią Veltuzen-Nagrabecką. Staszewski łączy w utworze elementy świata rzeczywistego z literacką fantazją i wypracowaną na potrzeby piosenkarskiej stylistyką, poetyką typową dla wykonywanej przez siebie twórczości.

38 S. Staszewski, *Samotni ludzie...*, s. 95. Wszystkie cytaty z utworu pt. *Marianna* pochodzą z tegoż źródła.

39 *Ibidem*, s. 94. W wersji tym widnieje „łudzi” – jest to błąd edytorski. Powinno być: „Chłopców judzi, ale się nudzi”.

listy Azefa⁴⁰ – mogące wskazywać na jej zaangażowanie polityczne lub konspiracyjne. Tezę tę potwierdzać mogą liczne fragmenty utworu, obrazujące jej codzienne zajęcia: „A ciotka Idalia miesza cykutę / Zdejmuje ze ściany włócznie zatrute”, „A za nią do mokrej roboty wnet się kopnie / W zwartych szykach armia barykad”. Upolitycznienie Idalii przeradza się w chęć działania, szykowanie do czynnego udziału w dziejących się nieopodal wydarzeniach. Podmiot podkreśla jednak, że „Brutalne metody nie są w jej typie”, dlatego kobieta nie decyduje się na czynny udział w rewolucji, jednak stara się zachęcić młodą podopieczną. Marianna, która korzysta z urody i młodości („Ma Marianna ćwiczona usta / Bieliznę z polotem, na ekler majtki złote”), znajduje się pod wpływem krewnej Idalii, która „wnet jej wtyka romans barykad”. Mitologizowanie dziejących się tuż obok wydarzeń jest jedną ze składowych politycznego zmobilizowania Marianny. Idalia jest świadoma bezczynności będącej przyczyną znudzenia Marianny: „Wszak dziecko spleen dławi, niech trochę się pobawi”. To krewna tytułowej postaci agituje Mariannę i namawia do działania, zachęcając młodą bohaterkę do upolitycznienia: „Czerwoną gwiazdeczkę, portrecik cara / W kuferku Mariannie wysyła zaraz”, chociaż zdaje się nie widzieć zagrożenia płynącego z udziału w wydarzeniach paryskich. Wers ten jest nawiązaniem do wcześniejszego fragmentu o Jewno Azefie, który w 1905 r. zorganizował zamach na członka rodziny carskiej (w wyniku działań rewolucjonisty śmierć poniósł książę Sergiusz Romanow). Marianna pod wpływem perswazji Idalii staje się zaangażowana politycznie: „U Marianny książeczki Mao / Sierp i młotek, trójząb ze strzałą / Dzieł Batiuszki półeczka spora / Notatniki agitatora”. Jedną z rozrywek, będącą zarazem odskocznią od rewolucyjnych lektur, jest czynny udział w manifestacjach. „A w lektur swych przerwach wie już, jak się rozerwać / Tam pomyka, gdzie zgiełk barykad”. Chęć zwalczania nudnego życia w „zaczysku”, wyjścia spod ochronnego klosza czuwającej nad wszystkim Idalii zostaje skonfrontowana przez Mariannę z udziałem w zamieszkach. To poprzez partycypację w rozruchach Marianna zostaje „ożywiona”, próbuje nowych, nieznanych wcześniej ograniczeń – stara się określić granice swojej kobiecości i człowieczeństwa. Uporządkowany świat, w którym żyła dotychczas, zostaje skonfrontowany z chaotycznym, brutalnym i nieprzewidywalnym innym światem, który choć fizycznie znajdował się tuż obok, był dotychczas dla młodej kobiety niedostępny. Rewolucja staje się więc również wytłumaczeniem dla wątpliwych moralnie wyborów i zachowań jej uczestników: „Przez Mariannę w nocy polucja / Całe szczęście jest rewolucja”. Owa kontrastowość dwóch istniejących obok siebie światów oddziałuje na zmianę postrzegania rzeczywistości i systemu wartości Marianny. Dziewczyna zostaje skonfrontowana z brutalnością, przed którą była dotychczas chroniona. Impuls do zaangażowania się Marianny w wydarzenia rewolucyjne pochodzi od jej ciotki Idalii,

40 Chodzi tu o Jewno Azefa, zamachowca, wieloletniego współpracownika, agenta tajnej policji carskiej, przywódcę Partii Socjalistów-Rewolucjonistów, który współorganizował zamach na wielkiego księcia Sergiusza Aleksandrowicza Romanowa w 1905 r.

która „wie co dziecku trzeba”. To z namowy krewnej Marianna doświadcza okropności „ery barykad” – kobieta znajduje się w centrum wydarzeń, które wpływają na obraz miasta: „Śmietnik płonie, policja pędzi / No co z tą pałą do kurwy nędzy”. Podmiot przytacza niektóre przykłady brutalnego zachowania uczestników demonstracji, zaobserwowane na ulicy, np. policjanta gwałcącego demonstrantki: „Bierz pióro, ponuro w odezwach opisz flika / Gwałcącego panny z barykad”. Idalia zdaje się nie zauważać panującej na ulicach Paryża brutalności – posyła tam Mariannę, która doświadcza na sobie rzeczywistości pełnej napięć społecznych i politycznych. Postać Marianny dokonuje w piosence przewartościowania swojej postawy: z kobiety, lubiącej zabawę i towarzyski splendor, staje się (pod wpływem działań ciotki) aktywną politycznie kobietą, którą podmiot określa w jednym z wersów: „Panna dzika, Nike barykad”. W ostatniej strofie napisanej przez Staszewskiego⁴¹ Marianna porzuca działalność polityczną na rzecz czerpania korzyści z uroków młodości – dołącza do grupy uciekającej z Paryża „ery barykad”. Namówiona przez nowo poznanych znajomych ucieka nie tylko z miasta borykającego się z polityczną rewoltą, ale ucieka również przed ciotką Idalią, reprezentantką dotychczasowego porządku świata: „Nas ciotka Idalia nie może złapać / My ciotkę Idalię zaklniemy w capa”. Wyjazd z miasta jest symbolicznym wyzwoleniem się Marianny, wkroczeniem w dorosłość pozbawioną wpływów bliskich osób: „Tygrysa do baku i wio na trasę / W słońca migotanie, za nami świat zostanie / I panika ery barykad”. Przekroczenie tabu i doświadczenie inności świata wpływa na zmianę systemu wartości Marianny. O takim zachowaniu konstatował w swoim *Erotyzmie* Georges Bataille, pisząc, że „najprostszy organizm ma poczucie siebie, poczucie własnych granic. Kiedy granice się zmieniają, to podstawowe poczucie ulega zachwianiu, co wywołuje kryzys istoty mającej poczucie siebie”⁴². Marianna – zarówno bohaterka piosenki, jak i uosobienie Republiki przeżywają kryzys, pierwsza z nich – tożsamościowy, budując swoje nowe „ja” w opozycji do dotychczasowego systemu wartości, jaki знаła. Druga z nich, personifikująca Republikę – kryzys polityczny i społeczny, który zaowocuje gwałtownymi zmianami wśród mieszkańców Francji, ale będzie również rezonował w innych krajach europejskich.

Wspomniana zmiana, owo doświadczenie „innego świata” czy przezwyciężenia „obcości świata” krystalizuje się w *Mariannie* nie tylko na płaszczyźnie semantycznej, ale przede wszystkim w warstwie językowej. W opisach związanych z paryskimi ulicami doby rewolucji stosuje Staszewski żargon, słownictwo potoczne, np. „flik”, „panny”,

41 W wersji tekstu, będącej odpisem przyjętym do tłumaczenia przez Ludwika Lewina, znajduje się jeszcze jedna strofa, która nie wyszła spod pióra Staszewskiego (rozpoczynająca się od frazy „Morda flika, wojsko w łazikach...”). Sam Staszewski, wykonując *Mariannę*, kończył ją słowami „i panika ery barykad”. Wersja z dodaną strofą, będąca „dodatkiem” do oryginalnego tekstu poety, została ugruntowana w świadomości masowego odbiorcy poprzez opracowaną na albumie *Tata Kazika* (1993) wersję zespołu KULT.

42 G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2019, s. 101.

„szalet”, „zaklniemy w capa”, „wynajmiem”, „odgryziem”, „balet”, „baniolę”, „tygrysa”⁴³, słownictwo nacechowane stylistycznie, np. „zadek” „do pierdła”, a także wulgaryzmy „do kurwy nędzy”. Zastosowanie w utworze tego rodzaju leksyki wpływa nie tylko na ożywienie, dynamikę tekstu, ale przede wszystkim na poczucie autentyczności przekazu. Staszewski potrafi w ciekawy i nieoczywisty sposób przedstawić ważne historycznie wydarzenie, jakim są zamieszki 1968 r., pokazując je z „drugiej strony”, nie wprost – z dala od centrum wydarzeń, przecież plasuje akcję na peryferiach, ilustrując ją historią jednostkowych bohaterów. Jednocześnie udaje się Staszewskiemu w charakterystyczny, niedosłowny sposób przemycić w piosence treści zawarte pomiędzy wierszami. Dotyczy to chociażby ukrytego w opisie opiekującej się Marianną kobiety – „Ciotka Idalia – Antyk” [wyróżnienie – M.K.]. Jest to zawołowana akronimiczna nazwa Centralnej Agencji Wywiadowczej Stanów Zjednoczonych (CIA). Rozważanie treści piosenki w nawiązujący do dekonstrukcji sposób ujawniłoby zapewne jeszcze wiele aspektów, które Staszewski ukrył w tekście. Z powyższej obserwacji wynika przede wszystkim zręczność twórcy w posługiwaniu się materiały językową, plastycznie przetworzoną tkanką, dającą liczne możliwości interpretacyjne. Całość obrazu utworu dopełnia nieskomplikowana warstwa muzyczna.

Staszewski zastosował w *Mariannie* prosty, osadzony na parzystym metrum akompaniament gitarowy: akordy stawiane w postaci zasadniczej obejmują wyłącznie triadę harmoniczną. Owa prostota i jednostajność powtarzanych brzmień sprawia wrażenie monotonności, niecierpliwego dążenia do rozwiązania i postawienia końcowego akordu. Nerwowy sposób atakowania dźwięku nawiązuje do tradycji przedwojennej piosenki ulicznej, wywodzącej się z jazzujących utworów, wykonywanych często przy akompaniamencie banjo lub mandoliny. Monotonie i prostotę akompaniamentu urozmaica Staszewski linią melodyczną, zaczynającą się od brzmiącego jazzowo wtrącenia kwinty zmniejszonej do akordu podstawowego⁴⁴. Interwał ten już na początku wywołuje napięcie, które zostaje rozwiązane harmonicznie poprzez ruch sekundy małej, osadzając tym samym akord toniki. Pomysł ten powtarza się kilka taktów dalej, tym razem przy



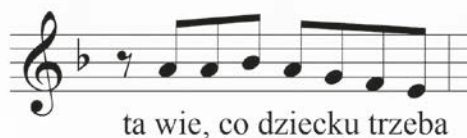
Ilustracja 1. Zapis muzyczny pierwszych dwóch taktów *Marianny*, oprac. M.K.

43 „Tygrys” – potoczna nazwa paliwa, pochodząca od logo stacji benzynowych Esso, w którym znajdowała się postać tygrysa.

44 Transkrypcja muzyczna, przedstawiona w niniejszym szkicu, odpowiada oryginalnej tonacji d-moll.

wprowadzeniu subdominanty (wtrącony zostaje interwał sekundy małej, powodując zastosowanie akordu zmniejszonego, dającego efekt napięcia).

Aby zaznaczyć miejsce końca fraz, Staszewski osadza w wybranych momentach pauzy – układają się naturalnie, istnieje tu silna współzależność tekstu i muzyki, przez co całość ma spójny, jednolity charakter. Dla zdynamizowania fraz muzycznych, stojących w ścisłej zależności z tekstem, Staszewski stosuje opadające figury prowadzone techniką dyminucji (w stosunku do głównego tematu).



Ilustracja 2. Przykład dyminucji – fraza „ta wie, co dziecku trzeba”, oprac. M.K.

Relacja tekstowo-muzyczna ma również swoje zastosowanie interpretacyjne: *Marianna* zawiera w warstwie tekstowej dozę humoru, wyrażaną np. przez żargonowe sformułowania. Staszewski zręcznie używa prostoty akompaniamentu do zwiększenia roli interpretacji wokalne, stosując w wykonaniu zabiegi wpływające na modulację głosu (ochryple i przeciągle frazowanie np. we fragmencie „o jak klawo, o jaka draka”, spowolnienie i lekkie wyciszenie przy „brutalne metody nie są w jej typie”).

Przedstawione w *Mariannie* kobiece postaci znajdują się na dwóch biegunach kobiecości – różnice wynikające z faktu odmiennej przynależności pokoleniowej, a w efekcie również i różnych systemów wartości, co sprawia, że bohaterki te pozostają w opozycji. Staszewski używa kontrastu do naszkicowania psychologicznego portretu Idalii i Marianny, zestawiając ze sobą gombrowiczowskie wartości „starego” i „nowego” – mówiąc językiem samego Gombrowicza – „ojczyzny” i „syncyzny”. Obie kobiety, przedstawicielki dwu różnych światów wartości, dostrzegają potrzebę działania, prowadzącą – z jednej strony – do zmiany systemu wartości (Marianna), jak i do prowadzenia (konserwatywnej w swej istocie) intrygi (Idalia) – z drugiej. Trudne czasy zamieszek studenckich w Paryżu stają się pretekstem do wyzwolenia się młodej Marianny spod wpływów natrętnej krewnej. Kobieta wykorzystuje tę okazję do poszukiwania granic własnej tożsamości i – przede wszystkim – rozbudzenia pozostającej dotychczas w uśpieniu kobiecości. Wątki polityczne, zawarte w *Mariannie*, korespondują nie tylko z prawdziwymi wydarzeniami Paryża roku 1968. Podstawę utworu stanowią przefiltrowane przez twórczą wyobraźnię Staszewskiego prywatna znajomość i historia z jego znajomą, Marią Veltuzen-Nagrabeczką. Swoje prywatne doświadczenie przetwarza Staszewski w nieoczywisty sposób, nadając całości wielowymiarowego charakteru.

Celina – hedonizm na styku realności i fantazji

Piosenka *Celina* pochodzi z okresu plockiego, czasów, kiedy Staszewski piastował stanowisko architekta miejskiego w Płocku⁴⁵. Niejasne są motywy powstania tego utworu, istnieją co najmniej dwie relacje, które dostarczają informacji na ten temat. Podczas koncertów grupy KULT, Kazik Staszewski, zapowiadając tę piosenkę, opowiada anegdotę, jakoby *Celina* była złośliwym prezentem ślubnym jego ojca dla swojej plockiej znajomej, Celiny Hiszpańskiej. Kazik zaznacza, że piosenka ta miała zostać wykonana pod urzędem stanu cywilnego w Płocku⁴⁶. W książce *KULT Biała księga* Wiesław Weiss cytuje wypowiedź Kazika Staszewskiego: „*Celina* była prezentem ślubnym dla owej Celiny Hiszpańskiej. I tata po raz pierwszy wykonał ją – to niezwyfikowana opowieść – stojąc na skwerze przed urzędem stanu cywilnego w Płocku, kiedy młoda para stamtąd wychodziła”⁴⁷. Autentyczności tej anegdoty nie udało się potwierdzić⁴⁸. Inną relacją, traktującą o powodzie powstania utworu, jest historia opowiedziana w filmie Jerzego Zalewskiego *Tata Kazika* (1993) przez bezpośrednią uczestniczkę zabaw organizowanych przez Staszewskiego, Celinę Hiszpańską. Znajoma Staszewskiego wspomina: „piosenka powstała po imprezie, którą zrobił dla nas Staszek, było nas z dziesięć osób. Impreza była pod nazwą »Bal dla bezrobotnych«”⁴⁹. Mimo wątpliwości co do bezpośredniego impulsu, stanowiącego powód powstania *Celiny*, o wadze utworu w dorobku Staszewskiego stanowią liczne nagrania⁵⁰ oraz fakt, że Staszewski próbował ułożyć zapis nutowy tego utworu⁵¹. Podobnie, jak w przypadku *Marianny*, kamieniem węgielnym piosenki staje się znajomość z kobietą, będąca intymnym doświadczeniem poety. Schemat ten powtarza się również w innych piosenkach – Staszewski często budował charaktery swoich literackich bohaterów, wykorzystując wachlarz cech charakteru lub osobowości swoich znajomych, portretując ich jednocześnie. O wyjątkowym znaczeniu *Celiny* w dorobku barda stanowią również spontaniczne i pochlebne reakcje znajomych, zarejestrowane w trakcie imprez, na których Staszewski śpiewał tę piosenkę⁵². W pozostawionych tekstach *Celina* istnieje w trzech zapisanych maszynowo wersjach, różniących się między

45 J. Duś, K. Staszewski, S. Staszewski, *Tata mimo woli*, Warszawa 2014, s. 201.

46 Na wydanej w 2017 r. płycie, zawierającej zapis koncertu, KULT opatrzył tę piosenkę podtytułem „Opowieść plocka”. KULT, *Made in Poland [Live]*, CD 2, *Celina – opowieść plocka*, SP Records 2017.

47 W. Weiss, *KULT Biała księga, czyli wszystko o wszystkich piosenkach*, Warszawa 2012, s. 261.

48 Autor niniejszego artykułu podjął próbę kontaktu z bohaterką, jednak na dzień przed planowanym spotkaniem w Płocku rozmowa została nieoczekiwanie odwołana.

49 Relacja Celiny Hiszpańskiej z filmu *Tata Kazika* (1993), reż. J. Zalewski. Transkrypcja autora.

50 Powszechnie dostępna jest tylko jedna wersja piosenki, wydana przez SP Records na albumie *Staszek*. Istnieje sześć różnych nagrań tej piosenki, z czego ciekawym zapisem są dwa, zarejestrowane podczas spotkań ze znajomymi. Niepublikowane dotychczas nagrania są w posiadaniu autora.

51 Jest to jedyna znana dotychczas próba sformalizowania treści muzycznej autorskiej piosenki Staszewskiego.

52 Nagranie niepublikowane, w posiadaniu autora.

sobą w różnym stopniu. Na potrzeby niniejszych rozważań przyjęto za wiążącą wersję opublikowaną w tomiku wierszy *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*⁵³.

Formalna budowa utworu zdradza literackie skłonności Staszewskiego do form bardziej różnorodnych – *Celina* jest przykładem igrania z konwencją ballady. Synkretyzm utworu wiąże się z osadzeniem w realiach bliskich twórcy elementów realistycznych (w szczególnym stopniu dotyczy to użytego warszawskiego żargonu początku lat pięćdziesiątych⁵⁴), jak i będących wytworem wyobraźni (obecność postaci fantastycznych, np. ducha Celiny). Główną bohaterką jest tytułowa Celina – ballada rozpoczyna się od przedstawienia fizycznych cech kobiety – opisowi temu towarzyszy jednak bezpośrednie wypunktowanie cech charakteru. Składającą się z ośmiu wersów strofę podzielić można na dwie części: w pierwszej mówiący koncentruje się na wyjątkowych cechach postaci („burza włosów”, „przy ustach dłoni chwiejny gest”), w drugiej przedstawia skłonność Celiny do kierowania się ku hedonistycznej stronie życia („Nie wytrzeźwiała od soboty, balet trwa już cztery dni / I w twiście wozi się / W piorunach klipsów i na potłuczonym szkłe”). Utwór nawiązuje do tradycji warszawskiej muzyki ulicznej doby Stanisława Grzesiuka, zwanej potocznie „miejskim folklem”. *Celina* koresponduje bezpośrednio z utworem Grzesiuka *Czarna Mańka*, będącym umuzycznioną wersją miejskiej legendy. Staszewski znał tę historię, pokłosiem czego jest napisany wspólnie z Andrzejem Bonarskim scenariusz do *Czarnej Mańki*⁵⁵. Bohaterka utworu Grzesiuka również ponosi śmierć, jednak inaczej niż w utworze Staszewskiego, popełnia ona samobójstwo (zażywa truciznę).

Ballada *Celina* opowiada historię rozgrywającą się w półświatku warszawskich czasów powojennych, jej kanwę stanowi relacja tytułowej bohaterki i Czarnego Ziutka, „twardego gościa” – zazdrość Ziutka i zdrada Celiny decydują o sile napędowej ballady. Jest to również jedyny przykład w twórczości Staszewskiego dla narracyjnego sposobu prowadzenia „opowieści”. Kazik zauważa: „*Celina* to właściwie nietypowa piosenka ojca. Po pierwsze, opowiada jakąś historię, po drugie, chociaż historia ociekająca krwią, opowiada ją z przymrużeniem oka – z dozą czarnego humoru”⁵⁶. Pochodząca ze środowiska robotniczego dziewczyna jest świadoma swojego ciała i związanych z nim przyjemnościami, jest kobietą, która korzysta w pełni z uroków życia. Wierność nie jest jej domeną w chwili, kiedy jej partner ulega alkoholowemu zamroczeniu, ta nie waha się szukać przyjemności z innym mężczyzną. O fakcie zdrady zawiadamiają Ziutka koledzy: „Szukaj Celiny, lamusie⁵⁷, gdzie adapter, chata, szkło”. Informacje te

53 S. Staszewski, *Samotni ludzie...* Wszystkie cytaty z utworu pt. *Celina* pochodzą z tegoż źródła.

54 Szerzej o tym zjawisku piszę w swoim artykule *Obrazu muzyki i poezji. O twórczości Stanisława Staszewskiego*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2018 (4), Zielona Góra 2018, s. 368.

55 A. Bonarski, S. Staszewski, *Czarna Mańka*, Warszawa 2011.

56 W. Weiss, *op. cit.*, s. 261.

57 Tu: „frajder”, „dureń”, „gamoń”.

znajdują swoje odzwierciedlenie w chwili, kiedy bohater przybywa z kolegami pod okno domu, w którym mieszka kobieta. Na miejscu zastaje Celinę „nag[ą], na balcie pośród żądź i szkła”, ta zaś, czekając na kochanka, nie zauważa obecności Czarnego Ziutka. Sytuacja zmienia się, kiedy „W progu staje rudy Mundek, Ziutka druha!” – zazdrosny o partnerkę mężczyzna rozbija szybę i wchodzi do mieszkania. Wywołuje to u bohaterki przerażenie, odkrycie zdrady sprawia, że bohaterka doświadcza (być może po raz pierwszy w życiu) uczucia wstydu, co narrator przedstawia w wersji: „Już tylko chce się jej / Choćby do piekła skryć”. Jednocześnie kobieta odczuwa niesprawiedliwość sytuacji, obarczając za swoją niewierność właśnie Czarnego Ziutka, zarzucając mu brak kontroli nad jej zachowaniem: „No Ziutek, Ziutek, gdzie ty był kiedy ja zaczynałam pić!”. Narrator wartościuje zachowanie bohaterki: „jakie dno, ach jakie dno!” – za swoją zdradę Celina ponosi sprawiedliwą w oczach Ziutka karę – kochanek morduje partnerkę, zadając jej cios nożem. Do opisu tego wydarzenia Staszewski używa miękkiego, plastycznego języka, odnoszącego się niemal do filmowej wyobraźni: „Ale Celiny głos / Celiny włosów woń / Czerwoną mgłą zasnuwa oczy, w kamień zwiera dłoń / Ziutek tylko podniósł brew / Błysnęło i na białą pierś trysnęła krew”. Taki sposób myślenia, kreowania klarownych obrazów jest u Staszewskiego podwaliną stwarzania doznań estetycznych. W swojej pracy *Sztuka jako chwyt* Wiktor Szklowski konstatuje: „poezja jest specjalnym sposobem myślenia, właśnie myślenia przy pomocy obrazów; sposób ten zapewnia pewną oszczędność sił umysłowych, »wrażenie stosunkowej łatwości procesu«, a skutkiem tej oszczędności jest doznanie estetyczne”⁵⁸. Postulat ten realizuje się w twórczości Staszewskiego poprzez specyficzne łączenie plastyczności językowej z poczuciem realności opisywanych zjawisk i sytuacji. Odbiorca współkreuje utwór poprzez „filmową”, obrazową percepcję dzieła – dzieje się to już na płaszczyźnie samego języka, jednak w przypadku *Celiny* istotną rolę odgrywają również wartości muzyczne i interpretatorskie. Celina, świadoma swej cielesności, jest dawczynią miłości płytkiej, nieaspirującej do roli wzniosłego uczucia czy przeżycia metafizycznego. Jej rozwiązłość jest przyczyną zguby nie tylko jej samej; przecież za popełnione w afekcie morderstwo Czarny Ziutek trafia do więzienia. Kara ma również wymiar niematerialny, nadprzyrodzony: „Lecz czasem gdy jest noc / Ziutek wyteża słuch / To Celiny, to Celiny, to Celiny duch”⁵⁹. Tragiczna historia, jaką przeżywają bohaterowie ballady, wynika z przekroczenia moralnych granic Celiny – kobieta buduje swoją osobowość niezgodnie z systemem wartości powszechnie uznanych za społecznie akceptowalne, jak wierność czy miłość. Swoją moralność opiera na antywartościach, egoistycznie rozumianej wolności, która poprzez poznawanie swojego ciała, jego seksualnych potrzeb, zapomina o przyzwoito-

58 W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 95.

59 S. Staszewski, *Celina*, [w:] idem, *Samotni ludzie...*, s. 12.

ści i zaciera granicę dobra i zła. Rozważając kwestię „doświadczenia własnego ciała”, Maurice Merleau-Ponty stwierdza:

niezależnie od tego, czy chodzi o ciało innego, czy o moje własne ciało, jedynym sposobem poznania ludzkiego ciała jest jego przeżywanie, to znaczy przejmowanie na własne konto dramatu, który je przenika, i jednocześnie się z nim. Jestem więc moim ciałem przynajmniej w tej mierze, w jakiej mam to, co stanowi jego nabytek [...]. Dlatego doświadczenie ciała własnego przeciwstawia się ruchowi refleksyjnemu, który odrywa przedmiot od podmiotu i podmiot od przedmiotu i który daje nam tylko myśl o ciele albo ideę ciała, a nie doświadczenie ciała, czyli ciało rzeczywiste⁶⁰.

Bohaterka ballady Staszewskiego staje się więc ofiarą swojej nieposkromionej chuci i zbyt lekkiego podchodzenia do życia w ogóle. W tym wymiarze *Celina* jest utworem po części moralizatorskim – zmysłowość i nieujarzmiona kobiecość okazują się dla głównej bohaterki źródłem cierpienia z jednej strony, z drugiej – późnej i gorzkiej refleksji o życiu i ważnych dla jednostki wartościach. Hedonistyczną postawę Celiny można zrozumieć poprzez tragizm czasów, w których żyła: pokolenie Kolumbów, doświadczone piętnem wojny, nosiło w sobie traumę, a przeżywano ją na wiele różnych sposobów, niejednokrotnie w moralnie wątpliwy⁶¹. Również habitat, w którym Celina żyje, nie sprzyja jej temperamentowi oraz chęci poznania granic i możliwości jej kobiecości – koncentrując się na aspekcie seksualnym, staje się uprzedmiotowiona, ograniczona wyłącznie do jednego przejawu bogatego wachlarza istoty kobiecości. Powaga opisywanych przez Staszewskiego wydarzeń przeplata się w balladzie z ironią, szelmowskim uwypuklaniem cech osób i zdarzeń, postaw, zachowań i konsekwencji ich działań. W ostatniej strofie następuje zwrot w strategii opowiadania: podmiot zwraca się bezpośrednio do odbiorcy zbiorowego, sprowadzając całą przedstawioną dotychczas treść do poziomu nasyconego czarnym humorem żartu: „Już wiecie więc, że was / Bawiłem śpiewem swym / Tylko dla zwykłej draki, w ogóle prawdy nie ma w tym / To zwykły kawał jest / Darujcie więc, to już ballady kres”⁶².

Wartości tekstowe ballady współtworzą muzyka i warstwa interpretacyjna – obie te właściwości bezpośrednio oddziałują na recepcję dzieła. Utwór, który zakorzeniony jest w kulturze miejskiego folkloru, czerpie inspiracje z muzycznej piosenki warszawskich ulic doby końca wojny. Umuzycznienie *Celiny* nawiązuje do twórczości przedwojennych twórców związanych z wielkomiejskim folklorem (np. z Marianem Hemarem),

60 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 219.

61 Jest to również postawa, którą sam Staszewski legitymizował (zarówno w twórczości, jak i w życiu); znając wojenne losy poety i przypadkowe uniknięcie śmierci w obozie Mauthausen, można zrozumieć życiowe decyzje Staszewskiego, a przynajmniej osadzić je w innym, szerszym kontekście. Owo zwrócenie się ku zmysłowości, hedonizmowi i (pozornej) przyziemności wynika bezpośrednio z przeżytej przezeń traumy.

62 S. Staszewski, *Celina*, s. 12.

piosenką „biesiadną” (spopularyzowaną przez rosyjskie i ukraińskie pieśni) czy twórczością Stanisława Grzesiuka. Echa przedwojennych melodii i rytmów odnaleźć można w utworach rówieśnika Staszewskiego, Jaremy Stępowskiego, który w balladzie *O jednej Wiśniewskiej* nawiązuje do przedwojennego utworu Mariana Hemara (tekst) z muzyką nieznanego kompozytora pt. *U nas we Lwowie tyż świco w kłapacz* (*Ballada o Louisie i Schmerlingu*), w wykonaniu Stanisława Czernego (1938)⁶³. W *Celinie* pobrzmiewają echa przedwojennych piosenek ulicznych i biesiadnych – warstwa tekstowa, stylizowana na warszawską piosenkę uliczną (poprzez nagromadzenie leksemów żargonu portretowanego środowiska), zostaje uzupełniona skoczną, silnie zrytmizowaną melodią. *Celina* jest utworem skomponowanym w tonacji mollowej – mocno brzmiące, stawiane w postaci zasadniczej akordy w połączeniu z mollowym trybem i charakterystycznym, krzyczącym sposobem śpiewania, nadają dziełu oryginalny, niemal przerysowany, groteskowy charakter. Weiss zauważa, że utwór ten stanowi przykład parodii, ponieważ wersja Staszewskiego jest „lekka, szybka i skoczna, ewidentnie śpiewana z owym szelmowskim przymrużeniem oka – miała jednoznacznie pastiszowy odcień”⁶⁴. Rytmiczności akompaniamentu, wykonywanego na gitarze, przeciwstawia się niejako swingująca, wspinająca się po szczeblach akordów mollowych melodia – żywa, skoczna, osadzona w długich frazach.



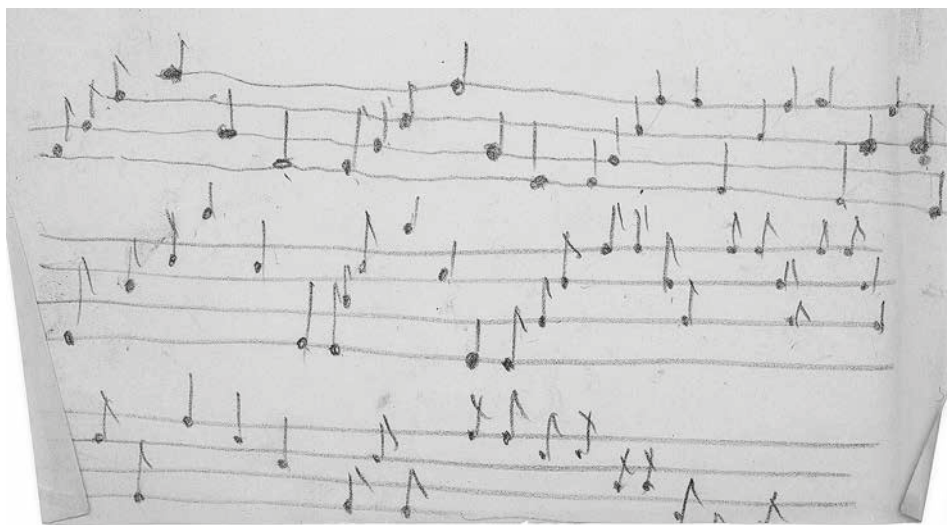
Ilustracja 3. Zapis fragmentu linii melodycznej *Celiny*, oprac. M.K.

Jak już wspomniano, Staszewski próbował sformalizować i ujednolicić linię melodyczną utworu, starając się ułożyć zapis melodii *Celiny*. Z rękopisu wyłania się obraz muzyka-dyletanta, mającego trudności z opanowaniem podstaw języka muzycznego, Staszewski bowiem umieszcza na czterech liniach – bez oznaczenia tonacji, metrum, klucza i innych oznaczeń dynamicznych oraz agogicznych, z pominięciem podziału na

⁶³ https://staremelodie.pl/piosenka/5042/U_nas_we_Lwowie_tyz_swico_w_klapacz [dostęp: 26.08.2024].

⁶⁴ W. Weiss, *op. cit.*, s. 261.

takty – strukturę rytmiczną połączoną z wysokością dźwięków. Zapis ten jest nieczytelny muzycznie, stanowi jednak potwierdzenie aspiracji muzycznych Staszewskiego: próbując sformalizować język muzyczny swojego utworu, stara się on zapisać skomponowaną przez siebie muzykę według swoich możliwości. Niemniej z tej „partytury” odczytać można sposób myślenia barda o linii melodycznej piosenki – skoczność, dynamika, lekko swingujący sposób konstruowania fraz zapisał Staszewski za pomocą nut o różnej wartości – tam, gdzie fraza dobiega końca, zostają osadzone ćwierćnuty, w miejscach, gdzie linia melodyczna przebiega w szybszym tempie, poeta stosuje ósemki. Charakterystyczne dla tego zapisu muzycznego jest rozmieszczenie nut – pozostawiona pomiędzy nimi przestrzeń wyznacza granice taktów. Tam, gdzie nagromadzenie nut jest duże i zapisane są one blisko siebie, następują fragmenty dynamiczne, wykonywane w szybszym tempie.



Ilustracja 4. Oryginalny zapis muzyczny *Celiny*

Interpretując *Celinę*, używa Staszewski zabiegów wykonawczych, mających wpływ na ściśle powiązanie wartości tekstowych i muzycznych w spójną, estetycznie klarowną całość. Ów mariaż omawianych wartości realizuje się w specyficznej warstwie wykonawczej, będącej połączeniem opowiadanej „na serio” w tekście historii ze skoczną, rytmiczną, niemal taneczną muzyką. Modulacje głosowe, śpiew ochrypniętym głosem, podkreślanie fragmentów tekstu nierównomiernym frazowaniem nadają balladzie zdecydowany, odważny charakter. Mimo łączenia ze sobą skrajnych estetycznie elementów wykonawczych, pozornej lekkości (przynajmniej w warstwie muzycznej) udaje się Staszewskiemu stworzyć unikalny utwór, egzystujący na granicy pastiszu i groteski. Muzyka oddaje wieloaspektowość tekstu, jest próbą oddania atmosfery wielkomiejskich

ulic, spelunek, „szemranych typów”, prostytutek, rozwiązłych kobiet, warszawskiego półświatka. Piosenka na temat krwawej historii miłosnej – wypełnionej wątkami o zdradzie i śmierci – wykonywanej w tanecznym i skocznym rytmie wyznacza w niej oś interpretacyjną.

Celina jest przykładem utworu nietypowego dla twórczości Staszewskiego, łączącego w sobie wielowymiarowe i pozornie sprzeczne elementy. Z całości utworu i jego wykonania wyłania się obraz pewnego rodzaju kobiecości, który bazuje na hedonistycznym i ewazyjnym micie intensywności chwili, kobiety-hedonistki, dawczyni rozkoszy, tragicznej w działaniu postaci *femme fatale*. Tytułowa bohaterka koncentruje się na przyjemnościach przyziemnych, zapominając o moralnym wymiarze życia – jej decyzje doprowadzają do ciągu krwawych wydarzeń. Hedonizm, którym kieruje się bohaterka, podszyty jest beznadzieją, wynikającą z tego, kim jest i z jakiej warstwy społecznej Celina pochodzi. Przestrzeń półświatka, miejsca, gdzie dziewczyna żyje, nie zachęca do kierowania się w życiu wzniosłymi zasadami – odkrywszy swą kobiecość, Celinie nie udaje się jej poskromić, staje się ofiarą przyjemności własnego ciała. Mimo powagi, historia ta zostaje przełamana przez zdystansowanie się od niej, sprowadzenie jej do poziomu zabarwionego czarnym humorem żartu. Groteskowość sytuacji uwidocznia się najpełniej poprzez skoczność muzyki i emfatyczny sposób interpretacji.

W czarnej urnie – dotrzeć do niewyraźnego

W czarnej urnie stanowi w dorobku Staszewskiego jeden z utworów wyznaczających oś jego literackiej wrażliwości i intymnego sposobu widzenia świata. Piosenka, która pochodzi z okresu paryskiego, została napisana w ostatnich latach życia twórcy. Song ten istnieje jedynie jako nagranie, w spuściźnie twórcy nie zachował się rękopis bądź maszynopis utworu. Poszukiwania nieznanych dotychczas materiałów i nagrań zaowocowały odnalezieniem drugiej wersji piosenki, różniącej się w niewielkim stopniu od materiału powszechnie znanego z albumu *Staszek*⁶⁵. Piosenka ta stanowi jeden z wyraźnych przykładów na kształtowanie się poetyki Taty Kazika, osadzonej w estetycznej przestrzeni czerni i złota⁶⁶. Podobnie jak w przypadku dwóch omówionych właśnie utworów, również *W czarnej urnie* jest pokłosiem prywatnego doświadczenia Staszewskiego. Niedługo przed śmiercią zawarł on znajomość z młodszą od siebie kobietą, utrzymywał z nią intymne kontakty – relacja ta była burzliwa, o czym świadczą nagrania prywatnych rozmów oraz listy Staszewskiego do swojej kochanki⁶⁷. Znajomość ta przerodziła się z czasem w pewien emocjonalno-towarzyski układ, „w którym nie

65 Nagranie niepublikowanej dotychczas wersji w posiadaniu autora.

66 Szerzej o poetyce Stanisława Staszewskiego piszę w artykule pt. *Wśród czerni i złota – w kręgu poetyki Stanisława Staszewskiego*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2022 (8), s. 255-273.

67 Materiały wcześniej niepublikowane, w posiadaniu autora.

potrafił być ze sobą i nie potrafił być bez siebie”⁶⁸. W toku pracy nad niniejszym artykułem próbowałem skontaktować się z adresatką i bohaterką tej piosenki, jednak, mimo licznych prób o rozmowę, bezskutecznie.

Tekst utworu jest zapisem wewnętrznych rozterek lirycznego „ja”, mężczyzny, który w celu wyrażenia intymnych treści używa plastycznych porównań i metafor. Podmiot, odnosząc się w pierwszych wersach do siebie, przypisuje sobie czerń jako kolor określający jego wewnętrzny sposób odczuwania świata: „W czarnej urnie moich wszystkich czarnych lat / Czarna błyskawica spala czarny kwiat / Czarne słońca gasną, wschodzi czarny nów”⁶⁹. Jest to czerń intymna, osobista, stanowiąca wyraz rozczarowania i poczucia braku sensu istnienia. Opozycją do przypisywanej podmiotowi czerni jest złoto – przypadające w udziale kobiecie, fatalnej kochance, dawczyni fizycznej przyjemności („Twoje ciało złote zwija się jak dym / Drga i złotym potem płynie, a ja w nim”). Kobieta jest również sprawczynią wewnętrznego poczucia rozdarcia, niepewności i zwątpienia, balansującego na granicy szaleństwa – „Wciąż ciaśniejszy wokół poplątany krąg”. Brak stabilności i poczucia sensu pomiędzy bohaterami prowadzi do poczucia odrzucenia, „Coraz częściej straszy zimno naszych rąk”. Beznadziejność położenia kochanków wyraża podmiot w dwuwierszu „Ni nam samym, ni we dwoje zostać nam / Ni we dwoje, ni bez siebie żyć”. Zestawienie ze sobą czerni i złota stanowi podstawę kształtowania się językowych i estetycznych walorów poetyki Staszewskiego⁷⁰. Kolory te, przypisane konkretnym cechom i rekwizytom, tworzą pole semantyczne, które, z jednej strony, ilustruje w bezpośredni sposób stany emocjonalne podmiotu i adresatki utworu, natomiast z drugiej – stanowić może zarzut posługiwania się ograniczającymi poetyckość środkami wyrazu, ponieważ te (w oderwaniu od wartości muzycznych i interpretacyjnych) zdają się niekiedy świadczyć o ubogim warsztacie poetyckim Taty Kazika. Dosłowność i bezpośredniość w konotowaniu stanów psychicznych i emocjonalnych wraz z nacechowanymi barwami może być przyczyną krytyki wymierzonej w twórczość Staszewskiego. Dzięki umuzyycznieniu tekstu i nieoczywistej interpretacji wokalne udaje się tę pozorną prostotę przezwyciężyć, by w odbiorze dostrzec nastrojowe, elegijne i intymne dzieło.

Czerń stanowi w poetyce barda jeden z ważniejszych elementów wpływających na kształt tkanki słownej – w całości upublicznionej dotychczas twórczości Staszewskiego obecnych jest 177 leksemów związanych z omawianym tu polem semantycznym⁷¹. Poeta w specyficzny sposób łączy ważne dla siebie tematy przemijania, śmierci, erotyki, cięlesności, miłości (jako autotelicznej wartości, w rozumieniu platońskim), pożądania, cierpienia i zmysłowości. W utworze *W czarnej urnie* uwidaczniają się wskazane myśli

68 W. Weiss, *op. cit.*, s. 269.

69 S. Staszewski, *W czarnej urnie*, [w:] idem, *Samotni ludzie...*, s. 103. Wszystkie cytaty z utworu pt. *W czarnej urnie* pochodzą z tegoż źródła.

70 Por. M. Kubiak, *Wśród czerni i złota – w kręgu poetyki Stanisława Staszewskiego*, s. 263.

71 Zob. *ibidem*.

w szczególnym stopniu w drugiej części. Zwątpienie podmiotu nacechowane jest emocjami skrajnie negatywnymi, zwieńczeniem czego jest wpleciony w tekst utworu pałacyk Mayerling⁷². Bezradność, niemożność wybrnięcia z patowej dla kochanków sytuacji sprowadza na podmiot samobójcze myśli, wedle którego fatalne, niszczące uczucie może zostać rozwiązane w jeden możliwy sposób. Podmiot nie dostrzega możliwości poprawy sytuacji – „Nie próbujmy jeszcze raz / skuwać się łańcuchem słów”, przez co zamyka się przed nim szansa na osiągnięcie szczęścia. Uczucie, które pierwotnie dawało dwojgu kochankom szczęście, przerodziło się w niszczącą siłę, zamieniającą miłość w nienawiść: „Lecz już we mnie tylko złość / Zimna wściekłość, już nie ty”. Również w przypadku piosenki *W czarnej urnie* kobieta przedstawiona została jako dawczyni niszczącego uczucia, postać fatalna, o której Anna Czabanowska-Wróbel pisała, że jest „wysłanniczką Natury i jej bezosobowego fatum”⁷³. W utworze tym realizuje się również postulat o jednostronnej, męskiej perspektywie przeżywania uczucia miłości (w rozumieniu młodopolskim). Męskoosobowy podmiot opowiada o braku możliwości zrealizowania (się), kochania i patowej sytuacji, z której ani on, ani kochanka nie mogą się uwolnić. Zawarte w piosence przeżycia i sytuacje mają swoje korzenie w intymnej relacji Staszewskiego ze swoją ostatnią partnerką. Mnogość trudnych doświadczeń życiowych wpłynęła na barda, który poprzez twórcze, literackie działanie próbował przepracować w poetycki sposób swoje traumy, nadając im intymny, a zarazem uniwersalny charakter. Katarzyna Kwiecień-Długosz podkreśla w swoim artykule rolę trudności życiowych w kształtowaniu się wrażliwości twórczej, mówiąc, że stanowią one „bogate źródło inspiracji artystycznej”⁷⁴. Badaczka konstatuje dalej: „podatności artystów na choroby i stany lękowe sprzyja także tryb ich pracy twórczej, odbywającej się najczęściej w samotności i wycofaniu, co dodatkowo powoduje pogłębienie ich wrażliwości”⁷⁵. Staszewski posługuje się plastycznym, choć jednocześnie klarownym i dosłownym językiem, ukazywaniem wyraźnych obrazów, jednoznacznymi konotacjami uczuć, miejsc, przedmiotów i barw do budowania poetyki *W czarnej urnie*. Wynika to z próby dotarcia do tego, co jest werbalnie niewyraźne, choć mieści się w szerokiej pałę ludzkich emocji. Kwiecień-Długosz podkreśla również rolę niewerbalnego języka w konstytuowaniu się tego fenomenu: „do stłumionych emocji można dotrzeć jedynie poprzez niewerbalny język obrazów, metafor, emocji i odczuć cielesnych”⁷⁶.

72 W pałacu Mayerling w 1889 r. popełnił samobójstwo następca tronu austriackiego, arcyksiążę Rudolf Habsburg ze swoją kochanką Marią Vetsera. Dworek ten stał się z polecenia cesarza Franciszka Józefa miejscem kultu religijnego – pałac myśliwski przekształcono w katolicki klasztor, powierzony karmelitanom. W miejscu, w którym odnaleziono ciała kochanków, cesarz Franciszek Józef polecił postawić ołtarz.

73 A. Czabanowska-Wróbel, *op. cit.*, s. 185.

74 K. Kwiecień-Długosz, *Dzieło muzyczne jako przestrzeń doświadczalna emocji na przykładzie własnej kompozycji Punctum na orkiestrę smyczkową*, [w:] *W uniwersum emocji: literatura, nauka, sztuka*, red. E. Tichoniuk-Wawrowicz, M. Karczeńska, Zielona Góra 2024, s. 142.

75 *Ibidem*.

76 *Ibidem*, s. 143.

W tym sensie *W czarnej urnie* jest intymnym zapisem przeżyć człowieka i zarazem twórcy w jednej osobie, zapisem jego próby uporządkowania skomplikowanej relacji, aż wreszcie – zapisem doświadczenia życiowego skonfrontowanego z wymownym poczuciem braku w nim sensu.

Czynnikiem charakteryzującym poetykę *W czarnej urnie* jest szeroko rozumiana emocjonalność. Dopełnieniem walorów tekstowych piosenki jest warstwa muzyczna i interpretacja wokalna. Piosenka ta została nagrana w dwóch autorskich wersjach wykonawczych, w warunkach odmiennych niż proces zapisu większości nagrań. Oba dostępne wykonania zarejestrował sam Staszewski, „na czysto” – nie podczas towarzyskich spotkań, w trakcie których do śpiewu włączali się również inni, a w domowym zaciszu. Fakt ten stanowi wyjątek wśród znanej po artyście spuścizny – jest to jeden z nielicznych przykładów na nagrywanie piosenki w dobrych warunkach, bez szumów i czynników zakłócających wykonanie. Piosenka utrzymana jest w rytmie powolnego walca w tonacji mollowej – zastosowanie nieparzystego, tanecznego metrum nadaje utworowi płynności, podkreślając jednocześnie poczucie silnego zrytmizowania (szczególnie w akompaniamencie). *W czarnej urnie* jest przykładem złożonego myślenia muzycznego Staszewskiego – swoje muzyczne inspiracje dla tego utworu czerpie z rosyjskich ballad, posępnych utworów utrzymywanych często w rytmie walczyków, przeważnie w tonacjach mollowych. Wspomniana złożoność przejawia się przede wszystkim w budowie harmonicznnej piosenki. Staszewski używa tu tonacji wtrąconych do tonacji prymarnej, d-moll, wpływając przez to na wielowątkowość muzycznych fraz. Delikatnie grany akompaniament stanowi solidną rytmiczną podstawę piosenki, nad którą autor szkicuje muzyczne krajobrazy za pomocą przeciągłych, choć równomiernie zbudowanych fraz (przeważnie dwutaktowych), dzięki czemu piosenka zyskuje na melancholijności i intymności.

Piosenka jest przykładem rozwiniętej struktury muzycznej, przejawiającej się w śpiewnej, prowadzonej kantylenowo linii melodycznej – przechodzenie z tonacji mollowej w durową ma ścisły związek z płaszczyzną semantyczną, zawartą w tekście. W tych miejscach, gdzie do głosu dochodzi „złoto”, kolor przypisywany kobiecie, muzyka rozjaśnia się, zmienia swoją barwę na jaśniejszą, osadzoną w durowych akordach, przełamując odpowiadającą poetyckiej czerni tonację d-moll. Tym samym na tle osobistej czerni podmiotu udaje się w muzyczny sposób uwydatnić kolor złoty, nadając mu poprzez harmonię nowy koloryt. Wykorzystany tu zabieg retoryczny pozostaje w zależności zarówno pomiędzy wartościami słownymi i muzycznymi, jak i interpretacyjnymi – wyrażnie akcentowane „r” w słowach „czarny”, „czarna” zanika podczas prowadzenia fraz w tonacjach durowych na rzecz „miękkiego” sposobu ekspresji. Sam sposób śpiewania stanowi ważny element składowy całości utworu – Staszewski śpiewa półgłosem, miękko, bez uwydatniania i akcentowania niektórych fraz (jak w przypadku *Celiny czy Baranka*). Wykorzystany przez niego półszep w połączeniu



Ilustracja 5. Zapis muzyczny piosenki z zaznaczonym przebiegiem fraz, oprac. M.K.

z kantylenowo prowadzoną melodią nadają piosence elegijnego, melancholijnego charakteru. Na nagraniu, odnalezionym w 2016 r. w prywatnych zbiorach, Staszewskiemu często łamie się głos (we frazie „może tydzień, może wiek” oraz „na mój barłóg” i „Ni nam samym”). Intymność zawarta w warstwie muzycznej i tekstowej jest przeżywana przez interpretatora, będącego twórcą i wykonawcą. Stanowi to potwierdzenie tezy o literacko-muzycznym filtrowaniu osobistych doświadczeń poety i przekuwaniu ich w utwory poetyckie.

Ścisła korelacja tekstu i muzyki nie kończy się jednak na zależnościach durowo-mollowych, Staszewski wprowadza do warstwy muzycznej figury emfatyczne, będące muzycznym ekwiwalentem literackich środków retorycznych. Linia melodyczna piosenki zostaje wzbogacona przez autora kilkoma ozdobnikami, np. delikatnym mordentem, który jest elementem wzbogacającym ornamentykę melodii. Również sposób prowadzenia półnutowych przeciągnięć wzbogaca Staszewski w warstwie wykonawczej lekkim vibrato, które w niewymuszony sposób przechodzi w dźwięczne, przeciągłe mormorando. Budowa interwałowa linii melodycznej zdradza również pewne muzyczne aspiracje barda – nawiązując do muzycznego „ilustrowania” wartości słownych, wprowadza Staszewski we frazie „Ni we dwoje zostać nam, ni bez siebie żyć” skok interwałowy o sekstę małą (pomiędzy dźwiękami a' oraz cis). Poeta osiąga tym interwałem nie tylko napięcie harmoniczne, które musi zostać rozwiązane do tonacji, ale jest to przykład zastosowania retoryki muzycznej, figury zwanej *exclamatio* (*ecphonesis*), która wyraża okrzyk lub – w kontekście muzyki barokowej – westchnienie. Również znajdujący się we frazach ruch sekundowy nawiązuje do figury emfatycznej, jaką jest motyw cierpienia, wyrażony za pomocą *passus duriusculus*⁷⁷. W przypadku omawianego tu utworu następuje to we fragmencie „nam samym” oraz „Ni we [dwoje – M.K.]”. *Passus duriusculus* osadzony zostaje na formie zaimka, oddając za pomocą środków harmoniczných wyrażone werbalnie zwątpienie. Muzyczne ilustracje emocji wyrażone w tekście tworzą w przypadku *W czarnej urnie* analogie do ludzkich przeżyć i doświadczeń, które odzwierciedlają się na płaszczyznach pozawerbalnych. Nawiązując do uniwersum emocji wyrażonych poprzez struktury muzyczne, Susanne Langer podkreśla omawiane tu analogie:

struktury dźwiękowe zwane „muzyką” wykazują ściśle podobieństwo logiczne do form uczucia ludzkiego – form rozwoju i zaniku, ruchu płynnego i nagromadzającego, konfliktu i rozwiązania tempa, zatrzymania ruchu, wzmożonego podniecenia, spokoju, to znów delikatnego pobudzenia i momentu marzycielskiego – nie tyle, być może radości i smutku, co ostrego wyrazu jednego z nich lub obu razem – wielkości, chwilowości i wiecznego przemijania wszystkiego, co może być odczute. [...] Muzyka jest dźwiękową analogią życia emocjonalnego⁷⁸.

Utwór *W czarnej urnie* jest próbą dotarcia do niewyraźalnych werbalnymi środkami wyrazu treści, będących zapisem stanu emocjonalnego podmiotu. Utwór, który ma swoje korzenie w prawdziwej relacji autora i jego partnerki, ukonstytuowany został wśród poetyki symboli i pozawerbalnych możliwości konstruowania wypowiedzi artystycznej. Najbardziej intymne, „niewypowiadalne” treści zostały przez barda przeniesione na

77 A. Moniuszko, *Retoryka muzyczna jako wstęp do zrozumienia i interpretacji dzieł oratoryjnych epoki baroku*, [w:] *Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, red. J. Bramorski, Gdańsk 2017, s. 113.

78 S. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York 1953, cyt. za: M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 174.

meta-płaszczyznę – z jednej strony odpowiada za to metaforyczne zestawienie czerni i złota, z drugiej zaś posługuje się Staszewski złożonym językiem muzycznym, przenosząc zawarte w utworze emocje na poziom pozawerbalny. Ciekawym elementem w konstruowaniu artystycznej wypowiedzi jest rola kobiety – dawczyni uczucia miłości, które, źle ukierunkowane, doprowadza do wewnętrznego rozdarcia i niepewności. Postać ta, choć nie dochodzi bezpośrednio do głosu i jest przedstawiona z męskoosobowej perspektywy, staje się fundamentem w konstruowaniu tożsamościowego „ja” podmiotu. Postać kochanki, kobiety fatalnej, sprowadzającej wewnętrzne cierpienie, uczucie biegunowo odległe od typowych asocjacji z miłością, zostaje w *W czarnej urnie* poddana procesowi mitologizacji. Zostaje ona pozbawiona cech indywidualnych na rzecz uogólnienia, próby demonstracji wachlarza emocji i cech wpisujących się w mit *femme fatale*. Poprzez to udaje się Staszewskiemu połączyć bardzo intymną, elegijną wypowiedź z wyrażoną za pomocą języka muzycznego treścią niewerbalną. Utwór wpisuje się w zaproponowany przez Gutowskiego mit złożonej formy młodopolskiej „religii miłości”. Postać kobiety w utworze *W czarnej urnie* łączy wielogłos kobiecych oblicz – poczynawszy od miłości szczęśliwej, dającej spełnienie, poprzez niepewność, sceptycyzm aż po złość, cierpienie i pozbawione złudzeń przekonanie o bezsensowności istnienia. Piosenka jest przykładem realizacji jeszcze jednego młodopolskiego postulatu, przejawiającego się w dekadencckim spojrzeniu na rzeczywistość – podmiot dokonuje wartościowania zebranych dotychczas przeżyć i emocji, jakie wywołują w nim wspomnienia dobrych chwil spędzonych z kochanką – postacią ambiwalentną.

Wnioski

Celem niniejszego artykułu było przedstawienie postaci kobiety w literacko-piosenkarskiej twórczości Stanisława Staszewskiego. Z przeprowadzonych badań wynika, że do konstruowania swojej literackiej wypowiedzi Staszewski sięga do wydarzeń, miejsc i osób, które odegrały na pewnym etapie jego życia ważną rolę. Różnorodność charakterów, wcieleni i emocji związanych z portretowanymi w piosenkach kobietami wnosi do twórczości barda pierwiastek autentyczności i (czasami wręcz naiwnej, bezpośredniej, łatwej do zdemaskowania) dosłowności. Obraz ten, złożony zarówno z własnych doświadczeń, jak i działalności czysto poetyckiej, pozostaje pod silnym wpływem literackich inspiracji Staszewskiego literaturą młodopolską. Jednakowoż poecie udaje się wypracować własny, oryginalny język wypowiedzi, nie jest to literacka stylizacja czy kreowanie na wzór młodopolskich schematów. O wiele istotniejsze dla Staszewskiego są jego własne doświadczenia ujmowane z wykorzystaniem osiągnięć poetyki pierwszych dekad dwudziestego wieku. W literackiej działalności Taty Kazika jedno z centralnych miejsc zajmuje postać kobiety – mitycznej, często wyidealizowanej, niematerialnej kochanki, obiektu uwielbienia, która zazwyczaj sprowadza nieszczęście na

obcujących z nią mężczyzn. Kobiety te przybierają różne maski, co Staszewski zauważa i portretuje – pozorna wierność Celiny podszyta jest nieposkromionym erotyzmem i dekadentckim hedonizmem; ciotka Idalia z *Marianny* to przykład nieszczerzej troski o inną osobę, portret kobiety zaborczej, chcącej manipulować i snuć intrygi, wreszcie bezimienna kochanka z *W czarnej urnie* jest przyczyną dramatu egzystencjalnego, zmierzającego w stronę samounicestwienia. W dziełach Staszewskiego dominującą rolę odgrywa emocjonalność, uczucia, które, kojarzone zazwyczaj z odczuciami pozytywnymi, są przyczyną rozterek i problemów. Wachlarz skrajnych przeżyć, znajdujących swoje odzwierciedlenie w dziełach Staszewskiego, jest szeroki: miłość przeplata się z cierpieniem, erotyzm z egzystencjalnym bólem, szczęście ze smutkiem. Łączenie tak skrajnych emocji wynika z życiowej filozofii Taty Kazika – zwrócenie się ku zmysłowości i hedonizmowi ma swoje źródła w wojennych przeżyciach Staszewskiego. Mimo to, ważnym wątkiem w twórczości barda jest miłość pojmowana jako uczucie doskonałe, pewien nieosiągalny ideał, istniejący w metafizycznej przestrzeni, jaka nawiązuje się pomiędzy dwojgiem ludzi. Postrzeganie takie manifestuje się wyraźnie w mitologizacji postaci kobiety – artysta idealizuje uczucie miłości niezmysłowej, metafizycznej, chociaż nie stroni od fizyczności i zmysłowości. Twórczość Staszewskiego jest wypadkową oddziaływania sprzecznych ze sobą żywiołów – dzieje się tak wskutek łączenia stanów i odczuć ambiwalentnych bądź niekiedy diametralnie przeciwstawnych w spójną estetycznie całość.

Mariaż poetyckości i własnych przeżyć Staszewskiego doprowadza do wypracowania spójnego, charakterystycznego języka artystycznego, będącego znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Bard posługuje się również niewerbalnymi środkami wyrazu – nieskomplikowana warstwa muzyczna, akompaniament ograniczony do minimum oraz wykorzystanie kantylen, jak i ornamentyki czy figur emfatycznych, składają się na muzyczny język artysty, dopełniający wartości tekstowe. Staszewski, mimo zastosowania prostego języka muzycznego, aspiruje niekiedy do wprowadzania form bardziej skomplikowanych i nieoczywistych. Zależności te funkcjonują w ścisłym połączeniu słowno-muzycznym, czego wyrazem są np. wplecione w piosenki muzyczne środki retoryczne czy kantylenowo prowadzona linia melodyczna. Opisywana tu prostota harmoniczna ma jednak znaczny wkład w budowaną przez Staszewskiego autentyczność, nastrojowość i intymność. Piosenki związane z jego własnymi przeżyciami stanowią przykład bardzo intymnych, nieprzeznaczonych do „biesiadnego” i szerokiego wykonywania utworów; ich pozorna lekkość, niekiedy frywolność skrywa w sobie pokłady znaczeń i treści, które możliwe są do odczytania jedynie poprzez pryzmat biografii artysty. Andrzej Bonarski w filmie *Tata Kazika* Jerzego Zalewskiego wspomina, że „Staszewski był wspaniałym wodzirejem, duszą towarzystwa, [...] uwodzicielem, tyle

że nieskutecznym⁷⁹. Według Jana Dunina-Mieczynskiego, nieskuteczność ta wynikała z fizyczności Staszewskiego: „wtedy była moda na barczystych panów, wąskich w biodrach, a Staszek był ich zaprzeczeniem – zwalisty blondyn, niewysoki, o dobrodusznym, mało jazzowym obliczu. Panienki chętnie słuchały jego piosenek, ale potem wołały się kochać z tymi lalusiemi, głupimi jak one⁸⁰”.

Podniesione w tym szkicu aspekty twórczości Taty Kazika stanowią jedynie wstępny zarys, są próbą naszkicowania złożonego obrazu postaci Staszewskiego, człowieka i artysty, w dorobku którego artyzm przenika się z codziennością i elementami biograficznymi. Wagę postaci kobiety w dorobku barda oraz w jego życiu prywatnym trafnie wyraził jeden z przyjaciół paryskich Staszewskiego, Jacek Winkler, podkreślając wieloaspektowość postrzegania i odczuwania postaci kobiety: „musiał wielbić, okazywać to, siadał u stóp pani i grał na gitarze, potrzebował cierpieć, przeżywać. Kobieta stanowiła część pejzażu. Ale nie była to kobieta fizyczna, był to jakiś mit⁸¹”.

LITERATURA CYTOWANA

- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2.
 Bataille G., *Erotyzm*, Gdańsk 2019.
 Bonarski A., Staszewski S., *Czarna Mańka*, Warszawa 2011.
 Bristiger, M., *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986.
 Czabanowska-Wróbel A., *Maski kobiety i twarz mężczyzny*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.
 Duś J., Staszewski K., Staszewski S., *Tata mimo woli*, Warszawa 2014.
 Gajda K., *W samotnym śniegu został ślad...*, [w:] S. Staszewski, *Samotni ludzie, wiersze i piosenki*, Warszawa 2015.
 Gutowski W., *Nagie dusze i maski (O młodopolskich nutach miłości)*, Kraków 1992.
 Habela J., *Słowniczek muzyczny*, wyd. XIX, Kraków 2009.
 Kasperski J., *Współczesna muzykologia wobec muzyki popularnej – przegląd wybranych stanowisk*, [w:] *MUTE: Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*, red. A. Juszczak, K. Sierżputowski, S. Papier, N. Giemza, Kraków 2017.
 Kubiak M., *Obrazu muzyki i poezji. O twórczości Stanisława Staszewskiego*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2018 (4).
 Kubiak M., *Wśród czerni i złota – w kręgu poetyki Stanisława Staszewskiego*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2022 (8).
 Kwiecień-Długosz K., *Dzieło muzyczne jako przestrzeń doświadczalna emocji na przykładzie własnej kompozycji Punctum na orkiestrę smyczkową*, [w:] *W uniwersum emocji: literatura, nauka, sztuka*, red. E. Tichoniuk-Wawrowicz, M. Karczewska, Zielona Góra 2024.
 Langer S., *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York 1953.
 Mamczur P., *„I’m a poet and I know it”, czyli dlaczego nie powinno się badać muzyki popularnej jak poezji*, [w:] *MUTE: Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*, red. A. Juszczak, K. Sierżputowski, S. Papier, N. Giemza, Kraków 2017.
 Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.

79 Cytat z filmu *Tata Kazika*. Transkrypcja M.K.

80 *Ibidem*. Transkrypcja M.K.

81 *Ibidem*. Transkrypcja M.K.

Moniuszko A., *Retoryka muzyczna jako wstęp do zrozumienia i interpretacji dzieł oratorskich epoki baroku*, [w:] *Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, red. J. Bramorski, Gdańsk 2017.

Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolska femina. Garść uwag*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

Siwak W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.

Staszewski S., *Samotni ludzie, wiersze i piosenki*, Warszawa 2015.

Szkłowski W., *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska M.P. Markowski, Kraków 2007.

Urban P., *Rollende Worte – die Poesie des Rock. Von der Straßenballade zum Pop-Song*, Berlin 1979.

Weiss W., *KULT Biała księga, czyli wszystko o wszystkich piosenkach*, Warszawa 2012.

Zimand R., *„Dekadentyzm” warszawski*, Warszawa 1964.

Albumy muzyczne

Kaczmarek J., wstęp do piosenki *Baranek*, album: *Bankiet*, 1992.

KULT, *Made in Poland [Live]*, CD 2, *Celina – opowieść płocka*, wyd. SP Records 2017.

Stanisław Staszewski – *Staszek*, wyd. SP Records 1997.

Źródła internetowe

https://staremelodie.pl/piosenka/5042/U_nas_we_Lwowi_tyz_swico_w_klapacz.

Kreacja – obraz – mit.

Wyobrażenie kobiety w twórczości Stanisława Staszewskiego

STRESZCZENIE: Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na sposób przedstawienia postaci kobiety w twórczości Stanisława Staszewskiego. Artysta w charakterystyczny dla siebie sposób nawiązuje do postaci znanych z własnego otoczenia, przefiltrowując prywatne znajomości przez literacko-muzyczną świadomość. Źródła postrzegania kobiety, proces mitologizacji jej postaci, nawiązanie do archetypów i kulturowo uwarunkowanych wzorców kobiety sięgają u Staszewskiego do twórczości młodopolskiej, której motywy, narracje i poetykę artysta wykorzystuje do stworzenia indywidualnego stylu literackiego.

SŁOWA KLUCZOWE: Stanisław Staszewski – mitologizacja – kobieta – piosenka – XX w.

Creation – image – myth.

The female figure in Stanisław Staszewski's oeuvre

SUMMARY: The aim of this article is to draw attention to the way in which the figure of a woman is presented in the works of Stanisław Staszewski. In his characteristic way, the artist refers to the familiar figures from his own environment, filtering private acquaintances through his literary and musical awareness. The sources of his perception of women, the process of mythologizing their figures, the references to the archetypes and culturally conditioned models of women, in Staszewski's case, go back to the works of the Young Poland period, whose motifs, narratives, and poetics are used by the artist to create an individual literary style.

KEYWORDS: Stanisław Staszewski – mythologization – woman – song – 20th century