

Z problemów poetyki

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Marcin Janiszekiewicz

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: m.janiszkiewicz@wp.pl

ORCID: 0000-0001-6288-3775

Wymiar intertekstualny w twórczości bardów na przykładzie piosenek Pawła Wójcika

W idiom współczesnej twórczości bardowskiej wpisany jest niewątpliwie dialog z literaturą i sztuką. To zarazem jeden z prymarnych wyznaczników, który determinuje zasadnicze różnice pomiędzy piosenkami poetyckimi a piosenkami popularnymi (rozrywkowymi). Krzysztof Gajda w swej książce o intertekstualnych kontekstach utworów Jacka Kaczmarskiego napisał, iż ów bard,

konsekwentnie prezentując w swych utworach treści zarezerwowane dla kultury wysokiej i sięgając po złożone formy podawcze, podniósł zarazem poziom odbioru. Wykreował nowy model odbiorcy – zdecydowanie zbliżony do modelu wysokoartystycznego, w porównaniu z typowym odbiorem piosenki rozrywkowej, rockowej czy kabaretowej. Dopiero z takim słuchaczem, wyedukowanym zgodnie z własną koncepcją gatunku, możliwy jest dyskurs intertekstualny¹.

Kaczmarski istotnie odwoływał się do całej gamy utworów: od starożytnych tekstów po współczesne. Zdarzają się wśród śpiewających poetów i tacy, którzy kształtują swych odbiorców – świadomie czy nie – znacznie precyzyjniej (np. Jacek Kowalski, sięgający w swych nawiązaniach przede wszystkim do literatury staropolskiej oraz starofrancuskiej). Świadomi od-

¹ K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003, s. 272.

biorcy tego rodzaju piosenek spodziewają się zatem odwołań do tekstów kultury. Aluzyjny charakter współczesnych bardowskich utworów jest też być może konsekwencją czasów, w których nurt ten święcił największe tryumfy w Polsce², ponieważ spuścizna najwybitniejszych twórców minionego okresu (w tym wypadku szersza perspektywa – bardów wschodnioeuropejskich – wydaje się bardziej odpowiednia i uzasadniona) nadal silnie oddziałuje na kontynuatorów tego nurtu.

Wybór twórczości Pawła Wójcika³ do zobrazowania tytułowej problematyki nie jest przypadkowy. Jest to wszak aktywnie działający bard, stawiający wyraźny akcent na intertekstualny charakter swej twórczości, której jednak nie poświęcono jeszcze zbyt wiele miejsca w refleksji literaturoznawczej⁴. Z tego też powodu w artykule zostanie przedstawiony skrócony przegląd dotychczas napisanych przez Wójcika piosenek, a pobocznym rezultatem tej prezentacji będzie propozycja typologii tekstowych form intertekstualności charakterystycznych dla tego gatunku⁵. Materiał poddawany analizie został zawężony do następujących albumów: *Piosenki ze szkłem* (2013),

² W okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej ezopowy język był dla wielu pisarzy i poetów narzędziem nieodzownym. W wielu utworach podobne funkcje spełniały nawiązania do tekstów innych autorów. O działalności ówczesnej cenzury pisał m.in. Ryszard Nycz, wymieniając wśród dzieł podlegających kontroli teksty literackie z oprawą muzyczną [zob. R. Nycz, *Literatura polska w cieniu cenzury*, „Teksty Drugie” 1998, nr 3, s. 8].

³ Paweł Wójcik urodził się w 1966 roku w Płocku. Studiował na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ukończył tam magisterskie studia historyczne. Pracuje jako nauczyciel w płockich szkołach. W roku 2011 wydał własnym sumptem pierwszy zbiór utworów zatytułowany *Toasty*, wówczas też zadebiutował na scenie. Początkowy okres jego działalności artystycznej jest związany z udziałem w licznych festiwalach piosenki literackiej i autorskiej. Przeważająca część tych występów została uhonorowana nagrodami oraz wyróżnieniami (m.in. Grand Prix w kategorii Piosenki Autorskiej podczas Ogólnopolskiego Spotkania z Piosenką Kabaretową OSPA w 2012 roku). Kolejne lata to aktywne koncertowanie (ważniejsze koncerty: występ w Piwnicy pod Baranami 24 II 2019 [nagranie z koncertu zostało opublikowane w formie albumu], udział w audycji *Gitarą i piórem* w Trzecim Programie Polskiego Radia [wyemitowano ją 12 IX 2019] oraz wspólny występ z Andrzejem Garczarkiem 8 XII 2019), a także prace nad następnymi albumami (do tej pory pojawiły się: 1 koncertowy, 2 amatorskie i 5 studyjnych).

⁴ Pojawiają się przede wszystkim wzmianki na temat twórczości tego autora. Zob. T. Janas, *Aż chce się płakać? Polska w tekstach śpiewających poetów*, w: *Polska w piosence (1989–2019)*, red. K. Gajda, M. Chrzastowska, Poznań 2020; K. Dźwinel, *Natęctwa geografii. Szkic o twórczości Andrzeja Garczarka*, w: *Polska w piosence (1989–2019)*, red. K. Gajda, M. Chrzastowska, Poznań 2020; I. Sitkowska, *Słowo i obraz w „Tańcu Życia” Krystyny Świąteczkiej. Poetyckie ekfrazy malarstwa Edvarda Muncha*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Zbigniewa Chojnowskiego, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Olsztyn 2020, s. 23–28.

⁵ Na podstawie kategoryzacji Zbigniewa Klocha i Adama Rysiewicza utwory te należałoby postrzegać jako autorski wariant piosenek poetyckich [zob. Z. Kloch, A. Rysiewicz, [hasło:] *Piosenka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1996, s. 787–788].

Obrazki (2014), *Uliczna* (2016) oraz *Dama pik* (2018), (pominięto natomiast płyty koncertowe oraz zbiór z przekładami tekstów Włodzimierza Wysockiego – *Wysocki po mojemu* (2018)⁶.

Intertekstualny „manifest” barda

W jednym z pierwszych utworów Wójcika pojawia się swoista zapowiedź kierunku, w którym podąży intertekstualna część jego twórczości; jest to też zapowiedź niektórych ze źródeł inspiracji, ponieważ znaczna część jednowersyjnych aluzji przerodzi się wkrótce w odrębne utwory, skonstruowane przy użyciu znacznie bogatszej palety odmiennych – oraz istotniejszych ze względu na swe funkcje – form intertekstualnych. Mowa o *Toastach* (z albumu *Piosenki ze szkłem*), w których podmiot liryczny wypowiada następującą kwestię:

Wysyłam pijane toasty na świat
I za tych popijam, co we mnie od lat

Jeżeli przyjąć, że osoby, do których odnosi się podmiot piosenki, są tożsame z mistrzami samego autora⁷, to wskazać należy ten aspekt nawiązań, który sprawia, że Wójcik przestaje być już tylko odbiorcą i admiratorem treści głoszonych przez swe autorytety, lecz właśnie wpisując się w konkretne tradycje literackie⁸ zaczyna je podtrzymywać lub współtworzyć. Posługując się terminologią Stanisława Balbusa, można by powiedzieć, że Wójcik przestaje

⁶ Pomimo hipertekstualnego charakteru przekładów literackich, które Gerard Genette określa jako najbardziej rozpowszechnione formy transpozycji [zob. G. Genette, *Palimpsesty*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 229] album *Wysocki po mojemu* – składający się z 20 tłumaczeń piosenek Włodzimierza Wysockiego autorstwa Wójcika – nie został włączony do właściwego materiału analizy, która została podporządkowana wyłącznie twórczości autorskiej Wójcika. Niemniej kwestię tę warto zasygnalizować i zwrócić uwagę na tę formę twórczości Wójcika.

⁷ Na marginesie zapowiedzi piosenki *Mój Broniewski* podczas koncertu charytatywnego z 18 V 2012 Wójcik o swej drugiej płycie, która ostatecznie została zatytułowana *Obrazki*, powie: „to jest piosenka, której jeszcze nie mamy na płytach – będzie na następnej: *Obrazki i ludzie*, którą napisałem [utwory na tej płycie – dop. M.J.] do obrazów albo biografii ludzi jakoś mi bliskich” [P. Wójcik, [zapowiedź utworu *Mój Broniewski*] *Piosenka ze szkłem*, <https://youtu.be/5lxk-GEEy0?t=5036>, dostęp 14.11.2021].

⁸ Usiłowanie precyzyjnego określenia, chociażby przy użyciu metodologii opracowanej przez Balbusa, źródeł tradycji, do których odwołuje się Wójcik, nie jest sprawą kluczową dla głównych rozważań. W związku z tym niniejszy problem, prócz krótkiego nakreślenia, nie będzie dalej rozpatrywany. Koncepcja tradycji literackiej zostanie przyjęta za Głowińskim: „tradycja literacka to tyle, co przeszłość literacka, będąca żywym, aktywnym elementem pisarstwa epoki

już uczestniczyć w tradycji pasywnej, a wkracza za to w jej aktywny nurt⁹. To, jak kształtuje się owo współuczestniczenie – czy jest wyłącznie wtórną, bezdialogową i schematyczną alegacją (nosiłoby to znamiona epigonizmu według Balbusowskiej systematykacji¹⁰), czy też twórczą kontynuacją realizowaną w hipertekstach – postaram się wykazać w dalszej części artykułu.

Cytaty i aluzje literackie

Reprezentacja cytatów¹¹ w piosenkach Wójcika jest nad wyraz skromna. Przeważająca część dostrzeżonych realizacji rzeczowej formy jest ograniczona do krótkich zwrotów albo pojedynczych pożyczek leksykalnych. Z kolei przykłady sytuujące się na granicy między cytatem a aluzją trzeba ostatecznie uznać za te drugie ze względu na niedosłowne przytoczenia. W związku z tym, że role cytatów (często także aluzji) były zazwyczaj podporządkowane funkcjom innych form intertekstualności w tych samych utworach, ewentualne występowanie dosłownych przytoczeń w tekście zostanie oznaczone przy okazji omawiania istotniejszych rodzajów relacji międzytekstowych.

Zupełnie przeciwnie prezentują się aluzje literackie, stanowiące najpojemniejszą formę nawiązań intertekstualnych w całym dotychczasowym dorobku Wójcika. Najczęstszym sposobem uwypuklenia aluzji oznaczonej w jego utworach jest sformułowanie zapowiedzi w warstwie właściwego

następnej” [M. Głowiński, *Tradycja literacka*, w: *Problemy teorii literatury*, Seria 3, wybór prac H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 342]. Najogólniej założono w tym miejscu, że analizowane piosenki odwołują się przede wszystkim do tradycji twórczości bardowskiej XX wieku (w wypadku wielu utworów będą to także odwołania do dokonań konkretnych pisarzy i poetów albo poetyk gatunkowych; weryfikację tych zjawisk w podstawowym zakresie umożliwią przedstawiane przykłady). Doniosłą rolę spuścizny współczesnych bardów w kształtowaniu się polskiej historii literatury podkreślił Krzysztof Gozdowski [zob. K. Gozdowski, *Nie tylko o „Kadyszu” Aleksandra Galicza*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 315].

⁹ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 254.

¹⁰ Zob. S. Balbus, *Między stylami*, s. 186–194.

¹¹ Kryteria klasyfikacji cytatów i aluzji literackich zostały oparte na poglądach kilku badaczy. Przede wszystkim cytat i aluzja będą postrzegane jako komplementarne formy implikujące międzytekstowe nawiązania ze zróżnicowaną wyrazistością i podlegające nadrzędnemu różnieniu: dosłowności bądź jej braku. W obrębie aluzji przyjęto podział na aluzje oznaczone (tj. opatrzone sygnałami metatekstualnymi) oraz nieoznaczone (zakamuflowane). W związku z tą klasyfikacją por. J. Grzenia, *Cytat a aluzja literacka*, w: *Z problemów współczesnego języka polskiego*, red. A. Wilkoń, J. Warchala, Katowice 1993, s. 107–111; J. Grzenia, *Odczytywanie aluzji literackiej*, „*Język Artystyczny*” 1993, nr 8; H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989, s. 221; G. Genette, *Palimpsesty*, s. 8; K. Górski, *Aluzja literacka*, w: *Problemy teorii literatury*, s. 334.

tekstu, która przybiera kształt literalnej sugestii co do tytułu lub autora hipotekstu albo nieco bardziej implicytnej podpowiedzi, niejednokrotnie opartej na autorskich interpretacjach innych utworów. Obie sytuacje dostrzegalne są w cytowanych już *Toastach*:

Twoje Kelus – za podróż do Itaki
Za młodość – Stachuro
Panie Piotrze – za magię i Kraków
Panie Marku – za ten pierwszy krok w chmurach

Panie Brel – za zbyt późne poznanie
Panie Brecht – za piosenki o kurwach
I za Twoje, Wołodia, czarne i białe banie
Panie Jacku – za trwanie na murach

Najsilniej oznaczona aluzja – pomimo braku typograficznego wyszczególnienia powtórnego tytułu – występuje w czwartym wersie pierwszej z przytoczonych strof. Zbliżony poziom skomplikowania cechują trzy ostatnie wersy: aluzja do Brechta może być czytana przez pryzmat m.in. *Piosenki Polly Peachum*, sformułowane w ten sposób wspomnienie Włodzimierza Wysockiego przywodzi za to na myśl jego słynne *Łąźnie na biało*, natomiast jawność aluzji ostatniego wersu jest niemalże identyczna z ostrością odniesienia do prozy Marka Hłaski; odwołanie do Jana Kelusa prowadzi do piosenki jego autorstwa *Za dobry powrót do Itaki*. Przy tej sposobności warto przytoczyć słowa samego autora, odnoszące się do powyższego nawiązania oraz rzucające jednocześnie nieco światła na jego intencje:

piosenka [*Toasty* – dop. M.J.] [...] jest poświęcona moim wychowawcom, takim prawdziwym. Jan Krzysztof Kelus [...] w jednej ze swoich piosenek [...] śpiewa o człowieku w dosyć trudnej sytuacji, który patrzy na sufit¹², i w tych smugach pędzla, grudekach farby – w jednej z tych grudek, szuka drogi do swojej Itaki¹³.

Analogiczne apostrofowe aluzje pojawiają się w kolejnych strofach (np. „Broniewski – za tumskie dzwony” albo „Sergiuszu – za ostatni oktostych”). Pomimo takiego zagęszczenia aluzji do rozrzuconych hipotekstów, trudno przypisać im jakąś szczególną funkcję oraz wysoki stopień dialogowości. W tym wypadku na plan pierwszy wysuwa się inna cecha tych relacji. Jak sugeruje Artur Górski, aluzja może być wyrazem hołdu „złożonego dawniejszemu

¹² Por. „Zostaje wędrownka / Do białego świtu / Znużonego wzroku / Po światach sufitu” [P. Wójcik, *Niewyśnione sny (Uliczna)*].

¹³ P. Wójcik, [zapowiedź utworu *Toasty*] *Piosenka ze szkłem*, <https://youtu.be/5Ixx-GEEyY0?t=4489> [dostęp 14.11.2021].

dziełu, do którego nawiązuje jako do pewnej podniety twórczej¹⁴. Jeżeli spojrzeć na ten utwór w kontekście późniejszych i powiązanych z nim piosenek, to przyjęcie hipotezy, że te ograniczone aluzje odgrywają rolę opisaną przez Górskiego, nie będzie pozbawione uzasadnienia. Warto ponadto zwrócić uwagę na częstotliwość występowania bardów wśród adresatów toastów podmiotu lirycznego.

Podobnym sygnałem metatekstualnym¹⁵ opatrzona jest aluzja w *Piosence strychowej* z płyty *Obrazki*:

W skrzyni drzemią taśmy stare
I wzruszeniem oczy łzawią
Z kaset śpiewa znów Garczarek
O tych tankach nad Wełtawą

Podobieństwo do poprzednich realizacji kończy się na sposobie zaanonsowania nawiązania. Największą różnicą jest zdecydowanie wyższy poziom autorefleksyjności, o której wspominał Manfred Pfister¹⁶. Odniesienie do *Przyjaciół nikt nie będzie mi wybierał* nie jest wszakże tylko hołdem, lecz istotnym budulcem przestrzeni złożonej z konkretności¹⁷, który wpisany jest przecież w stylistyczno-kompozycyjny wymiar tekstów Andrzeja Garczarka¹⁸, przy czym nie jest on też obcy twórczości Wójcika¹⁹. Wykreowany obraz strychu skrywa więcej szczegółów niż tylko zręcznie wkomponowaną kasetę z nieprzypadkową piosenką; są to m.in. „dziadkowa dwururka”, bambusowa wędka pachnąca „dawno zasypanym stawem”, zegar „w którym zmarła już

¹⁴ K. Górski, *Aluzja literacka*, s. 316.

¹⁵ Termin zaproponowany przez Michała Głowińskiego [zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 4, s. 88].

¹⁶ Zob. M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 82, s. 205.

¹⁷ Anna Barańczak wymienia tendencję do posługiwania się konkretem jako jeden z przejawów nowatorskiego podejścia do gatunku piosenki [zob. A. Barańczak, *Słowo w piosence: Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 110].

¹⁸ Zob. K. Dźwiniel, *Bardowie na przystanku PKS-u. Jan Krzysztof Kelus i Andrzej Garczarek jako mistrzowie piosenkowego konkretności*, „Tekstualia” 2018, nr 2, s. 33–37.

¹⁹ O tym, że Wójcik jest świadomy obecności konkretności w piosenkach Garczarka, świadczy dodatkowo fakt, że sam posługuje się tym środkiem do własnych celów. Oto kilka przykładów (zbieżnych z tym, w jaki sposób szczegóły tego rodzaju są wykorzystywane przez autora *Przyjaciół...*): konkret odwołujący się do rzeczywistej geografii określonego regionu w *Lufie* („Na całej Grodzkiej, Tumskiej, Kwiatka będziesz miał szacunek” [Uliczna]); włączenie do utworu rzeczywistych osób z danego regionu czy społeczności w *Lokalnej* („Wanda Pilara dopala peta”, „Próbę z zespołem prowadzi drużyna Milke” albo „Na rogu ulic Tumskiej i Grodzkiej / Darek esbekom w twarz rzuca ulotki” [Piosenki ze szkłem]).

kukułka” czy też pamiętnik „pełen zdarzeń”, wywołujący serię wspomnień z dzieciństwa. I tak samo, jak u Garczarka, pomimo tego konkretnego, pojawia się perspektywa uniwersalna, a wszystkie te drobiazgi – być może spreparowane na potrzeby utworu – mają jakiś potencjalny ładunek reminiscencyjny dla odbiorcy.

Podążając tropem narastającej wyrazistości intertekstualnej, trzeba wskazać trzy wersy z piosenki *To nie tak* z albumu *Dama pik*:

Pisał kiedyś pan Herbert że
ręka to most
Nie jesteś sama

Pozornie oznaczenie aluzji przybiera identyczny kształt jak w wypadku poprzednich przykładów. Herbert jednakże takich słów wprost nie napisał – zrobił to czeski bard Karel Kryl, tytułując tą frazą swą piosenkę (tj. *Ręka to most*, tytuł oryginalny: *Ruka je most*). Aluzja oraz sama zapowiedź przybierają więc formę bardziej utajoną i subiektywną niż poprzednie²⁰. Udało się ustalić²¹, że tekstem, do którego odnosi się to nawiązanie, jest wiersz zatytułowany *Węgrom*, a zwłaszcza jego dwie pierwsze strofy:

Stoimy na granicy
wyciągamy ręce
i wielki sznur z powietrza
wiążemy bracia dla was

z krzyku załamanego
z zaciśniętych pięści
odlewa się dzwon i serce
milczące na trwogę²²

Wójcik motywuje dodatkowo swój utwór jednym z możliwych do wyinterpretowania z dzieła Herberta sensów. Z każdym kolejnym przedstawionym przykładem główny akcent relacji intertekstualnych przemieszcza się od Pfisterowskiego *mention* do *use*²³. W tekście *Koniaczku (Piosenki ze szkłem)* występuje ekwiwalentne pod względem funkcji (lecz bardziej czytelne) odniesienie do fraszki Kochanowskiego:

²⁰ Przez obiektywne rozumiane są takie wskazówki, które były oparte na elementach rzeczywistości obecnych w hipotekście.

²¹ Na podstawie korespondencji z autorem.

²² Z. Herbert, *Węgrom*, w: tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 103.

²³ Zob. M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, s. 204–205.

Po prostu facet taki jak ja
 Powiedzie cię cudowną drogą
 Wszak pisał z Czarnolasu Jan
 Że im kot starszy twardszy ogon

Wójcikowi nie są obce i te rodzaje aluzji, o których Górski pisał, że polegają na włączeniu do dzieła postaci wykreowanej przez innego autora²⁴. W tekstach barda działanie to przejawia się w dwóch formach: postać jest włączana do tła piosenki (np. Antek z *Balu na Gnojnej* w utworze *Atlantyda* czy Staszek²⁵ w *Tischnerze*) albo staje się aktywnym bądź biernym uczestnikiem sytuacji przedstawionej w utworze. To drugie rozwiązanie zostało uznane za silniej nacechowane intertekstualnością i zarazem bardziej skomplikowane, toteż zostanie omówione odrębnie w następnej części artykułu.

Metodą pośrednią w komunikowaniu obecności aluzji jest sygnał w tytule utworu. *Mój Broniewski (z Obrazków)* – dla przykładu – wskazuje na dwa aspekty możliwych nawiązań: po pierwsze odbiorca może się spodziewać, że odwołania będą dotyczyły twórczości Władysława Broniewskiego, po drugie zaś zastosowany zaimek „mój” sugeruje, iż mogą być one poddane interpretacji podmiotu czy autora. Przytoczona z tytułu piosenka jest zbudowana nie tylko z aluzji literackich, lecz także z aluzji do faktów biograficznych albo historycznoliterackich związanych z autorem *Anki*. Mniej wyrazista dialogiczność relacji jest dostrzegalna w ostatniej strofie tekstu (wzrasta za to znaczenie kategorii selektywności, a zatem intensywność ostrości wybranej formy intertekstualnej²⁶), w której do głosu dochodzi tytułowy poeta, mówiący językiem kilku swych dzieł:

Gdy do Płocka wpadałem na wódkę
 Szumiała mi Wisła kochanka
 Nocą wierną grywała pobudkę
 Szeleszczącą firanką Anka

Nieco więcej kłopotów przy rozszyfrowaniu może nastęrczyć aluzja z szóstej strofy:

I że człowiek jest aniołem
 A bywa potworem
 I znów dziś mi o tym powie
 Na Tumach wieczorem

²⁴ Zob. K. Górski, *Aluzja literacka*, s. 324.

²⁵ Por. J. Tischner, *Historia filozofii po góralsku*, Kraków 2000.

²⁶ Zob. M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, s. 206.

Dwa pierwsze wersy o aforystycznym charakterze staną się bardziej czytelne i konkretne, gdy spojrzysz na inicjalną strofę *Grobu Tamerlana*:

Człowiek jest dobry, mądry, spokojny,
[...]
głodu, powietrza, ognia i wojny
nie chce i stawia cegłę za cegłą.

oraz którąś z kolejnych, np. trzecią:

Pędzą przez Persję konie kirgiskie,
wali się w gruzy pałac i meczet.
Jakież dalekie, ach! jakież bliskie –
ogniem i mieczem... ogniem i mieczem...²⁷

Dowodzi to, że wyrazistość intertekstualna ostatniego z przykładów jest znacznie większa. Nie jest to wyłącznie wykorzystanie fragmentów cudzego utworu do dopełnienia nastroju i stylistyki, lecz podjęcie dialogu poprzez lapidarne sparafrazowanie całego wiersza, a dodatkowo odniesienie go do własnego tekstu Wójcika. To – rzecz jasna – niejedyne nawiązania w *Moim Broniewskim*, lecz celem tej pracy nie jest bynajmniej próba zacytowania wszystkich relacji międzytekstowych: stąd też wybrano tylko realizacje najciekawsze i reprezentujące pewne typy intertekstualności (dotyczy to również wszystkich innych utworów).

Aluzje nieoznaczone, lecz pozostające jednocześnie na powierzchni warstwy tekstowej – nie są liczne. Bardzo konkretna i nieoznaczona aluzja stała się jednym z kluczowych elementów piosenki zatytułowanej *Lufa (Uliczna)*. W utworze tym podmiot udziela wielu „życiowych rad”, a najistotniejszą z punktu widzenia intertekstualności jest:

W męczyzny życiu słuchaj mnie są bardzo różne stany
Zmarznięty bądź podpity bądź a czasem bądź zaszczany

Bliźniacze postulaty Bohumił Hrabal włożył w usta harmonisty z *Praskich jasełek*: „prawdziwy męczyzna jest zawsze trochę podpity, troszkę zmarznięty i odrobinę śmierdzi uryną”²⁸. Inna aluzja nieoznaczona została wykorzystana w parafrazie fragmentu liryka Sergiusza Jesienina w *Pachnie kiczem (Obrazki)*:

²⁷ W. Broniewski, *Grób Tamerlana*, w: tegoż, *Wybór wierszy*, Wrocław 2014, s. 282–283.

²⁸ B. Hrabal, *Praskie jasełka*, przeł. H. Gruszczyńska-Dębska w: tegoż, *Perła na dnie*, Warszawa 2006, s. 206.

Gdzieś po nocach się włóczyć w knajpie mieszkać jak w domu
 Patrzyć w oczy i wiersze deklamować dziwkom
 No bo komu i na mróz i w noc krzyczeć

W *Moskwie karczemnej* rosyjskiego poety podmiot z kolei wyznaje:

Głowę zawieszam i idę przed siebie
 Do spelunki, którą dobrze znam
 Choć jest wstrętna ta knajpa zgiełkliwa,
 Ja tej nocy nie pójdę już spać,
 Bo chcę dziwkom me wiersze czytywać²⁹

Kolejna aluzja do tego samego wiersza występuje w innej piosence pt. *Sergiusz Jesienin w hotelu Angleterre 28 grudnia 1925 (Obrazki)*, chodzi mianowicie o wers „Moskwa jak dziwka śpi zmęczona”. To swoiste epitafium dla autora *Spowiedzi chuligana* jest przepełnione aluzjami, które odnoszą się nie tylko do konkretnych tekstów, lecz do ogólnych tendencji poezji Jesienina (podobny zabieg Wójcik zastosował w *Moim Broniewskim*), w końcu nawet do literatury rosyjskiej tego okresu w ogóle. Warto zwłaszcza spojrzeć na następującą strofę:

Stare się w nowe szybko zmienia
 Szturmem w kremlowską wchodzi bramę
 I jeszcze nikt nie widzi cienia³⁰
 A on już jest nad Mandelsztamem³¹

Wawrzyniec Popiel-Machnicki pisał, że Jesienin dopatrywał się w wydarzeniach z lutego 1917 roku szansy na nobilitację tradycji chłopskich i patriarchalnych. Rewolucja została zatem przez poetę – podobnie jak przez wielu innych literatów i artystów – przywitana z entuzjazmem, który stopniowo – na skutek zestawienia oczekiwań z rzeczywistością – malał, co nie pozostało bez wpływu na zakres tematyczny jego twórczości³².

²⁹ S. Jesienin, *Wiersze liryczne*, przeł. A. Lewandowski, Toruń 2016, s. 25.

³⁰ W dalszej strofie tego samego utworu jest już mowa o tym, że „Za oknem czasu mrok czerwony / Zakrywa sobą resztki dnia”.

³¹ Kontynuacja tej wzmianki pojawia się w jednej z kolejnych strof: „A oni w bezpowrotnej ciszy / Dłoń w mrokach sztolni odmrożona / Ni słowa więcej nie napisze”.

³² Zob. W. Popiel-Machnicki, *Recepcja twórczości Siergieja Jesienina i Nikołaja Klujewa na Ukrainie (kijowskie koło kaukowe klujewosłow)*, „Studia Ukrainica Posnaniensia” 2014, nr 2, s. 22.

Formy palimpsestowe: od wersyfikacji po przybliżenie

Analizowane dotychczasowe utwory prowadziły dialog albo odwoływały się do hipotekstów, natomiast te, które pojawiają się w tej części rozważań, napisano na podstawie hipotekstów z zachowaniem właściwości poprzednich nawiązań. Obecność aluzji i cytatów jest w nich zatem konsekwencją form wyższego rzędu.

Przypadek pierwszy to *Epitafium dla Barbary Chęckiej*³³. Najmniej istotna forma relacji intertekstualnej, ograniczona wszakże do technicznej przebudowy, to wersyfikacja³⁴, choć z trzema zastrzeżeniami. Przede wszystkim nie jest to mechaniczna modyfikacja, lecz wynika ona przede wszystkim z posługiwania się parafrazą. Po drugie nie jest to również hipertekst oparty w całości na hipotekście, wszak Wójcik zamieścił w tekście piosenki autorskie sformułowania, a wprawnie wkomponowane fragmenty listów Chęckiej są dopełnieniem całego utworu. Po trzecie w końcu – niektóre z tekstów autorki były pisane mową wiązaną, więc w wypadku pożyczek z tych listów trudno mówić o wersyfikacji. Strzępki tej jednostronnej „korespondencji” opublikowanej po śmierci autorki w formie broszury, zostały przeszczepione do gatunku piosenki i uporządkowane pod względem formalnym (układ stroficzny, rymy itd.). Anna Barańczak pisała o dość podobnej sytuacji, określając ją mianem montażu³⁵.

Inną pasującą tu perspektywę – zwłaszcza dla wersów nadbudowanych przez Wójcika na tekstach Chęckiej – zaproponował Balbus, mianowicie chodzi o jawne naśladownictwo wzoru. „Tekst – powiada badacz – ma

³³ Fragment komentarza wygłoszonego przez autora podczas prywatnego koncertu z 6 XII 2014: „Barbara Chęcka, to taka pani, która niemal całe życie spędziła albo w zakładzie psychiatrycznym koło Płocka, albo w domu pomocy społecznej niedaleko Płocka w Zakrzewie, i jakiś czas temu grupa artystów prowadziła zajęcia z tymi ludźmi, którzy tam mieszkali [...] ci ludzie po prostu malowali obrazy. Barbara Chęcka też malowała i pisała. Pisała listy do prawdopodobnie nieistniejącego [...] Jasia Potockiego. [...] one z naszego punktu widzenia nie mają najmniejszego sensu [...]. My tych listów kompletnie nie rozumiemy, ale były tam takie frazy, takie «strzały» [...], które na mnie bardzo zadziały. Ja czerpałem z tych listów pełną garścią, przyznaję, w tej piosence [...]” [P. Wójcik, [zapowiedź utworu *Epitafium dla Barbary Chęckiej*] *Epitafium dla Barbary Chęckiej*, https://www.youtube.com/watch?v=Fqp2Uwgd6Sg&ab_channel=MrCzapon, dostęp 14.11.2021]. Działalność artystyczna Chęckiej zwróciła uwagę krytyków i badaczy, a jej dzieła rozpatrywano w kategoriach *art brut*. Więcej o tym zob. M. Bogaczyk, *Sztuka Inna. O sztuce prymitywnej, naiwnej i surowej*, „Filo-Sofija” 2006, nr 1; J. Olędzki, *Jedną kreską kreślone albo dlaczego w kwietniu wróble kąpią się w piasku?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, t. 56, z. 1–2.

³⁴ Zob. G. Genette, *Palimpsesty*, s. 234–236.

³⁵ Zob. A. Barańczak, *Słowo w piosence*, s. 48.

tu być czytany niejako pod auspicjami i pod patronatem artystycznym obranego «cudzego» stylu [...]»³⁶. W granicach tej kategorii zostało wyróżnionych kilka podgrup, z których najbardziej stosowną okazało się naśladownictwo jednostkowe. Wójcik posłużył się bowiem własnym stylem, a jednocześnie nie zagłuszył głosu autorki hipotekstu. Balbus zastrzega, że warunkiem koniecznym tej stylizacji jest odwoływanie się do tekstów powszechnie znanych. Twórczość Barbary Chęckiej nie jest kojarzona w szerokich kręgach, toteż mogłaby to być kwestia dyskusyjna, niemniej jawny i czytelny sygnał metatekstualny w tytule piosenki rozwiązuje ten problem³⁷.

Związki między piosenką a tekstami Chęckiej powinny zostać udowodnione dzięki zestawieniu kilku ich fragmentów. Oto wyjątki z utworu Wójcika: „Ja nie wiem jak się pływa po fali / Bo morze mam prostoliniowe”; „W życiu mam obręcz przykrą to wszystko / Ale pogoda jest prestiżowa”; „Lepiej odłożyć grosz na fajeczki”; „Wszystko jest proste ze złota jest złoto”; „A szpital przestępczy jest po to / Żeby nie wyszła za wielki mąż”. Tak natomiast brzmią odpowiadające powyższym cytatom części z hipotekstów: „Potocki to mój, mąż, jest, w życiu i może, może, może, morze, pomorze, lub, pomorze, może Gdańsk [...], i picu, i morze, moje, jest prostoliniowe”³⁸; „ja w życiu mam przeżyć tak przykrą, objąć, albo nie objąć”³⁹; „List pi-szę, o potędze, naszej prestiżowej, pogody [...]”⁴⁰; „Odłóż sobie dziecko fajeczki”⁴¹; „Ze złota, to jest złoto”⁴²; „Bez, serc i bez naszego przestępczego / Zakrzewia, trawy także tej srebrnej”⁴³.

Następny przykład wymaga wprowadzenia nowych definicji, aczkolwiek są w nim ślady niemal wszystkich opisanych wcześniej form intertekstualnych. Co więcej: aluzje, cytaty, montaż, a nawet wersyfikacja znajdują się we władaniu formy nadrzędnej, której jednoznaczne określenie rodzi kilka problemów. Specyfika piosenki *Wieńka (Obrazki)*, odwołującej się do utworu *Moskwa – Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa, odpowiada kultu-

³⁶ S. Balbus, *Między stylami*, s. 218.

³⁷ Zob. S. Balbus, *Między stylami*, s. 245.

³⁸ B. Chęcka, [***] *Potocki Jaś, po południu...*, w: tejże, [Katalog prac płockiej kolekcji „Oto ja”], Płock 2007, b.p.

³⁹ B. Chęcka, [***] *Kochana żono przyjeżdż do nas...*, w: tejże, [Katalog prac płockiej kolekcji „Oto ja”].

⁴⁰ B. Chęcka, [***] *Odłóż sobie...*, w: tejże, [katalog prac płockiej kolekcji „Oto ja”].

⁴¹ Tamże.

⁴² B. Chęcka, [***] *W naszej, prestiżowej, do domu, daleko jakieś 175 km*, w: tejże, [Katalog prac płockiej kolekcji „Oto ja”].

⁴³ B. Chęcka, [***] *Bez, serc i bez naszego przestępczego*, w: tejże, [Katalog prac płockiej kolekcji „Oto ja”].

rowej transpozycji tematycznej. Balbus pisał w tym kontekście, że transpozycja:

nie jest gruntownym przetworzeniem tematu wbrew niemu, ale stwarza takie pozory, jak gdyby rozwijała tylko jego utajone i niedostrzegane przedtem dyspozycje. Toteż bardzo częstą jej cechą pozostaje fakt, iż organizowany przez „obcy” temat świat przedstawiony przybiera z reguły charakter apokryficzny [...]; zostaje umieszczony „poza kurtyną” tej rzeczywistości literackiej (kulturowej), o której mówią jakiegokolwiek dostępne źródła [hipoteksty – dop. M.J.]⁴⁴.

Posiłkując się częściowo myślą zacytowanego autora, należy zaproponować postrzeganie tej sytuacji – z niewielkim rozwinięciem – jako transpozycji apokryficznej. Wspomnianym rozwinięciem będzie wyszczególniona przez Genette’a kontynuacja. W wypadku tego drugiego rodzaju relacji należy podkreślić, że został on potraktowany nieco szerzej w stosunku do tego, jak opisał go francuski badacz literatury. Utwór Wójcika nie jest wszak formalną kontynuacją tekstu Jerofiejewa z oczywistych względów (m.in. odmienność gatunkowa, inna intencja autorska). W piosence Wójcika istnieje jednak sytuacja podobna do tej, którą Balbus omawia na przykładzie *Trenu Fortynbrasa* Herberta.

Przestrzeń przedstawiona w *Wieńce* została skonstruowana na podstawie dzieła Jerofiejewa: podmiot piosenki kieruje swą wypowiedź do tytułowego Wieniczki, z tekstu zaś da się wyczytać kilka wskazówek, sugerujących kontynuację akcji po otwartym zakończeniu utworu *Moskwy – Pietuszki*. Owa transpozycja jest uwydatniona przez szeroką grupę wzmiankowanych form intertekstualnych. Interesujące są zwłaszcza pożyczki leksykalne słów, które w tekście Jerofiejewa wyraźnie się odznaczały, np. *siwucha*⁴⁵ („I gruszkówka nam się zrobi z tej naszej siwuchy”) czy *transcendentalnie*⁴⁶ („Poczujemy się Wieniczka wprost transcendentalnie”). Wójcik wplótł także kilka aluzji odnoszących się do sytuacji opisanych w dziele Jerofiejewa, np. „Nie będziemy się szwendali między przedziałami / Pojedziemy sobie twoim dawnym szlakiem”.

⁴⁴ S. Balbus, *Między stylami*, s. 312.

⁴⁵ „Od tego zaczęło się wszystko co najważniejsze: siwucha się zaczęła zamiast cliquot! Raznoczyńcy się zaczęli, burdy i chowańszczyzna! Wszyscy ci Uspieńscy, wszyscy ci Pomiałowscy – żaden z nich bez kieliszka nie mógł napisać ani jednej linijki” [W. Jerofiejew, *Moskwa – Pietuszki*, przeł. N. Karsov, S. Szechter, Londyn 1986, s. 68].

⁴⁶ „Tam na prawo, pod oknem, siedzą ci dwaj [...]. I proszę – nikogo się nie wstydzą, nalewają i piją. [...]. Ten tępy zagryzie i mówi: «Zagry-ychę mamy dzisiaj na medal! Zagrycha ‘jak pragnę zdrowia’!» A ten mądry żując mówi: «Taak, trans-cen-den-talnie! [...]»” [W. Jerofiejew, *Moskwa – Pietuszki*, s. 29].

Ostatni przykład form palimpsestowych zostanie przedstawiony na podstawie tekstu piosenki CNWD ze zbioru *Uliczna*. Dominującą formą jest omówione pokrótce jawne naśladownictwo (słynnego utworu Tuwima o wiele mówiącym tytule: *Wiersz, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich aby go w dupę pocałowali*), kontynuujące i wykorzystujące język swego hipotekstu. Zachodzi tutaj też sytuacja, którą Balbus opisywał w kontekście stylizacji, konkretniej zaś powstaje „dwujęzyczna” wypowiedź literacka⁴⁷. Wójcik wykorzystuje wszak formę osobliwych apostrof Tuwima, tym samym poszerzając listę ich adresatów. Nic nie stoi zatem na przeszkodzie, aby czytać oba te teksty na równym poziomie. W kilku strofach można odnotować elementy przybliżenia, czyli jednej z odmian transpozycji proponowanej przez Genette’a. Główną funkcją takiego hipertekstu jest uaktualnienie hipotekstu w oczach współczesnych odbiorców⁴⁸. Ponownie nie sposób rozpatrywać tekstu Wójcika w ścisłym rozumieniu tego terminu przez francuskiego badacza, lecz próby aktualizacji kontekstu w kilku strofach są zauważalne, np.:

Całujcie nas różnej maści fanatycy
I wy pudrowane gnojki celebryci
Wy kameleony parapolitycy
Naskoczcie nam śmiało skoczcie nam do rzyci

To, co mogło się w słynnym wierszu Tuwima zdezaktualizować, to przede wszystkim grupa konkretnych nawiązań do współczesnej poecie rzeczywistości pozaliterackiej (np. „Ty, wypasiony na Ikacu”⁴⁹). Autor hipertekstu wyraźnie ich unika, szafując jedynie satyrycznymi odniesieniami do niezmiennych zjawisk społecznych, a to z kolei nadal pozostaje świeże i czytelne dla współczesnego odbiorcy hipotekstu. Przybliżenie w CNWD jest więc realizowane dwojako: bezpośrednio (np. wspomnienie o celebrytach) oraz pośrednio, „prewencyjnie” (czyli przez powstrzymanie się od wąskich i konkretnych aluzji do rzeczywistości). To też sprawia, że proces dezaktualizacji tekstu Wójcika (oczywiście we wskazanym wcześniej zakresie) będzie przebiegał wolniej w porównaniu do wiersza Tuwima.

⁴⁷ Zob. S. Balbus, *Między stylami*, s. 186.

⁴⁸ Zob. G. Genette, *Palimpsesty*, s. 330.

⁴⁹ J. Tuwim, *Wiersz, w którym autor grzecznie ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich aby go w dupę pocałowali*, w: tegoż, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1958, s. 293.

Autointertekstualność i architekstualność

Największa liczba przywołanych utworów będzie egzemplifikowała rodzaj autonawiązania⁵⁰ polegający na posługiwaniu się powtarzаныmi i wzajemnie uzupełniającymi się motywami czy metaforami. Pierwszym ogniwem łączącym co najmniej dwa utwory jest metafora organizująca sens piosenki *Mały świat (Piosenki ze szkłem)*. Wskazówki interpretacyjne zostały sformułowane w większości ze strof; dla przykładu przytoczona zostanie druga:

Brzemienna suka śpi pod jabłonią
Na najszcześniejszą chwilę czeka
On mały świat swój tuli w dłoniach
Na stole kubek ciepłego mleka

Zachowując w pamięci tekst powyższego utworu, nietrudno dostrzec bezpośrednią konotację z następującym fragmentem *Wisły z Damy pik*: „Uwierz, bardzo chciałem być, ale w oczy wiatr / Widzieć, mieć, dotykać, śnić, mieć swój mały świat”.

Innym przykładem tego typu relacji będą wszelkie środki poetyckiego wyrazu, które są skupione wokół konkretnej przestrzeni. Jedną z nich jest „knajpa”⁵¹, w której podmiot *Toastów* rozmawia ze ścianą, Szwendaczek zaś stwierdza, że „W jakiejś knajpie jeszcze pięćdziesiątkę strzelę”. Zacytowany wcześniej fragment *Pachnie kiczem* ujawnił aluzję do wiersza Jesienina, w którym „knajpa” jest dla podmiotu lirycznego substytutem domu, a w *Damie pik* jest „knajpa co dotrwać pozwoli do rana”. *Wiele się nie zmieniło z Obrazków* dostarcza jeszcze ciekawszego przykładu: „Ale szukam wciąż czegoś w wierszu, w knajpie, w kościele”, który rezonuje z porównaniem użytym w – barowych oczywiście – *Blatach (Uliczna)*: „Smuga dymu półmrok jak w kościele”. I w końcu w *Jak się nie stoczyć? (Uliczna)* pada sugestia, że owa sceneria jest miejscem częstych powrotów:

I znowu siedzimy Tomaszu przy stole
Nie sięgaj po portfel bo dziś moja kolej
Lubimy ten gwar muzyczka nam gra
Wódeczka aż do dna

⁵⁰ O nawiązaniach autointertekstualnych pisał m.in. Ireneusz Piekarski. Zob. I. Piekarski, *Zanim rozległy się „Głosy w ciemności”. Albo o relacjach między tekstami jednego autora*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.

⁵¹ Drugim przykładem powracającej przestrzeni są okolice plockiego Wzgórza Tumskiego (por. *Toasty, Mój Broniewski, Kieliszek leż*).

„Knajpa” u Wójcika jest więc istotnym motywem, wokół którego autor buduje siatkę wspólnych znaczeń na przestrzeni wielu piosenek.

Formą pograniczną dla autointertekstualności jest wyszczególnione w *Palimpsestach* Genette’a samooczyszczanie – podporządkowane nadrzędnej kategorii wycięcia. Praktyka ta polega na stworzeniu ocenzonej wersji własnego dzieła i zdaniem badacza nie występuje nazbyt często⁵². Twórczość Wójcika dostarcza co najmniej jednego przykładu, jakim jest piosenka *Męski strach*. W jej pierwszej wersji, wydanej na amatorskiej płycie *Toasty* w 2011 roku, autor śpiewa:

Czego ja się boję – ot refleksji chwilka
 Że mi już nie stanie nawet po pastylkach
 Będzie niewesoło wręcz tragikomicznie
 Gdy kobiety zaczną kochać platonicznie⁵³

Druga wersja tego utworu – z profesjonalnego albumu *Uliczna* – potraktowana jako hipotekst, została poddana wskazanemu zabiegowi intertekstualnemu. Wers „Że mi już nie stanie nawet po pastylkach” autor zamienił na: „Że nie będę mógł nawet po pastylkach”.

Występowanie architekstualności zostanie jedynie krótko zasygnalizowane, ponieważ jest to najbardziej abstrakcyjna forma relacji intertekstualnej i wymagałaby nakreślenia obszernego kontekstu w każdym z jednostkowych przykładów. Pierwszym zauważalnym sygnałem jest chociażby dostosowanie większości relacji międzytekstowych do poetyki gatunku piosenki, który niejednokrotnie jest poddawany uproszczeniom w zakresie swej formy i treści⁵⁴. Warto zaznaczyć, że pomiędzy piosenką a wierszem zachodzi duża różnica w modelach ich odbioru. Poznanie tekstu utworu lirycznego wydanego

⁵² G. Genette, *Palimpsesty*, s. 259.

⁵³ Transkrypcja na podstawie nagrania: P. Wójcik, *Męski strach*, https://www.youtube.com/watch?v=PiX147HqiPc&ab_channel=Pawe%C5%82W%C3%B3jcik [dostęp 14.11.2021].

⁵⁴ Kwestię tę, choć w nieco szerszym kontekście, podejmowało już wielu badaczy literatury i muzyki. W perspektywie tematyki tego artykułu warto przytoczyć ustalenia Anny Barańczak, która zwracała uwagę na – jak sama to ujęła – banalny, ale niezwykle istotny fakt, iż piosenka jest przekazem wielokodowym (przy czym odwoływanie się do kodu muzycznego i słownego jest obligatoryjne, reszta relacji jest w zasadzie fakultatywna) [zob. A. Barańczak, *Słowo w piosence*, s. 7–8]. Z kolei Paweł Sobczak przybliżył jeszcze inny problem związany z hybrydą poezji i piosenki, a mianowicie stwierdza, że piosenka jest z zasady gatunkiem dość konwencjonalnym, gdy poezja łamie stereotypy i przyzwyczajenia czytelników. Zdaniem badacza jest to jedna z przyczyn niemożności dotarcia do szerokich grup odbiorców przez twórców (z powodu braku dostatecznej popularności), którzy starają się pogodzić te dwa sprzeczne środki przekazu [zob. P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 16, s. 135].

w formie książkowej umożliwia płynny powrót do dowolnego fragmentu tekstu – jest to zatem model swoiście kontemplacyjny. Odbiór utworu poetyckiego (zarówno piosenki poetyckiej, jak i poezji śpiewanej, a więc wtórnego przekazu tekstu w opracowaniu muzycznym) wyśpiewanego w akompaniamencie muzyki narzuca nieco inne rygory, które implikują liczne uproszczenia (co tłumaczy m.in. dużą liczbę przykładów relacji intertekstualnych z sygnałami metatekstualnymi czy prymat aluzji oznaczonych). Oczywiście kluczowa jest tutaj intencja i wola autora, choć najczęściej jest ona silniej bądź słabiej związana z chęcią wzbudzenia zainteresowania oraz zdobycia zrozumienia odbiorcy. Teksty piosenki literackiej, jak stwierdziła Anna Barańczak, mogą ponadto okazać się na tyle autonomiczne, iż nic nie stoi na przeszkodzie, aby rozpowszechnić je w formie tomików poezji⁵⁵.

Innymi rodzajami architekstualności mogłyby okazać się nawiązania do piosenek błażnych⁵⁶, ulicznych i podwórkowych. Uwaga odbiorców zainteresowanych tą problematyką powinna skupić się na albumie, który stanowi ukoronowanie wcześniejszych eksperymentów Wójcika z tymi odmianami gatunkowymi (np. pewne elementy *Toastów* i *Szwendaczka*), czyli na *Ulicznej*.

*
* *

Albumy wybrane do analizy składają się z 56 utworów, z czego w ponad połowie stwierdzono obecność wyraźnych śladów intertekstualności. W wypadku uwzględnienia Pfisterowskiego kryterium rozrzucenia hipotekstów⁵⁷ należałoby stwierdzić, że Wójcik sięga po szeroki wybór źródeł inspiracji – najczęściej są to teksty twórców powszechnie znanych (dominuje więc wysoka komunikatywność intertekstualna), rzadziej zaś opiera się na mniej roz-

⁵⁵ Zob. A. Barańczak, *Słowo w piosence*, s. 139.

⁵⁶ Piosenki błażne (błażniackie) odwołują się przede wszystkim do motywów i wyobrażeń związanych z ulicznym życiem przestępczym, niektórzy autorzy – na co zwracała uwagę Katarzyna Głowania – korzystają również z folkloru łagrowego i sięgają do pieśni katorżników [zob. K. Głowania, „Poderżnijcie gardło mi, poderżnijcie żyły, tylko nie zerwijcie strun, co srebrem lśniły...”: wielcy bardowie Rosji, „Pisma Humanistyczne” 2010, nr 7, s. 43]. Rodowód tych piosenek jest rosyjski, a prekursorami byli „Okudźawa i Galicz chociaż największy rozkwit tego gatunku wiąże się z Wysockim, który przedstawiał swoisty kodeks honorowy przestępców, pokazując, iż cnota i występki biegną koło siebie” [K. Głowania, „Poderżnijcie gardło mi, poderżnijcie żyły, tylko nie zerwijcie strun, co srebrem lśniły...”: wielcy bardowie Rosji, s. 36. Wójcik, o czym świadczy jego wypowiedź na jednym z koncertów, identyfikuje piosenki błażne z działalnością artystyczną m.in. Włodzimierza Wysockiego, Aloszy Awdiejewa oraz Stanisława Grzesiuka [zob. P. Wójcik, [zapowiedź utworu *Lufa*] *Piosenka ze szkłem*, <https://youtu.be/5Ixk-GEEY0?t=3837> [dostęp 14.11.2021].

⁵⁷ Zob. M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, s. 207–208.

poznawalnych dziełach. W dodatku prym wiodą te nawiązania, których nieodróżnienie relacji nie zakłóca odbioru piosenki⁵⁸. Nietrudno też zauważyć, że rozszyfrowanie większości wskazanych przykładów nie stanowi zbyt dużego wyzwania, co z kolei wpisuje się w konwencję gatunkową piosenki.

Wnioski te prowadzą do konstatacji, że twórczość Wójcika jest nasycona intertekstualnością tożsamą z kanonem tradycji literackiej, która jest najbliższa jej autorowi⁵⁹. Ponownie warto przytoczyć uwagę na temat tekstów Kaczmareckiego, którą w taki sposób sformułował Krzysztof Gajda:

Obok tekstów stricte literackich pojawiają się nawiązania do twórczości poetów, którzy swoje wiersze prezentowali w formie muzycznej, wyznaczając nowy, pełnoprawny nurt w kulturowym pejzażu. Nazwiska Włodzimierza Wysockiego, Boba Dylana, Bułata Okudżawy, Jacques'a Brela, czy George'a Brassensa na trwałe wszak wpisały się w artystyczną mozaikę XX wieku⁶⁰.

Za niemal wszystkich tych twórców (z wyjątkiem Dylana) bohater liryczny przytoczonych wcześniej *Toastów* popija przecież od lat.

Bibliografia

- Balbus Stanisław (1993), *Między stylami*, Kraków: Universitas.
- Barańczak Anna (1983), *Słowo w piosence: Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław: Ossolineum.
- Bogaczyk Małgorzata (2006), *Sztuka Inna. O sztuce prymitywnej, naiwnej i surowej*, „Filo-Sofija”, nr 1, s. 239–256.
- Broniewski Władysław (2014), *Wybór wierszy*, Wrocław: Ossolineum.
- Chęcka Barbara (2007), *Katalog prac płockiej kolekcji „Oto ja”*, Płock: Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki.
- Dźwiniel Kamil (2018), *Bardowie na przystanku PKS-u. Jan Krzysztof Kelus i Andrzej Garczarek jako mistrzowie piosenkowego konkretności*, „Tekstualia”, nr 2, s. 21–38.
- Dźwiniel Kamil (2020), *Natręctwa geografii. Szkic o twórczości Andrzeja Garczarka*, w: *Polska w piosence (1989–2019)*, red. K. Gajda, M. Chrzęstowska, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 327–346.
- Gajda Krzysztof (2003), *Jacek Kaczmarecki w świecie tekstów*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

⁵⁸ To dwie opozycyjne propozycje, w których odczytanie nawiązania jest fakultatywne (A) albo obligatoryjne (B) dla zrozumienia piosenki: *Lufa* oraz *Wienka*.

⁵⁹ Ryszard Nycz wymienia przytaczanie utworów należących do tradycji literackiej jako jedną z dwóch odmian – obok cytowania tekstów spoza tej dziedziny – operacji cytowania [zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2, s. 102–103].

⁶⁰ K. Gajda, *Jacek Kaczmarecki w świecie tekstów*, s. 272.

- Genette Gérard (2014), *Palimpsesty*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Głowania Katarzyna (2010), „*Poderżnijcie gardło mi, poderżnijcie żyły, tylko nie zerwijcie strun, co srebrem lśniły...*”: wielcy bardowie Rosji, „*Pisma Humanistyczne*”, nr 7, s. 33–45.
- Głowiński Michał (1986), *O intertekstualności*, „*Pamiętnik Literacki*”, nr 4, s. 75–100.
- Głowiński Michał (1987), *Tradycja literacka*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 3, wyb. H. Markiewicz, Wrocław: Ossolineum.
- Gozdowski Krzysztof, *Nie tylko o „Kadyszu” Aleksandra Galicza*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kielc, M. Traczyk, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Grzenia Jan (1993), *Cytat a aluzja literacka*, w: *Z problemów współczesnego języka polskiego*, red. A. Wilkoń, J. Warchala, Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Grzenia Jan (1993), *Odczytywanie aluzji literackiej*, „*Język Artystyczny*”, nr 8, s. 48–61.
- Górski Kazimierz (1987), *Aluzja literacka*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 3, wyb. H. Markiewicz, Wrocław: Ossolineum.
- Herbert Zbigniew (1997), *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Hrabal Bohumil (2006), *Perłka na dnie*, przeł. H. Gruszczńska-Dębska i in., Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- Janas Tomasz (2020), *Aż chce się płakać? Polska w tekstach śpiewających poetów*, w: *Polska w piosence (1989–2019)*, red. K. Gajda, M. Chrzastowska, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 267–310.
- Jerofiejew Wieniedikt (1986), *Moskwa – Pietuszki*, przeł. N. Karsov, S. Szechter, Londyn: „Kontra”.
- Jesienin Sergiusz (2016), *Wiersze liryczne*, przeł. A. Lewandowski, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kloch Zbigniew, Rysiewicz Adam (1996), [hasło:] *Piosenka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław: Ossolineum.
- Markiewicz Henryk (1989), *Odmiany intertekstualności*, w: H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa: PWN.
- Nycz Ryszard (1990), *Intertekstualność i jej zakresy*, „*Pamiętnik Literacki*”, nr 2, s. 95–116.
- Nycz Ryszard (1998), *Literatura polska w cieniu cenzury*, „*Teksty Drugie*”, nr 3, s. 5–27.
- Olędzki Jacek (2002), *Jedną kreską kreślone albo dlaczego w kwietniu wróble kąpią się w piasku?*, „*Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*”, t. 56, z. 1–2, s. 252–256.
- Pfister Manfred (1991), *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „*Pamiętnik Literacki*”, nr 82, s. 183–208.
- Piekarski Ireneusz (2006), *Zanim rozległy się „Głosy w ciemności”*. *Albo o relacjach między tekstami jednego autora*, „*Teksty Drugie*”, nr 5, s. 149–170.
- Popiel-Machnicki Wawrzyniec (2014), *Recepcja twórczości Siergieja Jesienina i Nikołaja Klujewa na Ukrainie (kijowskie koło kaukowe klujewosłow)*, „*Studia Ukrainica Poniżniensia*”, nr 2, s. 21–29.

- Sitkowska Irmina (2020), *Słowo i obraz w „Tańcu Życia” Krystyny Świąteckiej. Poetyckie ekfrazy malarstwa Edvarda Muncha*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Zbigniewa Chojnowskiego, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Olsztyn.
- Sobczak Paweł (2012), *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 16, s. 127–139.
- Tischner Józef (2000), *Historia filozofii po góralsku*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Tuwim Julian (1958), *Wiersz, w którym autor grzecznie ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich aby go w dupę pocałowali*, w: J. Tuwim, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa: Czytelnik, s. 291–293.
- Wójcik Paweł (2012), [zapowiedź utworu *Lufa*] *Piosenka ze szkłem*, <https://youtu.be/5Ixx-GEEY0?t=3837> [dostęp 14.11.2021].
- Wójcik Paweł (2012), [zapowiedź utworu *Mój Broniewski*] *Piosenka ze szkłem*, <https://youtu.be/5Ixx-GEEY0?t=5036> [dostęp 14.11.2021].
- Wójcik Paweł (2012), [zapowiedź utworu *Toasty*] *Piosenka ze szkłem*, <https://youtu.be/5Ixx-GEEY0?t=4489> [dostęp 14.11.2021].
- Wójcik Paweł (2013), *Piosenki ze szkłem*, Płock: Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki.
- Wójcik Paweł (2014), *Obrazki*, Płock: Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki.
- Wójcik Paweł (2014), [zapowiedź utworu *Epitafium dla Barbary Chęckiej*] *Epitafium dla Barbary Chęckiej*, https://www.youtube.com/watch?v=Fqp2Uwgd6Sg&ab_channel=MrCzapon [dostęp 14.11.2021].
- Wójcik Paweł (2016), *Uliczna*, Płock: b.n.w.
- Wójcik Paweł (2018), *Dama pik*, Płock: b.n.w.
- Wójcik Paweł, *Męski strach*, https://www.youtube.com/watch?v=PiX147HqiPc&ab_channel=Pawe%C5%82W%C3%B3jcik [dostęp 14.11.2021].

The Intertextual Dimension of Balladry in Paweł Wójcik's Songs

Abstract

The article discusses representative examples of intertextuality in the works of Paweł Wójcik, a contemporary Polish bard. The analysis demonstrates that the author draws, among other things, upon songs that belong to the tradition of balladry. Apart from references to the songs of Andrzej Garczarek or Jacek Kaczmarski, there are also references to the poetry of Władysław Broniewski, Zbigniew Herbert or Sergiusz Jesienin. The diversity of intertextual forms begins with quotations and allusions and ends with realisations of self-intertextuality in several variants.

Keywords: balladry, literary song, quotation, allusion, self-intertextuality