

<http://dx.doi.org/10.16926/cd.2024.01.10>

ADAM REGIEWICZ

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

<https://orcid.org/0000-0003-1367-7697>

## TUWIM I ALTERNATYWA. O WSPÓŁCZESNYCH MUZYCZNYCH ADAPTACJACH POEZJI SKAMANDRYTY

**Jak cytować [how to cite]:** Regiewicz A., *Tuwim i alternatywa. O współczesnych muzycznych adaptacjach poezji skamandryty*, „Czytanie Dwudziestolecia” 2024, nr 1, s. 165–180.

### Streszczenie

Artykuł podejmuje zagadnienie obecności i popularności poezji w obiegu popularnym, a szczególnie na scenie muzyki alternatywnej. Od roku 1970, w którym Czesław Niemen oraz Marek Grechuta zaprezentowali nowy sposób interpretacji poezji wielkich klasyków literatury, nie było tak dużego zainteresowania poezją w obiegu muzycznym, jak ma to miejsce na polskiej scenie od 2000 roku. Szczególnie poezja Dwudziestolecia (Tuwim, Broniewski, Gałczyński) stała się źródłem inspiracji muzycznej. Jedną z przyczyn tej popularności wydaje się wspólny antysystemowy przekaz, łączący awangardę i kontrkulturę. Na przykładzie muzycznych adaptacji poezji Juliana Tuwima, artykuł stara się wskazać miejsca wspólne dla poezji awangardowej i estetyki alternatywnej. Związki te widać w silnym upolitycznieniu przekazu, zaangażowaniu społecznym, ale także w wyczeniu na słowo, zwrocie ku codzienności i językowi ulicy.

**Słowa kluczowe:** awangarda, kontrkultura, alternatywa, Julian Tuwim.

### 1. Tuwim muzyczny

Na temat romansu skamandryty z twórczością estradową oraz piosenką napisano już całkiem sporo. Warto w tym miejscu jedynie wymienić najważniejsze konstatacje dyskursu. Twórczość muzyczna Juliana Tuwima od początku związana jest działalnością rewiowo-kabaretową. Skrywając się za licznymi pseudonimami, poeta współtworzył repertuar śpiewanych scenek, kupletów, piosenek

łódzkiego teatryku Bi-Ba-Bo, a następnie warszawskich scen kabaretowych Mi-  
rażu, Qui Pro Quo czy Syreny<sup>1</sup>. Muzyczna twórczość Tuwima na potrzeby sceny  
jest mocno zróżnicowana. Pisze piosenki sceniczne, w których kładzie się nacisk  
na interpretację aktorską, piosenki z fabułą, piosenki zdarzeniowe, odnoszące  
się do wydarzeń życia codziennego, a jednocześnie podporządkowuje się pra-  
wom rynku i obowiązującym gustom muzycznym. W latach 20. i 30. o kształcie  
piosenki decydowały dwie formy muzyczne: tango i fokstrot. Na muzycznej kan-  
wie tanga układano piosenki nostalgiczne, pełne dramatycznego napięcia i sil-  
nych emocji, wzruszające, często elegijne. O ich warstwie muzycznej decyduje  
nastrojowa linia melodyczna w tonacji molowej prowadzona w spokojnym, śred-  
nio wolnym tempie z delikatnie zaznaczanym rytmem i charakterystycznym me-  
trum. Styl fokstrota dawał inne możliwości interpretacyjne, otwierał utwór na  
zabawne, często komiczne, niejednokrotnie pastiszowe wykonania. Tuwim zde-  
cydowanie opowiadał się za tymi drugimi, chociaż to właśnie tanga były wów-  
czas szlagierami. On sam w *Pogawędce o polskiej piosence kabaretowej* wyja-  
śnia: „tang się nie śpiewa. Tanga się łka”<sup>2</sup>. I choć nie uniknął napisania kilku szla-  
gierów nostalgicznych, to nie przepadał za tego typu formą ze względu na ogra-  
niczenia, jakie stawiała autorowi forma muzyczna (prosta harmonizacja, mode-  
lowanie linii melodycznej, wymuszona nastrojowość). Jednak to właśnie parody-  
styczny ton wypowiedzi liryczno-muzycznej pociągał go bardziej, czemu odpo-  
wiała mniej poważna stylistyka muzyczna. W tym celu sięgał po rozwiązania  
rytmiczne inspirowane amerykańskimi wykonawcami, m.in. George’em Gershwi-  
nem (w piosence *Tiu-Tiu*).

Ponadto Tuwima interesowała relacja słowa poetyckiego i muzyki. Jego nie-  
zwykle wyczulone na brzmienie i dźwiękowość tekstu ucho sprawiło, że pomię-  
dzy piosenką, estradą a jego twórczością poetycką widać wyraźną korelację.  
Zresztą, on sam nie ukrywał, że stawia piosenkę w hierarchii form wyżej niż inne  
gatunki ze względu na obieg. Wykonanie muzyczne tekstu, zdaniem poety, trafia  
do innego niż czytelniczy, a co więcej szerszego grona odbiorców („gdy Mickie-  
wicza czytali wybrani, Pola śpiewał cały naród”<sup>3</sup>), dając tym samym do zrozumie-  
nia, że o wartości literatury decyduje audytorium.

Muzyczna proweniencja tekstów Tuwima wskazywała na odważny zabieg  
awangardowy przekroczenia granicy pomiędzy kulturą elitarną a popularną, lu-  
dową. Jednocześnie – jak zauważyła Anna Węgrzyniak:

<sup>1</sup> L. Ignaczak, *Tuwimowski romans z piosenką*, [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007, s. 252–268.

<sup>2</sup> J. Tuwim, *Pogawędka o polskiej piosence kabaretowej*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 5: *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, Czytelnik, Warszawa 1964, s. 573.

<sup>3</sup> Tenże, *O piosence*, „Przekrój” 1947, nr 91, s. 14.

Anektując style „wysokie”, myślowo zbieżne z ideowymi postulatami pierwszych tomów lirycznych, utwory estradowe Tuwima i warsztatowo, i światopoglądowo utrzymują poziom literatury „elitarniej”. Analiza tekstów dowodzi, że podjęcie spetryfikowanych kodów „wysokich” nie służy tutaj uproszczeniu i trywializacji schematów uformowanych w tradycji literatury wysokoartystycznej. Przeciwnie, zgodnie z obowiązującą w twórczości „wysokiej” zasadą artystycznie efektywnej (tworzącej „wartości” nowe) synchronizacji kodów tradycji – melorecytacje Tuwima korzystają z „języków” zastanych dla wyrażenia treści nowych<sup>4</sup>.

Śpiewanie poezji w wydaniu rozrywkowym było pomysłem zdecydowanie nowatorskim, a jednak Tuwim traktuje piosenkę z jej całym kontekstem obiegu popularnego jako źródło inspiracji dla swojej wysokoartystycznej twórczości. Niewątpliwie można odnaleźć u poety rozwiązania zaczerpnięte z piosenki: podporządkowanie warstwy stroficznej tekstu melodii, wyeksponowanie dźwiękowego charakteru odbioru tekstu (bardziej słuchanie niż czytanie), przenoszenie ostrej stylistyki, łatwego rymu, wątków tematycznych odnoszących się do życia codziennego i relacji społecznych, nawet wątków dotyczących nizin społecznych. Tomasz Stępień, analizując pod kątem muzycznym wiersze Tuwima, zwraca uwagę, że poeta bardzo często rezygnuje ze zbędnych epitetów, zastępując je „plastyką rzeczownikową”, wprowadza powtórzenia mające funkcję podobną do piosenkowego refrenu, włącza *quasi*-dialog, wnosząc do testu estradowy dramatyzm<sup>5</sup>.

Jednak, jak pisze Michał Traczyk,

[...] prawdziwy proces homogenizacji Tuwimowskiej literatury z obu kręgów nastąpił w momencie wykonania na estradzie jego tekstów poetyckich, w intencji twórcy do tego nieprzeznaczonych<sup>6</sup>.

Takim momentem z pewnością były wykonania Ewy Demarczyk, Czesława Niemena oraz Marka Grechuty, które dały początek nowemu zjawisku – eksploatacji Tuwima poety jako autora tekstów piosenek.

Jako pierwszą należałoby wymienić Ewę Demarczyk, która w połowie lat 60. zyskała rozgłos niezwykłymi interpretacjami *Karuzeli z madonnami* do wiersza Mirona Białoszewskiego oraz *Grande Valse Brillante* – fragmentem poematu *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima, podczas konkursu piosenki w Opolu. Niebagatelną rolę odegrała tu właśnie sama adaptacja muzyczna<sup>7</sup> przygotowana przez

<sup>4</sup> A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1987, s. 132.

<sup>5</sup> T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Śląsk, Katowice 1989, s. 28–29.

<sup>6</sup> M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 41.

<sup>7</sup> W odniesieniu do muzycznych interpretacji wierszy stosuję termin „adaptacja” ze względu na dwukodowy charakter wykonywanych na scenie tekstów, a także pierwotność literackiego źródła wobec jego muzycznego wykonania, w które wpisany jest zabieg przełożenia materiału literackiego na grunt muzyczny. Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Zygmunta Koniecznego. Połączenie ekspresji wokalne z tekstem i interpretacją muzyczną stworzyło niezbywalną jakość, która współcześnie jest punktem odniesienia dla kultury muzycznej, popularnej<sup>8</sup>.

W połowie lat 60. do Polski przenika z coraz większą siłą nowy nurt muzyczny – rock progresywny, który nie pozostaje bez wpływu na rodzimą twórczość. Czesław Niemen w 1970 roku wydaje płytę *Enigmatic*, na której znajdują się kompozycje adaptujące wiersze polskich poetów: Cypriana Norwida (*Bema pamięci żałobny rapsod*), Adama Asnyka (*Jednego serca*), Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Mów do mnie jeszcze*) oraz Juliana Tuwima. Niemen interpretuje na płycie muzycznie fragment *Kwiatów polskich*. Warto wspomnieć, że już trzy lata wcześniej (1967) w swoim solowym albumie *Dziwny jest ten świat* artysta umieścił piosenkę na podstawie wiersza *Wspomnienie* Juliana Tuwima. I choć Niemen zetknął się z licznymi głosami krytyki, zarzucającymi mu „szarganie świętości narodowych”, „unicestwienie” oraz „destrukcję” poezji<sup>9</sup>, trzeba przyznać, że muzyczny eksperyment włączenia polskiej literatury w obieg popularny zmienił relacje między estradą a literaturą wysoką.

Podobnie jak Niemen, Marek Grechuta, uznawany za jednego z najważniejszych przedstawicieli poezji śpiewanej, zaadaptował teksty klasyków polskiej poezji w muzycznych interpretacjach rockowych, jazzrockowych i progresywnych. Na pierwszej płycie Grechuty z zespołem Anawa znalazło się dziesięć piosenek do słów: Adama Mickiewicza (*Niepewność*), Stanisława Wyspiańskiego (*Wesele*), Tadeusza Micińskiego i Józefa Czechowicza (*Twoja postać*), Leszka Aleksandra Moczulskiego (*Korowód*), Juliana Przybosa (*Piosenka*) oraz właśnie Juliana Tuwima (*Zadymka*). Zadziwiająca wydaje się intuicja Grechuty, który w przeciwieństwie do Niemena, wpisującego się w paradygmat romantyczny, sięga po teksty aż trzech poetów Dwudziestolecia: Józefa Czechowicza, Juliana Przybosa i Juliana Tuwima. Artysta zdaje się dostrzegać w poezji awangardy ciężenie ku muzyczności, a zarazem wskazuje na silne powinowactwo tejże poezji z rodzącymi się na przełomie lat 60. i 70. kierunkami muzycznymi: rockiem progresywnym, jazz-rockiem – myśleniem alternatywnym<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Wykonanie przez Demarczyk wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Sur le Pont d'Avignon* było wielokrotnie ponownie aranżowane (Janusz Radek, Michał Bajor, Budka Suflera), w tym także przez scenę alternatywną, żeby przypomnieć tylko wersję zespołu Piersi i gościnnie śpiewającego tam Tomasza Olejnika (Proletaryat). *Na moście w D'Avignon*, [w:] *Piersi i przyjaciele*, Izabelin Studio, 1994.

<sup>9</sup> M. Buczkówna, *Niemen w dolinie światec*, „Literatura” 1975, nr 6, s. 5.

<sup>10</sup> Mariaż poezji i nowych, wysublimowanych, wymagających od słuchacza rozwiązań artystycznych był poniekąd odpowiedzią na słaby poziom popularnych przebojów lansowanych przez Festiwal Piosenki w Opolu i przenikających do obiegu masowego w radiu. Banalność i dosłowność przekazu estradowego kazała zwrócić się ku nowym rozwiązaniom. P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, t. 16, nr 2, s. 135.

## 2. Tuwim i alternatywa

Jeśli spojrzeć na propozycje adaptacji<sup>11</sup> muzycznych poezji jednego ze skandrytów – Juliana Tuwima, oferowanych przez scenę muzyczną, oczywistym wydaje się przesunięcie zainteresowania jego twórczością w stronę muzyki alternatywnej. Zarówno wczesna twórczość Tuwima pełna dynamizmu, biologicznej pasji, deklarująca ucieczkę od tyranii tradycji, jak i ta późniejsza, naznaczona społecznym zaangażowaniem, pełna buntu wobec politycznej uzurpacji jest zbieżna z narracją piosenek powstających w stylistyce alternatywnej. Szczególnie wypowiedzi poetyckie Tuwima charakteryzujące się nieufnością wobec polityki i mechanizmów władzy znalazły szeroką reprezentację muzyczną. Za ich początek należy uznać nagranie zespołu Akurat, który w 2003 roku zaprezentował muzyczną interpretację wiersza *Do prostego człowieka*<sup>12</sup>. Społecznie i politycznie zaangażowany wiersz Tuwima z 1929 roku został ponownie odczytany w kontekście wybuchu wojny w Iraku, a w 2022 roku ponownie zyskał popularność w związku wojną wywołaną na Ukrainie przez Rosję. Podobnie jak wtedy, gdy USA wypowiadało wojnę Irakowi, zastaniając się bezpieczeństwem świata i poszukiwaniem na Bliskim Wschodzie broni chemicznej, tak też odczytuje się narrację Rosji, która próbuje usprawiedliwić napaść na Donbas zapobieganiem rozwijającego się tam nacjonalizmu i zapewnieniem bezpieczeństwa swoim obywatelom. Nic dziwnego, że wokalista zespołu, Tomasz Kłaptocz, powtarza i silnie akcentuje właśnie tę frazę wiersza:

Wiedz, że to bujda, granda zwykła,  
Gdy ci wołają: „Broń na ramię!”,  
Że im gdzieś nafta z ziemi sikła  
I obrodziła dolarami.

Antywojenne przesłanie Juliana Tuwima, które on sam tłumaczył w ten sposób: „W wierszu moim zwracam się wyraźnie do wszystkich narodów, aby w chwili decydującej przeciwstawiły się wojnie zaborczej, którą – jak dzisiaj każdy człowiek uczciwy i rozsądny – uważam za zbrodnię”<sup>13</sup>, dałoby się również wpisać w kontrkulturową postawę pacyfistyczną, występującą przeciwko jakimkolwiek formom przymusu, agresji czy przemocy.

<sup>11</sup> W odniesieniu do zjawiska przenoszenia tekstu poetyckiego w przestrzeń wykonań muzycznych używam pojęcia adaptacji, które rozumiem jako technikę nowego kompozytowania, to znaczy przetwarzania tekstu poetyckiego na piosenkę. Należy to rozumieć jako dostosowywanie tekstu do nowych potrzeb, do nowego użytku, nowego sposobu rozpowszechniania.

<sup>12</sup> Akurat, *Do prostego człowieka*, [w:] *Prowincja*, Agencja Koncertowo-Wydawnicza Akurat, 2003.

<sup>13</sup> *List Juliana Tuwima, „Robotnik”* 1929, nr 316, s. 2, <https://polona.pl/item-view/1e9c5816-a507-4d57-b8f6-93f8ce534779?page=1> [dostęp: 10.10.2024].

Zaangażowanie Tuwima w życie społeczne zostało dość szybko dostrzeżone przez przedstawicieli współczesnej muzycznej alternatywy. Kilka lat później po sukcesie piosenki zespołu Akurat, w 2010 roku, w tej podobnej – alternatywnej stylistyce wiersze skamandryty przedstawił zespół Bulldog. Znamienne jest to, że na płycie *Chrystus Miasta*<sup>14</sup>, o której mowa, w roli wokalisty debiutował znany z zespołu Akurat Tomasz Kłaptocz<sup>15</sup>. Wydaje się zatem, że to osobista pasja nowego lidera, jego znajomość literatury, szczególnie zwrot ku poezji Dwudziestolecia Międzywojennego, stanowiły o sukcesie płyty i jednocześnie o zwrocie w śpiewaniu poezji na scenie alternatywnej. Poza tytułowym utworem, na krążku znalazły się też inne adaptacje wierszy: *Do generałów*, *Nędza*, *Prośba*, *Kamienice*, *Mieszkańcy*, *Ostry erotyk*, *O chorym synku* oraz *Ty*. Zaproponowane adaptacje urzekają świeżości odczytania. Kłaptocz wybiera wiersze silnie ekspresyjne, naznaczone kontentem przesłaniem, podejmujące krytykę lub wzywające do zmiany postępowania.

W podobny sposób można by spojrzeć na piosenki zespołu Hańba, który adaptuje wiersze przedwojennych poetów: wspomnianego już Juliana Tuwima, a także Jana Brzechwy czy Władysława Broniewskiego. Jak określają się sami twórcy, przyjęta przez nich punkowo-folkowa estetyka zbiegła się z konceptem poezji społecznej, zaangażowanej, krytycznej wobec negatywnych zjawisk II Rzeczypospolitej: niszczenia demokracji, autorytarnych rządów sanacji i jej imperialistycznych zapędów. Tuwim przekonuje żarliwością przekonanych. Jego krytyczne, skierowane przeciwko rządzącym, ostrze poezji urzeka współczesnych twórców.

Wspomniany nurt społeczny poezji Tuwima wyraża się zarówno w samej obserwacji świata: bez lukru, z pełną konsekwencją tego, co się opisuje, jak i w języku: żywiołowym, pełnym kolokwializmów, wulgaryzmów, wtrętów ulicy, zawierającym wycinek miejskiej rzeczywistości. Jednocześnie język poezji Tuwima nacechowany jest, o czym była już mowa, elementami przynależnymi piosence. Anna Węgrzyniakowa wymienia w tym miejscu takie cechy, jak: adaptacja języków „społecznych, nasyconych kolokwializmami; tok dynamiczny – krótkie, nie-dbałe, urwane zdania z dużą liczbą wykrzykników i zawołań, energetyczną, pełną brutalności, leksykę, częste zwroty do odbiorcy, założoną prostotę tekstu czy wreszcie refreniczność<sup>16</sup>. Alternatywa pokochała Tuwima za jego nieoszlifowane, surowe zdania, odkrywające codzienność taką, jaka ona jest. Pokochała go za jego styl nawiązujący do mowy potocznej z taką intonacją, wykrzyknieniami, emocjonalnością tonu wypowiedzi. Zresztą, z podobnych powodów odkryła Broniewskiego – poetę zaangażowanego, żarliwego<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Bulldog, *Chrystus Miasta*, wydanie własne, 2010.

<sup>15</sup> Tomasz Kłaptocz zastąpił na tym miejscu Kazika Staszewskiego, który zazwyczaj udzielał się w zespole Bulldog gościnnie jako autor tekstów i wokalista.

<sup>16</sup> A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, s 70–71.

<sup>17</sup> Poeta znany z rewolucyjnych poglądów został zaadaptowany przez muzyczną alternatywę. W muzycznym przedsięwzięciu *Broniewski* udział wzięli muzycy tzw. sceny niezależnej: Andy,

Wydaje się, że to właśnie język Tuwima stoi za sukcesem adaptacji muzycznych. W roku 2009 na płycie *Poeci*<sup>18</sup> polscy raperzy wpisują teksty Tuwima w hip-hopową estetykę. Obok *Lokomotywy* wykonywanej przez Lilu oraz *Znów to szuranie* zaadaptowanego przez L.U.C.-a, na płycie znalazł się kontrowersyjny, a zarazem tak bliski językowi blokowisk utwór *Całujcie mnie wszyscy w dupę* w wykonaniu Fokusa. Skrócony na potrzeby muzycznego wykonania tytuł oddaje powtarzalny, refreniczny, kłamrowy motyw zamykający każdą ze zwrotek. W rzeczywistości tekst Juliana Tuwima nosił niemal barokowy tytuł: *Wiersz, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich, aby go w dupę pocałowali*, a jego kompozycja zasadzała się na wyliczeniu adresatów, których bezlitośnie obraża. Obiektami kpiny, skwapliwie wymienianymi przez poetę, byli niemal wszyscy: przedstawiciele proletariackiej i intelektualnej Polski, różnorodnych grup społecznych i środowisk. Wśród tytułowych „bliźnich” są także Żydzi („izraeliccy doktorkowie, Widnia, żydowskiej mekki, flance”; „mądrale, odcytane faje”, „zuchy z Makabi czy Owupe”), „aryjscy” Polacy („aryjskie rzeczoznawce, wypierdy germańskiego ducha”), socjaliści („socjały nudne i ponure”), duchowieństwo („łapiduchy z Jasnej Góry, z Góry Kalwarii parchy święte”), literaci, naukowcy, robotnicy i pseudointelektualiści.

Wydany w 1937 roku w ilości kilkudziesięciu egzemplarzy wiersz<sup>19</sup> był wymierzony w różne szkodliwe, zdaniem poety, zachowania społeczne i obyczajowe Polaków, w ich hipokryzję i polityczne awanturnictwo. Potwierdza on ponownie ideologiczne zaangażowanie poety w rzeczywistość II Rzeczypospolitej, stąd pojawiają się wzmianki o antysemickich grupach, prawicowych i lewicowych politykach, intelektualnej elicie, polskim klerikalizmie, nizinach społecznych, a wszystko to w regularnych, paralelnych zdaniach o podobnej konstrukcji semantyczno-strukturalnej. Ten właśnie zabieg, który w poezji może razić swoim nadmiarem, stał się w oczach polskiego hip-hopu atrakcyjny. Recytowany do muzycznego bitu tekst wydaje się niemal przeznaczony do raperskiego wykonania Fokusa.

Wspólny dla hip-hopu i Tuwima wydaje się także język, niezwykle żywy i „soczysty”, niestroniący od wulgaryzmów. Ich nagromadzenie musiało szokować ówczesnego odbiorcę. Słowa powszechnie uznane wówczas za stabuiozowane,

---

Budyń, Brudne Dzieci Sida, Brudne Mięso, Cukunft, Eldo, Helsinki, Mass Kotki, Meble, Moja Adrenalina, Adam Olszewski, Muniek Staszczak, Marcin Świetlicki & Ostrowski & Click, Pustki, Siostry Wrońskie.

<sup>18</sup> *Poeci*, Warner Music Poland, 2009.

<sup>19</sup> Historia jego powstania jest trochę przypadkowa – jak pisze Mariusz Urbanek: „Andrzej Piwo-warczyk, wtedy siedemnastoletni ledwie praktykant w małej poznańskiej drukarni [...] chciał tak naprawdę wydrukować *Bal w operze*”. Ponieważ jednak poemat był jeszcze nieskończony, dostał od autora propozycję wydania właśnie tego tekstu – M. Urbanek, *Wylękniony bluźnierca*, Estymator, Warszawa 2013, s. 135.

tj. „skurwysyn”, „kutas”, „dupa”, „srać”, „pinda”, „franca”, „wypierdy”, „niedorzębna”, „gówniarz”, użyte przez Tuwima, w raperskiej wersji Fokusa brzmią autentycznie, niemal współcześnie. Podobnie jak w innych przypadkach używania przez muzyków wulgaryzmów, tak i tutaj ten rodzaj wypowiedzi „pomaga wyrażać i kształtuje wyrażane emocje, opisywać rzeczywistość, jest też przejawem generacyjnego lęku przed wzniosłością”<sup>20</sup>. Jednocześnie poeta konstruuje pogardliwe określenia odnoszące się do adresatów lirycznych, wykazując się niezwykłą wrażliwością słuchową i poczuciem rytmu, godnym autora tekstów współczesnych piosenek. Tomasz Florczyk skrupulatnie wymienia udźwiękowane zabiegi słowotwórcze:

1. Neologizmy – *węgłokopy, naftowierty, socjały, neokatoliki, ścisłowiedzy, syjontki, marksyljanki*. Tu na szczególną uwagę zasługują *ścisłowiedzy* – obelżywe nazwanie naukowców zajmujących się naukami ścisłymi, *syjontki* (językowo genialne zestawienie słowa „syjonista” z bohaterem *Halki* Moniuszki, Jontkiem, co wynika wyraźnie z następującego zaraz potem sparafrazowanego wersu „szumią jodły w Tel-Avivie”) oraz *marksylianka* – zestawienie hymnu Francuskiej Rewolucji z nazwiskiem teoretyka socjalizmu.
2. Fonetyczne zapisy skrótów organizacji i pism – „*Naje Fraje*”, *owupe, ikac*. Tutaj teoretycznie niewinny zabieg językowy umieszcza te szanowane organizacje jakby o poziom niżej, odzierając skrótowce z jakiegokolwiek godności.  
Pogardliwe formanty konstruuje liczbę mnogą: *socjały, neokatoliki, doktorkowie, pedeki*. W tym wypadku zdrobnienia i odmiany deprecjonują wartość grup społecznych.
3. Neosemantyzmy: *faje, flance*. Umieszczenie tych neutralnych, nienacechowanych emocjonalnie rzeczowników w konkretnych kontekstach modyfikuje ich znaczenie i nacechowanie.
4. Neofrazeologizmy: *kulturalna franca, intelektualna zupa, wypierdy ducha, uczone mały, skurwysyn fortuny, święte parchy*. Efekt humorystyczny jest tu osiągnięty głównie poprzez zestawienie wyrazu nacechowanego pozytywnie z wulgaryzmem (*franca, wypierdy, skurwysyn, parchy*), bądź infantyлизmem (*zupa, mały*)<sup>21</sup>.

### 3. Tuwim i muzyczne brzmienia

Ostry ton wypowiedzi Tuwimowskiej koresponduje z przyjętą przez scenę alternatywną formą wypowiedzi muzycznej. Warto zauważyć, że w przeciwieństwie do tradycyjnych rozwiązań z nurtu „poezji śpiewanej”, w której tekst wyprzedza wykonanie muzyczne, pełniąc poniekąd funkcję akompaniamentu lub

<sup>20</sup> K. Gajda, *Szarpidruży i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 269.

<sup>21</sup> T. Florczyk, *Symboliczny gest cmoknięcia w satyrze Juliana Tuwima. Próba analizy języka i określenia deklaracji społecznej w „Wierszu, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich, aby go w dupę pocałowali”*, „Irydion” 2018, t. 4, nr 2, s. 43.

tła, na którym wypowiedź słowna koncentruje całą uwagę odbiorcy, w adaptacjach alternatywnych warstwa muzyczna odgrywa zdecydowanie ważniejszą rolę. Po pierwsze już sama estetyka spod znaku punka czy innej odmiany rocka angażuje odbiorcę emocjonalnie. Dźwięki przesterowanej gitary, z silnie wyeksponowaną sekcją rytmiczną, nie pozwalają pozostać odbiorcy biernym. Gdyby sięgnąć do zaproponowanej przez zespół Bulldog interpretacji muzycznej wiersza Juliana Tuwima *Do generałów*, okaże się, że alternatywna aranżacja łącząca elementy reggae, punka i funku jest integralnie powiązana z przesłaniem tekstu poety. Piosenka zaczyna się od uderzenia w talerz perkusyjny, konotując dźwięk blachy w orkiestrze wojskowej. Dalej perkusja wybija prosty rytm  $\frac{1}{2}$ , który wyraźnie odnosi słuchacza do kroku defiladowego. Okazuje się zatem, że już sama dynamika utworu staje się przestrzenią interpretacyjną antywojennego i antysystemowego tekstu, będącego krytyką przedwojennego rządu „pułkowników”, którzy objęli władzę w 1929 roku pod auspicjami Józefa Piłsudskiego. Umacnianie się sanacji moralnej i ustrojowej budziło niechęć w środowiskach lewicujących, z którymi sympatyzował Tuwim. Przyjęta przez muzyków zespołu Bulldog punkowo-funkowa estetyka świetnie koresponduje z ogólną wymową wiersza. Niebagatelną rolę odgrywa w piosence sekcja dęta, majestatuując oraz dramatyzując wypowiedź muzyczną. Trudno nie dostrzec paraleli tego utworu z wykonaniem Tuwimowskiego wiersza *Do prostego człowieka* w adaptacji zespołu Akurat. Co ciekawe, niegdyś oba teksty przysporzyły poecie kłopotów, ściągając na niego oskarżenie o wywrotowość i zachęcanie do „czynu buntowniczego lub zdradzieckiego”<sup>22</sup>. Obie współczesne adaptacje zbudowane są podobnie, skupione na tekście, nie zapominają o konstrukcji protestsongowej, nawiązując do najlepszych tradycji Dylanowskich. Zarówno *Do prostego człowieka*, będące krytyką militarystyki i kapitalizmu, jak i *Do generałów*, skierowane przeciwko rozpanoszonej władzy wojskowej i próbie kontrolowania przez nią życia codziennego mają budowę wypowiedzi ciągłej. Wypowiedź muzyczna rozwija się wraz z tekstem. Obie piosenki mają przebieg rosnący i są wzmacniane silniejszą ekspresją wokalną, motywami sekcji dętej, wyższymi rejestrami śpiewu. Charakterystyczne dla tego typu rozwiązań są używane przez sekcję dętą figury: *exclamatio*,

<sup>22</sup> Komisarz rządu na miasto Warszawa Lucjan Gałczyński w dniu 4 listopada 1929 roku pisał: „W wierszu tym autor wzywa żołnierzy, ażeby w razie wojny, w razie wezwania do obrony Ojczyzny, rzucali broń i odmawiali posłuszeństwa wbrew nakazaniom przysięgi. Wiersz ten ma za zadanie szerzenie zdrady wśród wojska i przygotowanie gruntu, nie tylko do dezercji z szeregów, ale i do jawnego buntu przeciwko władzom wojskowym i państwowym w wypadku wybuchu wojny. Jednocześnie wiersz ten podburza masy żołnierskie przeciwko innym warstwom narodowym przez twierdzenie, że służbę wojskową pełnią po to, ażeby w razie wojny bronić interesów warstwy posiadającej”, wnosząc o ukaranie redaktora „Robotnika”, gdzie ukazał się wiersz, oraz poety – P. Rzewuski, *Julian Tuwim wywrotowiec*, <https://histmag.org/Julian-Tuwim-wywrotowiec-7042> [dostęp: 2.03.2023].

czyli wykrzyknienia realizowane za pomocą skoku interwałowego w górę, *anabasis*, czyli wznoszący się pasaż towarzyszący bardziej ekspresywnemu wykonaniu tekstu; *saltus duriusculus* – silnie dysonansujący skok o duży interwał oraz *auxesis*, czyli sukcesywne powtarzanie formuły muzycznej w ruchu krokowo wznoszącym. Instrumenty dęte mają zatem ważną rolę do spełnienia: estetyczną, emocjonalną i retoryczną – w pewien sposób także dramatyzują przekaz.

Równie interesującą propozycję w duchu krytyki rządów sanacji i endeckich zapędów II Rzeczypospolitej przedstawia zespół Hańba, korzystając z wiersza Juliana Tuwima *Żandarm*<sup>23</sup>. Muzycy krakowskiego zespołu interpretują tekst poety za pomocą kompilacji stylów: punka, folku i muzyki klezmerskiej. Z pewnością wpływ na taką aranżację miał dobór instrumentarium używanego do wykonywania kompozycji: banjo, bęben, akordeon, tuba. Muzycy posługują się typową punkową formą muzyczną z wyraźnie zaznaczonym rytmem, szybkim biciem, wykrzykiwanym do rytmu tekstem. Jak można przeczytać na stronie zespołu, „punk rock nie powstał na Wyspach Brytyjskich w hałaśliwych latach 70., lecz stworzono go w burzliwych czasach II Rzeczypospolitej”<sup>24</sup>. Jednocześnie używane w ten sposób instrumentarium nadaje wykonaniu charakter folkowy, rodem z warszawskiego podwórka.

Jeszcze inaczej funkcjonuje podkład muzyczny w propozycjach interpretacji hip-hopowych. Charakterystyczny bit zwraca uwagę na rytmiczną strukturę tekstu, w której słowo staje się materia, czymś absolutnie namacalnym. W raperskich adaptacjach nie chodzi wszak o melodię, ale o akcenty i przesunięcia rytmiczne. Propozycja Fokusa do wiersza Tuwima *Całujcie mnie wszyscy w dupę*<sup>25</sup> oparta jest właśnie na relacji rytmu i niezwykle wyczulonego na słowo i jego dźwiękową reprezentację poety. Co ciekawe ten sam tekst stał się podstawą muzycznej interpretacji w projekcie „Śpiewane Dwudziestolecie”<sup>26</sup>. Piosenka oparta na wierszu Juliana Tuwima oscyluje pomiędzy stylistyką hip-hopową, która wydaje się oczywistym wyborem przy podejmowaniu tematów społecznych, a punkiem – krzyczanym sposobem wyrazu, który wyraża niezgodę na zastaną rzeczywistość. W obu tych formach, połączonych w jednym utworze, dominuje wyraźny, regularny, zachęcający do skandowania refrenicznej frazy „Całujcie mnie wszyscy w dupę” rytm.

Na koniec warto zwrócić uwagę na niezwykle sukces<sup>27</sup> płyty Zuzanny Grabowskiej, kryjącej się za pseudonimem Sanah, pt. *Sanah śpiewa poezyje*, na któ-

<sup>23</sup> Hańba!, *Żandarm*, [w:] *Hańba!*, Antena Krzyku, 2016.

<sup>24</sup> Cytat z fanpage’a grupy Hańba, [https://www.facebook.com/Hanba1926/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/Hanba1926/info/?tab=page_info) [dostęp: 2.03.2023]

<sup>25</sup> Fokus, *Całujcie mnie wszyscy w dupę*, [w:] *Poeci*, Warner Music Poland, 2009.

<sup>26</sup> *Całujcie mnie wszyscy w dupę*, [w:] *Śpiewane Dwudziestolecie*, CD, 2023.

<sup>27</sup> W styczniu 2023 roku ogłoszono wyniki rankingu najchętniej kupowanych polskich płyt – aż trzy pierwsze miejsca zajęły płyty Sanah, w tym album z poezjami: *Sanah śpiewa poezyje*. Oficjalna lista

rej artystka zamieściła dziesięć kompozycji muzycznych napisanych do tekstów poetyckich Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Adama Asnyka, Juliana Tuwima, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz Wisławy Szymborskiej. Wokalistka i kompozytorka, definiowana dotychczas jako przedstawicielka nurtu indie pop<sup>28</sup> oraz art pop<sup>29</sup>, sięgnęła do rozwiązania, które w tradycji polskiej piosenki estradowej ma swoją bogatą tradycję – poezji śpiewanej. A jednak jej wykonanie *Warszawy* – wiersza Juliana Tuwima wymyka się tradycyjnie pojmowanej estetyce tego nurtu twórczości. Utało się przekonanie, że o charakterze tegoż gatunku decyduje nastrojowa linia melodyczna prowadzona w spokojnym, średnio wolnym tempie z delikatnie zaznaczanym rytmem i metrum trocheicznym i trójmariowym<sup>30</sup>. Bardzo często poezję śpiewaną wiąże się z konstrukcją ballady, a więc z prostą, śpiewną zwrotkową budową, której towarzyszy skromna aranżacja w wykonaniu gitary lub fortepianu, a czasem jednego i drugiego.

Na pozór Sanah nawiązuje do tej estetyki. Głos wokalistki pojawia się przy akompaniamencie fortepianu. Piosenka utrzymana jest w stylu lirycznym, śpiewana w bardzo regularny, spokojny i nieco monotony sposób, akcentując zawsze pierwszą i środkową sylabę frazy: „**J**aka wielka **jest** Warszawa / **ile** domów, **ile** ludzi / **ile** dumy i radości / **w** **sercach** nam stolica budzi”. Po pierwszym fragmencie utwór zostaje zdynamizowany przez uderzenie bębnow oraz wprowadzenie elementów chóralnych oraz elektroniki. Punktowi kulminacyjnemu towarzyszy wokalna ekspresja, utrzymująca się jednak w rytmach regularności i dość prostej linii melodycznej. Po osiągnięciu dramatycznego apogeum przebieg wyraźnie opada, zamykając kompozycję dźwiękami fortepianu i wokalem artystki.

W interpretacji muzycznej Sanah odwołuje się zatem do koncepcji *micromusic*, realizowanej na polskim rynku m.in. przez Domowe Melodie czy Kwiat Jabłoni. Minimalizm w budowaniu tła muzycznego, na którym eksponowana jest linia melodyczna, jest zwrotem ku songowej koncepcji muzyki. Tego typu muzyka wymyka się wszelkim klasyfikacjom, szukając inspiracji w jazzie, trip hopie, elektronice czy nawet popie. Artystyczne poszukiwania odpowiednio pojemnej formy pozwalają dostrzec powinowactwa nie tylko z poezją awangardową, ale także z kontrkulturową alternatywą.

---

sprzedaży sprzedaj w okresie 30.12.2022–05.01.2023: [http://olis.onyx.pl/listy/index.asp?lang=\[dostęp: 25.02.2023\]](http://olis.onyx.pl/listy/index.asp?lang=[dostęp: 25.02.2023]).

<sup>28</sup> M. Kurek, *Sanah debiutuje jako „Królowa dram”*. *Indie pop i sarkastyczny głos młodego pokolenia*, „K-Mag.”, <https://kmag.pl/article/sanah-debiutuje-jako-krolowa-dram-indie-pop-i-sarkastyczny-glos-mlodego-pokolenia1> [dostęp: 26.02.2023].

<sup>29</sup> A. Rafałowska, *Subtelna, zwiewna i świeża. Sanah – nowe oblicze polskiej sceny muzycznej (wywiad)*, „Fashion Post”, 12 lipca 2019, <https://fashionpost.pl/subtelna-zwiewna-i-swieza-sanah-nowe-oblicze-polskiej-sceny-muzycznej-wywiad> [dostęp: 15.02.2020].

<sup>30</sup> Zob. poezję gitarową. R.S. Platonow, *Korzenie poezji gitarowej*, „Tekstualia” 2018, t. 2, nr 53, s. 147.

Muzyczne adaptacje wierszy Tuwima zaproponowane w alternatywnej stylistyce nawiązują do „kultury sprzeciwu” wywiedzionej z kontrkultury<sup>31</sup>. Jeśli spojrzeć na głoszone przez grupy poetyckie Dwudziestolecia manifesty, domagające się uwolnienia poezji spod tyranii tradycji i mitów narodowych, z uzależnienia od politykierstwa i służebności względem władzy, od wyższej konieczności; postulujące zejście z romantycznego piedestału; ucieczkę od „mumii mickiewiczów”; porzucenie waty słownej, okaże się, że ówczesnej poetyckiej awangardzie niezwykle blisko do kontrkulturowych postulatów odrzucenia tradycyjnego systemu znaczeń opartych na wypracowanych i zinstytucjonalizowanych strukturach kultury i społeczeństwa. Trudno nie dostrzec podobieństw między hasłami dadaistów i kontrkulturowych anarchistów, kwestionujących wszelki rodzaj autorytetów.

Zresztą warto zaznaczyć, że zbliżenie sceny literackiej i muzycznej nastąpiło dwukrotnie: najpierw w Dwudziestolecu za przyczyną twórczości kabaretowej i rewiewej, na potrzeby których pisano songi, a następnie w latach 60. Jeden z amerykańskich poetów czasów kontrkultury, Allen Ginsberg, jako jeden z pierwszych dostrzegł potencjał w scenie muzycznej. Recytował tam swoją poezję, przy akompaniamencie indyjskich instrumentów. Śpiewał buddyjskie mantry, nagrywał bluesy, pracował z Bobem Dylanem. William Burroughs po powrocie z Europy tworzył w Nowym Jorku środowisko, w którym uczestniczyli artyści, literaci i muzycy tacy jak Dawid Bowie, Lou Reed i Patti Smith. Powieść Jacka Kerouaca zainspirowała członków zespołu The Doors, którzy nazywali swój zespół, nawiązując do jego literackiej metafory „drzwi percepcji”.

Bob Dylan mówi, że bitnicy mieli na niego równie wielki wpływ jak Elvis Presley. Nawet John Lennon przyznaje, że „The Beatles” był swego rodzaju hołdem dla tej generacji pisarzy i poetów. Paul McCartney występował z Ginsbergiem. Narkotyczną prozą „Nagiego lunchu” zachwyca się Kurt Cobain i choć William Burroughs nie był wielkim fanem Nirvany, to nagrali razem opowiadanie o księdzu uzależnionym od heroiny. Tom Waits, który tworzy muzykę do przedstawienia pisarza „Black Rider”, wydaje się nie tylko fanem, ale do dziś także bezpośrednim kontynuatorem ideałów generacji. Burroughsowi na płytach akompaniowali też muzycy Ministra i Sonic Youth, a Ginsberg nagrał z Joem Strummerem i jego The Clash utwór o Rimbaudzie<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Pojęcie kontrkultury można rozumieć dwojako, po pierwsze jako konkretny ruch, ukonstytuowany około 1969 roku, który sprzeciwiał się zastanej kulturze Zachodu, próbując tworzyć podwaliny pod kulturę nową, wyzwoloną z hegemonii kulturowej i proponując rozproszone formy obecności społecznej, wyznając alternatywne idee kultury i żyjąc w odmienny od powszechnie przyjętego sposób; po drugie jako pewien zespół cech charakteryzujący działania nonkonformistyczne wobec norm obowiązujących w danej rzeczywistości kulturowej. T. Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Doubleday 1969.

<sup>32</sup> M. Cegielski, *Leksykon buntowników*, Agora, Warszawa 2013, s. 18.

Cytowany katalog wzajemnych powiązań literatury i muzyki wyrastającej z ducha kontrkultury można by powiększać bez końca. I to nie tylko w obiegu kultury amerykańskiej, ale i polskiej. Wątki muzycznej kontrkultury znajdują wyraz w kształtowaniu się tożsamości młodego pokolenia polskich pisarzy, urodzonego w latach 60. Andrzej Stasiuk w swojej autobiografii wspomina słuchanie piosenek Iggy Popa, Patti Smith, Ricka Wakemana i innych<sup>33</sup>. Inny poeta – Piotr Bratkowski, przywołuje w wierszu taki obraz:

siedzieliśmy na podłodze paląc trawę  
słuchając Boba Dylana i Włodzimierza Wysockiego  
potem ktoś przyszedł i kazał się rozejść  
więc zrobiliśmy rewolucję<sup>34</sup>

Natomiast Krzysztof Varga w rozmowie z Andrzejem Franaszkiem wyznaje: „Tak, jak na niektórych moich rówieśnikach wielkie wrażenie robiły wiersze Herberta, tak mnie ukształtowała Brygada Kryzys”<sup>35</sup>. A zatem rock progresywny, protest song w estetyce folkowej, wreszcie punk stały się muzyczną ekwiwalencją poetyckiego wyrazu.

We wkładce do składanki *22 Polish Punk Classics* można przeczytać:

Punk rock to bardziej subkulturowe hymny niż przeboje. To swojego rodzaju bunt. To objaw frustracji albo wykalkulowana prowokacja. Albo jedno i drugie razem. To styl, który ma drażnić. To ostentacyjna prostota i brzydota brzmienia. I wykrzykiwanie brzydkich prawd o naszym pięknym świecie. Albo tego, co wydaje się nim być<sup>36</sup>.

Dlatego w rozwiązaniach muzycznych spod znaku alternatywy ujawniają się wewnętrzne napięcia powstające w wyniku ścierania się ortodoksyjnych norm życia społecznego z koncepcjami wolnościowymi. Poezja lat 20. i 30. XX wieku zaadaptowana na potrzeby kultury „offowej” staje się rodzajem zaangażowanej krytyki wobec kultury dominującej, prowadzonej polityki, narzucanego światopoglądu. Z drugiej strony, na scenie muzycznej można wyraźnie zaobserwować zjawisko przesuwania zjawisk alternatywnych w kierunku mainstreamu, o czym świadczy przywołana przed chwilą twórczość Sanah czy utrzymującego wykonania w podobnej stylistyce Kwiatu Jabłoni. Identyfikowani poprzez eksperymentowanie formą muzyczną, łączenie elektroniki, folku, alternatywnej muzyki akustycznej, elementów jazzu artyści budują przekaz w oparciu o minimalistyczną formę i mozaikowatość dźwięku, dając wyraźnie do zrozumienia, że sięgają do

<sup>33</sup> A. Stasiuk, *Jak nie zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 1998, s. 19–20.

<sup>34</sup> J. Walc, *Buddenbrokowie i hippisi*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998, s. 41.

<sup>35</sup> *Zamiast oficerek nosiłem glany*, z K. Vargą rozmawia A. Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 6.

<sup>36</sup> W. Królikowski, *22 Polish Punk Classics*, 1993, tekst we wkładce płyty.

alternatywnej proweniencji. Jednocześnie ów łagodny, nastrojowy często przekaz, wpisuje się bardziej w tradycję „poezji śpiewanej” niż punkowe czy hip-hopowe nuty. Nie świadczy to jednak o utracie związków tego typu rozwiązań muzycznych z kulturą alternatywną, czego dowodzą zarówno amerykańskie pierwowzory protest songów Boba Dylana czy Patti Smith, jak polskie przykłady Czesława Niemena lub Marka Grechuty.

Alternatywa i awangarda spotykają się dzisiaj na scenie nie przez przypadek. Poezja ponownie zyskuje na znaczeniu, choć zmienia się jej obieg. Staje się wyrazem społecznego niezadowolenia, dokumentem nowej sytuacji społecznej i krytyką prowadzonej w Polsce polityki. Język codzienności zaproponowany przez poetów Dwudziestolecia – szczególnie Juliana Tuwima, niezwykle plastyczny i żywy, koresponduje ze współczesną mową, zacierającą granice pomiędzy ulicą a sztuką. Język poetów staje się językiem muzyków. I odwrotnie.

## Bibliografia

- Buczówna M., *Niemen w dolinie świec*, „Literatura” 1975, nr 6, s. 5.
- Cegielski M., *Leksykon buntowników*, Agora, Warszawa 2013.
- Florczyk T., *Symboliczny gest cmoknięcia w satyrze Juliana Tuwima. Próba analizy języka i określenia deklaracji społecznej w „Wierszu, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich, aby go w dupę pocałowali”*, „Irydion” 2018, t. 4, nr 2, s. 35–45.
- Gajda K., *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Ignaczak L., *Tuwimowski romans z piosenką*, [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007, s. 252–268.
- Królikowski W., *22 Polish Punk Classics*, 1993, tekst we wkładce płyty.
- List Juliana Tuwima*, „Robotnik” 1929, nr 316, s. 2.
- Platonow R.S., *Korzenie poezji gitarowej*, przeł. K. Wiszniewska-Mazgiel, „Tekstualia” 2018, t. 2, nr 53, s. 147–156.
- Roszak T., *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Doubleday 1969.
- Sobczak P., *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, t. 16, nr 2, s. 127–139.
- Stasiuk A., *Jak nie zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 1998.

- Stępień T., *Kabaret Juliana Tuwima*, Śląsk, Katowice 1989.
- Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- Tuwim J., *O piosence*, „Przekrój” 1947, nr 91, s. 14.
- Tuwim J., *Pogawędka o polskiej piosence kabaretowej*, [w:] *Dzieła*, t. 5: *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, Czytelnik, Warszawa 1964.
- Urbanek M., *Wylękniony bluźnierca*, Estymator, Warszawa 2013.
- Walc J., *Buddenbrokowie i hippisi*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998, s. 31–43.
- Węgrzyniakowa A., *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1987.
- Zamiast oficerek nosiłem glany*, z K. Vargą rozmawia A. Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 6, s. 5.

### Netografia

- <http://olis.onyx.pl/listy/index.asp?lang=> [dostęp: 25.02.2023].
- [https://www.facebook.com/Hanba1926/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/Hanba1926/info/?tab=page_info) [dostęp: 2.03.2023].
- Kurek M., *Sanah debiutuje jako „Królowa dram”. Indie pop i sarkastyczny głos młodego pokolenia*. „K-Mag.” <https://kmag.pl/article/sanah-debiutuje-jako-krolowa-dram-indie-pop-i-sarkastyczny-glos-mlodego-pokolenia1> [dostęp: 26.02.2023].
- Rafałowska A., *Subtelna, zwiewna i świeża. Sanah – nowe oblicze polskiej sceny muzycznej (wywiad)*, „Fashion Post”, 12 lipca 2019, <https://fashionpost.pl/subtelna-zwiewna-i-swieza-sanah-nowe-oblicze-polskiej-sceny-muzycznej-wywiad>. [dostęp: 15.02.2020].
- Rzewuski P., *Julian Tuwim wywrotowiec*, <https://histmag.org/Julian-Tuwim-wywrotowiec-7042> [dostęp: 2.03.2023].

### Dyskografia

- Akurat, *Prowincja*, Agencja Koncertowo-Wydawnicza Akurat, 2003.
- Buldog, *Chrystus Miasta*, wydanie własne, 2010.
- Czesław Niemen, *Enigmatic*, Polskie Nagrania Muza, 1970.
- Hańba!, *Hańba!*, Antena Krzyku, 2016.
- Marek Grechuta & Anawa, Polskie Nagrania Muza, 1970.
- Piersi i przyjaciele*, Izabelin Studio, 1994.
- Poeci*, Warner Music Poland, 2009.
- Sanah, *Sanah śpiewa poezyje*, Magic Records, Universal Music Polska, 2022.
- Śpiewane Dwudziestolecie*, CD 2023.

## **Tuwim and the alternative. About contemporary musical adaptations of Skamandrite's poetry**

### **Abstract**

The article deals with the presence and popularity of poetry in the popular circuit and especially in the alternative music scene. Since 1970, when Czesław Niemen and Marek Grechuta presented a new way of interpreting the poetry of the great classics of literature, there has not been as much interest in poetry in the music circulation as there has been on the Polish scene since 2000. Particularly the poetry of the 1920s (Tuwim, Broniewski, Gałczyński) has become a source of musical inspiration. One of the reasons for this popularity seems to be the common anti-system message, combining avant-garde and counterculture. Using the example of musical adaptations of Julian Tuwim's poetry, the article tries to point out the common ground between avant-garde poetry and alternative aesthetics. These links can be seen in the strong politicisation of the message, social involvement, but also in the sensitivity to the word, the turn to the everyday and the language of the street.

**Keywords:** avant-garde, counterculture, alternative, Julian Tuwim.