

Krzysztof Gajda

Ile piosenki w poezji...

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 104/1, 226-232

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRZYSZTOF GAJDA

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

ILE PIOSENKI W POEZJI...

Piotr Łuszczkiewicz, *PIOSENKA W POEZJI POKOLENIA ERY TRANSFORMACJI 1984–2009*. (Recenzent: Jacek Petelenz-Łukasiewicz. Indeks: Olga Winciorek). Poznań 2009. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ss. 284. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria „Filologia Polska”. Nr 114.

Książkę Piotra Łuszczkiewicza czytałem z nastawieniem krytycznym – wcielając się w rolę krytyka. Próbowałem więc w trakcie lektury raczej szukać punktów spornych, pretekstów do dialogu, niż poprzestawać na zachwytach. Prawdopodobnie, gdybym oddawał się tylko czytelniczey przyjemności, w znacznym stopniu mógłbym ograniczyć się do konstatacji w rodzaju: „świetna lektura”, „bezcenna pozycja”, „doskonale napisana książka”...

Gra na pile

Praca Łuszczkiewicza powiększa skromną (w badaniach literaturoznawczych) przestrzeń zbiorów wspólnych piosenki i poezji, obejmując, siłą rzeczy, także tereny kulturoznawcze, socjologiczne i pokrewne. Niemniej jednak ogląd pozostaje literaturoznawczy – od metodologicznej deklaracji aż po jej realizację. To zarówno siła, jak i słabość tej książki – z przyczyn oczywistych w jednym i w drugim przypadku. Siła to konsekwentna i rzetelna realizacja zamierzenia, jakim było stworzenie rozprawy *stricte* naukowej. Za słabość uznać można, całkowicie tu zrozumiałą, hermetyczność, zamykającą książkę drogę do nieco szerszego odbiorcy, który, zwiedziony określeniem „piosenka” w tytule, oczekiwać mógłby lekkości właściwej temu popkulturowemu zjawisku. Na jednym ze spotkań autorskich Piotr Łuszczkiewicz mówił: „Ta książka jest naukową piłą. Nie jest to literatura lekka, łatwa i przyjemna, poza tym jest wymuszona pewnym obowiązkiem naukowym: muszę po prostu zrobić kolejny stopień, w związku z tym napisałem taką książkę”¹.

Czytając przytoczone tu zdanie w zdawkowej relacji ze spotkania autorskiego, można by nabrać podejrzeń, że ta „wymuszona obowiązkiem” książka nosi piętno ciężkich zmagani z materia, które odebrały autorowi resztki przyjemności z końcowego efektu. Tak jednak nie jest, bo, po pierwsze, komentarz Łuszczkiewicza był przede wszystkim (auto)ironiczny, czego nie oddaje słowo pisane, po drugie zaś – pozycja ta jest pokazem pasji badawczej i jednocześnie manifestacją erudycji w zakresie szeroko rozumianej historii piosenki, ze znakomicie przygotowanymi warsztatowo eskapadami na tereny teorii, poetyki, analizy rozmaitych kodów kulturowych, jakie niesie ze sobą piosenka.

Swoisty dramat tego typu książek polega jednak na tym, że pozostaje ona dla szerokich rzesz czytelników niedostępna, w sensie jak najbardziej dosłownym – niezależnie od woli bądź nie-woli tychże czytelników. Dość powiedzieć, że kilka miesięcy po premierze potencjalny nabywca, odwiedzając witryny księgarni internetowych, napotka mur w postaci informacji: „Uwaga! Produkt, książka chwilowo niedostępna lub nakład wyczerpany”. Wynika to z mechanizmów wydawniczych, które wymagają odrębnych debat, a raczej działań, nie mieszczą się jednak w zakresie tematycznym niniejszej recenzji.

W przypadku tej konkretnej lektury dodać można tylko, że *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji* – jak na naukową publikację przystało – wydana jest starannie, su-

¹ M. Z y b u r a, *Piosenka w poezji i bibliotece*. Cyt. ze strony: <http://www.calisia.pl/articles/6770-piosenka-w-poezji-i-bibliotece>

miennie, rzetelnie, próżno tu szukać literówek czy innych redakcyjnych chwastów. Sztywna oprawa, ciekawa (mimo oszczędnych środków) okładka, czytelna – bo prosta – szata typograficzna powodują, że książka już w pierwszym kontakcie sprawia korzystne wrażenie, dodajmy: które pozostaje do samego końca tej lektury.

Między piosenką a poezją

Temat książki został sformułowany w tytule i oscyluje między dwoma żywiołami – między poezją a piosenką. W tym miejscu zwrócę uwagę na pierwszą wątpliwość, którą sobie wyszukałem i postanowiłem podrażnić. Tytułowy dualizm „piosenka w poezji...” stawia pytanie o nadrzędną i – nazwijmy to – pierwotną motywację do napisania takiej książki. Mówiąc najprościej: czy to Matka Poezja, czy jej mało poważana Siostra Piosenka zainspirowały badacza do podjęcia tematu, który mamy przyjemność z nim śledzić? Łuszczkiewicz zachowuje się bowiem czasami jak jego imiennik Apostoł, zapierając się swą miłością i fascynacją, jaką jest dla niego niewątpliwie piosenka: „Wytrawne ucho, jeżeli wobec produktów masowej rozrywki wypada używać takich określeń [...]” (s. 94) – to jeden z wielu momentów, w których autor akcentuje swój dystans wobec gatunkowej formy piosenki. Wyposażony w biały kitel naukowca, precyzyjnie ustawiony mikroskop, a także słowny projektor, prezentuje wyniki swych badań. Nic więc dziwnego, że przyglądając się problemowi z bliska, poznając rolę piosenki w całym procesie twórczym poetów, referując także stan badań na temat właściwości i wartości piosenek, naukowiec daleki jest już od zachwytów i pierwotnej fascynacji. Piosenka z tej perspektywy staje się siedliskiem kiczu, koniunktur, kultury niskiej, konwencjonalności, komercyjności, mechanizmów rynkowych i wszystkich innych chorób popkultury, do jakich diagnozowania przyzwyczało nas literaturoznawstwo.

W pojedynku między wspomnianymi dwoma ważkimi tematami owej książki razić może – nazwijmy to dla efektu retorycznego jaskrawo, choć nie do końca sprawiedliwie – koniunkturalna (wobec docelowego audytorium, jakim jest literaturoznawcze grono polonistów) postawa badacza, który konsekwentnie przyznaje poezji miejsce uprzywilejowane w swoim dyskursie za to przede wszystkim, że jest poezją właśnie. Kiedy przychodzi do poziomu wartościowania, właściwie zawsze poezja stanie nad piosenką – ze względu na swą doniosłą rolę i genetyczne (genologiczne) właściwości. Tak dzieje się chociażby w zestawieniu dwóch opinii, sąsiadujących ze sobą niemal na jednej stronie, a ściślej: w jednym ciągu myślowym, dotyczącym rekapitulacji rozważań na temat pojawiania się wtężyć piosenkowych w omawianej poezji. Oto opinia autora o piosence: „Gra piosenką to, naturalnie [!], gra kliszą i stereotypem, frazesem i komunalem, imitacją i kopią [...]” (s. 249). Dalej następuje ciąg wyliczeń bardziej przychylnych w kontekście reguł gatunkowych gier (przywołanie już tak silnie nienacechowanych pejoratywnie, bo obcojęzycznych, pojęć: *cover*, *remake*, *mix*, *medley*, *sampling*, *scratch*, *bricolage* – z przydomkiem „postmodernistyczny”). Wszystko to jednak zmierza ku przypomnieniu krytycznych wobec piosenki ustaleń Edwarda Balcerzana (sprzed lat blisko 40), na temat „zdolności piosenek do łączenia się w swobodnie kształtowane konstelacje”, a więc, mówiąc innymi słowy, ich niższej autonomiczności i samodzielności niż w przypadku poezji i jej uświęconego języka. W takim zatem zestawieniu poezja, jeśli korzysta z rezerwuaru piosenki, czyni to w celu szlachetnym, bo jakże by inaczej:

„I jeśli o coś bardzo chodziło w liryce pokolenia przełomu, to właśnie o wyrwanie się ze starych konstelacji poetyckich i o podróż ku nowym, niewyeksplorowanym przestrzeniom. [...] Najważniejszy był, jak zawsze w poezji, język. Cytaty z popularnych produkcji słowno-muzycznych, aluzje z kręgu kultury niższej poszerzały jego artykulacyjną sprawność, a zarazem zwiększały deskrypcyjne uprawnienia wobec przedstawianej rzeczywistości” (s. 249–250).

Homerycka w swym heroizmie topika tego akapitu, odnosząca się do poezji nazywanej do niedawna najnowszą, przygotowuje odbiorcę na przyjęcie tezy, a raczej wniosku podsumowującego jeden z rozdziałów. Kultura wysoka (zatem poezja) korzysta z kiczu, kultury niskiej (piosenki) głównie dlatego, że szuka nowego Języka (a więc najcenniejszego składnika poezji), nie zaś dlatego, że wynika to z – dajmy na to – ograniczeń erudycyjnych (skoro za takowe, poniekąd wstydlive, przyjąć możemy frekwencyjność piosenki, a nie wielkich dzieł kultury najwyższej).

Czasem ma się wrażenie, że autor mimowolnie broni rówieśnych sobie poetów przed nimi samymi, kiedy udowadnia szlachetne pobudki korzystania z „mało wyrafinowanych” źródeł kulturowych. Oni bowiem najwyraźniej nie mieli oporów, by – stwarzając zjawisko bez precedensu w dotychczasowej i późniejszej historii polskiej poezji (co udowadnia całą swą książką Łuszczkiewicz) – obficie korzystać z piosenkowych wtrętów i nawiązań. Czy aby na pewno w większości wypadków owi poeci – „barbarzyńcy” wszakże – kierowali się tak górnolotnymi pobudkami, jak dzięki swej warsztatowej biegłości udowadnia nam badacz?

PET, czyli jakie to pokolenie?

Odrębną uwagi wymaga drugi człon tytułu, a więc „pokolenie ery transformacji”. Łuszczkiewicz, co naturalne, w rozdziale I pierwszej części wyjaśnia swój wybór optyki generacyjnej oraz – co pewnie wzbudzać może większe wątpliwości – kwestię wybranej przez siebie nazwy. Trudno z tym wyborem polemizować, przede wszystkim dlatego, że autor dogłębnie tłumaczy swoje motywacje, obudowuje to alternatywami, zatem polemika miałaby wymiar rozmowy o gustach, a o tych, jak wiadomo, nie dyskutuje się. Wybór padł na określenie Edwarda Balcerzana z artykułu *PET (pokolenie ery transformacji) między filozofią a rozrywką*, które Łuszczkiewicz (skądinąd uczeń – w najlepszym znaczeniu tego słowa – profesora Balcerzana) komentuje lapidarnie: „w skrótcu prezentowało się, nie bez uszczypliwości, pod postacią PET – kojarząc się nieuchronnie z plastikowymi butelkami do recyklingu” (s. 16).

Wydaje się, że Łuszczkiewicz świadomie wykorzystuje tylko część ładunku sensów zawartych w tytule artykułu Balcerzana. „Pokolenie ery transformacji” nie pojawia się w książce jako deprecjonujący skrótowiec, jest traktowane jako pełnoprawny uczestnik pokoleniowej sztafety, z własnymi ambicjami, pomysłami na poezję i własnym językiem – lub przynajmniej jego poszukiwaniem.

W trakcie lektury tej części nasuwa się jednak pewna wątpliwość, odnosząca się już nie do wyboru nazwy, ale do samej reprezentacji poezji i poetów oraz obejmowania ich mianem pokolenia. Autor także to cierpliwie tłumaczy i tutaj też trudno zaprzeczyć logice jego argumentacji:

„Interesuje mnie więc w największym stopniu – aczkolwiek nie tylko [...] – liryka rzutu debiutantów poetyckich ze schyłkowych lat PRL-u i początków III RP. Autorów tej fali demograficznej nazywa się najczęściej pokoleniem »bruLionu«. [...]

Na liście pokoleniowych etykiet nader wysokie miejsce zajmuje przełom polityczny, a więc miano związane z historią, od której akurat twórcy, którymi się tutaj zajmuję, na ogół pragnęli jak najdalej uciec. Dawno jednak zauważono, co sam chciałbym dobitnie podkreślić, że pobrzmiewa ono tonem chronologicznego fałszu” (s. 15–16).

Łuszczkiewicz, odzegnując się – w ostrych słowach o „chronologicznym fałszu” – od wpływu przełomu politycznego, próbuje doprecyzować omawiane pojęcie:

„To prawda, że wiele nowych tomików młodej generacji wyszło po roku 1990. Warto jednak zważyć na fakt, że ich autorzy mieli w chwili debiutu po dwadzieścia kilka, a niekiedy nawet i trzydzieści lat. Jaki zatem przełom ufundował ich propozycje poetyckie? Na pewno nie ustrojowo-ideowy, gdyż w swoich poglądach zdążyli już bardzo mocno okrzep-

nąć, lecz co najwyżej infrastrukturalny, otwierający ścieżki wydawnicze i udostępniający kanały promocji” (s. 16).

Wydaje się, że w tym rozumowaniu występuje co najmniej jedna znacząca luka i niedopatrzenie. Pokolenie to kształtowało się w latach osiemdziesiątych, które zaowocowały kilkoma ważnymi datami w życiu polskiego społeczeństwa, a wręcz społeczeństw Europy i świata. Dla debiutujących po 1990 roku dwudziestokilku-, jak też trzydziestolatków, datami istotnymi, choć wypieranymi często z własnej wrażliwości, stały się lata 1980, 1981 i 1989. Była to bowiem dekada, która zaczęła się od wolnościowego zrywu bez precedensu, stłamszonego ledwie rok później żołnierskim butem. Młodość tego pokolenia przypadła na marazm lat osiemdziesiątych, będący efektem stanu wojennego, a co za tym idzie: zawiedzionych nadziei. W światopoglądzie tej generacji ujawniła się – to prawda – kontestacja polityki, szczególnie w wydaniu oficjalnym, ale także tej opozycyjnej. To tutaj pewnie należy szukać przyczyn niechęci młodych twórców do definiowania swej tożsamości w odniesieniu do dat o wymiarze politycznym, historycznym. Właśnie poprzednicy, będący bezpośrednimi konkurentami na rynku literackim w owym czasie, dzierżąc w latach osiemdziesiątych wciąż przewodnią rolę, usilnie wciągali na swój sztafard liczbę „68”.

Łuszczkiewicz, przytaczając rok 1990 jako moment startowy wielu debiutów i przywołując nieco dalej mniej znaczące daty (Orwellowski rok 1984 oraz 1986 jako „ponury środek”, już zupełnie nie dający się ująć jako krystalizujący pokolenie), zapomina o jednym fakcie znamionym dla literatury i kultury w ogóle, mianowicie o likwidacji Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk, który dopiero wówczas, w 1990 roku, przestał sprawować swą hegemonię – po 46 latach od tworzenia zrębów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej latem 1944. Określenia Marty Fik „cenzor jako współautor”² bagatelizować nie należy. Procesów, jakie zachodzą w literaturze za sprawą mechanizmów uruchamianych przez ograniczenia – tym bardziej. Pokolenie debiutantów z roku bez cenzury może sobie tego nie uświadamiać, jednak warto by chyba wziąć ów fakt pod uwagę przy ocenianiu wpływu procesów historycznych na kształtowanie się owego pokolenia. Co więcej, samo stwierdzenie, że propozycje poetyckie ufundował nie przełom polityczny, „lecz co najwyżej infrastrukturalny, otwierający ścieżki wydawnicze i udostępniający kanały promocji” (s. 16), zdaje się nie uwzględniać istoty owego przełomu, negując doniosłość jego znaczenia w wymiarze pełniejszym niż tylko polityczny. Te ścieżki i ta infrastruktura uwolniły się właśnie w wyniku przemian politycznych. Dopiero późniejsze „pokolenia” poznają inne przełomy infrastrukturalne i inne kanały promocji – mowa tu o (najogólniej rzecz biorąc) przełomie wieków, kiedy powszechność internetu i nowych technologii wpłynęła znacząco na przemiany komunikacyjne, niezależnie już od wpływów politycznych (choć oczywiście i tu trudno zanegować znaczenie i wyższość systemu demokratycznego nad niedemokratycznym). Postulowałbym, aby pamiętać, że ewolucyjny, a nie rewolucyjny charakter „przełomu ’89” nosi datę tylko symboliczną, jest wyznacznikiem czytelnej cezury, jednak procesy, które zachodziły zarówno przed 1989 rokiem, jak i po nim miały charakter długotrwały i nie muszą odnosić się wyłącznie do „roku Okrągłego Stołu”, „pierwszych»prawie wolnych« wyborów” i „pierwszego niekomunistycznego premiera”.

O piosence bez piosenki

Łuszczkiewicz pomija (uzasadniając to metodologicznie, o czym zawiadamia czytelnika) twórczość „tekściarską” autorów tego pokolenia. Dlatego zaledwie wspomniany

² M. F i k, *Cenzor jako współautor*. W zb.: *Literatura i władza*. Red. B. Wojnowska. Warszawa 1996.

zostaje dorobek Marcina Świetlickiego z tej dziedziny, zupełnie wyłączeni z rozważań są tacy autorzy, jak Krzysztof „Grabaż” Grabowski, Grzegorz Kaźmierczak, Maciej Maleńczuk czy Kazik Staszewski. A pokolenie to odczuwa tak silną symbiozę z piosenką, środowiskowo są to tak zażyłe relacje, że rygorystyczne oddzielanie piosenki od poezji wydaje się niezgodne z duchem pokoleniowej wspólnoty i wrażliwości. Dość powiedzieć, że jeden z najważniejszych animatorów tej generacji, wielokrotnie przywoływany w książce Paweł Dunin-Wąsowicz, namaścił Grabaża na poetę, publikując w 2008 roku tom jego tekstów świadomie jako *Wiersze* – co znamienne, wbrew tendencjom opisywanym przez autora rozprawy na s. 194, gdzie pisze on o losach twórczości: „Grzegorza Kaźmierczaka, Zygmunta Staszczyka czy [...] [Macieja] Maleńczuka, umieszczanej początkowo w pokoleniowych antologiach poetyckich, a później spychanej już konsekwentnie do rewirów czysto tekściarskich”.

Na marginesie zapytać można, jak podobne antologie będą obchodzić się z tymi tekstami i autorami w przyszłości, bo wcale nie jest powiedziane, że sytuacja zdiagnozowana przez Łuszczkiewicza jest ostateczna i dana po wsze czasy.

Główny sens sformułowanego tu przeze mnie zarzutu tkwi w tym, że Łuszczkiewicz – choć świadomie, to jednak upraszczając i ze stratą dla wagi swej książki – zamknął sobie drogę do pełniejszego oglądu tego pokolenia, które, jak żadne inne, żyło w symbiozie z piosenką jako środkiem kulturotwórczym. Piosenka (określana poważniej jako „muzyka”) była nieodłączną częścią edukacji uczestników tego generacyjnego doświadczenia. Edukacji, inicjacji, afirmacji, kontemplacji... Znajdą się pewnie tacy członkowie grupy, którzy zdystansują się i od „trójkowych” audycji, i od „Jarocina”, i od „Rozgłośni Harcerskiej”, i nawet od Opola i Sopotu (te dwa ostatnie festiwale jako negatywne, ale istotne punkty odniesienia). Zdecydowana jednak większość będzie podawać te przykłady jako znaczące doświadczenia swojej biografii twórczej. Jest to bowiem pokolenie, które nie zaznało świata bez telewizji i radia – czyli podstawowych kanałów dystrybucji masowej rozrywki.

Czy to przypadek, że Marcin Świetlicki – pierwszy na taką skalę w dwóch odmiennych (jak chce Łuszczkiewicz) rzeczywistościach – stał się uznanym twórcą, i konia z rzędem temu, kto rozsądzi, czy Świetlicki jest poetą, czy gwiazdą rocka? Czy to nie interesujące, że Świetlicki w stopniu nie mającym precedensu (na pewno w historii polskiej literatury) utożsamiał tekst słowny piosenki z językiem własnej poezji?

Uwagi te, odnoszące się do funkcjonowania piosenki nie tylko w poezji, ale w życiu całego pokolenia, którym zajmuje się Łuszczkiewicz, rzucają intensywniejsze, niż chce tego autor książki, światło na wyjątkowość istnienia tej formy gatunkowej – w tym właśnie czasie, o którym mowa. Autor w wielu miejscach wspomina o kulturotwórczej roli, o istotnym miejscu piosenki w życiu pokolenia, wydaje się jednak, jakby ostatecznie, we wszelkich podsumowaniach, spychał to doświadczenie na dalszy plan, przede wszystkim eksponując literackie walory poszukiwań młodych wówczas poetów. Ten wybór stanowi bodaj najważniejszy mankament *Piosenki w poezji pokolenia ery transformacji*.

Kompozycja

Na uwagę zasługuje kompozycja książki Łuszczkiewicza. Z polotem i wdziękiem nazwane części oraz rozdziały nadają całości staranny i przemyślany porządek. *Spięcia pojęć*, *Potop popu*, *Urok rocka*, *Szersze plany* – to tytuły czterech części, wyznaczających fundament prowadzonych przez autora rozważań. Jak widać, współbrzmienia i gry słowne dają tu silny ładunek ekspresji, a jednocześnie pozwalają nakłuć terminologiczny balon, którym przesycona musi być książka naukowa.

Jedyna wątpliwość natury kompozycyjnej, która nasuwa się w trakcie lektury, to nieznaczne zachwianie proporcji w doborze materiału – zdaje się, że występowanie głów-

nego tematu rozważań (czyli piosenki w poezji pokolenia ery transformacji) zostaje nieco przysłonięte przez metodologiczne wyjaśnienia i uporządkowania, opisy kontekstów i terminologiczne doprecyzowania. Tak więc w całej części pierwszej – zgodnie z tytułem *Spięcia pojęć* – autor cierpliwie rysuje panoramę terminologiczną, koncentrując się na nomenklaturze pokoleniowej, na próbie określenia, czym jest w ogóle piosenka, i wreszcie na zaznaczeniu intertekstualnego (intersemiotycznego, intermedialnego) zakresu swych badań.

W części drugiej, nazwanej *Potop popu*, także nie od razu otrzymujemy wyczekiwane analizy interesujących nas wierszy, gdyż najpierw przyglądamy się „przebojowym lekcjom starych mistrzów” (s. 55) – od poetów Dwudziestolecia międzywojennego czy nawet Młodej Polski zaczynając, na współczesnych nam (Miłoszu, Herbercie, Barańczaku) kończąc. Pierwsze pełnoprawne cytaty obrazujące poezję pokolenia transformacji i *de facto* stanowiące niespieszne wejście w żywioł analizy pojawiają się w rozdziale V na s. 80, za sprawą najobszerniej tutaj reprezentowanej poezji Jacka Podsiadły – w kontekście rozdarcia „między wstydem uczuć a pragnieniem autentyczności” (s. 76). (Już tylko na marginesie można dodać, że materiał zaczerpnięty do omawianego tematu z twórczości Jacka Podsiadły jest na tyle bogaty w porównaniu z innymi poetami, że przy nieznacznym przesunięciu akcentów mogłaby ta książka oprzeć się głównie na jego wierszach, pozostałych autorów traktując jako bliższe bądź dalsze konteksty. Poetą, który dostarczył drugiego pod względem ilościowym materiału, jest Jerzy Jarniewicz – skądinąd urodzony w roku 1958, a więc niebezpiecznie rozszerzający ową kategorię pokoleniowości „urodzonych w latach sześćdziesiątych” do rozmiarów granicznych.)

Kolejna część – *Urok rocka* – znowu z opóźnieniem prowadzi do interesujących nas poetów, bo „nowa sytuacja i stara płytoteka” (czyli rozdział VIII) stanowi rozbudowany wstęp do omawiania ich twórczości, przyozdobiony głównie wierszami autorów nieco (jak Antoni Pawlak czy Dariusz Tomasz Lebioda) i znacznie (jak Julia Hartwig) starszych niż „pokolenie ery transformacji”.

W części ostatniej – *Szersze plany* – również na długie fragmenty giną nam z oczu najważniejsi dla tej książki poeci, ustępując miejsca oglądowi dalszych i bliższych kontekstów, twórcom z innych generacji, rozważaniom terminologicznym i pojawiając się w partiach, które zmierzają do podsumowania.

Zarzut ten należy jednak uzupełnić istotnym dopowiedzeniem. Dzięki takiej strategii otrzymujemy – w kompetentny, a zarazem przystępny sposób podane i opisane – rozmaite terminologiczne rozważania, których główna wartość zasadza się na erudycji autora (ciągle trudno się oprzeć wrażeniu, że kiedy opowiada o piosence, jej historii czy teorii – właśnie wtedy Łuszczkiewicz rozkwita w pełni) oraz na barwnym języku, który mimo rygorów naukowych sprawia przyjemność w lekturze, tak iż właściwie w żadnym momencie książki nie można mówić o znużeniu.

Zresztą od strony językowej trudno cokolwiek tej książce zarzucić. Ze względu na swój naukowy charakter rzeczywiście nie jest ona – ot tak, po prostu – łatwą i przyjemną lekturą przeznaczoną dla wielbicieli rozmaitych odmian piosenki. Co więcej, nie każdy zjadacz omawianej poezji będzie umiał uchwycić i zrozumieć zawarte w książce sensory. Jednak stwierdzić należy, że Łuszczkiewicz po raz kolejny dowodzi, iż nawet prace naukowe można pisać atrakcyjnie, z wielkim wyczuciem rytmu i frazy, a niewątpliwie esejistyczny talent pozwala autorowi na interesujące wycieczki po peryferiach i kontekstach głównego tematu bez zatrącania nawet na chwilę rzetelności naukowego dyskursu. Stąd też towarzyszący tej lekturze cichy żal, iż powstała ona jako „naukowa piła – wymuszona obowiązkiem”. Z drugiej zaś strony, stwierdzić należy, że ów naukowy obowiązek narzucił dyscyplinę badawczą, dzięki której poznaliśmy pewien rzetelnie opracowany, wąski wycinek wiedzy o poezji najnowszej, o co byłoby trudno przy bardziej populistycznym założeniu książki.

Abstract

KRZYSZTOF GAJDA

(Adam Mickiewicz University, Poznań)

HOW MUCH SONG IN POETRY...

The text discusses Piotr Łuszczykiewicz's book on the research in the relationships between popular song in the poems by Polish poets who made their debuts at the turn of 1980s and 1990s last century. The author reflects upon the reasons of the considerable growth of such references, discusses numerous examples and tries to diagnose what out of those references makes up a persistent achievement of the transformation era generation.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

OD PAŹDZIERNIKA DO GRUDNIA
(O KSIĄŻCE KONRADA ROKICKIEGO)

Konrad Rokicki, LITERACI. RELACJE MIĘDZY LITERATAMI A WŁADZAMI PRL W LATACH 1956–1970. (Recenzenci: Andrzej Friszke, Dariusz Jarosz. Indeks osób: Inga Jaworska-Róg). Warszawa 2011. Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, ss. 560 + wklejki ilustr. (s. 561–592).

Autor nie jest badaczem literatury, jest historykiem, napisał jednak książkę dla naszej dyscypliny ważną, gromadzącą ogromną wiedzę o tym, co stanowi bezpośredni przedmiot dociekań, istotną jednak także dla wszystkich, którzy badają piśmiennictwo czasów PRL-u w całej jego rozciągłości, a więc nie sprowadzają swych zainteresowań do 14-lecia, gdy rządy dzierżył Władysław Gomułka. Istotną z wielu względów – wymieńmy dwa przynajmniej: po pierwsze, mimo że książka zajmuje się swoistościami tego okresu, różniącego się pod wieloma względami tak od lat poprzedzających, jak od dziesięcioleci późniejszych, pokazuje pewne ogólne mechanizmy PRL-owskiej rzeczywistości kulturalnej, które nie zaczęły się z momentem powrotu Gomułki do władzy i nie zakończyły się wraz z jego upadkiem. Po drugie, nasuwa ona problemy metodologiczne, które nie ograniczają się tylko do badań dotyczących tej wydzielonej części, mają w pewnej mierze charakter ogólny, aczkolwiek podlegają takim czy innym przekształceniom i fluktuacjom.

Jednym z głównych walorów książki Rokickiego jest to, że przedmiot analizy został ściśle określony. W istocie – jeśli mówi się o stosunku władzy do literatów w systemie autorytarnym – mogła ona dotyczyć wszystkiego, nie tylko bezpośrednich działań politycznych, nie tylko inwigilacji środowiska, rządząca partia dysponowała bowiem najróżniejszymi narzędziami, służącymi regulowaniu wszelkich spraw, miała na zawołanie potężny urząd cenzury, dyrygowała wydawnictwami, nawet dystrybucja papieru, a więc jego przydziały przeznaczone na publikację prac autorów współczesnych, zależała od arbitralnych decyzji partyjnych szefów i stała się przedmiotem manipulacji (o tej sprawie, trudnej do pojęcia w epoce wolnego rynku, w książce wielokrotnie się wspomina). Więcej, jednym ze sposobów oddziaływania na środowisko literackie był świadomie w epoce Gomułki praktykowany szantaż ekonomiczny: jeśli nie będziecie siedzieć cicho i spokojnie, jeśli nie przestaniecie buntować się i nas krytykować, pozbawimy was możliwości zarobkowych albo znacznie je ograniczymy (w tamtych czasach spora liczba literatów żyła z pióra lub przynajmniej z pióra żyć pragnęła, uważając, iż to się należy zawodowi pisarza). Rokicki jest wszystkich tych współczynników doskonale świadom, wspomina o nich w odpowied-