

Poezja na głos z towarzyszeniem muzyki jazzowej: Wisława Szymborska – Tomasz Stańko i Ewa Lipska – Leszek „HeFi” Wiśniewski

Katarzyna Kucia-Kuśmierska*

doi 10.24425/rl.2023.148322

ruch literacki • R. LXIV • 2023 • z. 6 (381) PL • **literatura – głos – transpozycje**

zeszyt pod red. Andrzeja Hejmeja (Uniwersytet Jagielloński)

i Katarzyny Kuci-Kuśmierskiej (Uniwersytet Jagielloński)

PL ISSN 0035-9602

Artykuł jest próbą zastanowienia się nad zjawiskiem łączenia współczesnej poezji czytanej przez autorów (tutaj autorki) z muzyką improwizowaną¹. Przykładami takiej poetycko-jazzowej współpracy, którą chciałabym poddać analizie, są dwa albumy. Pierwszy z nich, zatytułowany *Tutaj/Here: New Poems*, stanowi rejestrację wieczoru autorskiego Wisławy Szymborskiej, podczas którego czytany przez poetkę wierszom towarzyszyły solowe improwizacje Tomasza Stańki.

* Katarzyna Kucia-Kuśmierska – dr, Katedra Teorii Literatury, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. ORCID: 0000-0002-1505-2028.

¹ Historia podobnych spotkań poezji i jazzu sięga roku 1937. Wówczas to francuski historyk jazzu Hugues Panassié zorganizował wernisaż, podczas którego obie sztuki miały szansę zaistnieć obok siebie. Ten kierunek podjęli także artyści skoncentrowani wokół Beat Generation w latach 50. i 60. XX wieku. Warto odnotować też słynne czytanie poezji Kennetha Rexrotha oraz Lawrence’a Ferlinghettiego w 1957 roku w San Francisco. Wydarzenie to zaowocowało wielością utworów poetyckich inspirowanych jazzem, jak również autorskimi wykonaniami poezji z muzyką jazzową na żywo oraz wieloma nagraniami łączącymi obie sztuki. Zob. Z. Granat, *Crossing the Curtain: Polish Jazz Meets Poetry in the europäische Heimat*, „Jazz Research Journal” 2012, vol. 6, nr 2, s. 208.

Wydarzenie to miało miejsce w Operze Krakowskiej 27 stycznia 2009 roku². Drugie nagranie to wydana w grudniu 2021 roku płyta *Awaria świata* z autorскими realizacjami głosowymi Ewy Lipskiej i skomponowanymi doń utworami flecisty-multiinstrumentalisty Leszka „HeFi” Wiśniowskiego³. Głosy obu poetek traktuję dosłownie, to znaczy jako efekt fonacji, fizyczną ekspresję ciała, jak to ujął Andrzej Hejmej – jako głos *in praesentia*. Niemniej w przypadku omawianych wierszy mamy także do czynienia z wyróżnionym przez badacza głosem *in absentia*, ponieważ prymarnie funkcjonowały one w zapisie graficznym⁴.

Szyborska – Stańko

W pierwszej kolejności, zgodnie z chronologią, chciałabym omówić fenomen głosowych wykonań polskiej noblistki i towarzyszących jej improwizacji polskiego trębacza. Pierwszy artystyczny kontakt między Szyborską i Stańką był zapośredniczony przez Krzysztofa Komedę. Polski pianista wraz z kwintetem nagrał płytę zatytułowaną *Meine süsse europäische Heimat: Dichtung und Jazz aus Polen (Moja słodka europejska ojczyzna. Poezja i jazz z Polski)* wydaną w Kolonii w 1967 roku⁵. Materiał muzyczny albumu został zainspirowany recytacją polskich wierszy w niemieckim tłumaczeniu Karla Dedeciusa. Jeden z wybranych utworów stanowił wiersz Wisławy Szyborskiej, z kolei jednym z nagrywających muzyków był wtedy Tomasz Stańko⁶. Projekt ten, swoiste pożegnanie Komedy z Europą, kompozytor uznał za swoje najlepsze dzieło⁷.

² W. Szyborska, *Tutaj / Here: New Poems*, przeł. C. Cavanagh, Kraków 2012. Na płycie CD improwizacje jazzowe Tomasza Stańki na temat utworów czytanych przez Szyborską (koncert z 27 stycznia 2009 roku w Operze Krakowskiej).

³ L. Wiśniowski, E. Lipska, *Awaria świata* [CD], Leszek Wiśniowski – kompozycja, nagranie, realizacja, Ewa Lipska – głos, Studio S7, Lydian Series, Opus Series – Sublabel, Requiem Records, Kraków–Warszawa 2021.

⁴ A. Hejmej, *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, [w:] tegoż, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022, s. 129–130. Sformułowanie *in absentia* nie oznacza jednak całkowitej nieobecności głosu. W rzeczywistości medialnej głosu współczesnych autorów są dobrze znane i towarzyszą odbiorcy mimowolnie podczas cichej lektury. Brak dotyczy więc akustycznego wymiaru.

⁵ Oryginalny album został wydany w 1967 pod sygnaturą SMC 74432 EMI/Columbia. Kolejne wydanie w formie CD ukazało się pod zmienionym tytułem *Jazz & Poetry* nakładem wytwórni Polonia Records w 1998 roku. Materiał muzyczny, tym razem opatrzony oryginalnym tytułem i zarejestrowany na płycie CD, został opublikowany również w 2012 roku w Wydawnictwie Anex.

⁶ A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording After World War II*, Cambridge, MA–London, s. 163.

⁷ Zob. B. Konopka, *Archivists uncover long-lost Komeda compositions*, <https://www.the-firstnews.com/article/archivists-uncover-long-lost-komeda-compositions-31772> [dostęp: 5.09.2023]; zob. również informacje na stronie: <https://www.bn.org.pl/en/news/4651-previously-unknown-krzysztof-komeda-manuscripts-from-the-project-%3Cem%3Cemoja-slodka-europejska-ojczyzna%3Cem%3E-uncovered.html>

Obok poezji Szymborskiej, znalazły się tam między innymi utwory Czesława Miłosa i Zbigniewa Herberta⁸.

Nagranie płyty *Meine süsse europäische Heimat: Dichtung und Jazz aus Polen* stało się istotnym wydarzeniem dla późniejszych spotkań Stańki z poezją, choć na pierwszą bezpośrednią współpracę z Szymborską trzeba było czekać aż trzydzieści lat. Artyści wystąpili razem w 1997 roku w ramach festiwalu poetyckiego w krakowskiej synagodze Tempel. Improwizacje instrumentalne stanowiły rodzaj dźwiękowego komentarza do autorskich recytacji poetki⁹. Istotnym momentem w historii powiązań Tomasza Stańki z poezją był także festiwal poetycki „Między piosenką a modlitwą” w 2000 roku. Jak wspomina Jerzy Illg,

Miłoz wpadł na pomysł, aby w wieczorne finałowym pokazać obrzęd dziadów. Heaney przeczytał więc coś o Brodskim, ktoś tam o Mandelsztamie, ktoś inny o Herbercie. Po każdym wierszu kolejny poeta zapalał świeczkę, a Stańko na trąbce interpretował te wiersze po swojemu. Pamiętam, że wołał je usłyszeć po raz pierwszy na żywo i od razu zaimprovizować. „Tak działam. Tak będzie najlepiej”¹⁰

– konkludował.

Ta ostatnia uwaga muzyka dotyczy procesu twórczego w improwizacji. Jednocześnie prowadzi do szczególnego traktowania głosu poety, który staje się tutaj najistotniejszą inspiracją dla improwizatora. Jak podkreślał Tomasz Stańko w rozmowie z Rafałem Księżykiem:

[dostęp: 5.09.2023]. Warto wspomnieć, że w 2022 roku odkryto w Bibliotece Narodowej nieznanne manuskrypty kompozycji Komedu, które miały wejść w skład utworów wspomnianej płyty. Odnalezione rękopisy stały się inspiracją dla płyty Piotra Schmidta i jego sekstetu: Piotr Schmidt International Sextet, *Komeda Unknown 1967*, SJRecords, Mikołów 2022. Zob. <https://sjrecords.eu/en/product/piotr-schmidt-international-sextet-komeda-unknown-1967-0> [dostęp: 5.09.2023].

⁸ Zob. Z. Granat, *Crossing the Curtain*, dz. cyt., s. 210–211.

⁹ A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, dz. cyt., s. 163. Zob. M. Rusinek, *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 2016, s. 87.

¹⁰ T. Handzlik, *Wisława według Stańki. Wiersze do zagrania*, <https://wyborcza.pl/7,75410,13385594,wislawa-wedlug-stanki-wiersze-do-zagrania.html> [dostęp: 5.09.2023]. W relacji Illga podkreślony został element tworzenia muzyki *ad hoc*. Warto jednak doprecyzować, że trębacz przed koncertem analizował utwory poetyckie, żeby mieć ich dobrą znajomość w sytuacji koncertowej: „Chciałem znać wiersz na tyle, żeby nie słuchać go w napięciu, lecz wchodzić swobodnie swoją frazą po jej słowie i razem z nią przeżywać myśl, jaką przekazywała. Wiedziałem, że to są wspaniale napisane wiersze, mają sens, swój rytm i melodię. Pod każdym względem są idealne, jak kompozycja, w której nie może być ani jednej nuty więcej ani jednej mniej. Pomyślałem, że jeśli poddam się tej fali słów i myśli, podążę za pięknem wiersza, będę wiedział, kiedy wejść z trąbką, co zagrać i jakie brzmienie dobrać”. Zob. M. Dusza, *Tomasz Stańko o nowej płycie poświęconej Wisławie Szymborskiej, Chopinie i łączeniu skwarek z metafizyką* [Tomasz Stańko – rozmowa], <https://www.rp.pl/kultura/art5729131-tomasz-stanko-rozmowa> [dostęp: 6.09.2023].

[...] Głos Szymborskiej robił na mnie największe wrażenie. Informował o charakterze wiersza, o jego głębi. Treść, charakter wiersza nie są jednak dla mnie aż tak ważne w czasie występu. Fascynuje mnie to, że kiedy poeta czyta swój wiersz, w tym czytaniu zawiera całe tony dni, przez które pisał. Oni długo piszą. Te przemyślenia i ta głębia sprawiają, że słowa mają taki ciężar, że żaden aktor tego nie odda. Nigdy.¹¹

[...] Głos. Sposób mówienia, podawania tekstu. Jej frazowanie. Jej interpunkcje, które powodowały, że jak kończyła, to dźwięki same wydobywały mi się z instrumentu. Musiałem tylko być przygotowany. Musiałem być w transie.¹²

Czy w innym miejscu:

Zorientowałem się też, że poeci nie czytają, nie recytują, tylko mówią. Przeżywają te słowa, mają je w sobie. A to już zupełnie inna forma dźwięku, inna narracja i brzmienie. Bliskie brzmieniu muzyki.¹³

I jeszcze jeden cytat, w którym muzyk podkreśla wyższość autorskich realizacji głosowych nad recytacjami aktorów: „Zauważyłem, że poeci inaczej czytają swoje utwory niż aktorzy. To jest kolosalna różnica. Wisława Szymborska miała piękny głos i brzmienie jej głosu mnie najbardziej inspirowało”¹⁴.

W wypowiedziach wybitnego trębacza na plan pierwszy wysuwa się kwestia unikatowości autorskiego wykonania głosowego (tę zgrabną formułę zawdzięczam Aleksandrze Kremer¹⁵). Dźwiękowa jakość zostaje potraktowana jako bezpośrednie źródło muzycznej inspiracji – pierwsza informacja o kolorycie emocjonalnym utworu poetyckiego. Drugi istotny aspekt stanowi przeżywanie własnego tekstu uobecnione w głosie. Widoczny jest tutaj arachnologiczny wymiar poezji – twórczości tkanej doświadczeniem przeżyтым w ciele i przez głos wyrażonym. Ten proces przypomina improwizację, która nie opiera się na jakimś konkretnym temacie, ale która stanowi wytwór wyobraźni i wrażliwości dźwiękowej artysty. Wydaje się, że taką analogię miał na myśli Tomasz Stańko w wywiadzie dla Programu 2 Polskiego Radia, kiedy przyznał: „Zauważam podobieństwo pomiędzy procesem mojego komponowania a pisaniem poezji”¹⁶.

¹¹ T. Stańko, *Autobiografia. Desperado*, Kraków 2010, s. 443.

¹² Tamże, s. 444. Stańko ujmował głos Szymborskiej nieco synestetycznie, o czym świadczy fragment rozmowy z Dominiką Kawczyńską: „Jej głęboki, kobiecy, delikatny głos. Było w nim słychać dojrzałość, wszystkie przeżycia. Miał ciekawe, dziwne brzmienie. Szare, wyraziste. Myślę o niej czasem jak o trębaczku”. Zob. <https://www.e-kalejdoskop.pl/muzyka-a212/stanko-zagral-i-powiedzial-r672> [dostęp: 27.09.2023].

¹³ T. Handzlik, *Wisława według Stańki*, dz. cyt.

¹⁴ *Stańko: komponuję utwór poświęcony Szymborskiej*, z Tomaszem Stańką rozmawia Anna Bernat, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/stanko-komponuje-utwor-poswiecony-szymborskiej> [dostęp: 6.09.2023].

¹⁵ A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, dz. cyt., s. 32.

¹⁶ <https://www.polskieradio.pl/8/404/artukul/777043,stancko-wyjasnia-jak-grac-szymborska> [dostęp: 6.09.2023].

Wróćmy jednak do samego albumu. Jego koncepcja jest bardzo klarowna: najpierw słyszymy autorskie wykonanie głosowe poetki, następnie zaś muzyczne komentarze do przeczytanych wierszy. Muzyka staje się tutaj rezonatorem głębi poetyckich tekstów, a także jedynym godnym kompanem i rozmówcą, bowiem, jak pisał Stanisław Balbus, przy okazji opisu stanu badań nad twórczością noblistki:

W przypadku Wisławy Szymborskiej właściwie nie ma czego komentować i objaśniać. Wszystko jest tu całkowicie jasne (mimo iż tak przecież złożone, wieloaspektowe i trudne); wszystko powiedziane w ten jeden jedyny z możliwych, najbardziej precyzyjny sposób, który jest za każdym razem, przy okazji każdego wiersza, artystycznym i intelektualnym odkryciem. Nie do ponowienia ani parafrazy. I nawet sama poetka raz poczynionych przez siebie odkryć nigdy w zasadzie nie powtarza¹⁷. [...]

Tkwi w tym wiele tajemnic poetyckiego warsztatu; [...] Są one, teoretycznie rzecz biorąc, do rozwikłania, a w każdym razie do opisanego przez badacza literatury [...]. Cóż z tego [...], że niewyłącznie finezyjne konstrukcje artystyczne badacz ów rozłożył na czynniki pierwsze, że nazwie je po swojemu – w godnym i starodawnym języku retoryki, czy bardziej nowoczesnym języku strukturalnych analiz, skoro przy takich zabiegach – ukazujących niewątpliwie i jasno (aczkolwiek nie dla każdego zrozumiale) tkankę wiersza – natychmiast ulatnia się z tego wiersza poezja, odczuwana tam przez każdego wrażliwego czytelnika bez dodatkowych mikroskopowych analiz i wivisekcji. No bo tak okrutnie wypada w tym wypadku tego rodzaju operację nazwać.¹⁸

Problem krytycznej egzegezy Szymborskiej, jak pisze Balbus, wyraziła także trafnie Teresa Walas, porównując działania literaturoznawcze do wyjmowania mieniących się tęczowo kamyków z górskiego strumienia w celu przyjrzenia się im: „bierzesz do ręki – i zostaje ci szarość”¹⁹. Motyw „zbędności” komentowania nie omija także muzyki, bowiem Stańko swoje muzyczne komentarze nazywa „krótkimi przerywnikami”²⁰. Topos skromności uobecnia także Szymborska, mówiąc na scenie do zgromadzonej publiczności, że właściwie przyszła posłuchać tej trąbki Pana Tomasza i – jak mówi dalej – „z niewiadomych powodów wydawnictwo wymusiło na mnie, żebym przerywała ten koncert jakimiś tekstami, to nie był mój pomysł”, kwituje żartobliwie poetka²¹. Stąd też wydarzenie to przeszło do historii bardziej jako koncert niż wieczór autorski.

¹⁷ S. Balbus, *Z lotu ptaka*, [w:] tegoż, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 7.

¹⁸ Tamże, s. 8.

¹⁹ Tamże, s. 10.

²⁰ <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/stanko-komponuje-utwor-poswiecony-szymborskiej> [dostęp: 6.09.2023]. W cytowanej autobiografii muzyk używa także określeń takich, jak: „króciutkie sola”, „limeryk”. Zob. T. Stańko, *Autobiografia*, dz. cyt., s. 442–443.

²¹ W. Szymborska, *Tutaj / Here: New Poems* [dołączona płyta], Kraków 2012, ścieżka 1 [czas: 2’18 – 2’45’]. Nagranie koncertu w wersji audio jest dostępne także pod następującym adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=hcO3F-YQ6ls> [odcinek: 2’18” – 2’45”] [dostęp: 6.09.2023].

Płytę otwiera prosta improwizacja oparta na niewielkich interwałach, oparta na dur-moll z krótkimi pasażami w dysonujących tonacjach (tzw. *out*). Zapowiada ona także zwyczajność i codzienność języka poetyckiego Szymborskiej – tych szarych kamyków, które rozbłyskują tęczo w strumieniu, odzwierciedlając wrażenie olśnienia, odkrywczości, przebłysku genialnej na wskroś obserwacji. Album oscyluje wokół kilku kluczowych tematów: obecności tego, co przeszłe w teraźniejszości (*Mysli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*²²), nieustanniego zdumienia światem (*Mikrokosmos*²³), kulturowych przemian społeczeństwa (*Nieczytanie*²⁴), życiowych dramatów zwyczajnych ludzi (*Identyfikacja*²⁵), własnej tożsamości na przestrzeni minionych lat (*Kilkunastoletnia*²⁶), artystycznych patronów (Juliusza Słowackiego w wierszu *W dylizansie*²⁷ i Elli Fitzgerald w utworze *Ella w niebie*²⁸), w końcu wokół podjętej na sposób nieśmiały i nieco ironiczny problematyki metafizycznej w ostatnich dwóch przeczytanych wierszach (*Tutaj*²⁹ oraz *Metafizyka*³⁰). Szczególną uwagę chciałabym poświęcić czterem przypadkom współpracy głosu poetki z trąbką Stańki, a mianowicie utworom: *Kilkunastoletnia*, *Ella w niebie*, *Tutaj* oraz *Metafizyka*.

W wierszu *Kilkunastoletnia* Szymborska porównuje swoje wcielenia: przeszłe i niedoświadczone z obecnym. Zestawia różne sposoby myślenia, pisaną wtedy i obecnie poezję, a także rejestruje zmiany fizjonomiczne. Różnice są ogromne, ale wspólna jest data urodzenia i wełniany szalik zrobiony na szydełku przez matkę, pozostawiony w pośpiechu przez „kilkunastoletnią”. Na początku w głosie poetki słychać zdumienie spotkaniem z samą sobą, tak różną od dzisiejszej. Zadziwienie to przechodzi jednak w coraz większe wzruszenie, szczególnie od fragmentu mówiącego o wspólnych, a obecnie już nieżyjących znajomych: „[...] w jej świecie prawie wszyscy żyją, / a w moim prawie nikt”. Ostatnie słowo wypowiedziane jest z wyraźnym akcentem poprzedzonym pauzą. Szymborska podkreśla także wyraz „nic” (wzniesienie intonacji) w wersie mówiącym o pożegnaniu z kilkunastoletnią („Na pożegnanie nic, zdawkowy uśmiech”). Ściszym i ciepłym głosem poetka czyta o wełnianym szaliku, zrobionym na szydełku przez matkę – pomostem między „tamtym” a obecnym „ja”, jedyną materialną metonimią czasu. Stańko kontynuuje paradoksalną

²² W. Szymborska, *Mysli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*, [w:] tejże, *Tutaj / Here*, dz. cyt., s. 10–12 [ścieżka: 3]. Nie wszystkie wiersze z tomu zostały przeczytane podczas koncertu. Pominięte zostały utwory: *Pomysł*, *Trudne życie z pamięcią*, *Otwornice*, *Przed podróżą*, *Rozwód*, *Przykład*, *Sny*, *Vermeer*. Różna jest także kolejność występowania utworów.

²³ W. Szymborska, *Mikrokosmos*, [w:] tejże, *Tutaj / Here*, dz. cyt., s. 28–32 [ścieżka: 3].

²⁴ W. Szymborska, *Nieczytanie*, [w:] tejże, *Tutaj / Here*, dz. cyt., s. 50–52 [ścieżka: 4].

²⁵ W. Szymborska, *Identyfikacja*, [w:] tejże, *Tutaj / Here*, dz. cyt., s. 46–48 [ścieżka: 6].

²⁶ W. Szymborska, *Kilkunastoletnia*, [w:] tejże, *Tutaj / Here*, dz. cyt., s. 18–22 [ścieżka: 7].

²⁷ W. Szymborska, *W dylizansie*, [w:] tejże, *Tutaj / Here*, dz. cyt., s. 64–68 [ścieżka: 9].

²⁸ W. Szymborska, *Ella w niebie*, [w:] tejże, *Tutaj / Here*, dz. cyt., s. 70 [ścieżka: 10].

²⁹ W. Szymborska, *Tutaj*, [w:] tejże, *Tutaj / Here*, dz. cyt., s. 4–8 [ścieżka: 11].

³⁰ W. Szymborska, *Metafizyka*, [w:] tejże, *Tutaj / Here*, dz. cyt., s. 74 [ścieżka: 12].

logikę różnicy i tożsamości. Przeciwstawia i przeplata ze sobą dwa rodzaje motywiki: pierwszą, operującą powtarzanymi dźwiękami, z drugą, opartą na rozbudowanych wertykalnie pasażach. Punktualistyczne powtórzenia zdają się symbolizować kilkunastoletnią, natomiast nadbudowane pasażami dźwięki mogą odzwierciedlać dojrzałe „ja”.

Drugim przypadkiem poetycko-jazzowej współpracy, na który chciałabym zwrócić uwagę, jest znany wiersz *Ella w niebie*. Recytacją wiersza poetka poprzedza żartobliwą uwagę o swoim spoufaleniu z wokalistką widocznym w zwracaniu się do niej po imieniu. Utwór ten bywa często przywoływany w kontekście muzycznych upodobań Szyborskiej, która wolała ponoć śpiew jazzowy od operowego³¹. Obok Elli Fitzgerald, której poświęcony został liryk, jej ulubionym muzykiem jazzowym był Miles Davis. Utwór *Ella w niebie* relacjonuje modlitwę młodej, czarnoskórej dziewczyny, proszącej o odmianę losu i piękny wygląd. „Łaskawy Bóg” tej prośby na szczęście nie spełnia. Boskie „Nie” zapisane jest majuskułą, a w głośniejszej lekturze Szyborskiej podkreślone niższą intonacją. Stwórca za to dobrotliwie gładzi śpiewaczkę po głowie, dotyka serca i zagląda do gardła. Wie, że wielka sztuka – jak pisze Hanna Milewska w swojej interpretacji wiersza – rodzi się z nieszczęścia³², a piękny i jedyny w swoim rodzaju głos ze szczęśliwego splotu cech fizycznych („gardło” i kształt ciała porównany do „kłody”), psychicznych („głowa”) i indywidualnej wrażliwości („serce”). Poetka w recytacji wiersza w szczególności podkreśla głoskę „r” („modliła gorąco”, „Położył tylko rękę na jej sercu / zajął do gardła”, „sprawisz mi radość przybywając do mnie, / pociecho moja czarna, rozśpiewana kłodo”), nadając głośniejszej lekturze charakteru żarliwej modlitwy poprzez intensywną, wokalną i rozwibrowaną wymowę. Instrumentacja głoskowa zdaje się nawiązywać również do samego śpiewania, które wypełniało życie Elli Fitzgerald. Niezwykle umiejętności wokalne artystki, jej wręcz instrumentalne traktowanie głosu (szczególnie w nagraniu *How High the Moon*³³), jest także odzwierciedlone/spatyzowane przez Stańkę. W tym przerywniku, jak nazywał artysta swoje interludia, estetyka muzyki jazzowej jest najsilniej obecna poprzez charakterystyczne dla swingu zagrywki i użycie skal. Trębacz, podobnie jak w poprzednim przypadku, zaczyna swoją muzyczną narrację od krótkiego, powtarzanego motywu.

Po tym wierszu następują dwa ostatnie o charakterze metafizycznym. Pierwszy to tytułowy dla całego albumu utwór *Tutaj*, opisujący życie i jego małość na tle planetarnego i kosmicznego tempa zmian. Prędkość ta obecna jest

³¹ Śladem tych preferencji może być, jak twierdzi Hanna Milewska, wiersz *Koloratura* z tomu *Sól* (1962). Zob. H. Milewska, *Szyborska, koloratura i jazz*, „Hi-Fi i Muzyka” 2012, nr 4, s. 91, https://hi-fi.com.pl/images/numeryhfm/2012-04/pdf/89-91_04_2012.pdf [dostęp: 8.09.2023].

³² Tamże, s. 89.

³³ E. Fitzgerald, D. Ellington, *The Stockholm Concert* [JWD 102.213], Jazz World, Portugal 1994. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=1GUmxnYheK0> [odcinek od ok. 1'30"].

również w improwizacji Stańki, który operuje zawiłymi, szybkimi i nieco chaotycznymi frazami. Ale to tylko wstęp do ostatniego liryku zatytułowanego *Metafizyka*, poprzedzonego autoironiczną uwagą poetki o dostojności i powadze utworu, zakończonego jednak gastronomiczną niespodzianką. W autorskim wykonaniu szczególną uwagę zwraca pierwszy wers „Było, minęło”, przeczytany pośpiesznie z pominięciem znaku przestankowego. Zyskuje on charakter kolokwialnego powiedzonka, towarzyszącego zazwyczaj sytuacjom, w których chce się o czymś zapomnieć lub osłabić powagę przeżycia jakiegoś rozstania, niepowodzenia czy bólu przemijania. Dopiero w drugim wersie autorka respektuje interpunkcyjną pauzę, w której – zdaje się – milcząco zawiera się tytułowa metafizyka.

Było, minęło
Było, więc minęło.
W nieodwracalnej zawsze kolejności,
bo taka jest reguła tej przegranej gry.
Wniosek banalny, nie wart już pisania,
gdyby nie fakt bezsporny,
fakt na wieki wieków,
na cały kosmos, jaki jest i będzie,
że coś naprawdę było,
póki nie minęło,
nawet to,
że dziś jądreś kluski ze skwarkami.³⁴

Utwór *Metafizyka* znalazł także swoje podwójne muzyczne odzwierciedlenie (utwory: *Wisława* oraz *Wisława – Variation*) na płycie *Wisława* Tomasza Stańki i jego nowojorskiego kwartetu z 2013 roku³⁵. Wieńcząca koncert w Operze Krakowskiej improwizacja jest podsumowaniem szczególnie dwóch motywów: motywu z *Kilkunastoletniej* i szybkich fraz towarzyszących wierszowi *Tutaj*. Spotkanie kończy się słowami poetki, która przyznaje, że w wielu miejscach się pomyliła, onieśmielona miejscem, publicznością i grą Stańki. Bliskość, ciepło i znakomite poczucie humoru sprawiają, że Szymborska szybko zjednuje sobie publiczność i z łatwością staje się osobowością sceniczną. Szczególnie słyszalne jest autentyczne przeżywanie swojej poezji, mimo niechęci poetki do wzniosłości i eksponowania uczuć. Intencja i intensywne przeżywanie oraz myślenie o wypowiedzanych słowach sprawiają, że głośna lektura jest w pełni uchwytna, bez potrzeby śledzenia jej zapisu. W tym aspekcie lektura głosowa przypomina muzykę, której z pełną przyjemnością można słuchać bez zaglądania do partytury. Tomasz Stańko zwrócił uwagę na tę niezwykłość autorskiego wykonania głosowego Szymborskiej:

³⁴ W. Szymborska, *Metafizyka*, [w:] *tejże, Tutaj/Here*, dz. cyt., s. 74 [ścieżka: 12].

³⁵ Tomasz Stańko New York Quartet, *Wisława* [CD], ECM 2013, [ścieżki: 1 i 12].

Znaleźć się na jednej scenie z artystką takiego formatu jak Szymborska to tak, jak grać z Milesem Davisem czy Keithem Jarrettem. Muzyka sama wyływała z trąbki. [...] Muzyka jest jednak abstrakcją, tak więc ze swej natury pasuje do poezji, zwłaszcza do wierszy Szymborskiej, która lubiła np. postugiwać się paradoksem; nie była to gra intelektualna, lecz jej sposób na zbliżenie się do zagadek egzystencji. Tak myślę. [...]³⁶

Lipska – Wiśniowski

Nieco inny charakter, ponieważ zaplanowany w formie nagrania, ma album *Awaria świata* Ewy Lipskiej i Leszka Wiśniowskiego³⁷. Ukazał się on w grudniu 2021 roku. Zawiera 14 autorskich recytacji wierszy Lipskiej, pochodzących z tomów *Czytnik linii papilarnych*³⁸ i *Pamięć operacyjna*³⁹, oraz muzykę skomponowaną, zaaranżowaną i wykonaną przez Wiśniowskiego, wybitnego flecistę jazzowego, multiinstrumentalistę, kompozytora, aranżera, pedagoga Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Pomysł nagrania zrodził się w rodzinnych okolicznościach. Kompozytor otrzymał w prezencie imiennym od żony dwa wspomniane tomy wierszy Lipskiej. Lektura tekstów na tyle poruszyła wyobraźnię twórcy, że powstała idea skomponowania do nich muzyki⁴⁰. Być może bezpośrednią inspiracją była także szczególna muzyczność czy też audiosfera wybranych tomów poetki. Magdalena Sukiennik w artykule poświęconym *Czytnikowi linii papilarnych* pisze:

W całym *Czytniku*... odnajdziemy wiele dźwięków i to w różnych rejestrach i natężeniach. Od „gwizdania” Świata w *Rebusie*, poprzez wszelakiego rodzaju hałasy (wycie, szczekanie [sic!] łańcucha, skowyt, „tętniący życiem gwar” „falszywą trąbkę czajnika”, ludzką mowę, śmiech, muzykę, wybuchy), aż do dźwięków nieuchwytnych ludzkim uchem: „elektronicznego szumu w telefonie morskiej muszli”, „dźwięku, który przesywa serce”, a także tajemniczego odgłosu miejsca, którego nie ma, ale które słycać [...]⁴¹

W *Pamięci operacyjnej* mamy do czynienia z kolejiz bezpośrednimi nawiązaniami do muzyki, między innymi w wierszu *Kilka chwil o muzyce* odwołującym się do *Vier letzte Lieder* Straussa⁴².

Dokonany przez Wiśniowskiego wybór utworów poetyckich tworzy nową konstelację znaczeń i układa się w pewną dramaturgię zbudowaną na czterech

³⁶ H. Milewska, *Szymborska, koloratura i jazz*, dz. cyt.

³⁷ L. Wiśniowski, E. Lipska, *Awaria świata* (CD), Lydian Series, Opus Series – Sublabel, Requiem Records, Studio S7, Kraków–Warszawa 2021.

³⁸ E. Lipska, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków 2015.

³⁹ E. Lipska, *Pamięć operacyjna*, Kraków 2017.

⁴⁰ Informacje pochodzą od Leszka Wiśniowskiego.

⁴¹ M. Sukiennik, *W świecie rebusowych symetrii (o „Czytniku linii papilarnych” Ewy Lipskiej)*, [w:] *„Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. W. Ligęza, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 193.

⁴² E. Lipska, *Kilka chwil o muzyce*, [w:] *teżże, Pamięć operacyjna*, dz. cyt., s. 12–13.

filarach tematycznych oddzielonych od siebie lejtmotywy wykonywanym na instrumentach dętych solo. Pierwszy kreśli kosmiczną perspektywę – arenę, na której ma się dokonać katastrofa (*Świat, Postęp*), drugi odwołuje się do niedostatków ludzkiej miłości (*Wokół naszej miłości, Wykrywacz kłamstw, Strach*), trzeci pyta o status poezji i rolę poety (*Kino i coś jeszcze, Mafia, O sobie bez narzekań*), ostatni zaś, najobszerniejszy, dotyczy tak zwanej katastrofy właściwej – tytułowej awarii świata (*Przepaść, Zawsze może się zdarzyć, Byliśmy jeszcze wszyscy, Pamięć operacyjna, Bitwa pod rozumem, Awaria świata*). Szczególną uwagę poświęcę pierwszemu i przedostatniemu utworowi płyty ze względu na napięcia występujące pomiędzy tekstem zapisanym a recytacją autorki.

Album otwiera liryk zatytułowany *Świat*⁴³, w którym uniwersum jest antropomorfizowane, ma „nieziemską garderobę krajobrazów” i „kosmiczny ciuch”, jak odnotowuje – wyzyskujący podwójny sens epitetów – podmiot. Mimo swojej kruchości, świat wprawia w zachwyt, trochę jak gwiazda *popu*, stanowi odwieczną „zagadkę erudyty” i nęci pytaniem o swój początek. W tomie *Czytnik linii papilarnych* wiersz ten jest umieszczony na końcu i tworzy komplementarną parę z przywołanym już i otwierającym zbiór wierszem *Rebus*, w którym czytamy:

[...]
 Świat
 w którym żyliśmy
 nazywał się Rebus
 i gwizdał na nasze pytania.⁴⁴

Tę zagadkowość świata podkreśla muzyka okalająca wiersz. Otwierające recytację instrumenty perkusyjne, szczególnie gong, nadają tajemniczości. W muzyce następującej po recytacji współbrzmienia wygrywane na kalimbie i smyczkowe *crescenda* kończące frazy, brzmiące nieco jak u Pata Metheny'ego⁴⁵, sugerują kosmiczny porządek, ruch ekliptyczny i obrotowy ziemi, nawiązują również do etymologii świata rozumianego jako czas, natomiast prowadzona na ich tle improwizacja fletu sopranowego sugeruje zmienność, nieuchwytność, nieregularne tętno, niepokój i zagadkowość światowego spektaklu. Wiśniowski wzbogaca paletę środków artykulacyjnych o *glissando*, które – jak sam mówi – odmalowuje kosmiczny przelot nad Ziemią. Osiąga je poprzez użycie *glissando headjoint*, czyli główki fletu wyposażonej w mechanizm umożliwiający regulację pozycji ustnika podczas gry. Wynalazcą tego konstrukcyjnego novum jest amerykański flecista, Robert Dick⁴⁶. Akordowy akompaniament wygrywany na kalimbie oraz rytualne brzmienie perkusji przywołuje na myśl *world music*,

⁴³ E. Lipska, *Świat*, [w:] tejsze, *Czytnik linii papilarnych*, dz. cyt., s. 49–50.

⁴⁴ E. Lipska, *Rebus*, [w:] tejsze, *Czytnik linii papilarnych*, dz. cyt., s. 6.

⁴⁵ Por. P. Metheny, *Letter from Home* (CD), Geffen Records 1989.

⁴⁶ Informacje pochodzą od kompozytora.

co wpisuje się w „światową” tematykę utworu poetyckiego. Pewna neutralność harmoniczna akompaniamentu miała w zamyśle kompozytora przypominać muzykę tworzoną do programów przyrodniczych⁴⁷. Utwór kończą smyczki, które wywołują skojarzenie z zimnym kosmosem, z dalekim punktem, z którego obserwowany jest świat. W poezji Lipskiej dystans stanowi ważny element: nie tylko dotyczy zdystansowania poetyckiego „ja” wobec podejmowanych problemów, lecz służy poznawczo szerszej perspektywie oglądu. W recytacji poetki daje się usłyszeć perspektywiczne oddalenie, ale także pewien chłód emocjonalny wprzęgnięty w dyktat zwyczajnej, naturalnej mowy. Nie słychać przerzutni rozpisanych w wersji graficznej tekstu. Dynamika recytacji zmienia się dopiero w ostatniej strofie, w której podmiot mówiący zastanawia się, czy to historia tworzy świat, czy też świat tworzy historię, czy też może „[...] jesteśmy tylko echem / czyjegoś innego serca”⁴⁸. Ostatnia myśl zostaje zrealizowana jakby z *ritardandem*, wyraźną pauzą między dwoma wersami i pauzą generalną przed słowem „serca”. Wydaje się, że to recytacyjne zwolnienie otwiera pytanie o transcendentalia, o zewnętrzny wobec świata Byt, którego emanacją być może jesteśmy. Recytację kończą instrumenty perkusyjne, z których wyłania się „glissandowo” flet.

Sedno ostatniego filaru dramaturgicznej płyty stanowi wiersz *Awaria świata*. Przewodnią myślą tekstu okazuje się stwierdzenie, że katastrofa nadchodzi podstępnie, choć dla uważnych jej znamiona są widoczne. W muzyce towarzyszącej temu utworowi jest najwięcej ciszy – autorską recytację przerywa na moment jedynie lejtmotywy płyty oparty na pentatonice z sekstą wielką wykonany na saksofonie tenorowym. Apokalipsa, do której można by odnieść awarię świata, etymologicznie oznacza objawienie: odkrycie tego, co już było, ale co pozostawało w ukryciu⁴⁹. Taki potencjał odkrywania nowego w znanym ma także język poetycki Lipskiej: utkany z codzienności, ale tak skonfigurowany, że przynosi objawienie prawdy, prowadzi do odkryć poznawczych. Charakterystyczne dla tej poezji – jak pisze Wojciech Ligęza – „błysk obrazu, iskrzenie metafor, kolekcje sprzeczności, kondensacja wielu znaczeń w krótkich aforystycznych frazach, ekscentryczne definicje wykorzystujące

⁴⁷ Na podstawie rozmowy z kompozytorem.

⁴⁸ E. Lipska, *Świat*, [w:] *też*, *Czytnik linii papilarnych*, dz. cyt., s. 50.

⁴⁹ „Zgodnie z etymologią greckiego czasownika ἀποκαλύπτω ostatnia księga Nowego Testamentu stanowi odsłonięcie istniejących, ale nie dostrzeganych, aspektów rzeczywistości, sensu wydarzeń i ukrytego w nich zamysłu Boga. Istotną, jeśli nie najważniejszą, rolę w tym procesie pełni głos/dźwięk, budując przestrzeń komunikacji Stwórcy z ludźmi. Rozlega się on na każdym etapie zmagania, jakkolwiek dochodzi do człowieka poprzez różne media/medium. Należą do nich m.in.: głos trąb, aniołów, tłumy”. J. Nowińska SM, *Doświadczenie Głosu Boga w Apokalipsie św. Jana i jego implikacje w życiu konsekrowanym*, [w:] *Konsekracja i świat*, red. A. Sielepin, K. Wójtowicz, Kraków 2021, s. 14. <https://doi.org/10.15633/9788374389754.01> [dostęp: 25.09.2023].

paradoks i kontrast”, sąsiadują ze „zwykłym gadaniem”⁵⁰. Forma recytacji potęguje wrażenie zwyczajności, bowiem poezja wkracza w audiosferę życia, nie tracąc jednak statusu wysokiej sztuki.

Muzyka Wiśniowskiego naśladuje idiom poetycki Lipskiej, włączając w swój obręb dźwiękowe cytaty z rzeczywistości (odgłosy stacji kolejowej, wariograf), wykorzystuje stylistykę muzyki popularnej (*techno*, *looper*), stanowiącą ekwiwalent niewyrafinowanej mowy, po pełne ekspresji i melodycznej inwencji improwizacje, będące odbiciem „iskrzenia metafor” i skondensowanych znaczeń. Idiom poetycki muzyka oddaje także stosowaniem powtarzających się układów harmonicznycych, które – być może – odwołują się do obecnych w *Czytniku linii papilarnych* figur powtórzenia⁵¹: „Zawsze o tej samej porze” (*Rebus*)⁵², „Przyzwyczailiśmy się do tego / co inni nazywają życiem. / Codziennie ta sama kanapka” (*Życie*)⁵³, „nie będzie inaczej. Będzie tak jak było” (*Nie będzie inaczej*)⁵⁴, „ktoś ciągle przewiduje twój koniec” (*Świat*)⁵⁵.

Na koniec należałoby zapytać o sam głos poetki i jego graniczne miejsce – między światem znaczeń tekstowych i języka a fizycznością brzmienia. Z bogatej literatury poświęconej twórczości poetki warto przywołać uwagę Adama Poprawy, który pokusił się o charakterystykę głosu Lipskiej:

[...] jej wiersze pisane/mówione są głosem mocnym, oschłym, oszczędnie odmierzonym. Ustawienie głosu dalekie jest od – pojmowanej w ten czy inny sposób – „naturalności”. Tak więc „sztuczny” ([...], oczywiście, chodzi mi o cechę, nie ocenę) głosem autorka stawia diagnozę światu, także temu, którego jej poezja jest metaforą. Zawarta w wierszach siła ekspresyjna pozwala wręcz mówić nie tylko o stawianiu diagnozy, ale nawet o jej wymierzaniu.⁵⁶

[...]

Poezje Lipskiej wypowiedane są zatem głosem mocnym, starannie wyważonym, pewnym i dobitnie odmierzonym. Łączy się z tym kształt wierszy, ich, by tak rzec, ciężar graficzny. Sprawiają one wrażenie przedmiotów artystycznych; skądinąd są dziełem niedydziejszej studentki krakowskiej ASP. Nie są to bynajmniej carmina figurata, ale liczy się tutaj również to, co widać, czyli linijki i strofydy. Ta quasi-plastyczna sfera jest i korelatem, i kontrastem. Stanowi ekwiwalent (domniemanej) pewności głosu oraz materialny pewnik przeciwstawiony złożoności i znikliwości sensów.⁵⁷

⁵⁰ W. Ligeża, *Metafory i sytuacje pisania w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”, dz. cyt., s. 159 (przedruk w: W. Ligeża, *Ale książki. Dziewięć szkiców o poezji*, Kraków 2021, s. 159–186).

⁵¹ Wymienia je Magdalena Sukiennik w przywoływanym już artykule. Zob. M. Sukiennik, *W świecie rebusowych symetrii (o „Czytniku linii papilarnych” Ewy Lipskiej)*, dz. cyt., s. 186.

⁵² E. Lipska, *Rebus*, [w:] tejsze, *Czytnik linii papilarnych*, dz. cyt., s. 6.

⁵³ E. Lipska, *Życie*, [w:] tejsze, *Czytnik linii papilarnych*, dz. cyt., s. 13.

⁵⁴ E. Lipska, *Nie będzie inaczej*, [w:] tejsze, *Czytnik linii papilarnych*, dz. cyt., s. 21.

⁵⁵ E. Lipska, *Świat*, [w:] tejsze, *Czytnik linii papilarnych*, dz. cyt., s. 49.

⁵⁶ A. Poprawa, *Poezja, świat i inne niepewniki*, [w:] *nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec, B. Wolska, Łódź 2005, s. 186.

⁵⁷ Tamże, s. 188.

Znamienne, że wrocławski badacz w swoim opisie nie oddziela głosu *in praesentia* od głosu *in absentia* (kategorie wyróżnione przez Andrzeja Hejmeja⁵⁸). Pokazuje to, jak mocno zharmonizowane są ze sobą elementy tekstowe z audialnymi w przypadku autorskiego wykonania Lipskiej.

Niemniej obecny na płycie głos autorki – głos *in praesentia*, choć akuzmatyczny – silniej niż w zapisie tekstowym – oddziałuje etycznie na odbiorcę. Poetka – posługując się swoim głosem – mówi otwarcie, obnaża samą siebie, nie kryje się bezpiecznie za tekstem, szafuje swoim ciałem i głosem, by zostać usłyszaną w przestrzeni tego, kto słucha (dobrodziejstwo słuchania akuzmatycznego). Co ciekawe, utrzymana w tonie apokaliptycznym *Awaria świata* wyraża się przede wszystkim poprzez głos, jednocześnie nawiązując do samej Apokalipsy, w której greckie φωνή (*phōnē*) pojawia się największą ilością razy (55) w obrębie ksiąg Nowego Testamentu⁵⁹.

Widać zatem, jak wielki potencjał afektywny i etyczny posiada sam głos, ale także dźwięk w ogóle. Lipska, przyjmując wyzwanie autorskiej realizacji głosowej swoich wierszy, oraz Wiśniowski, uruchamiając bogaty arsenał środków dźwiękowych, zdają się mówić „wielokrotnie i na różne sposoby” o czasach bijących na alarm. W szerszej perspektywie można twierdzić, że obie poetki, Szymborska i Lipska, choć unikające patosu i koturnowości, proponują i wypracowują swoje sposoby mówienia o metafizyce. Rafał Rutkowski w następujących słowach opisuje bohaterkę wierszy Lipskiej:

staje ona w obliczu przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, medytuje nad sensem istnienia swojego i swoich najbliższych, nad skomplikowanymi relacjami międzyludzkimi we współczesnym zmaturalizowanym i stechnicyzowanym świecie oraz – co wydaje mi się najważniejsze – nad zagadnieniami natury religijnej czy też metafizycznej.⁶⁰

Czyni to jednak, podobnie jak Szymborska, bardzo dyskretnie, prawie niezauważenie, ponieważ w centrum zainteresowania stawia światowe „tu i teraz”. To samo, jak sądzę, wyrażają symptomatycznie zatytułowane tomy Szymborskiej *Tutaj* i *Chwila*⁶¹ – oba zresztą muzycznie skomentowane przez Tomasza Stańkę⁶².

Choć obie poetki wiele ze sobą łączy, w ich głosach słyszalne jest zupełnie inne podejście do własnej poezji. Szymborska zdaje się być zjednoczona z tekstem, Lipska głosem „wyrzeka” się swoich wierszy, jak gdyby chciała je w pełni ofiarować odbiorcy. Widać to również w muzycznych komentarzach:

⁵⁸ Zob. A. Hejmej, *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, [w:] tegoż, *Skryptoralność*, dz. cyt., s. 129–134.

⁵⁹ Zob. J. Nowińska SM, *Doświadczenie Głosu Boga w Apokalipsie św. Jana i jego implikacje w życiu konsekrowanym*, dz. cyt., s. 13.

⁶⁰ R. Rutkowski, *Ja, Lipska*, „Fraza” 2003, nr 3, s. 229.

⁶¹ W. Szymborska, *Chwila*, Kraków 2002.

⁶² T. Handzlik, *Wisława według Stańki*, dz. cyt.

improwizacje Stańki są krótkie, lapidarne, stanowią „nachklang”, pogłos wrażenia poetyckiego. Natomiast kompozycje Leszka Wiśniowskiego stanowią przemyślaną, można rzec, muzyczną i egzegetyczną interpretację wierszy Lipskiej. Niemniej w obu przypadkach widoczna jest wyjątkowa współpraca słowa poetyckiego z improwizacją jazzową: na poziomie strukturalnych właściwości, ale także mimetycznych figur rytmicznych czy melodycznych w muzyce. Niewątpliwie jazz może stanowić dla poezji wielką metaforę dialogu, o czym świadczy wpisana u źródeł gatunku struktura *call & response*⁶³ czy wzajemne inspirowanie się w improwizacji. Muzyka improwizowana jest również podejmowaniem tych samych tematów, z którymi każdy muzyk musi poradzić sobie indywidualnie, tworząc swój własny język dźwiękowy. Wydaje się, że podobne zmagania towarzyszą procesowi tworzenia poezji.

⁶³ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2009, s. 29.

Katarzyna Kucia-Kuśmierska

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

<https://orcid.org/0000-0002-1505-2028>

Spoken-word poetry with jazz accompaniment: Wisława Szymborska – Tomasz Stańko and Ewa Lipska – Leszek „HeFi” Wiśniowski

Summary

This article is an attempt to examine the format of spoken-word poetry accompanied by improvised music. The analysis is focused on two albums, *Tutaj / Here: New Poems*, a recording of a poetry reading event with Wisława Szymborska and jazz musician Tomasz Stańko, and *Awaria świata / World Failure*, a recording of vocal performances of Ewa Lipska's poems with flute accompaniment composed and performed by the multi-instrumentalist Leszek „HeFi” Wiśniowski. The voices of the poets not only enhance the reception of their messages (as readers become listeners) but also reveal the personal interpretations of their work. Each album has a different kind of musical accompaniment. While Stańko's improvisations 'echo' the poetic text, Wiśniowski's compositions are free transpositions of some motifs from the poems. Nonetheless in each case the language is successfully orchestrated with its musical complement on all levels, from the structural patterns down to singular rhythmic and melodic mimetic schemes.

Key words

Poetry and music – Contemporary Polish poetry – concept albums – spoken-word poetry – avant-garde jazz – Wisława Szymborska (1923–2012), Tomasz Stańko (1942–2018) – Ewa Lipska (b. 1945) – Leszek „HeFi” Wiśniowski (b. 1965)

Słowa kluczowe

poezja współczesna, jazz, improwizacja, autorskie wykonanie głosowe, Wisława Szymborska, Tomasz Stańko, Ewa Lipska, Leszek Wiśniowski

Bibliografia

- Balbus Stanisław, 1996, *Z lotu ptaka*, [w:] tegoż, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 7–42.
- Bernat Anna, *Stańko: komponuję utwór poświęcony Szymborskiej* [rozmowa], <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/stanko-komponuje-utwor-poswiecony-szymborskiej>.
- Dusza Marek, *Tomasz Stańko o nowej płycie poświęconej Wisławie Szymborskiej, Chopinie i łączeniu skwarek z metafizyką* [Tomasz Stańko – rozmowa], <https://www.rp.pl/kultura/art5729131-tomasz-stanko-rozmowa>.
- Granat Zbigniew, 2012, *Crossing the Curtain: Polish Jazz Meets Poetry in the europäische Heimat*, „Jazz Research Journal”, vol. 6, nr 2, s. 201–227.
- Handzlik Tomasz, *Wisława według Stańki. Wiersze do zagrania*, <https://wyborcza.pl/7,75410,13385594,wislawa-wedlug-stanki-wiersze-do-zagrania.html>.
- Hejmej Andrzej, 2023, *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, [w:] tegoż, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków: Universitas, s. 117–134.
- Konopka Blanka, *Archivists uncover long-lost Komeda compositions*, <https://www.thefirstnews.com/article/archivists-uncover-long-lost-komeda-compositions-31772>.
- Kremer Aleksandra, 2021, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording After World War II*, Cambridge, MA–London: Harvard University Press.
- Ligęza Wojciech, 2018, *Metafory i sytuacje pisania w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] „*Stoję i patrzę na czym ten świat stoi!*” *O twórczości Ewy Lipskiej*, red. Wojciech Ligęza, Aneta Piech-Klikowicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 155–173.
- Lipska Ewa, 2015, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lipska Ewa, 2017, *Kilka chwil o muzyce*, [w:] tejże, *Pamięć operacyjna*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 12–13.
- Lipska Ewa, 2015, *Nie będzie inaczej*, [w:] tejże, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 21.
- Lipska Ewa, 2017, *Pamięć operacyjna*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lipska Ewa, 2015, *Rebus*, [w:] tejże, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 5–6.
- Lipska Ewa, 2015, *Świat*, [w:] tejże, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 49–50.
- Lipska Ewa, 2015, *Życie*, [w:] tejże, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 13.
- Milewska Hanna, 2012, *Szymborska, koloratura i jazz*, „Hi-Fi i Muzyka”, nr 4, s. 89–91, https://hi-fi.com.pl/images/numeryhfi/2012-04/pdf/89-91_04_2012.pdf.
- Niedziela Jacek, 2009, *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice: infoMAX.

- Nowińska Joanna, SM, 2021, *Doświadczanie Głosu Boga w Apokalipsie św. Jana i jego implikacje w życiu konsekrowanym*, [w:] *Konsekracja i świat*, red. Adelajda Sielepin, Kazimierz Wójtowicz, Kraków: Uniwersytet Jana Pawła II w Krakowie Wydawnictwo Naukowe, s. 11–33, <https://doi.org/10.15633/9788374389754.01>.
- Poprawa Adam, 2005, *Poezja, świat i inne niepewniki*, [w:] *nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. Arkadiusz Morawiec, Barbara Wolska, Łódź: Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, s. 185–201.
- Rusinek Michał, 2016, *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Rutkowski Rafał, 2003, *Ja, Lipska*, „Fraza”, nr 3, s. 229–232.
- Stańko Tomasz, 2010, *Autobiografia. Desperado* [rozmawia Rafał Księżyk], Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sukiennik Magdalena, 2018, *W świecie rebusowych symetrii (o „Czytniku linii papilarnych” Ewy Lipskiej)*, [w:] *„Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. Wojciech Ligęza, Aneta Piech-Klikowicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 187–195.
- Szymborska Wisława, 2002, *Chwila*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Szymborska Wisława, 2012, *Ella w niebie*, [w:] tejsze, *Tutaj / Here: New Poems*, przeł. Claire Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 70.
- Szymborska Wisława, 2012, *Identyfikacja*, [w:] tejsze, *Tutaj / Here: New Poems*, przeł. Claire Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 46–48.
- Szymborska Wisława, 2012, *Kilkunastoletnia*, [w:] tejsze, *Tutaj / Here: New Poems*, przeł. Claire Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 18–22.
- Szymborska Wisława, 2012, *Metafizyka*, [w:] tejsze, *Tutaj / Here: New Poems*, przeł. Claire Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 74.
- Szymborska Wisława, 2012, *Mikrokosmos*, [w:] tejsze, *Tutaj / Here: New Poems*, przeł. Claire Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 28–32.
- Szymborska Wisława, 2012, *Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*, [w:] tejsze, *Tutaj / Here: New Poems*, przeł. Claire Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 10–12.
- Szymborska Wisława, 2012, *Tutaj / Here: New Poems*, przeł. Claire Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Szymborska Wisława, 2012, *Tutaj*, [w:] tejsze, *Tutaj / Here: New Poems*, przeł. Claire Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 4–8.
- Szymborska Wisława, 2012, *W dylizansie*, [w:] tejsze, *Tutaj / Here: New Poems*, przeł. Claire Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 64–68.

Źródła internetowe:

- <https://www.bn.org.pl/en/news/4651-previously-unknown-krzysztof-komeda-manuscripts-from-the-project-%3Cem%3Emoji-slodka-europejska-ojczyzna%3Cem%3E-uncovered.html>
- <https://www.e-kalejdoskop.pl/muzyka-a212/stanko-zagral-i-powiedzial-r672>
- <https://www.polskieradio.pl/8/404/artukul/777043,stanko-wyjasnia-jak-grac-szymborska>