

Książka Jana Wołka *267 (z większej całości)* jest efektem przeszło czterech dekad pracy Autora oraz kilku miesięcy praktyk kompozycyjnych redaktora (przy wsparciu i akceptacji tego pierwszego). Stąd należne czytelnikom kilka zdań wyjaśniających co, gdzie, jak i dlaczego, połączonych z refleksjami na temat wartościowania, przefiltrowanego przez literacką świadomość konwencji i epoki.

Układ tekstów w książce jest wypadkową odwiecznej potrzeby porządkowania i równie naturalnych skłonności do artystycznej swobody. Z jednej strony istnieje konieczność usystematyzowania materiału, z drugiej zaś przekonanie, że rzeczywistość – także ta artystyczna – nie daje się łatwo posegregować w szufladkach: „piosenki o miłości”, „o przemijaniu”, „egzystencjalne – pogodne”, „egzystencjalne – posępne”, „smutne o rozstaniu”, „wesołe o trwaniu”...

Nie było szansy ani sensu, by wprowadzić układ chronologiczny. Autor nie był skłonny, ani tym bardziej zdolny do przypisywania określonych lub orientacyjnych dat powstania tekstów. To zresztą jedna z ważnych informacji dla czytelnika. Twórczość ta jest oddalona od doraźnej rzeczywistości, nie żywi się bieżącymi wydarzeniami, wobec których należałoby odczytywać naddane sensory. Po wtóre, chcąc rejestrować pewne tendencje i linie rozwojowe w twórczości Wołka według klucza chronologicznego, musimy pamiętać, że od pewnego momentu mamy do czynienia z piosenkami pisanymi najczęściej „dla kogoś” – na jakiś temat, w jakiejś stylistyce muzycznej, w jakiejś konwencji scenicznej, dla konkretnego wykonawcy, a nierzadko i wykonawczyni (czy wówczas Autor staje się na pewien czas kobietą?).

Ale właśnie z tego powodu powstał jeden wydzielony w niniejszym tomie zbiorek tekstów-wierszy-piosenek: *Trzeciorzęd*. Miłośnicy wczesnej twórczości autora *Tętna* doskonale znają tę nazwę – to tytuł płyty zbierającej nagrania z lat siedemdziesiątych, z czasów kiedy Jan Wołek był brodatym poetą z dwunastostrunową gitarą i drapieżnym głosem. Ten czas, kiedy artysta pisał piosenki do własnego repertuaru, z zamiarem samodzielnego

zaprezentowania ich publiczności (lub nie) w konwencji sceny studenckiej, został tutaj wyróżniony odrębnym działem, otwierającym tę poetycko-piosenkową opowieść Jana Wołka.

Mniej więcej w połowie lat osiemdziesiątych zachodzi w relacjach pomiędzy Wołkiem-autorem a odbiorcą-słuchaczem-czytelnikiem ważna zmiana. Kto inny będzie śpiewał jego teksty, ktoś inny będzie pisał muzykę, ktoś inny stając w centrum uwagi widza koncertu, słuchacza nagrania. Większość odbiorców słucha piosenek Rodowicz, Wodeckiego, Geppert, Fronczewskiego, Banaszak, Machalicy, Opani, Łobaszewskiej, Czyżykiewicza, Dyjaka, nie wnikając w to, kto jest autorem słów lub muzyki. To musi wpłynąć także na budowę i wymowę tekstów – i wpływa. Choć oczywiście nie eliminuje Autora z tych piosenek. Jeśli rzemiosło – to ręcznie rzeźbione, wypracowywane w gustownej manufakturze, zindywidualizowane, sygnowane własnoręcznym podpisem (mimo że bez daty).

Kiedy już zostały wyeliminowane pomysły na klucze: według wykonawców, kompozytorów, alfabetyczne, numeracyjne (stąd zresztą tytuł książki), pojawił się i klucz programowy, poszukujący związków w spektaklach, cyklach, płytach, do których powstawały niektóre teksty. Także i ta propozycja nie wytrzymała konfrontacji ze skomplikowaną rzeczywistością, choć ślady w postaci rozdziałów *Dwoje na jednoślazie* czy *Wspomnienia* przetrwały. Nie oznacza to bynajmniej, że w tych dwóch przypadkach zostały zebrane piosenki składające się na dany spektakl, to byłoby zbyt proste. Do tego zbioru weszły piosenki, które złożyły się na dany spektakl (niekoniecznie pod takim tytułem), a także niektóre inne.

I tak oto doszliśmy do usystematyzowania, układu i nazw poszczególnych rozdziałów. Używając nieco rozregulowanego klucza tematycznego, wyodrębniono kilkanaście części, w których zawierają się piosenki pod pewnymi względami do siebie zbliżone, spokrewnione, współistniejące z sobą jakoś bardziej niż mniej. Metaforyczność tytułów, zaczerpniętych z konkretnych piosenek, oddaje atmosferę niepewności, czy wszystko jest na swoim miejscu, z przekonaniem, że porządek musi być. Książka jako publikacja ma formę zamkniętej propozycji, jednak poszukiwanie przez odbiorcę własnego układu, kontestowanie zastanych ram jest całkiem zrozumiałe i akceptowalne. Prawda jest jednak odrębna i to ona przyświeca swobodzie w opisywaniu szuflad: każdy z tych tekstów tworzy swój mikroświat i jak to w świecie bywa, sprawy, tematy i problemy się krzyżują, nachodzą na siebie. I jak to w życiu, znaczenia się przesuwają i nie pozwalają zamknąć w jednej, obowiązującej interpretacji.

Nie bójmy się tego powiedzieć, tytuł książki 267 (z większej całości) najlepiej oddaje wątpliwości i wahania, czy da się wśród tych kilkudziesięciu tysięcy słów odnaleźć dwa lub trzy takie, które od tej chwili będą stanowić jeden centralny punkt, nadrzędny sens, domykający wymowę całej tej twórczości jednym uniwersalnym sloganem. Idąc tym tropem, Autor

i redaktor uznali zgodnie, że najuczciwiej będzie poddać się nieuchronnej precyzji ślepej matematyki. Skąd wywodzi się liczba tytułowa, nie jest chyba zagadką zbyt zawiłą.

W czytaniu piosenek Wołka można próbować zgłębić osobowość autorską, tropić cechy personalne poety w tekstach pisanych dla innych wykonawców. Taki rys niewątpliwie istnieje – jak silna nić łącząca wszystkie te utwory. Można też na pierwszy plan wysunąć warsztat pisarski, cechy językowe i gatunkowe, pozwalające kreować rzeczywistość za pomocą słów zespolonych z dźwiękami. Musimy pamiętać, że mamy do czynienia z tekstami, których główną, pierwszorzędną funkcją jest współistnienie z muzyką – nie wyobrażoną, tylko całkiem realnie istniejącą, zagraną i zaśpiewaną. Tak poznają te teksty odbiorcy, tak mają trafiać one do słuchaczy. Takie założenie wpływa na tekst, wymusza metrum, premiuje regularność rytmu i obecność rymu – a więc elementy literackości spychane w poezji XX wieku na margines. Inne ograniczenia tekstu to chociażby preferowanie przez gatunek piosenki estradowej głosek ułatwiających śpiewanie, krótkich wersów, refrenowości. Obowiązkowy bagaż takich ograniczeń, narzucony na barki każdego świadomego swej profesji autora tekstów, stanowi punkt wyjścia do wyznaczenia własnej ścieżki artystycznej, sposobów omijania bądź respektowania nakazów branży lub utartych konwencji. Teksty satyryczne oraz mieszczące się w orbicie piosenki aktorskiej pozwalają na nieco inne zabiegi, stawiając z kolei odmienne wymagania – teatralizacji, scenicznego komizmu, dopasowania kreowanej postaci do określonego wykonawcy.

Z powyższego ustalenia o piosenkowości, a więc oralności, która ma stanowić pierwotny sposób przekazu, płyną dalsze konsekwencje dla redakcji utworów. Mówiąc najprościej, teksty projektowane jako piosenki a nie wiersze cechują się mniejszą konsekwencją w formie pisanej, inaczej ukierunkowaną precyzją w posługiwaniu się znakiem. Stąd pewna umowność dotycząca interpunkcji, stosowania małych i wielkich liter – pozwalająca przede wszystkim organizować ten system jako konsekwentny w danym utworze. To następstwo sytuacji, zgodnie z którą w zapisie tekstu część znaczeń jest domyślnie przeniesiona na muzykę i wokalną interpretację wykonawcy. Ale i przy tym ograniczeniu da się zauważyć wyrazistą dbałość autora *Małego testamentu* o stronę wizualną tekstu: zindywidualizowane wcięcia, usytuowanie zwrotek, przesunięcia pojedynczych wersów – wszystkie one są świadectwem autorskiej kompozycji, uwzględniającej także wpisane w teksty muzyczność. („Kompozycja” jako wyrażenie nieprzypadkowo ma swoje doniosłe znaczenia zarówno w muzyce, literaturze, malarstwie, jak i w innych sztukach). Przy tej okazji należy wytłumaczyć się z jeszcze jednego ważnego zabiegu redakcyjnego. W wersji surowej, pierwotnym zapisie, teksty te miały jedynie zasygnalizowane

refreny, momenty powtórzeń, występujących w konkretnych wykonaniach. W procesie redakcji, przygotowania tekstu do formy pisanej, starałem się – w porozumieniu z Autorem – przywrócić całe refreny tam, gdzie to niezbędne, fragmenty tam, gdzie to możliwe, a ledwie sygnały występowania refrenowości tam, gdzie powtarzanie tekstu nie wydawało się konieczne i mogło razić monotonią.

Jest w tych tekstach zauważalna staranność literacka, nakazująca linearność przekazu, przemyślaną konstrukcję postaci, a przede wszystkim oryginalność konceptu. (Także dzięki temu każda z tych piosenek ma swój odrębny, indywidualny rys, co uniemożliwia wepchnięcie ich do konkretnej szufladki z jedynie słuszną etykietą). Jest tu jednak i powiew nowoczesności, świadectwo przemian w obrębie gatunku (mając cały czas na względzie jako kontekst wzorcowy model piosenki estradowej). Bardzo silny jest w tej twórczości ślad lingwistycznych nurtów w polskiej poezji XX wieku, z – najbliższą Wołkowi pokoleniowo – Nową Falą na czele. Choć młodszy od poetów pokolenia 68, musiał chłonąć trendy, które wtargnęły do języka literatury za sprawą młodej poezji lat siedemdziesiątych. Czytając te teksty, co rusz możemy odnieść wrażenie, że konstrukcja świata opiera się przede wszystkim na języku, że to z jego przygód mogą wynikać następstwa dla tekstowej rzeczywistości. Jest w tych piosenkach także świadectwo turpistycznej rewolty, która dokonała się w polskiej literaturze po 1956 roku, pozostawiając trwałe ślady w całej literaturze późniejszych dekad. Mowa tu nie tyle o umiłowaniu brzydoty, co o traktowaniu ułomności, defektu, skazy, ale także pospolitego konkretności, jako naturalnych składników świata, dzięki którym postacie, zdarzenia, sytuacje nabierają cech indywidualnych, autentycznych, rzeczywistych. *Brzydocy* to jeden z obszerniejszych rozdziałów niniejszego zbioru, a poszczególne teksty odkrywają rozmaite oblicza tej brzydoty, przenikającej się z pięknem w zmaganiach satyrycznego uśmiechu z egzystencjalną refleksją. Przejawy takiego widzenia świata znajdziemy w wielu tekstach, rozsianych po całym tomie.

Nade wszystko jednak należy pamiętać, że 267 Jana Wołka to nie lektura naukowa, tylko poetycka (właśnie o tym, dlaczego nie całkiem poetycka, traktował cały powyższy wstęp). Dla niektórych będzie to podróż sentymentalna do odświeżenia znanych i lubianych piosenek, dla niektórych być może podróż w nieznaną. Tom powstał jako książka do czytania, zbiór tekstów, które można traktować jako wiersze i które w tym układzie przede wszystkim jako teksty chcą mówić do odbiorcy. Nie zabierając więcej czasu i miejsca, zapraszam do lektury, bo warto.

Krzysztof Gajda