

Krzysztof Jaworski

„Pokrzywione bemole” – o inspiracjach muzycznych w twórczości poetyckiej Brunona Jasińskiego (jak również o autorach, dla których twórczość ta stała się muzyczną inspiracją) słów kilka

Na klawiszach usiadły pokrzywione bemole, / Przeraźliwie się nudzą i ziewają Uaaaa... – oznajmił w jednym ze swoich młodzieńczych utworów Bruno Jasiński. Przywołane przez poetę pojęcie nudy nie bez przyczyny znalazło się w początkach tego wywodu. Wydaje się bowiem, że o twórczości autora *Buta w butonierce* napisano niemalże wszystko, poddano skrupulatnemu badaniu, drobiazgowej analizie i interpretacji bez mała każdy aspekt tej nietuzinkowej poezji (łącznie z tytułową „muzycznością”) – a co za tym idzie, istnieje spore prawdopodobieństwo, iż z kolejnej próby może powiać nudą...

Bo rzeczywiście, trudno pokusić się dziś o zaprezentowanie jakiegś rewolucyjnej perspektywy badawczej, której celem byłaby radykalna zmiana myślenia o znaczeniu twórczości Jasińskiego czy też jej miejscu w polskiej historii literatury, jeśli ma się w pamięci tak fundamentalne prace, jak choćby omówienia Edwarda Balcerzana, Grzegorza Gazdy, Zbigniewa Jarońskiego czy Heleny Zaworskiej¹ – przedstawiony na ich tle analityczny temat byłby w dużej mierze powtarzaniem ustaleń wcześniejszych bądź sileniem się na oryginalność. Toteż tekst niniejszy stanowi jedynie próbę zapełnienia niewielkich luk dociekań wcześniejszych, jest przyczynkarską, z założenia, propozycją odmiennego rozłożenia akcentów, nie opisem skomplikowanych uwikłań, jakie zachodzą między literaturą a muzyką na polu futurystycznego wiersza, czy też teoretyzowania na temat pojęcia „muzyczności”, by dojść do ustaleń odmiennych, od tych prezentowanych w uznanych pracach Andrzeja Hejmeja².

I choć Bruno Jasiński nie pozostawił po sobie jakichś znaczących teoretycznych rozważań dotyczących muzyki bądź z muzyką związanych (jak czynił

¹ Najważniejsze z nich: E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław 1968; tegoż, *Wstęp*, [w:] Bruno Jasiński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, Wrocław 1972; G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974; tegoż, *Awangarda – nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX wieku*, Łódź 1987; Z. Jaroński, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1978; H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963. Analiz z gruntu językoznawczych dokonywały np.: T. Skubalanka, *Polska poezja futurystyczna w oczach językoznawcy*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 5; L. Pszczółowska, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław 1977. Lista autorów i prac poświęconych twórczości Jasińskiego jest znaczna, wymienianie tu wszystkich nazwisk i tytułów mijaloby się z celem; wypada jednak wspomnieć o jednej z prac najnowszych, poświęconej całościowemu opisowi zabiegów instrumentacyjnych w wierszach polskiego futuryzmu (w tym poezji Jasińskiego) – B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”. *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.

² Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002. Choć niektóre ujęcia w ogóle odrzucają możliwość związków między poezją a muzyką (T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937).

to chociażby Stanisław Ignacy Witkiewicz, by poprzestać na autorze pokoleńniowo Jasieńskiemu bliskim), to przecież muzyka („muzyczność”) właśnie wiernie towarzyszyła jego poetyckiej twórczości, poczynawszy od debiutanckiego *Buta w butonierce*, poprzez *Słowo o Jakubie Szeli*, a skończywszy na utworach rozproszonych i mniej znanych, jak na przykład zapomnianym dziś wierszu zatytułowanym *Miłość i jazz-band* („blues”)³. Mimo, iż Jasieński mienił się twórcą futurystycznym, którego powołaniem powinno być (zgodnie z teoretycznymi założeniami ruchu) konstruowanie wierszy uwolnionych chociażby od składowych rygorów języka, to jednak metaforycznie ujęta muzyczność jego poezji realizowała się we wszystkich warstwach tekstów, które wychodziły spod jego pióra: brzmieniowej (znany eksperyment wiersza *Na rzece*), w obrębie motywu i tematu (osławiony *Marsz*), a wreszcie na poziomie inspiracji i odniesień do konkretnych kompozytorów i ich utworów muzycznych (szczególnie Aleksandra Skriabina).

Wydaje się, że wymienione wyżej zabiegi uczyniły poezję Jasieńskiego jedną z najbardziej „muzycznych” pośród polskiej poezji dwudziestolecia międzywojennego. I choć, jak wspomniano, wielokrotnie poddawano je sumiennej analizie badawczej, to jednak rzadko zwracano uwagę na kwestię, co prawda, drugo- jeśli nie trzeciorzędną, ale przecież dość znaczącą dla przyszłych poetyckich dokonań autora *Pieśni o głodzie*. Otóż można pokusić się o odpowiedź na pytania: kiedy w Jasieńskim-twórcy narodziła się ta fascynacja muzyką (fascynacja, jak wiadomo, potwierdzona licznymi tekstami, choć nie poddana żadnej autoanalizie)?; jakie zjawiska były w stanie zainspirować młodego artystę?; gdzie znajdował natchnienie do wierszy takich jak chociażby *Wiosenno?*; z kogo czerpał inspirację, wygłaszając z estrad „Miarowo. Rytmicznie. Na głos...” swoje ckliwo-nostalgiczne *Na bis?* Nie jest to w żadnym razie próba wytłumaczenia poetyki biografią pisarza⁴. Jedynie stwierdzenie faktu, że być może warto te inspiracje odszukać, by przyjrzeć się propozycjom poetyckim Jasieńskiego z szerszej perspektywy. Okazuje się bowiem, a był to często temat w biografii pisarza pomijany, że już na początku drogi twórczej Jasieński napotkał swą poetycką muzę, która na długie lata patronowała jego poczynaniom, zwłaszcza aktywności futurystycznej. Osobą tą była aktorka i recytatorka poezji – Helena Buczyńska⁵. Jasieński, który niezwykle rzadko dzielił się z czytelnikami refleksją na temat wrażeń, jakich doznawał w kontaktach ze sztuką, właśnie przy postaci Buczyńskiej uczynił znaczny (jak na niego) wyjątek. Swoje oczarowanie „genialną recytatorką”, a konkretnie jej koncepcją sztuki tzw. „słowopla-

³ Ten humorystyczny, dwuzwrotkowy zapis poetyckiej „rozmowy instrumentów” (bardzo wyznaje saksofonowi miłość) opublikował Jasieński po raz pierwszy we lwowskim piśmie satyrycznym „Szczutek” (1926, nr 3, s. 3); przedruk [w:] B. Jasieński, *Poezje zebrane*, Gdańsk 2008, s. 340–341.

⁴ Na marginesie: Jasieński od najmłodszych lat przejawiał zdolności muzyczne – już jako czterolatek pięknie ponoć grywał na cymbałkach, w wieku młodzieńczym na pianinie (zainteresowanie muzyką wpoila synowi matka Maria Eufemia, która sama grała na tym instrumencie); założonemu przez siebie pierwszemu w Polsce „klubowi futurystycznemu” również nadał „muzyczną” nazwę – „Katarynka”.

⁵ Helena Buczyńska (1894–1957) – pochodziła ze Lwowa, debiutowała jako aktorka w Warszawie w roku 1914; w latach 1915–1922 przebywała w Rosji, towarzysząc występom rosyjskich futurystów; Jasieński podziwiał jej występy w Moskwie w 1917 roku.

stycznej” opisał w jednym z artykułów prasowych. Dwudziestotrzyletnia młoda aktorka wywarła wówczas niezwykle silne wrażenie na wrażliwym, poszukującym poetyckich inspiracji siedemnastolatku. Jasieński wspominał po latach:

Widziałem Buczyńską po raz pierwszy w Moskwie [...] na „Choince Futurystów” w roku 1917 i byłem oczarowany. Buczyńska stworzyła nową dziedzinę sztuki, syntezę słowa, muzyki i tańca. Są słowa, których nie można mówić, ani krzyczeć – trzeba je tańczyć, są inne, które można tylko śpiewać⁶.

Ponadto Buczyńska, zdaniem młodego entuzjasty, przyciągała większą uwagę publiczności niż poeci, którym towarzyszyła na scenie (Włodzimierz Majakowski czy Wasyli Kamieński), i

od Kijowa i Odessy do Archangielska i Irkucka [...] obwoziła swoje kapitalne koncepcje słowoplastyczne i swoje jedyne, nie do naśladowania orientalne kostiumy, genialny konglomerat wszystkich epok i stylów⁷.

Jasieńskiemu niezwykle odpowiadała koncepcja poetyckiej „słowoplastyki” zapożyczona od Buczyńskiej, gdyż odczytywał ją zapewne przez pryzmat idei „syntezy sztuk”. To poszukiwanie przez młodzieńczego Jasieńskiego formuły „poezji absolutnej” znajdowało odzwierciedlenie w jego późniejszych utworach, w których pojawiło się (wspomniane wcześniej, a dość znaczące) nazwisko rosyjskiego kompozytora Aleksandra Skriabina. To właśnie ten niezwykle utalentowany wirtuoz i pianista mógł stać się kolejną ważną inspiracją Jasieńskiego. Skriabin, jako jeden z pierwszych, forsował wszak w ówczesnej Rosji ideę „sztuki-religii”, koncepcję połączenia w jedność muzyki, tańca, gry kolorów i zapachów. Artysta, uznany po latach za prekursora ekspresjonizmu, już za życia zwykł mienić się kimś w rodzaju „mesjasza”, a swą sztukę traktował jak „religię”, każdy wykonany przezeń utwór muzyczny miał stanowić przygotowanie do duchowego „misterium”, tzw. „aktu przedwstępnego” (*L'Acte préalable*). Aby osiągnąć swój artystyczny zamysł, Skriabin skonstruował nawet „światły fortepian” (określonym klawiszom instrumentu przyporządkowane były odpowiednie kolory, a światła generowane przez instrument widoczne dla widza na specjalnie skonstruowanych ekranie⁸). Skriabina darzono wówczas w Moskwie rodzajem kultu, jego „ekstazy” muzyka wywierała tak silny wpływ na odbiorców, że w roku 1909 w Moskwie powołano do życia „Kółko Skriabinistów”. Być może Jasieński, przebywający w Moskwie od roku 1914, zetknął się z przejawami „kultu” tego wyjątkowo charyzmatycznego artysty.

⁶ Zob. B. Jasieński, *Teatr w Krakowie*, „Kurier Lwowski” 1924, nr 3, s. 3–4. Wcześniej Jasieński poświęcił Buczyńskiej artykuł w futurystycznej jednodniówce – B. Jasieński, *Helena Buczyńska*, [w:] *Nuż w bzułu. 2 jednodniówka futurystów. Wydanie nadzwyczajne*, Kraków–Warszawa 1921 [listopad].

⁷ Tamże.

⁸ Za realizację koncepcji Skriabina uznana jest jego *V Symfonia*, zatytułowana *Prometeusz: Poemat ognia* (1909–10). Po raz pierwszy wykonano ją zgodnie z zamysłem twórcy (orkiestra, chór, fortepian światły, ekran kolorów) w Nowym Jorku w 1915 roku. Pierwsza próba polska (na znacznie skromniejszą skalę) miała miejsce w Baranowie Sandomierskim w 1978 roku (zob. „Ruch Muzyczny” 1978, nr 25). Działanie fortepianu światłowego zobaczyć można chociażby w filmie dokumentalnym *Towards the light. Alexander Scriabin – Calculation and ecstasy* (reż. Oliver Becker, 1996).

W każdym razie wydaje się, że i występy Buczyńskiej, i po części idee Skriabina właśnie stanowiły pożywkę dla przyszłej formuły poezji – syntetycznego dzieła sztuki – formuły, którą Jasieński zaczął wcielać w życie tuż po przyjeździe do Polski w roku 1919.

Dla dwudziestoletniego futurysty zaczął się zatem liczyć sam akt prezentowania wierszy przed publicznością: miejsce (często scena teatralna⁹), sposób czytania (przypominający aktorski popis), ba! – wygląd poety (monokl, „papieros w niepomiernej długiej cygarniczce” etc.)... Dlatego właśnie autor *Buta w butonierce* tak szczególną wagę przywiązywał na przykład do brzmienia swojego głosu, sposobu deklamowania tekstów, który sam określił w jednym z wierszy mianem „chrapliwego”¹⁰, w dodatku poeta „grasejował” – wymawiał „r” niewyraźnie, „z francuska”, jak twierdzili niektórzy z rówieśników – czynił to również w jawnie prowokacyjny sposób. Te strategie oddziaływania na publiczność sam zainteresowany sportretował choćby w wierszu pod wymownym tytułem *Im*, zadedykowanym „Uporczywym słuchaczom moich wierszy”, w którym napisał: „Kiedy skończę mówić [...] / Pójdzie w ślad za wami mój ochrypły alt”¹¹. Swoje recytacje nazywał Jasieński często „poezokoncertami”, „poezowieczorami” „recitalami poetyckimi” czy „słowoplastyką” (za wspomnianą wcześniej Heleną Buczyńską). Ponieważ kontakt poety z publicznością, cała wypracowana strategia porozumiewania się z odbiorcą, zgodnie z wykładnią futuryzmu, nastawiona była głównie na wywołanie skandalu, zachowania sceniczne Jasieńskiego zaczęły przypominać – używając określenia współczesnego – poetyckie happeningi, pełne nieprzewidywalnych (lub przewidywalnych zgoła) reakcji: występy artysty często kończyły się na obrzuceniu go przez publiczność „jajkami” czy „pomidorami”, a w jednym ze skrajnych wypadków „kamieniami” (w Zakopanem)¹².

Taka postawa Jasieńskiego często podlegała krańcowo negatywnej ocenie, zwłaszcza z perspektywy krytyki literackiej bądź dziennikarskiej: „O panu Brunonie Jasieńskim [...] warto powiedzieć, że pracowała na scenie jako potwór śmiejący się z własnej swej fizjonomii półprzytomnego błazna” – relacjonował jeden z „poezokoncertów” korespondent „Kuriera Łódzkiego”¹³. Najbogatszy w szczegóły portret „półprzytomnego błazna” wyszedł natomiast spod dziennikarskiego pióra redaktora „Świata Kobiacego” Henryka Balka:

Bruno Jasieński. Wyfiokowany na ostatni guzik, woniejący jak drogerzysty, interesując błady, z monoklem w prawym oku, a ze wspaniałym lokiem nad lewym okiem – wyglądał jak ożywiona figurka woskowa z panoptikum Oscara Wilde’a. [...] ogłaszał pretensjonalne i dziwaczne [...] wierszyki [...]; urządzał cudaczne i dotąd niebywałe recitale poetyckie. Zjawiał się na takich recitalach z miną znudzonego Ty-

⁹ Stąd Jasieński, tzn. w ogóle futurysta starali się wynajmować na swoje występy sale uznanych teatrów, występowali np. na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (dość szybko zresztą zabroniono im występów ze względu na skandal, jaki wywoływali).

¹⁰ Nie zgadzał się z tym określeniem przyjaciel futurystycznej młodości Jasieńskiego – Anatol Stern, który w wielu wspomnieniach poświęconych poecie upierał się, że Jasieński „wcale nie miał ochryplego głosu”.

¹¹ Pierwodruk: B. Jasieński, *Im*, „Szczutek” (Lwów) 1924, nr 9.

¹² Najbogatszy wykaz „występów” futurystycznych Jasieńskiego podawał Z. Jarosiński, dz. cyt.

¹³ Zob. „Kurier Łódzki” 1921, nr 278, s. 6 [30 X 1921].

beriusza, rozsiadał się wygodnie, zapalał papierosa, brał bajecznie oszlifowanymi palcami nieskończenie długie wstążki zapisanego lub nadrukowanego papieru i – chrapliwym, donośnym, rytmicznie skandowanym głosem – czytał...¹⁴.

Oto iście wagnerowskie „Gesamtkunstwerk”, wprzęgnięte w koncepcję poetyckiej „sztuki syntetycznej” à la Jasieński: głos, ubiór, gest, zapach, fryzura („wspaniały lok”), cera („interesująca bladość”) i – jakże potężny akord końcowy – staranny manicure („bajecznie oszlifowane” paznokcie)... Brak oczywiście w strategii Jasieńskiego jakichś transcendentnych („Skriabinowskich”) znaków, tajemnie ukrytych metafizycznych sensów; poecie – parafrazując wiersz innego futurysty Stanisława Młodożeńca – „zachłyśniętemu nowoczesnością”, daleko do bliżej nieokreślonej, wysublimowanej duchowości, wystarcza dzieło sztuki jako „rzecz konkretna i fizyczna”¹⁵, wszak, jak uczył Filippo Tommaso Marinetti, „ryczący samochód jest piękniejszy od Nike z Samotraki”.

Niemniej jednak odpryski traktowania poetyckiej prezentacji przez pryzmat „poezokoncertu” czy, niespotykanego dotąd w Polsce na taką skalę, występu „recitalowego” przedostawały się także do budowy samych tekstów poetyckich – oto swój pierwszy debiutancki tomik wierszy (*But w butonierce*, 1921) skonstruował poeta – chciałoby się użyć określenia „skomponował” – na podobieństwo utworu muzycznego.

Tomik rozpoczynał tekst (zapisany kursywą) zatytułowany *Jak introdukcja* z wersem, który wkrótce na trwale zapisze się w pamięci odbiorców: „Całując owrzdzone palce syfilitycznej kochanki...”¹⁶, i rzeczywiście utwór wprowadzający przypomina „introdukcję” – czyli „wstęp, wprowadzenie” do całej książki. Pozostałe wiersze (zapisane zwykłym krojem czcionki) jeszcze dwukrotnie zostaną przedzielone krótkimi tekstami kursywą zatytułowanymi *Intermezzo*. Ponieważ, jak powszechnie wiadomo, intermezzo to krótki przerwany większego dzieła muzycznego, różniący się od niego nastrojem, te parowersowe wtręty – „intermezza”, również znacząco różnią się od „właściwych” partii książki. Oto przykład jednego z nich:

Czy widzieliście oczy małego, wy-
straszzonego psa, rozgniecione przez
automobil ciężarowy, – duże okrągłe
śliwki, maczane w tomatkach?...
(*Intermezzo*, s. 46)

Całość debiutanckiego tomu Jasieńskiego kończy wiersz również zatytułowany „muzycznie” – *Na bis*. Graficznie ułożenie tekstów przedstawia się więc następująco:

¹⁴ H. Balk, *Pozer humanitaryzmu*, „Świat Kobiety” (Warszawa–Lwów) 1929, nr 16, s. 360 [15 VIII 1921].

¹⁵ Postulat z manifestu Jasieńskiego poświęconego poezji futurystycznej (pierwotny druk: *Jednodniowa futurystów*, czerwiec 1921).

¹⁶ Pierwszy wers *Buta w butonierce* na długo zapamiętał Julian Przyboś: „Nie byłem [...] zwoleńnikiem futurystów, nie skorzystałem ze spotkania się z Jasieńskim [...] ażeby z wodzem tego ruchu zawrzeć bliższą znajomość. Wydany w tymże roku *But w butonierce* budził we mnie obrzydzenie. Całując owrzdzone palce syfilitycznej kochanki... – nie, tego nie mogłem znieść” (J. Przyboś, *Cyganeria i polityka. (Wspomnienia krakowskie 1919–1939)*, Warszawa 1964, s. 27).

Jak introdukcja, Rzygające posągi, Ipecuana, Morga, Café, Panienki w lesie, Miłość na aucie, Perche?, Śmierć Pana Premiera, Deszcz, Trupy z kawiozem, Intermezzo, Przejechali, Lili nudzi się, Wiosna, Prozowierszem, Śnieg, Spacer, Miasto, Intermezzo, Podróżniczki, Nic, Marsz, Tango jesienne, But w butonierce, Na bis.

Oczywiście w wierszach tu pomieszczonych nie brak innych „muzycznych” akcentów, na przykład bezpośrednich odwołań do nazwisk popularnych wówczas kompozytorów: Adama Karasińskiego, Giuseppe Verdiego, Johanna Straussa, Georgesa Bizeta, Franciszka Liszta czy Ignacego Paderewskiego; w dodatku przeważająca większość tekstów „właściwych”, to wiersze regularne, wręcz podręcznikowe realizacje systemu sylabotonicznego, a więc – ujmując rzecz potocznie – utwory niesłychanie „rytmiczne”.

Na charakterystyczną „muzyczność” tomiku Jasieńskiego wielokrotnie zwracali uwagę interpretatorzy jego utworów, jak chociażby przywoływany już Grzegorz Gazda, który w trafnym podsumowaniu dokonań młodego futurysty pisał:

Te „futurostychy”, „egzokwintne syntezje” o regularnej melodii wersyfikacyjnej, sfunkcjonalizowane z licznymi motywami muzycznymi, są [...] niemal bezpośrednim nawiązaniem do „poezokoncertów” I. Siewierianina i twórczości spod znaku rosyjskiego egofuturyzmu¹⁷.

Te walory poetyki Jasieńskiego zostały dostrzeżone i wykorzystane przez uznanych później kompozytorów polskich. Muzyczną inspiracją stał się przede wszystkim napisany podczas pobytu poety w Paryżu kontrowersyjny poemat *Słowo o Jakubie Szeli* (1926). Już w październiku 1926 roku, na krótko po ukazaniu się tekstu drukiem, zaczął nad muzyką do niego pracować Stanisław Wiechowicz¹⁸. Kompozycja na chór mieszany zatytułowana została *Oj ty wolo* (od słów utworu Jasieńskiego) i dwa lata później, w roku 1928, zdobyła I nagrodę na konkursie ogłoszonym z okazji Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego. Muzyczny potencjał poematu Jasieńskiego dostrzegł również nie mniej utalentowany Zygmunt Mycielski¹⁹, który w roku 1934 skomponował *Pięć pieśni weselnych do słów Brunona Jasieńskiego*. Rok później, w styczniu 1935 roku, w paryskiej École Normale de Musique odbyło się uroczyste wykonanie *Pieśni*, śpiewała Maria Modrakowska, akompaniowała słynna kompozytorka francuska Nadia Boulanger.

Słowo o Jakubie Szeli to zresztą poemat Jasieńskiego, którego odczytania często łączone są z muzyką. Tak było na przykład na jednej z imprez poświęconych Jasieńskiemu – „Brunonaliach” 2006, podczas których znany recytator jego poezji, nieżyjący już Wojciech Siemion, wykonał ten poemat z towarzyszeniem

¹⁷ G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, dz. cyt., s. 84.

¹⁸ Stanisław Wiechowicz (1893–1963) – kompozytor muzyki chóralnej, czerpiący wzory z polskiej muzyki ludowej, w latach 1914–1916 studiował w Konserwatorium Cesarskiego Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego w Petersburgu, a latach 1926–27 w Schola Cantorum w Paryżu, gdzie mógł zetknąć się bezpośrednio z Brunonem Jasieńskim.

¹⁹ Zygmunt Mycielski (1907–1987) – polski kompozytor, od 1928 roku kształcący się m.in. w École Normale de Musique w Paryżu, gdzie również mógł osobiście poznać Brunona Jasieńskiego.

muzyków skleconej „na prędcę” ludowej kapeli, słowom aktora wtórowała więc harmonia, bęben, talerze i klarnet.

Również dziś dla wielu młodych odbiorców, interesujących się muzyką poezja Jasieńskiego zachowała obezwładniający urok. Do tekstu *Buta w butonierce* skomponował muzykę, utrzymaną w tonie poetyckich ballad, na przykład Jarosław Wasik²⁰, ba! — w lutym 2006 roku raper Duże Pe (Marcin Martuszewski) wykonał *Ipekakuanę* Jasieńskiego w wersji hiphopowej²¹. Muzyczne możliwości poetyki Jasieńskiego twórczo rozwija także pisarz i pieśniarz Roman Praszyński, jego mocny rockandrollowy rytm i sugestywny głos przypomina publiczności o mniej znanych utworach Jasieńskiego: *Tangu jesiennym*, *Deszczu* czy *Śniegu* (nie pomijając rzecz jasna „klasyki”: *Buta w butonierce*, *Pieśni o głodzie* i *Słowa o Jakubie Szeli*).

Jasieński-futurysta chyba nie miałby nic przeciwko takiemu wykorzystaniu jego twórczości...

Summary

Krzysztof Jaworski

'Broken flats' — about musical inspiration in Bruno Jasieński's poetry

The article describes the importance of public performance for the image of the Futurists, mainly of Bruno Jasieński. The impressions that the artists gained from Helena Buczyńska's 'word-arts' performance, and Scriabin's idea of 'Art Religion' they were exposed to, inspired the young poets. The article finishes with enumeration of several inspirations that are being found in Jasieński's texts by modern musicians adapting his poetry.

²⁰ Piosenki *But w butonierce* i *Bajka o kelnerze* znalazły się w albumie *Nastroje* (1995).

²¹ Miało to miejsce w programie telewizyjnym Wojciecha Manna i Krzysztofa Materny MC2 — *Maszyna Czasu* 26 lutego 2006 r.