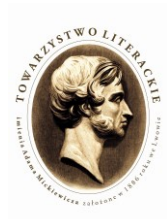


Pamiętnik Literacki 2008, 1, s. 267-274



Krzysztof Gajda, Jacek Kaczmarski w świecie tekstów. Poznań 2003

Monika Ariadna Siedlecka

Krzysztof Gajda, JACEK KACZMARSKI W ŚWIECIE TEKSTÓW. Poznań 2003. Wydawnictwo Poznańskie, ss. 360 + 1 wkładka z tekstem. „Obszary Literatury i Sztuki”.

Książka *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów* nie jest pierwszą publikacją Krzysztofa Gajdy poświęconą językowi polskiej piosenki, przed 10 laty bowiem ukazała się jego praca pt. *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus* (Poznań 1998). W sferze zainteresowań naukowych badacza pozostają również „powiązania piosenki z innymi dziedzinami sztuki” (s. 359), zajmował się on też problematyką słowa w mediach.

Na motto swej rozprawy wybrał Gajda drugą zwrotkę utworu Kaczmarskiego *Wykopaliska*, napisanego 22 lutego 1982 i pochodzącego z programu *Zbroja*:

Pochyleni nad ziarnkiem piasku
Za nic mamy mroczne nieboskłony.
Wczoraj, zanim jeszcze słońce zaszło
Zobaczyliśmy Oko Ikony.

Przytoczona strofa zmusza do zastanowienia, nie pozwala na bezrefleksyjny odbiór, wzbudza niepokój. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że cytat, choć stanowi pewną całość znaczeniową, pozbawiony został kontekstu. Jest to chwyt, którym Kaczmarek zwykł się posługiwać w dialogu z adresatem swojej twórczości: „jeśli na koncercie ktoś usłyszy taką piosenkę, którą nie do końca zrozumie i ona mu się spodoba, to na pewno kupi płytę czy kasetę i wysłucha drugi czy trzeci raz, co rzadko się zdarza z piosenkami o prostych tekstach, bo jeśli wszystko odczytam od początku do końca przy pierwszym kontakcie, to po co mam drugi raz tego słuchać?” (s. 323).

Gajda zgłębia dzieło Kaczmareka z archeologiczną ostrożnością, drobiazgowością i pasją, starając się z fragmentów – poszczególnych wierszy – złożyć całość – świat tekstów, w którym twórczość zajmowała niepoślednie miejsce, a może świat ich autora.

Do zainteresowania się pisarstwem Kaczmareka skłoniło badacza „przeświadczenie, iż poziom jego tekstów w sposób znaczący odbiega od przeciętnej twórczości piosenkowej, z jaką odbiorca kontaktuje się za pośrednictwem mass mediów” (s. 13). Aby udowodnić tę tezę, Gajda zestawiał dorobek Kaczmareka z tekstami piosenek komercyjnych, tj. „p r o d u k t a m i zgodnymi z oczekiwaniami masowego odbiorcy”, stanowiącymi „negatywny kontekst dla twórczości Kaczmareka”. Tłem pozytywnym zaś uczynił poetów, którzy podobnie jak autor *Wykopalska* świadomie wybrali piosenkę jako sposób wypowiedzi artystycznej, „a nie tylko źródło dochodów” (s. 14) – Władimira Wysockiego i Boba Dylana. Spośród polskich twórców przywołał m.in. Mirosława Czyżykiewicza, Jana Krzysztofa Kelusa, Jacka Kleyffa, Wojciecha Młynarskiego, Agnieszkę Osiecką oraz Jana Wołka. Jak przyznał sam badacz, ten obciążony subiektywizmem wybór miał posłużyć nie tyle wnikliwej analizie tzw. piosenki poetyckiej, ile nakreśleniu „zróżnicowanego tła dla dokonania bohatera [...] książki” (s. 14).

Bezspieczna przynależność utworów Kaczmareka do nurtu „piosenki literackiej”, jak również prymarna rola słowa w jego utworach spowodowała, że zostały one skonfrontowane przez autora recenzowanej książki ze „zjawiskiem poezji śpiewanej, czyli adaptowania gotowych tekstów poetyckich na potrzeby piosenki” (s. 15).

Badacz analizuje teksty piosenek Kaczmareka „ze względu na ich warstwę językową, uruchamiając warsztat literaturoznawcy” (s. 16), nie koncentruje się jednak tylko na nich, nie unika kontekstu osoby i życia ich twórcy. Inaczej być nie mogło, wiersze są przecież wyrazem jego przekonań, a te z kolei pochodną wychowania, otrzymanego wykształcenia i doświadczeń nader bogatego życia autora *Oblawy*. Cały czas jest zatem obecny nie tylko Kaczmarek-poeta, ale i nękania przeróżnymi słabościami Kaczmarek-człowiek. Dopelnieniem wizerunku autora *Murów* są zamieszczone przez Gajdę dwa obszernie wywiady z bardem, zarejestrowane w 2001 roku. Warto przytoczyć fragment jednego z nich, dotyczący filozofii sztuki Kaczmareka: „Chociaż przez te dwadzieścia parę lat przeżyłem co nieco, pozostało we mnie przekonanie, że sztuka żywi się sztuką, kultura – kulturą. W ten sposób, poprzez ciąg skojarzeń i odczytywania szyfrów, kodów kulturowych paru tysięcy lat historii cywilizacji śródziemnomorskiej, mogę przeprowadzić ciągłość myśli i odczuwania od cywilizacji antycznej do siebie samego, czyli do dzisiaj. I na tym się zasadza moja główna idea sztuki, w czym – jak się okazuje – jestem szalenie odosobniony, choć dla mnie to jest dosyć oczywiste” (s. 309).

Ta wskazówka jest kluczem do odczytywania tekstów autorstwa Jacka Kaczmareka i z takiej właśnie perspektywy analizuje je Krzysztof Gajda.

Rozdział I: *W świecie bardów*, przynosi rozważania na temat instytucji barda, jej proveniencji oraz znaczenia na przestrzeni wieków. Współcześnie jej „Istotą wydaje się zaangażowanie w sprawy społeczne oraz przewodnia rola, jaką przyznają danemu artyście wielbiciel. [...] Najwyższe jednak i najłatwiej rozpoznawalne skojarzenia wywołuje pojęcie »barda« w odniesieniu do twórców, którzy wykonują swe pieśni z towarzyszeniem

gitary, główny nacisk kładąc na przekaz treściowy utworów” (s. 23). Kaczmarek, okrzyknięty bardem Solidarności, „zacerpnął z wizerunku Wysockiego – pisze Gajda – model artysty oddanego swej sztuce bez ograniczeń, jakie wyznaczają społeczne bądź polityczne normy. Z twórczości rosyjskiego pieśniarza przeszczepiał też na polski grunt pomysły na piosenki prezentowane później w formie swobodnych tłumaczeń, opatrywanych zazwyczaj formułą: »wg Wysockiego«” (s. 24). Owe swobodne przekłady polegały na zapożyczeniu poszczególnych fraz, elementów, nastroju i układaniu ich po swojemu, samodzielnym prowadzeniu opowieści i dostosowywaniu do polskich realiów. Podobnie postępował autor *Murów*, sięgając do dorobku swojego drugiego mistrza – Boba Dylana. We wnikliwej analizie piosenki *Bob Dylan* Gajda pokazuje, jakimi środkami posługiwał się Kaczmarek, nawiązując do twórczości i biografii amerykańskiego barda.

Ostatnia część omawianego rozdziału, zatytułowana *Slepy lirnik*, poświęcona jest roli artysty w społeczeństwie, relacji pomiędzy poetą a jego publicznością. Przywołane utwory, m.in. *Kuglarze*, *Włóczędzy*, *Lirnik i tłum*, pozwalają badaczowi skonstatować: „Kaczmarek, utożsamiając się z romantycznym modelem artysty – tułacza, linoskoczka, lirnika czy tajemniczego wróżbity – sprzeciwia się roli artysty salonowego. Według niego istota uprawiania sztuki polega na uczciwości wobec siebie samego i wobec odbiorców, bez względu na świadomość porażki wkalkulowanej w tę relację” (s. 45–46).

W rozdziale II, noszącym tytuł *Kanibalizm*, Gajda zastanawia się nad losem jednostki i przeznaczeniem artysty, punktem wyjścia swoich rozważań czyniąc utwór pt. *Kanapka z człowiekiem* pochodzący z programu *Muzeum*, a będący interpretacją obrazu Bronisława Linkego *Kanibalizm*. Dokładna analiza wiersza nie tylko odsłania warsztat Kaczmarek oraz jego stosunek do innych tekstów kultury (temu zagadnieniu poświęcony jest rozdział V recenzowanej pracy), lecz również pozwala sformułować wnioski natury ogólnej, dotyczące roli poety w społeczeństwie i losu jego dzieła. Na zakończenie Gajda stwierdza: „Twórca, pozwalając by jego sztuka pełniła funkcje instrumentalne, reifikuje nie tylko własne dzieło, ale i samego siebie. Artysta oraz jego utwory [...] podlegają okrutnemu w gruncie rzeczy uprzedmiotowieniu, które polega na tendencyjnym odbiorze, zgodnym z zapotrzebowaniem na dany model literatury czy twórczości w ogóle. I tylko nielicznym udaje się wymknąć z paszczy potwora, który mami poklaskiem, uwielbieniem, a w najgorszym z przypadków – po prostu brzęczącą mamoną” (s. 59).

W kolejnym rozdziale (*W kręgu artystycznej mitologii*) Gajda przywołuje badania socjologa kultury, Mariana Golki, na temat kategorii mitów artystycznych. Pisze: „Przykładając do postaci Kaczmarek typologię mitów artystycznych [...] przyznać należy, iż przez lata obrastania legendą wypełniają się właściwie wszystkie rodzaje mitów, jakie odnoszone są do artysty” (s. 61). Są to przede wszystkim mit wyjątkowości i indywidualności realizujące się przez „niemożność wpisania pieśniarza ani w system *stricte* literacki, ani tym bardziej [w] prosty system gatunkowy piosenki. Swoich konkurentów spod znaku piosenki poetyckiej od wczesnej młodości [Kaczmarek] przerastał [...] dorobkiem zarówno w sensie liczebnym, jak i jakościowym, sprawnie posługując się poetyckim słowem” (s. 61). Omówione zostały też: mit powołania (już jako dziecko przyszły autor *Murów* porozumiewał się z najbliższymi pisząc wiersze, opowiadania, piosenki), mit wolności (wypełniający się m.in. poprzez wybór życia na emigracji), mit bezinteresowności („formą zapłaty była sława, jednak już we swych wczesnych utworach Kaczmarek dawał wyraz przekonaniu, iż w ostatecznym rachunku artyście przyjdzie wobec tłumy odegrać rolę kozła ofiarnego”, s. 62), mit cierpienia wpisany w życie każdego twórcy i wreszcie mit odrzucenia (w wyniku zmiany sytuacji społeczno-politycznej w Polsce po r. 1989).

Autor *Murów* próbował na różne sposoby walczyć ze swoim wizerunkiem „barda prawnicy, pieśniarza politycznego, piewcy polskości” (s. 69), wykreowanym przez media na użytek szerokiej publiczności – opublikował kasety *Pijany poeta* i *Bankiet*, na których

„jawił się jako śpiewający pijackie hymny antybard narodowy” (s. 68), udzielał wywiadów¹, wydał książkę², wreszcie bronił się tekstami piosenek. Z góry jednak, zdaniem Gajdy, skazany był na niepowodzenie. Działo się tak dlatego, iż „Pieśniarz, przekraczając wzorem swych mistrzów granicę między życiem a twórczością, w pewnym sensie mityzuje własną postać. Autor i wykonawca, nierzadko utożsamiany z podmiotem lirycznym swych tekstów, siłą rzeczy uruchamia mity artystyczne, które przylegają do jego osoby tyleż łagodnie, co – jak się wydaje – ostatecznie i nieodwołalnie” (s. 85).

W rozdziale IV (*Od demitologizacji po „błaganie o mit”*) badacz przygląda się wątkom metafizycznym w twórczości Kaczmareckiego. Zagadnienia wiary i duchowości, zarezerwowane do tej pory dla dzieł reprezentujących wysokie rejestry kultury, przeniesione zostały za sprawą autora *Murów* na grunt „tej trzeciej”, jak literaturę popularną nazwała Anna Martuszczyńska. Píše Gajda: „Spośród wszystkich podlegających opracowaniu tekstów około dwudziestu pięciu procent (mniej więcej sto piosenek) w całości lub we fragmentach podejmuje tematykę metafizyczną, a także pojmowania istoty religijności, społecznej roli wiary i instytucji Kościoła oraz tematów pokrewnych – w swej istocie składających się na wyrazisty profil światopoglądowy” (s. 87).

Najbardziej nasycony „mitami kultury judeochrześcijańskiej” (s. 87) okazał się apokryficzny program *Raj*, skomponowany z utworów napisanych przez Kaczmareckiego w latach 1978–1980 i wzbogacony 3 wierszami Zbigniewa Herberta (*Sprawozdanie z rajy*, *Przesłuchanie anioła*, *U wrót doliny*) zaadaptowanymi do formy piosenki przez Przemysława Gintrowskiego. Wszystkie utwory wchodzące w skład owego spektaklu opierają się na wątkach biblijnych poddanych reinterpretacji lub transpozycji. Analiza poszczególnych „tekstów poetyckich” pozwala badaczowi sformułować następujące wnioski dotyczące postawy autora *Raju* wobec Stwórcy: Kaczmarecki „stawia Boga i jego boskość w stan oskarżenia” (s. 89), ukazuje Go jako „odsakralizowanego despotę otaczającego się sztuczną czciami” (s. 90), „obdarza [...] przywarami, wadami, ludzkimi słabościami, by go odmitologizować” (s. 92).

Raj nie wyczerpuje zainteresowania Kaczmareckiego tematyką biblijną czy szerzej – mitologiczną. Wiele powstałych później utworów, jak choćby *Kara Barabasa* (napisana w r. 1983, a opublikowana na kasce pt. *Głupi Jasio* w 2002), *Teodycea* (z 1995, wydana na kasce *Pochwała łotrostwa* w 1997), *Przepowiednia św. Jana Chrzciciela* z programu *Mimochodem* z 2001 r., nawiązuje do wątków ze spektaklu *Raj*.

Zdarza się, że źródłem inspiracji jest *Pismo Święte*, innym razem – dzieło malarskie czy literackie. Sposób, w jaki Kaczmarecki reinterpretuje mity utrwalone w kulturze, świadczy, zdaniem autora recenzowanej pracy, o humanizmie i „antropocentrycznej perspektywie postrzegania rzeczywistości” (s. 99). Na uwagę zasługuje fakt, że „O ile we wcześniejszej fazie twórczości nawiązania do tematyki biblijnej, krytyka Boskiego porządku i ukazywanie Boga jako despoty narzucały odbiór według politycznego szyfru, to w późniejszych latach akcenty przesunięte zostały w sferę filozoficzno-światopoglądową” (s. 99).

W rozdziale V: *Inspiracje malarskie – Piotr Breugel Starszy*, Gajda pisze: „Malarstwo to jedno z najczęściej przywoływanych przez Kaczmareckiego źródeł kulturowych” (s. 112). Piosenki inspirowane płótnami słynnych mistrzów, zarówno polskich, jak i europejskich, stanowią pokaźną część dorobku autora *Muzeum* (należy w tym miejscu przywołać przede wszystkim Petera Breugla Starszego, będącego patronem twórczości Jacka Kaczmareckiego).

Badacz porównuje dzieło malarskie z powstałym pod jego wpływem tekstem poetyckim. Dogłębna analiza *Przypowieści o ślepcach*, *Pejzażu z szubienicą*, *Wojny postu z karnawalem* oraz *Pejzażu zimowego* pozwala stwierdzić, iż Kaczmarecki „za pomocą słów (i,

¹ Zob. P. Bratkowski, *Idol mimo woli*. „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 42. – P. Gruszczyński, J. Królak, F. Łobodziński, *Zniszczyć mit. Rozmowa z Jackiem Kaczmareckim*. „Res Publica” 1990, nr 11. – J. Piątek, *Za dużo czerwonego (4)*. „Odra” 2002, nr 3.

² Zob. J. Kaczmarecki, *Autoportret z kanałią*. Warszawa 1994.

oczywiście, muzyki – co zyska ostateczny kształt w postaci piosenki) maluje dzieło na nowo, idąc tropem wyznaczonym przez pierwowzór. Poszukując językowych ekwiwalentów opisuje nie tylko fabularną zawartość obrazu, lecz stara się włączyć w proces jego tworzenia, uaktywniając synestezyjne możliwości języka poetyckiego” (s. 135).

Nie jest to wszakże jedyna strategia Kaczmarek. Pisząc *Przepowiednię św. Jana Chrzyciela* inspirowaną płótnem Breugla *Kazanie św. Jana Chrzyciela* poeta „po raz pierwszy ujawnia się nie jako »obserwator-malarz-narrator«, współtwórca dzieła, ale jako opisujący obraz o d b i o r c a. Piosenka Kaczmarek staje się przez to opisem m a l a r s t w a Breugla, a nie próbą »napisania« obrazu (wraz z kontekstami), jak to było dotychczas” (s. 135–136).

Kaczmarek niezwykle konsekwentnie opatrywał swoje wiersze sygnałami metatekstualnymi – umiejętnie formułował tytuły, podtytuły, a także zapowiedzi podczas koncertów. Znaczące są więc sytuacje, pisze Gajda, gdy poeta rezygnuje z komentarza odautorskiego odsyłającego do pierwowzoru, wskazującego źródło inspiracji (np. *Rzeź niewiniątek*, *Wieża Babel*, *Przypowieść o ślepcach*). W efekcie piosenka sytuowana jest w relacji nie tylko do jednego, ale do wielu tekstów kultury (bogactwo zależności intertekstualnych wybranych piosenek obrazują zamieszczone schematy).

Rozważania na temat związków twórczości Kaczmarek ze sztukami plastycznymi kończy Gajda zestawieniem wszystkich utworów (55), które bezpośrednio, tj. poprzez tytuł bądź jego rozwinięcie, odwołują się do dzieła malarskiego.

Mianem „poezji śpiewanej” określa autor recenzowanej książki, za Anną Barańczak³, zjawisko „adaptowania dla potrzeb piosenki tekstów poetyckich – samodzielnych utworów – nie przeznaczonych pierwotnie do wykonania wokalnego” (s. 150), któremu poświęcony został rozdział VI omawianej pracy: *Między poezją śpiewaną a piosenką literacką*. Na przykładzie utworu Cypriana Kamila Norwida *Bema pamięci żałobny – rapsod*, zaadaptowanego przez Czesława Niemena i przez Macieja Maleńczuka, pokazuje badacz, jakie konsekwencje dla tekstu poetyckiego niesie ze sobą próba „połączenia” go z muzyką.

Uznając wyższość kanonicznej już interpretacji Niemena, Gajda stwierdza: „Prawdą jest, że tak jedna, jak i druga wersja muzyczna traktowane jako samoistne utwory zubożałyby jego wartości literackie. Siłą rzeczy zanika nie tylko brzmieniowa warstwa tekstu, ale i sieć intertekstualnych powiązań. Wiele właściwości tekstu ulega redukcji. Uwaga odbiorcy zostaje bowiem skoncentrowana na walorach innej sztuki – w tym wypadku kompozycji muzycznej, także wykonania wokalnego. To jednak stała właściwość intersemiotycznego przekładu” (s. 159).

Dalej zaś czytamy:

„To arcyzm wiersza Norwida stanowi główne źródło inspiracji. Kompozytor i wokalista postępuje z pełną świadomością różnic pomiędzy językami obu sztuk, dzięki czemu dzieło poetyckie zostaje umiejętnie przełożone na język jazzrockowego utworu. Intersemiotyczny przekład wnosi nowe wartości, mimo przytłumienia niektórych walorów poetyckich pierwowzoru (ginie heksametr, zanika bogactwo brzmienia poetyckiego języka). To oczywiste, każda adaptacja korzysta z języka jednej sztuki dla wyrażenia treści zawartych w języku oryginału” (s. 160).

Kolejnym problemem podnoszonym przez badacza w rozdziale VI jest zjawisko „okaleczania” tekstu poetyckiego na potrzeby piosenki. W ten właśnie sposób powstał utwór zatytułowany *Norwid*, pochodzący z repertuaru Maleńczuka i zespołu Homo Twist (wydany obok *Bema pamięci żałobny – rapsod* na płycie *Moniti Revan*), a będący jedynie fragmentem (o czym autor adaptacji nie informuje odbiorcy) *Mojej piosnki [I]*. Przemysław Gintrowski, śpiewający utwory Zbigniewa Herberta, reprezentuje kraciowo odmienny stosunek do słowa poetyckiego. Wprowadzane przez niego zmiany „są konsekwencją

³ A. Barańczak, *Słowo w piosence*. Wrocław 1983.

procesu dostosowywania tekstu słownego do wymogów muzyczności” (s. 169). Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż autor *Pana Cogito* akceptował tę działalność, zwykł nawet określać się mianem „tekściarza Pana Gintrowskiego” (s. 169). Jednak adaptacja nie zawsze „jest w stanie unieść ciężar poetyckich znaczeń” – tak dzieje się w przypadku przeróbki wiersza *Do Marka Aureliusza*. Ingerencja w materię utworu osłabia jego wymowę, prowadzi do zubożenia. „W takich przypadkach – postuluje Gajda – staranna publikacja powinna obejmować również teksty utworów, [...] dzięki czemu przekaz zostaje wsparty właściwą formą poetyckiego słowa” (s. 170).

Dorobek Kaczmareckiego sytuuje badacz w nurcie „piosenki literackiej”, czyli takiej, która „nade wszystko akcentuje literackie tworzywo piosenki, »mówienie literaturą«” (s. 171). Kaczmarecki śpiewał tylko swoje wiersze (choć podczas nieoficjalnych koncertów zdarzają się wykonania utworów innych poetów, np. Stanisława Staszewskiego, czy anonimowe). Za teksty autorskie należy, według Gajdy, uważać również przekłady, gdyż są one raczej parafrazą, a nie bezpośrednim tłumaczeniem (wyjątkiem jest *Modlitwa o wschodzie słońca* Natana Tannenbauma, włączona do programu *Mury*).

W wielu wierszach autor *Oblawy* odwoływał się do twórczości polskich poetów, m.in.: Mikołaja Reja, Adama Mickiewicza, Kazimierza Wierzyńskiego, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Czesława Miłosza. Nawiązania do utworów Cypriana Kamila Norwida omawia badacz na przykładzie 4 piosenek Kaczmareckiego: *Koncert fortepianowy*, *Ostatnie dni Norwida*, *Parafraza* oraz *Odnosimy się do...*, które ze „szczególną siłą odsyłają do spuścizny autora *Promethidionu*” (s. 172) (ze względu na podobieństwo sytuacji lirycznych, frazy poetyckiej, przywołania fragmentów wierszy na prawach cytatu lub parafrazy).

Osobny podrozdział poświęcił Gajda relacjom Kaczmareckiego z twórczością Zbigniewa Herberta. Nawiązania te, inaczej niż w przypadku Norwida, „nie przekładały się na [...] poziom poetyki, a raczej odnosiły się do warstwy ideologicznej, identyfikowania własnego modelu twórczości z etyczną postawą i literackim przesłaniem Herberta” (s. 180). W twórczości Kaczmareckiego nie brakuje także odwołań do dzieł epickich Cervantesa, Swifta, Tolkiena, Prusa, Sienkiewicza i innych.

Podsumowując rozdział VI, Gajda pisze: „Autor wykorzystuje nie tylko biografie pisarzy, ulubione motywy, ale i ich poetykę [...]. Z jednej strony, stylizacje te uzyskują wymiar poetyckiego hołdu składanego poprzednikom, z drugiej zaś – prowadzą ku literackiej grze, która pozwala ukazać własną sprawność warsztatową, a także prowadzić literacki dyskurs zarówno na poziomie poetyki, jak i semantyki tekstu” (s. 187).

Rozdział VII: „*Poczekalnia*”, czyli o zróżnicowaniu polskiej piosenki (na przykładzie odwołań do motywu dworca), ukazuje w skrótovej – jak przyznaje sam badacz – analizie, w jaki sposób motyw dworca istnieje w różnych gatunkach polskiej piosenki, zarówno u przedstawicieli oficjalnego nurtu życia kulturalnego, jak i u autorów niszowych. Wszyscy oni „dla piosenek Jacka Kaczmareckiego stanowią bliższe lub dalsze otoczenie” (s. 211).

Dla artystów reprezentujących piosenkę poetycką (Kelus, Czyżykiewicz, Kleyff) pod róż, czekanie na pociąg czy autobus to pretekst do snucia refleksji o charakterze egzystencjalnym. Innym celem służy zwykle przywołanie motywu dworca w utworach komercyjnych – choćby w *Niedzieli na Głównym* Wojciecha Młynarskiego czy w *Wieczorze na dworcu w Kansas City* autorstwa Agnieszki Osieckiej. Jednakże i piosenki adresowane do szerokiej rzeszy odbiorców, niekwestionowane przeboje mogą wykraczać poza banał, łamać obowiązujące w twórczości rozrywkowej konwencje. Przykładem wykonywany przez gwiazdę polskiej estrady, Marylę Rodowicz, *Dworzec* Jana Wołka, który czyni z tytułowego dworca schronienie dla bezdomnych, odrzuconych przez społeczeństwo. Podobnie traktuje ów motyw Kaczmarecki w piosence *Blues Odyssa*, której analiza zamyka przegląd tekstów wykorzystujących omawiany motyw dworca.

Utworky autora *Dzieci Hioba*, niezwykle popularne w latach osiemdziesiątych XX stulecia, „stoją w jawnej sprzeczności z regułami gatunku piosenki popularnej, przeznaczonej

do szerokiego odbioru” (s. 212) – konstatuje Gajda w akapicie otwierającym rozdział VIII: *Język piosenek Jacka Kaczmarskiego*. Zarówno akompaniament, problematyka, jak i intertekstualne powiązania decydują o antyrozrywkowym charakterze piosenek Kaczmarskiego.

Nadorganizacja języka poetyckiego, będąca immanentną cechą tekstów barda, przybliża je do dzieł sztuki literackiej i oddala od piosenkowej komercji oraz rządzących nią konwencji. Pozwala to, zdaniem badacza, „usytuować twórczość autora *Murów* w nurcie piosenki literackiej, której źródła tkwią w modelach kabaretowych, artystycznych, balladowych” (s. 213).

Podobnie jak w tekstach reprezentujących kulturę popularną, tytuły utworów Kaczmarskiego pełnią funkcję identyfikacyjną (np. *Zbroja, Mury, Oblawa*). Są niejako egzemplifikacją zasady, iż krótki, łatwy do zapamiętania, czytelny znaczeniowo tytuł powinien nawiązywać do refrenu lub pierwszych słów piosenki. Bardziej wnikliwa analiza tytułów dowodzi, według Gajdy, że „wzbogacają one semantykę tekstów i są świadectwem dążenia ku wysokim rejestrom kultury” (s. 218). W jaki zatem sposób autor *Krzyku* konstruował tytuły swoich utworów? Spośród opisanych przez badacza metod warto wymienić:

- wprowadzanie nazw gatunków charakterystycznych „dla literatury lub twórczości ludowej bądź religijnej z różnymi dookreśleniami” (s. 218) – *Bajka średniowieczna, Bajka o Głupim Jasiu, Epitafium dla Brunona Jasieńskiego, Epitafium dla Sowizdrzała*;
- posługiwanie się genologicznymi terminami muzycznymi – *Marsz intelektualistów, Wariacje dla Grażynki*;
- wyszukiwanie nazw gatunków funkcjonujących w muzyce i literaturze – *Hymn wieczoru kawalerskiego, Pieśń o śnie*;
- przywoływanie gatunków *stricte* literackich – *Limeryki o narodach, Przypowieść na własne 44. urodziny*;
- stosowanie terminów o malarskiej proveniencji, co jest z reguły konsekwencją odwołania do konkretnego dzieła sztuki – *Portret zbiorowy w zabytkowym wnętrzu, Autoportret Witkacego, Pejzaż zimowy*.

Tekst słowny piosenki popularnej charakteryzuje się uproszczeniem warstwy brzmieniowej. Przeciwnieństwem tej niemal bezwyjątkowo obowiązującej zasady jest twórczość Jacka Kaczmarskiego – „eksponowanie artykulacyjnych trudności stanowi jedną z kompozycyjnych dominant [...]. Identycznie jak w poezji, instrumentacja tekstu pozwala wzbogacać jego sensy” (s. 229). Autor *Rublowa* wykorzystuje warstwę brzmieniową jako tworzywo poetyckie: „Kakofoniczna intensyfikacja brzmień sprawia, że warstwa głoskowa zyskuje autonomię w stosunku do warstwy semantycznej, równocześnie ją podkreślając i wypuklając niektóre jej aspekty. Nagromadzenie konkretnych głosek bywa znaczące i niejednokrotnie buduje metaforę instrumentacyjną” (s. 230).

Nadużywające powtórzeń (czyli repetycji fragmentów, których celem jest wypełnienie warstwy muzycznej, nie zaś wzbogacenie semantyki dzieła) piosenki popularne stoją w opozycji do tekstów Kaczmarskiego (choć i u niego odnaleźć można powtórzenia o wyraźnie asemantycznym charakterze). Powtórzenia w twórczości autora *Murów* „w zdecydowanej większości obciążone są funkcją poetycką, wzmacniając, a nie osłabiając językowe znaczenia” (s. 243).

Postać rymów, podobnie jak sposób operowania repetycjami, odróżnia utwory Kaczmarskiego od piosenek komercyjnych. Jak pisze badacz, autor *Oblawy*, świadom „szczególnego znaczenia klauzuli [...], zdaje się bawić eksponowaniem semantyki sytuowanych tam słów” (s. 257). Konstruując rymy sięga po archaizmy, nazwy własne, nazwiska, skrótowce, prozaizmy czy wyrazy obcojęzyczne. Jednakże również u Kaczmarskiego zdarzają się tak charakterystyczne dla tekstów estradowych rymy banalne. „W takim gatunku poetyckim jest to nieuniknione, gdyż struktura piosenki wymusza istnienie klauzulowych współbrzmień, które nie zawsze pozwalają na całkowitą oryginalność” (s. 261).

Nie tylko warstwa brzmieniowa utworów, ale i semantyczna odbiega od schematu

realizowanego przez większość piosenek komercyjnych. Kaczmarski bowiem niezwykle konsekwentnie porusza problemy zarezerwowane dotąd dla kultury wysokiej. Jego piosenki zamiast odprężenia przynoszą słuchaczowi niepokój, zmuszają do intelektualnego wysiłku.

Gajda, omawiając język poetycki autora *Arki Noego*, porusza także problem graficznego kształtowania tekstu. Mimo iż piosenka przeznaczona jest do słuchania, utwory Kaczmarskiego przynoszą wiele przykładów, „które świadczą o traktowaniu piosenek jako specyficznej formy poezji. Zapis tekstu w wydaniach książkowych pozwala na uwydatnienie znaczeń, które niemożliwe są do uzyskania w piosenkowej realizacji” (s. 262–263). Wzbogacenie sfery semantycznej poprzez grafikę uzyskuje autor *Krzyku* stosując wielką literę, rozstrzelony druk, przerzutnię, specyficzny podział na wersy czy nietypową strukturę stroficzną.

Podsumowując swoje rozważania Gajda pisze: „Utwory Jacka Kaczmarskiego stanowią szczególny rodzaj poezji; w identycznym zresztą stopniu, co szczególny rodzaj piosenki – sytuując się na pograniczu obu tych dosyć różnych, a jednak i bliskich sobie sztuk” (s. 273).

Jacek Kaczmarski w świecie tekstów to jedna z niewielu prac poświęconych twórczości słowno-muzycznej. Piosenka, w przeciwieństwie do innych gatunków kultury popularnej, nie wzbudziła jak dotąd żywego zainteresowania literaturoznawców. Należy mieć nadzieję, że książka Krzysztofa Gajdy prezentująca dzieło jednego z najwybitniejszych autorów piosenek-wierszy zachęci do eksploracji dorobku innych twórców, którzy, podobnie jak Kaczmarski, świadomie wybrali właśnie piosenkę jako formę artystycznego wyrazu.

Monika Ariadna Siedlecka

(Instytut Badań Literackich PAN – Institute
of Literary Research of the Polish Academy
of Sciences, Warsaw)

Abstract

The book in question analyses the artistic creativity of one of the most illustrious representatives of the Polish literary song. The author commences with a statement that Kaczmarski's lyrics, both on the level of the form and the content, is distinguished among the average realization of the genre. Analyses of the individual text only add to this claim. References to other works of literature and works of art, the presence of metaphysical threads, and the language make the texts incline towards high culture registers, to poetry.