

Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii

Zasadniczym problemem badań nad piosenką zdaje się niedostateczna aparatura pojęciowa, która umożliwiłaby teoretyczny opis tego wycinka kultury. Istnieją co najmniej dwie przyczyny zaobserwowanego stanu rzeczy.

Po pierwsze: skomplikowany charakter piosenki jako tworu słowno-muzycznego nie daje się naukowo rozbroić i wyczerpać za pomocą jedynie tradycyjnych metod poetyki. Piosenkę można bowiem potraktować w ujęciu bilateralnym (w rozumieniu pojęcia proponowanym przez Ferdinanda de Saussure'a), w myśl którego jej treścią będzie tekst, natomiast formą czynniki muzyczne, na przykład melodia, akompaniament czy sposób wykonania. Już powyższe uproszczenie pokazuje, jak wiele elementów należy zbadać, mierząc się z tym gatunkiem.

Drugą przyczyną braku odpowiednich narzędzi analitycznych do omawiania problemu piosenki jest marginalizacja tego zagadnienia. Wydaje się, że w powszechnej świadomości badaczy funkcjonuje pojęcie piosenki jedynie jako „krótkiego utworu poetyckiego z wyrazistym refrenem wykonywanym najczęściej przy akompaniamencie muzycznym przez śpiewaka-solistę lub zespół”¹. Współcześnie rozumienie takie zdaje się niewystarczające, a jednym z powodów tej sytuacji jest wyodrębnienie tzw. piosenki literackiej. Mamy bowiem do czynienia już nie tylko z „krótkim utworem”, ale raczej z hybrydowym tworem poetyckim. Poprzez fuzję poezji akurat z muzyką, a także aspektami technicznymi poszczególnych wykonania, trudno mówić tu o dziele literackim *sensu stricto*. Pochopnym byłoby jednak odmawianie „literackości” dokonaniom choćby Bułata Okudźawy czy Wojciecha Młynarskiego. Piosenka w swej odmianie literackiej staje się więc czymś więcej niżli nośnikiem kultury popularnej, co w sposób wystarczający obliguje badaczy współczesnej literatury do rozważenia jej jako problematu.

Nie chcę w tym miejscu wchodzić w spory o naturze historycznoliterackiej – początek gatunku, jego ewolucja są zagadnieniami bez wątplenia ciekawymi, niemniej nie pozwolą dociec istoty piosenki. Zależy mi raczej na wskazaniu zapotrzebowania na terminologię analityczną, jakie moim zdaniem budzi ukonstytuowanie się piosenki literackiej. Postulaty sformułowane w toku tej rozprawy stanowią propozycję opisu jednego z zagadnień decydujących o swoistości i odrębności piosenki w wachlarzu różnych zjawisk paraliterackich czy może precyzyjniej: „nie tylko literackich”. Praca ta ma na celu otwarcie dyskusji nad potrzebą stworzenia modelu badania piosenki, a także wyznaczenie jej (szczególnie w odmianie literackiej) należytego miejsca w hierarchii kulturowej.

¹ T. Kostkiewiczowa, *Piosenka*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 305–306.

Konstruowanie odpowiednich narzędzi należy rozpocząć od budowy struktur, które pozwolą zgłębić najbardziej swoistą cechę piosenki, a więc to, że sytuuje się ona na pograniczu tekstu oraz formy muzycznej. Niepodobna opisywać piosenkę tylko i wyłącznie podług zasad poetyki, błędem byłoby również traktowanie jej jedynie z muzykologicznego punktu widzenia. Połączenie obu spojrzeń wydaje się najwłaściwsze, przy czym możliwe są sytuacje, w których poszczególne elementy zbioru „piosenka”, jeśli odznaczają się akurat nieskomplikowaniem na jednym z powyższych pól, pozwalają na wyczerpujący opis za pomocą tylko jednej metodologii (choć nie należy do takich przeważająca część utworów z kręgu piosenki literackiej). Podkreślimy przy okazji potrzebę ostrego zróżnicowania typów analizowanego gatunku.

Istotnym zagadnieniem badawczym w zakresie piosenki jest ustalenie wzajemnych powiązań pomiędzy tekstem a melodią. Skupiając się na samej odmianie literackiej, warto zauważyć, że to tekst powstaje najczęściej jako pierwszy, a melodia jest komponowana dopiero w momencie zamknięcia się słownego procesu twórczego. Relacje znaczeniowe należy więc rozpatrywać w kierunku tekst-melodia (odwrotnie – jedynie w przypadku, gdy słowa tworzone są do określonej melodii, np. w celach pastiszowych). W konsekwencji – to tekst najczęściej uprawomocnia melodię. Owo spostrzeżenie jest dla konstruowania modelu piosenki bardzo istotne, ponieważ podkreśla prymarny charakter tekstu.

Podstawowy typ relacji znaczeniowych tekst-melodia opiera się na semantycznie bezpośrednim związku słów piosenki ze skomponowaną do nich muzyką. Melodia odzwierciedla poszczególne elementy tekstu, któremu towarzyszy. Tworzy nie tylko samo tło, ale ustanawia swoim „współnaczeniem” jakość noszącą znamiona środka stylistycznego, którą bez wątpienia musimy wziąć pod uwagę, interpretując konkretny twór słowno-muzyczny. Taki typ relacji proponuję nazywać **melosemią**.

Pojęcie melosemii nie sprowadza się jednak tylko do realizowania wymienionej relacji. Oczywiście jej zachodzenie pomiędzy tekstem a melodią jest warunkiem niezbędnym dla zaistnienia zjawiska, niemniej nie wyczerpuje szerszego pola tego terminu. By dopełnić tę kategorię, należy zwrócić uwagę na tekstualny punkt odniesienia melosemii, a ściślej mówiąc, na „wskazówki”, które tekst potencjalnie zawiera, a które dotyczą kształtu melodii bądź postaci muzycznych motywów. Melosemia w tym kontekście to formalne i semantyczne zabiegi poetyckie, które mogą stymulować kompozytora do określonych rozwiązań muzycznych². Istotniejsza pozostaje jednak przy tym jej formalna definicja: **melosemia** jest świadomym wzbogaceniem tekstu poetyckiego przez powiązanie jego struktur semantycznych z melodią lub technikami wykonawczymi.

W zrozumieniu melosemii jako kategorii analitycznej pomocą może wskazanie helleńskiej etymologii słów składających się na to pojęcie. *Μελος* – jako „muzyka, melodia”, ale też „dźwięk, głos instrumentu muzycznego” oraz

² Pozostajemy przy tej hipotetycznej kategorii w realizacji zabiegów melosemicznych, aby ów termin otworzyć również na przypadki, w których do danego wiersza skomponowano więcej niż jedną melodię.

σημαινω – czyli „oznaczać”, ale też „dawać sygnały”³. Najprościej rzecz ujmując: jest to znaczenie melodii. Źródłosłowy podane w drugiej kolejności stanowią jednak obrazowe dopełnienie prezentowanego pojęcia. Jego istota, na co przed momentem wskazywałem, jest bowiem dwojaka: chodzi o „dawanie sygnałów **głosowi** instrumentu muzycznego”, czyli kreowanie takich momentów znaczeniowych w tekście piosenki, które mogą zostać oddane przez poszczególne instrumenty lub ich zespoły. Najistotniejsze jest jednak „dawanie sygnałów **głosem** instrumentu muzycznego”, czyli bezpośrednie powiązanie semantyczne pomiędzy tekstem a muzyką uzyskane w danym okazie piosenki.

Proponuję wyróżnić trzy sposoby funkcjonowania melosemii. Pierwszym jest konstruowanie takiej melodii, która znajduje semantyczne oparcie w sytuacji lirycznej tekstu. Buduje ona tym samym nastrojowość utworu jako całości (chodzi na przykład o sytuację liryczną pogoni, osaczenia, której towarzyszy dynamiczne bicie gitarowe; czy też o wydzielanie osób lirycznego dialogu za pomocą różnych melodii). Po drugie, wchodzi w grę także pojedyncze motywy zawarte w tekście, a odzwierciedlone również w melodii konkretnej piosenki (np. jęk czy koci pisk uzyskany przez *glissando* na strunach gitary). Trzecim sposobem działania melosemii jest wreszcie poszerzenie perspektywy przedstawianej w tekście przez przywołanie w melodii elementów z kręgu pojęć, którego dana perspektywa dotyczy (chodzi o intertekstualne powiązanie melodii i tekstu: będzie to najczęściej motyw muzyczny odsyłający do odpowiedniego paradygmatu kulturowego, np. dźwięki typowe dla zorby, gdy tekst traktuje o Grecji).

Praktyczną analizę zagadnienia melosemii, znaczenia muzyki, przeprowadzę na przykładzie piosenek Jacka Kaczmarskiego, nieżyjącego już poety-śpiewaka, który formę piosenki literackiej znacząco uszlachetnił, podnosząc jej rangę swoim bogatym dorobkiem. Istnieje kilka powodów, dla których to właśnie twórczość autora *Epitafium dla Wysockiego* zdaje się najwłaściwszym punktem odniesienia przedstawionej teorii. Przede wszystkim kluczowy jest fakt, iż komponował on do własnych tekstów. W tym przypadku w procesie stwarzania piosenki od podstaw nie biorą udziału żadni „pośrednicy”⁴ (pomijając oczywiście kulturowe nawiązania, stanowiące kanwę semantyczną tekstu lub ogólną inspirację tematyczną). Jest to o tyle istotne, że mamy do czynienia z dziełem skończonym, formalnie zamkniętym i istniejącym najczęściej w jedynej, niepowtarzalnej wersji (chodzi nie o poszczególne wykonania danej piosenki, ale o jej sfinalizowany zamysł). Ponadto melosemia wydaje się szczególnym środkiem wyrazu dla Kaczmarskiego, ponieważ ten autor używa jej w swoich utworach bardzo często. Nie ma więc ona w przypadku jego twórczości charakteru efemerycznej, tymczasowej zabawy muzycznej, ale zdaje się świadomie kształtowanym tropem artystycznym, stanowiącym ważny punkt odniesienia w interpretacji poszczególnych piosenek. Wreszcie ważną kwestią jest to, że autor *Przedszkola* jawi się jako twórca niepospolicie wyczulony na

³ Μελωδ, [hasło w:] *Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, Warszawa 1932, t. 3, s. 103; Σημαινω, [hasło w:] tamże, t. 4, s. 44.

⁴ Odwoływać będę się także do kompozycji P. Gintrowskiego i Z. Łapińskiego, które jednak wchodzi w skład spójnych, zaakceptowanych przez Kaczmarskiego programów.

punkcie dźwiękowej organizacji swoich tekstów (znamiennie, że niemal zawsze wybiera tradycyjną wersyfikację i klasyczną szatę eufoniczną, obojętnie przechodząc choćby obok wiersza wolnego), co wiąże się najpewniej z jego predyspozycjami muzycznymi. Na potwierdzenie powyższej hipotezy dwa fragmenty z biografii Kaczmarskiego pióra Krzysztofa Gajdy:

Skończywszy siedem i pół roku, po półrocznej edukacji muzycznej, Jacek skomponował *Chińską melodię*⁵.

W roku szkolnym 1965/1966 Jacek zaczął uczęszczać do ogniska muzycznego w klasie fortepianu. Rok po roku z przedmiotu głównego otrzymywał ocenę bardzo dobrą.[...] Nauki gry na fortepianie nie lubił, ale w pewnym momencie zaczął ją traktować jako kartę przetargową w walce o gitarę. Po pilnym odrobieniu zadań z fortepianu babcia pozwalała Jackowi sięgać po najbliższy jego sercu instrument⁶.

Jak widzimy, kontakt Kaczmarskiego z muzyką rozpoczął się bardzo wcześnie. Warto zauważyć, że niemal od początków swojej kariery artysta faworyzował gitarę, która posłużyła mu między innymi do melosemicznych przygrywek. Był on ponadto gitarzystą niepomniernie oryginalnym z racji tego, iż trzymał instrument jak muzyk leworęczny, nie zmieniając jednak układu strun.

Po dokonaniu powyższych ustaleń przechodzę do konkretnych przykładów melosemii w twórczości Kaczmarskiego. Będą to chwytły najbardziej charakterystyczne, a przez to pokazujące możliwie dobitnie istotę poruszanego zagadnienia. Piosenki tutaj analizowane pochodzą z różnych okresów twórczości pieśniarza, co podkreśla systematyczne wykorzystywanie przezeń zabiegów melosemicznych.

Najbardziej charakterystycznym zabiegiem melosemicznym jest u Kaczmarskiego specyficzne bicie gitarowe, które umożliwia poprzez oscylowanie między tempami *presto* a *prestissimo* oraz używanie stopnia dynamicznego *forte* budowę sytuacji przypominającej szaleńczy pęd czy żywiołową ucieczkę. Spotykamy taki typ melosemii w jednej ze sztandarowych pieśni Kaczmarskiego *Oblawie* (K08)⁷, w której na planie znaczenia tekstu mamy do czynienia z sytuacją pogoni. Podmiotem lirycznym jest w tym utworze wilk, uciekający przed próbującymi go dopaść myśliwymi z gończymi psami. Nie dość, że akompaniament gitarowy opiera się na bardzo szybkim i dynamicznym uderzaniu

⁵ K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009, s. 34.

⁶ Tamże, s. 54.

⁷ J. Kaczmarski, *Krzyk*, track 08, EMI Music, 2007. Dla przejrzystości będę dalej podawać w nawiasie przy tytułach omawianych piosenek oznaczenia albumów, z których owe utwory pochodzą (odpowiednio: Mim – *Mimochodem*; Sar – *Sarmatia*; K – *Krzyk*; DPLP – *Dwadzieścia pięć lat później*; L – *Live*; DodatkiZKaset – *Dodatki/ Wersje z kaset magnetofonowych*; Muz – *Muzeum*; Kos – *Kosmopolak*; MN – *Między nami*; WPZK – *Wojna postu z karnawalem*; KWI – *Kwadrans Jacka Kaczmarskiego I*; Mur – *Mury*; MWMR – *Mury w Muzeum Raju*; Zb – *Zbroja*; RW – *Radio Wrocław*; GJ – *Głupi Jasio*; RWEI – *Radio Wolna Europa Vol. 1*; PŁ – *Pochwała lotrostwa*; DS – *Dwie skąty*; B – *Bankiet*), oraz numer ścieżki audio (z zerem poprzedzającym cyfrę, jeśli wskazują na ścieżkę od 1 do 9). Wszystkie wskazywane utwory znajdują się w zbiorze płyt Jacka Kaczmarskiego *Arka Noego* (J. Kaczmarski, *Arka Noego*, 37 cd, EMI Music, 2007).

w struny gitarowe, to pieśniarz niemal wykrzykuje ten utwór. Takie zabiegi służą zbudowaniu napięcia, jakie towarzyszy łownej zwierzynie podczas ucieczki. *Oblawa* dzięki tak oryginalnej melodii zyskuje na „uplastycznieniu” sytuacji lirycznej – poszerzona jest przestrzeń (w tym wypadku las i jego obrzeża), a i opis samych wydarzeń ulega dynamizacji. Melosemia pozwala w tym przypadku na bezpośrednie wyrażenie sytuacji osaczenia. Wydobywając melodią ów element, kompozytor zwraca uwagę na istotność hermetycznego motywu zaszczucia, wskazuje na uczuciową czy, precyzyjniej mówiąc, odcuciową dominantę wiersza. Analogicznie – budowaniu nastrojowej dominanty piosenki służy takie bicie gitarowe w utworze *Pamiętnik znaleziony w starych nutach* (DPLP04). Tutaj podmiotem jest chłopiec, którego pochwycono, wykastrowano i wcielono do chóru rzezańców. Tragizm tych wydarzeń (które *notabene* były przed wiekami dość częstym sposobem „kształtowania” śpiewaków operowych lub nadwornych) potęguje dynamika melodii i jej szybkie tempo, zwracające i tym razem uwagę na swoiste osaczenie młodego kastrata.

Podobnego bicia gitarowego używa artysta jeszcze w wielu innych piosenkach, spośród których należy przywołać te traktujące o wydarzeniach historycznych, zastosowane chwytły podkreślają bowiem wówczas dynamikę opisywanych zająć i ich doniosłość (jak widzimy – melosemia silnie wiąże się z kategorią nastrojowości). Do piosenek tego typu zalicza się *Ballada wrześnieiowa* (L06), w której wraz z szaleńczym tempem odkrywane są przed odbiorcą kolejne wydarzenia z inwazji niemiecko-radzieckiej na Polskę w 1939 roku. Podobnie możemy odczytywać melosemiczne rozwiązania w utworach *Rokosz* (Sar11) i *Elekcja* (Sar13), w których agogicznie natężona melodia podkreśla „dzianie się” historii, słuchacz staje się niejako uczestnikiem wydarzeń (identyczną funkcję pełni w prozie narracja w czasie *praesens historicum*). Poprzez wciągnięcie w dynamiczną machinę dziejów można wyobrazić sobie szlachtę podnoszącą bunt przeciw królowi lub w bitnej, napiętej atmosferze próbującą obrać nowego władcę. Na tym tle wyróżnia się pieśń *Czołg* (DodatkizKaset05), której melodia wprawdzie bazuje na biciu gitarowym podobny do tego z *Oblawy*, niemniej jest grana *staccato* – dźwięki są skrócone, wydobywane z przerwami w równych odstępach. Uwypukla to napiętą sytuację, jaka zarysowana jest w utworze: antropomorfizowany czołg wykazuje się donioślejszymi uczuciami niż człowiek – oczekuje po drugiej stronie Wisły, patrząc na wykrwawiającą się w powstaniu Warszawę. W wykonaniach z trasy *Live '90* na każdą klauzulę wersu przypada dodatkowo wyraziste uderzenie w gitarę, które ma za zadanie imitować terkot karabinów maszynowych.

Z takiego dynamicznego bicia w znamienny sposób, oparty na motywie unoszenia przez rumaka, korzystają jeszcze trzy utwory: *Somosierra* (Muz07), *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego* (L16) i *Koń wyścigowy* (Kos01). W tym ostatnim mamy do czynienia z sytuacją wyścigu relacjonowanego przez jednego z uczestniczących w nim koni. Przyspieszone tempo odnosi się *expressis verbis* do toczony zmagają, podkreślając jednak to, że bieg konia nie jest zwykłą pogonią za zwycięstwem; to coś więcej – to próba zachowania własnej tożsamości, wyrzeczenia się (pomimo bycia tym, „o którym wrzeszcza, że oszalał”)

duszających schematów, stanowiących w jedynie słuszny sposób o wyjątkowości czyichś dążeń. W monumentalnym *Epitafium dla Wysockiego* galop, oddany dźwiękami gitary, mógłby podkreślać, że podmiot siedzi na końskim grzbiecie: „Koń mnie nad nimi unosi z lekka”. Ten utwór jest zresztą zbudowany na zasadzie gradacji napięcia (bohater wędruje do coraz niższych kręgów niby-dantejskiego piekła), a dynamiczne bicie gitarowe to napięcie tylko wzmacnia. Wreszcie w *Somosierze* akompaniament „unaocznia” nam sytuację ataku szwoleżerów na hiszpański wąż. Straceńczą szarżę żołnierzy uwydatnia mocne bicie, aktualizujące również paniczny chaos, jaki towarzyszy temu niemal samobójczemu atakowi na trudno dostępny, obwarowany przez wroga teren:

Pod prąd wąwozem w twarz ognistym wiatrom
Po końskie brzuchy w nurt płynącej lawy
Prze szwoleżerów łatwopalny szwadron
Gardła armatnie kolanami dławić.

Kaczmarski na wiele innych sposobów potrafi oddać semantyczne zależności między sytuacją liryczną a towarzyszącą jej melodią. Dynamikę zachodzących wydarzeń prezentuje jeszcze za pomocą akompaniamentu miarowego, wyrazistego, charakterystycznego dla marsza, stosując bicie gitarowe, które następuje w równych odstępach czasu przy zmianie akordów (czasem z wytłumieniem, jak w *Nie lubię* [K01]). Uzyskuje dzięki temu podniosłość (świećność dawnych bohaterów skryształizowana w rytmie marsza w *Weteranach* [MN09]) lub dynamikę towarzyszącą historycznym przemianom i tragediom (*Cromwell* [WPZK08] czy przejmujący *Górnicy* [KWI03]). Ten sposób uderzania w struny buduje również tajemnicze napięcie w piosence *Manewry* (K04). Jest w niej pozorny bezruch, oczekiwanie, niemniej w głowie przerażonego żołnierza trzepie się „jak w klatce ptak spłoszony – puls”. Zresztą moment poderwania się do ataku jest wydzielony biciem jak w *Oblawie*, a zakończenie utworu to spokojna melodia snująca się leniwie jako „wybrzmienie” po symulowanej walce – konstytuująca tym samym swoistą kodę. *Manewry* prowadzą nas do jeszcze jednego sposobu oddawania sytuacji lirycznej muzyką: stosowania różnych typów melodii w celu zobrazowania aktualnego biegu wydarzeń w tekście.

Taki zabieg melosemiczny stosuje Kaczmarski także w *Pompei* (Mur08). Napięcie narasta tutaj nieprzerwanie od samego początku, „w miarę kopania”, odkrywania tajemniczego, choć i pospolitego życia w mieście u stóp Wezuwiusza. Tekstowym, ale i melodycznym punktem dojścia jest zakończenie, znowu w formie kody: wybrzmiewają ostatnie ocalałe z Pompejów słowa, lecz gruzy tego „tragicznego” miasta znajdują się już pod odpowiednio grubą warstwą ziemi. Sens ten uwypuklony zostaje przez stonowaną, raptownie spowolnioną melodię. Zróżnicowanie wewnętrznej struktury akompaniamentu pozwala również wyodrębnić poszczególne scenki rodzajowe w wierszu *Pejzaż z szubienicą* (Mur05). Twórcą tych dźwięków jest akurat Przemysław Gintrowski, który uchwycił doskonale wielorakość tekstu. Każde z wydarzeń, towarzyszących tłumowi wiodącemu skazańca na szafot, stanowi „ożywienie” obrazu Petera Breughla Starszego, dynamizację i dopowiedzenie tego, co było przed powie-

szeniem i co zachodzi tuż po nim (a więc swoistą narratywizację). Zmienność melodii doskonale oddaje rwetes, polifoniczność tłumy, który prowadzi skażać. Dzięki takim zabiegom wykonawczym możemy upatrywać w pochodzie wiodącym człowieka na śmierć inspiracji pasywnych. Ważnym spożytkowaniem melosemii poprzez zróżnicowanie melodii w odpowiednich partiach wierszowych jest ponadto pieśń *Upadek Związku Radzieckiego* (MWMR20). Każdą zwrotkę (prócz ostatniej, podsumowującej) wyśpiewano w schemacie 3 plus 1, gdzie trzem wersom, opisującym sielankowy wypoczynek na łonie przyrody, towarzyszy spokojna muzyka, można rzec nawet: melodyjka, natomiast ostatniemu wersowi – wzmocnienie natężenia dźwięku poprzez głośniejszy, chóralny śpiew i mocniejsze uderzanie w gitary oraz fortepian. Taki sposób wykonania wskazuje na tok zwyczajnego życia, które, przynajmniej przez jakiś czas, nie jest zależne od tzw. Wielkiej Historii – ona odbywa się bowiem gdzieś daleko, z dala od zażywającej sielskiego wytchnienia jednostki. Chóralny, przejmujący śpiew o ważkich wydarzeniach ze świata polityki jest doskonałym kontrapunktem dla refleksyjnego śpiewu „turysty”.

Bywa i tak, że melosemia w twórczości Kaczmarskiego opiera się na podwyższaniu tonacji lub zmianie tempa w danym utworze. Ten pierwszy zabieg służy głównie stopniowaniu napięcia, sukcesywnemu nawarstwianiu emocji związanych z hipotetycznym poznaniem niewiadomego. Mamy do czynienia z taką sytuacją w następujących utworach: *Marszu intelektualistów* (Zb05) – wydobywa to, sugerowany również dedykacją, sarkazm tekstu, lecz sarkazm bolesny, bo oparty na ludzkim cierpieniu i niesprawiedliwości; *Nie lubię* – gdzie spirala nienawiści, spowodowana bylejąkością kontaktów międzyludzkich rośnie ze słowa na słowo; *O krok* (MN03) – gdzie paradoksalność życia ludzkiego zatrważająco hiperbolizuje się wraz z coraz wyższą melodią, by powrócić na końcu do wyjściowej tonacji, sprawiając niejako wrażenie błędnego koła; *Nawiedzonej, wiek XX* (K16) – tutaj wraz z tonacją wzrasta szaleństwo obozowej karmicielki wszy, użytej, niczym przedmiot, w nieludzkich warunkach do nieludzkich czynności.

Ze zmianą tempa, która przystosowana jest do zmiany sytuacji lirycznej w tekście, spotykamy się w *Ostach i ludziach* (Muz18) z celną muzyką Gintrowskiego. W piosence tej wzrasta nie tonacja, lecz tempo właśnie. Wraz z coraz szybszym poruszaniem się człowieka jako wierzchowca, którego dosiada osioł (ekfrazą grafiki *Goi Ty, który nie możesz*) melodia zmienia swoje tempo, odpowiednio: stęp, trucht, kłus, galop. Człowiek popędzany chwostem ulega coraz większemu upokorzeniu, jego okrutny „dżokej” mści się za swoje krzywdy. Równie dobrym przykładem na melosemię w obrębie zmiany tempa jest oparty na powieści Iwana Gonczarowa utwór *Obłomow, Stolz i ja* (Mim17). Kaczmarski tak zapowiada piosenkę (zapowiedź z płyty *Mimochodem* [Mim16]):

W powieści tej występuje niejaki Ilia Ilicz Obłomow, człowiek o skłonności do depresji, refleksji nad światem, do ograniczania swoich aktywności życiowych, zwłaszcza fizycznych. A jego przyjacielem jest niejaki Andriej Karłowicz Stolz, pół-Rosjanin, pół-Niemiec, który ma osobowość zupełnie odmienną – uważa, że

należy, trzeba i można lepić, czy kuć świat według własnego wyobrażenia i własnych potrzeb. Między nimi istnieje napięcie, które jest treścią tej książki.

Partiom lirycznym leniwego Obłomowa towarzyszy równie leniwe *arpeggio*, natomiast wypowiedzi rzutkiej „sprężyny czynu” Stolza odbywają się przy bardzo szybkim, miarowym akompaniamencie. Muzyka obrazuje tutaj energiczne bieganie Stolza po mieszkaniu Obłomowa. Andriej chce namówić swego przyjaciela do zmiany trybu życia na aktywny. Ociężały Obłomow pozostaje jednak głuchy na te prośby. Kaczmarski pokazuje melodią grę dwóch odmiennych postaw, dzięki formie piosenki można bowiem łatwo wyodrębnić dwa podmioty mówiące.

Wyodrębnianie partii wypowiedzeniowych poszczególnych podmiotów w obrębie wiersza poprzez zmiany w melodii są jeszcze jednym sposobem autora *Rytmów* na podkreślenie semantycznej spójności tekstu i muzyki. Ponadto mamy z taki zabiegiem do czynienia choćby w *Korespondencji klasowej* (RW07), gdzie partiom ojca-rolnika towarzyszy wolniejsza melodia oraz „gardłowy”, charczący głos imitowany przez artystę, natomiast wypowiedziom syna-studenta jest przypisana młodzieńcza witalność, uwydatniona przez szybszą melodię i „czysty” głos. Muzyka wyraźnie rozdziela interlokutorów także w *Rozmowie* (WPZK20) – wypowiedzi Kobiety podkreślone są inną nieco melodią aniżeli słowa Poety. Melosemia oddaje tutaj oczywiście sytuację dialogu – dzięki takim zabiegom muzycznym wiemy, że mamy do czynienia z rozmową przynajmniej dwóch osób. Wydzielany za pomocą melodii jest również monolog danej postaci, jak dzieje się w pieśni *Lirnik i tłum* (GJ01). Partie „narracyjne”, opisowe są ilustrowane przez jednostajną, miarową muzykę, niemniej kiedy do głosu dopuszczany jest ślepy dziad, melodia staje się podniosła, minorowa, podkreślająca ton wieszczcy.

Powyższy wybór zabiegów melosemicznych ze względu na zależność pomiędzy sytuacją liryczną a jej tłem to, jak wskazałem wcześniej, tylko jeden sposób aktualizowania artystycznej kategorii melosemii. Drugi jest ustanawiany poprzez odzwierciedlanie w melodii poszczególnych elementów rzeczywistości lirycznej (lub – *per analogiam* – empirycznej), które występują w danym wierszu. Najczęściej będą to zabiegi na podobieństwo onomatopei – odnoszące się do bezpośredniego desygnatu dźwiękowego. W obrębie drugiego aspektu melosemii możemy wyróżnić dwa sposoby dźwiękowego imitowania poszczególnych motywów semantycznie obecnych w wierszu: za pomocą głosu lub za pomocą instrumentu.

Utwór *Poranek* (WPZK04) jest swoistym zbiorem naśladowania dźwiękowego motywów zawartych w tekście. Przykładowo, gdy „pies przeciąga się w nastroju pieskim” – słyszymy poranne ziewanie; gdy „pijak w rowie budzi się bez kieski” – da się posłyszeć jego irytacja, wyrażona zwrotem „o żesz ty ku...”; gdy „galant oknem zgrabnie się wymyka” – słyszymy onomatopeiczne „tup tup tup”; gdy „dmucha w żar uczeń czarnoksiężnika” – wykonawca (w tym przypadku – Zbigniew Łapiński, autor muzyki i aranżacji utworu) imituje dmuchanie w żar paleniska. Wszystkie przykłady pochodzą z pierwszej

strofy i powodują bezpośrednią „wizualizację” dźwiękowego nastroju, jaki panuje owego poranka. Zdarza się również semantycznie motywowany gwizd. Piosence *Wiosna 1905* (Muz12) towarzyszy wydawany przez Gintrowskiego i Kaczmareckiego przenikliwy świst, który odnosi się do kozackich, stepowych nawoływań: „W mokrym powietrzu ciągle jeszcze/ Krąży kozacki gwizd!”. Żołnierze wiodący pojmanych bandytów dzięki tym zabiegom zostają przywołani w sposób bezpośredni, są „unaocznieni” dźwiękiem. Co ciekawe – nie wypowiadają się bezpośrednio, lecz ich obecność zostaje wyraziście zaznaczona donośnym gwizdem. W utworze *Kanarek* (RW05) poprzez wesołe gwizdanie imituje Kaczmarecki delikatny śpiew tytułowego ptaszka. Ciekawie używa artysta tego zabiegu w *Czarnych sucharach* (RW09) – podmiotem jest zesłaniec, który pisze do swojej ukochanej, by ta przysłała mu tytoń i suchary. Piosenka inkrustowana jest gwizdaniem skocznej melodyjki będącej zapewne jednym z niewielu wychnień dla strudzonego Andrieja.

Poniżej przedstawię wybór motywów dźwiękowych obecnych w tekście, a odzwierciedlonych instrumentalnie. Często naśladowane są dźwięki wydawane przez konkretny przedmiot: bicie młotów potęguje tragedię i bezsilność marynarzy uwięzionych w zatopionym okręcie (*M/S „Maria Konopnicka”* [RWEI11]); donośny dźwięk dzwonu uzyskiwany jest poprzez miarowe uderzenia w struny w utworze *Dzwon* (RWEI15); w piosence *Stańczyk* (Muz03) fortepian imituje dzwoneczki z błazeńskiej czapki; uderzenia kijów rozpoczynają pieśń *Oktładający się kijami* (Mim11), przywołując *explicite* opisywany zwyczaj; warkot bębnow to prefiguracja śmiertelnego rytuału, który ma osiągnąć misjonarzy w *Misji* (K11); tłumione dźwięki gitaryw *Zaproszeniu do piekła* (Kos16) wskazują na kręcone przez krupiera koło ruletki, podkreślając tym samym nieuchronność losu; tykanie metronomu w *Zegarze* (MN11) ujawnia i tu niemożliwy do zatrzymania, paradoksalny (również przez liczne oksymorony obecne w tekście) bieg czasu; w *Młodym lesie* (Zb07) miarowe uderzanie strun i akcentowanie pojedynczych dźwięków przywołuje na myśl „jęk siekier”, które bezlitośnie wycinają młody las; w *Kanapce z człowiekiem* (Muz19) gitara imituje z kolei krojenie chleba – energiczne uderzenia, a także spadające okruszki („deszcz okruszków sypie się”) – powolne uderzanie struny po strunie; wreszcie w *Zakopywaniu głowy* (Mim13) możemy usłyszeć silne cięcia ostrzem (szpadla czy gilotyny), do których taktu „spadają” w tekście kolejne głowy. Innym razem przedmiotem imitacji staje się szeroko pojęta natura: kocia, marcowa muzyka, osiągnięta za pomocą gitarowych *glissand* w *Przypowieści na własne 44. urodziny* (Mim09); ten sam koci kwik, pisk uzyskany dzięki mocnemu szarpaniu strun w *Zabić kota* (PŁ06); specyficzne bicie gitarowe w *Locie Ikara* (Mim02), które może przywołać na myśl trzepot skrzydeł choć przez chwilę szczęśliwego młodzieńca; krzyk żurawia wydobyty z gitary szarpaniem wiolinowych strun w *Trenie spadkobierców* (DS15); spadające kropelki wody w *Wakacyjnej przypowieści z metafizycznym morałem* (DS03) oddane za pomocą stonowanych flażoletów, natomiast w *Źródle* (w aranżacji fortepianowej Łapińskiego [DodatkiZKaset09]) – przez delikatne, stopniowo przyspieszające dźwięki fortepianu.

Powyższe zabiegi, których wyliczenie dobitnie świadczy o nieprzypadkowości ich występowania w twórczości Kaczmarskiego, mają jeden prymarny cel: uplastycznienie, uformowanie dźwiękowego kształtu przestrzeni lirycznej w muzycznej sferze piosenki. Służy to budowaniu nastroju, lecz przede wszystkim stworzeniu odpowiedniej matrycy do niesienia poetyckiego przekazu. Kaczmarski świadomie wybiera formę piosenki (nawet w jego tomie *Tunel*⁸ większość tekstów przystosowana jest, pomimo niedomagań zdrowotnych artysty, do śpiewania, np. *Piosenka o szeleście czy Axolotl*), a wybór ów świadczy o jego bezkompromisowości estetycznej. Pragnie bowiem traktować piosenkę jako dzieło sztuki, łącząc swoją poezję z muzyką – odwieczną jej siostrą.

By zjawisko melosemii ukazać w możliwie szerokim *spcetrum*, wspomnieć jeszcze należy o trzecim sposobie jej funkcjonowania w postaci zabiegu intertekstualnego, odsyłającego do konkretnego kręgu kulturowego bądź twórcy. W tej funkcji melosemia służy poszerzeniu perspektywy interpretacyjnej tekstu, wiodąc do określonego rejestru odniesień. Może to stanowić kontrapunkt, antytezę dla poruszanego w tekście zagadnienia bądź tylko wzbogacić i ujednoczyć przekaz słowno-muzyczny. Kaczmarski przywołuje melodie różnych tańców, który to zabieg podkreśla związek treści wiersza z danym kręgiem kulturowym, a precyzyjniej mówiąc, zdarzeniowym (jak w piosence *Karmaniola* [MW-MR16] bazującej na tradycyjnej melodii karmanioli, co tworzy strukturę intertekstualną z tekstem właśnie o rewolucji). Może też, jak w wypadku *Pożegnania Okudźzawy* (MN10) i motywu walca paryskiego, tworzyć nastrój podniosłości. Równie często trafiają się w piosenkach autora *Pobojowiska* szerzej pojęte motywy muzyczne, odsyłające do konkretnego kręgu kulturowego. Przywołały tylko najbardziej charakterystyczne: przygrywki w stylu flamenco w *Sądzie nad Goyą* (DS08); motywy ze znanych kołęd w *Wigilii na Syberii* (Muz10); ludowe motywy w *Czastuszkach o Pierestrojce* (Kos09), *Romansie historiozoficzno-erotycznym o princessie Doni i parobku Ditku ze wstawką etnograficzną* (DS11); fragment ludowej pieśni *Ukraina* w utworze *Rejtan, czyli raport ambasadora* (Muz04); amerykański blues, na podobieństwo Dave'a van Ronka, w *Przy ołtarzu baru* (DS14); stylistyka rapu w *Przyśpiewce byle jakiej o europejskości Polaka* (Mim19) – tutaj z ogromną dozą humoru spożytkował Kaczmarski prostotę muzyczną tego gatunku, co doskonale współgra z sarkastycznym wydźwiękiem tekstu. Pieśniarz odwołuje się przy tym często do dorobku i biografii konkretnych twórców: Jacques'a Brela (melodia piosenki *Pijak* [B10]), Włodzimierza Wysokiego (fragmenty muzyczne z utworu *банька по белому* tegoż w *Epitafium dla Wysockiego*) czy Boba Dylana (w przewrotnym epitafium dla śpiewaka [B08] Kaczmarski korzysta z jego stylistyki muzycznej, ponadto ironicznie imituje manierę wokalną amerykańskiego barda). Zaznaczyć należy też, że jedna z jego sztandarowych piosenek *Mury* (Mur16), oparta jest przecież na melodii stworzonej przez katalońskiego barda Lluísa Llachá Grande (co może choć po części tłumaczy uznawanie tej piosenki za rewolucyjny marsz, burzący mury komunizmu).

⁸ Por. J. Kaczmarski, *Tunel*, Gdańsk 2004.

Melosemia w twórczości Kaczmarzkiego, jak starałem się wykazać, funkcjonuje poprzez trzy sposoby jej wprowadzania. Najczęściej mamy do czynienia z budowaniem, współkształtowaniem sytuacji lirycznej za pomocą muzyki, choć i dwa kolejne są często stosowane przez artystę. Bez wątplenia można więc stwierdzić, że Kaczmarzski bardzo chętnie sięga po zabiegi melosemiczne, tworząc z nich swoisty, na poły autorski, środek stylistyczny. Dzięki melodii poszerza on perspektywę odbioru wiersza i uzyskuje jedność semantyczną komunikatu słowno-muzycznego. Melosemia w tak silnym natężeniu stanowi wyróżnik tego twórcy na tle innych pieśniarzy. Zabiegi te są jednym z wielu przyczynków do oryginalności artystycznej Kaczmarzkiego, pieśniarza niejako „osobnego”, a jednak konstytuującego w ogromnej mierze nurt piosenki literackiej. Warto powtórzyć raz jeszcze, że Kaczmarzski to nie tylko poeta, pieśniarz czy bard, to po prostu zjawisko, operujące w kunsztowny sposób – zepchniętą nieco na margines – formą piosenki.

Melosemia jako zabieg stylistyczny z jednej strony, a z drugiej – sposób odczytywania muzyki nie „obok”, lecz „w związku z” tekstem jest pojęciem na wskroś intertekstualnym. Oprócz omówionego zespalania semantycznego muzyki i tekstu w piosence możemy użyć tej kategorii również przy opisie innych wycinków kultury. Podczas badania muzyki filmowej i jej statusu w dziele nie badamy niczego innego, jak właśnie melosemię – wskazujemy wszak na zależności pomiędzy wydarzeniami a tłem dźwiękowym. Melosemia wydaje się kategorią trafną również w badaniu muzyki etnicznej, w przypadku której istotną kwestią pozostaje relacja melodii do katalogu określonych motywów muzycznych danego narodu. W powyższych rodzajach muzyki można uznać kategorię melosemii za istotny czynnik semantyczny w muzycznym współkreowaniu „świata przedstawionego”. Podkreślić przy tym należy, że nadrzędnym punktem odniesienia dla tej kategorii pozostaje piosenka literacka, bowiem zagadnienie imitacyjności muzycznej kompozycji względem rzeczywistości poetyckiej posiada w niej szczególnie status wśród czynności twórczych.

Summary

Kamil Dźwiniel

Jacek Kaczmarzski's songs in the aspect of 'melosemia'

The article presents the phenomenon named by the author melosemy. Melosemy is a sensible additions of the poetic text by the connection of his semantic structures with the melody or with vocal and instrumental techniques. The exemplary material for the presentation of this phenomenon from the borderline of music and text are songs of a contemporary polish poet singing own texts with the accompaniment of a guitar – Jacek Kaczmarzski (1957 – 2004). Melosemy is treated as an important aesthetic category in the creativeness of the bard. The conclusion of the text opens a wider research area: it is possible to find melosemy both in the creative output of other authors from the range of the poetic song, as well as in soundtracks and folk music.