

MAREK BODUSZ

CYPRIAN NORWID W RYTMACH ROCKOWYCH

Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,
Nawołując: „Ciesz się, późny wnuk ul!”
Jękły – głuche kamienie:
Ideal – sięgnął bruku – –

Fortepian Szopena, w. 114-117

„Bez zbytecznej przesady powiedzieć można, że jak dotąd przynajmniej, «czas pracuje dla Norwida» i w kontekście tendencji rozwojowych sztuki dwudziestowiecznej dzieło poety [...] wypełnia się i rozbłyska niedostrzegalnymi walorami [...], stając się i chyba w tym procesie i coraz lepiej poznanym, i coraz bardziej swojskim, przystępnym” – stwierdza Marek Buś¹.

Rozpoznana w muzyce rockowej XX w. praktyka śpiewania poetyckich tekstów Norwida, od wykonań art-rockowych² Czesława Niemena, Ewy Demarczyk, Stana Borysa do różnych odmian muzyki rozrywkowej (Maciej Maleńczuk – Homo Twist, DePress, Budka Suflera, Closterkeller), potwierdza cytowaną tezę Busia. Mamy tu bowiem „poetę rockowego” (popularnego), a więc bardziej swojskiego, zwykłego, przystępnego. Z drugiej strony obecność Norwida w „obiegu popularnym” poświadcza tezę Maryli Hopfinger o zmianie kulturowej, jaka dokonała się w XX w.: od kultury typu werbalnego do kultury audiowizualnej³. Audiowizualny typ kultury znacząco wpływa na sytuację tekstu

¹ M. B u ś. *Zagadnienie „trudności” Norwida (uwagi wstępne)*. W: *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Prof. Stanisławowi Burkotowi*. Red. T. Budrewicz, M. Buś. Kraków 2003.

² Art-rock – „styl w muzyce rockowej, charakteryzujący się bogatą, wzorowaną na muzyce klasycznej harmonią i rytmiką, złożonymi aranżacjami utworów i refleksyjnymi tekstami piosenek”. A. W a l o ń s k i. *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*. Warszawa 2000 s. 47.

³ M. H o p f i n g e r. *Pluralizacja kultury i rozwój audiowizualności*. W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1998 s. 63.

z XIX w., który nie należy już wyłącznie do elitarnego kręgu odbiorców – poetów i znawców literatury⁴ – ale przyswajany jest właśnie w rejestrach popularnych. W polu zmiennych kodów (werbalny – wizualny – muzyczny) oraz kontekstów (tekstualne – intertekstualne – intersemiotyczne) powstaje efekt przetworzenia i odnowienia poetyckiego „języka” (styl, semantyka) Norwida, który stanowi analityczną materię niniejszego szkicu⁵.

Tekst Norwida przywołany przez twórcę rockowego wiąże współczesną wypowiedź z literacko-kulturowym kodem tradycji i staje się komentarzem rzeczywistości nowoczesnej. „To, co Norwid mówił na każdy temat XIX wieku – stwierdza Czesław Niemen – pozostaje aktualne w XX wieku. Wcześniej ani bym przypuszczał, że którykolwiek z zeszłowiecznych twórców może być t a k a k t u a l n y w k a ż d y m c a l u [podkr. – M. B.], a zarazem tak bliski człowiekowi, nie tylko o zbliżonym kodeksie etycznym”⁶. Niemen zakłada zatem pewien rodzaj wspólnotowej więzi z Norwidem, czuje się jego „późnym wnukiem”⁷. Śpiewany tekst rozumie więc jako własną częśćkę swej artystycznej, ale też egzystencjalnej świadomości. Ten rodzaj utożsamienia wiąże się w tym przypadku z przekonaniem o uniwersalizmie poezji Norwida – to, co poeta XIX w. powiedział w swoich czasach, odnosi się również do terażniejszo-

Maryla Hopfinger zwraca uwagę, że „sama audiowizualność nie jest [...] odkryciem naszego wieku, leży przecież u podstaw bezpośredniej komunikacji międzyludzkiej – face to face, charakteryzuje jedną z [...] sztuk – sceniczną, jej warianty stanowią wszelkie kombinacje słowa i obrazu. Ale dwudziestowieczne teksty audiowizualne są szczególnie bogato zróżnicowane wewnętrznie i pełnią różnorodne funkcje, wkraczając na teren sztuki i informacji. Stąd oprócz względów czysto technologicznych zdają się promieniować szeroko, raczej nieporównywalnie z malarstwem czy teatrem, a bliżej tekstów werbalnych. Z tymi ostatnimi zresztą nierzadko konkurują. I niezależnie od oceny rezultatów tej rywalizacji, lecz w związku z jej występowaniem, po prostu zmienia się miejsce tekstów werbalnych i języka w kulturze jako całości”. M. H o p f i n g e r. *Audiowizualny kontekst kultury współczesnej*. W: *Kultura – komunikacja – literatura. Studia nad XX wiekiem*. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger. Wrocław 1976. Zob. też: S. W y s ł o u c h. *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001 s. 53-64; X. Borowiak. *Od słowa do obrazu. Niektóre aspekty wizualizacji semantyki we współczesnej literaturze*. „Studia Slavica IX”. Opole 2005 s. 279.

⁴ O Norwidzie jako poecie dla elitarnego kręgu odbiorców mówi m.in. Kazimierz Wyka w *Cyprian Norwid jako poeta kultury*. W: *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Red. H. Markiewicz, M. Wyka. Kraków 1989 s. 173.

⁵ Por. B o r o w i a k, jw. s. 279.

⁶ Cyt. za: R. R a d o s z e w s k i. *Czesław Niemen. Kiedy się dziwić przestaną... Monografia artystyczna*. Warszawa 2004 s. 85.

⁷ „Wziąłem sobie do serca, że jestem jednym z Późnych Wnuków poety” – stwierdza Czesław Niemen (cyt. za: R a d o s z e w s k i, jw. s. 85).

ści Niemena. Norwid jest więc wybrany do osobistego dialogu, który współczesny artysta prowadzi z perspektywy własnego doświadczenia, aktualizuje pod wpływem własnej ekspresji. Głos wykonawcy nakłada się na „głos” poety romantycznego i razem tworzą szczególnie rodzaj tekstowej interpretacji świata.

Weźmy na przykład *Moją piosnkę* [II] w interpretacjach Czesława Niemena i Stana Borysa⁸. Wyraziste wy-mawianie/śpiewanie wiersza Norwida daje regularne tempo kompozycjom muzycznym, które rozwijają się według rytmiki tekstu poetyckiego (rytm stóp wersyfikacyjnych). Zarówno Niemen, jak i Borys „dzielą wiersz na człony, przedstawiają punkt po punkcie, wyodrębniają poszczególne części z [...] całości, zwłaszcza dźwięki i sylaby słów”⁹, wokalnie akcentując jednak inne słowa jako kluczowe (wyodrębnianie innych części z całości wiersza). Stan Borys ostentacyjnie akcentuje słowa, które znajdują się w inicjalnych częściach każdego pół-wersu, a więc – jak to określa Wojciech Siemion – „według wzorów Jana z Czarnolasu”¹⁰:

DO KRAJU tego // GDZIE KRUSZYŃĘ chleba //
 PODNOSZĄ z ziemi // PRZEZ uszanowanie //
 DLA DARÓW nieba //

Wyraźne akcentowanie (we wszystkich strofach) wyrazu „KRAJ” jest ważną wskazówką interpretacyjną. Stan Borys pokazuje, że „tęskno” mu nie tyle do konkretnego („tego”) kraju-miejsca, ile raczej do przestrzeni mitycznej, istniejącej poza konkretnym czasem i miejscem – rzeczywistości „opartej na wspólnocie zwyczajów, wierzeń, uczuć, tradycji”¹¹. Wiersz Norwida jest więc dla współczesnego twórcy przywołaniem archetypicznego wzoru Ojczyzny-Arkadii pojmowanej jako przestrzeń idealna, przepełniona sensem. Rytm ludzkich działań kształtuje się tu we wspólnocie z drugim człowiekiem, a także w harmonii z rytmem przyrody i ze zwyczajem religijnym¹². Ten kraj to – jak kon-

⁸ *Moja piosnka* [II] w wykonaniu Stana Borysa znajduje się na płytach: S. B o r y s. *Niczuj*. MTJCD1076; S. B o r y s. „...piszę pamiętnik artysty”. *Wiersze C.K. Norwida*. ZAIKS BMI 1999; wykonanie Czesława Niemena na płycie *Niemen Enigmatic, idée fixe I*, PRCD 340 – pt. *Moja piosnka*.

⁹ N. H a r n o n c o u r t. *Muzyka mową dźwięków*. Tłum. M. Czajka. Warszawa 1995 s. 44.

¹⁰ W. S i e m i o n. *Norwid – lekcja czytania*. Warszawa 2001 s. 21.

¹¹ S. Z a g ó r n y. *Więź społeczna – pojęcia i koncepcje*. W: t e n ż e, *Więź rodzinna w zurbanizowanym środowisku wiejskim*. Opole 1997 s. 10.

¹² Por. stylistyczne i semantyczne efekty użycia cytatów z *Mojej piosnki* [II] w wierszu *** [*Atakowany o północy*] Jacka Podsiadły. Temat ten rozwijam w tekście „*Tęsknię do tego kraju, gdzie grzechem jest popsuć bocianom gniazdo*” – cytat z Norwida w poetyckiej wypo-

statuje Wojciech Siemion – „polski [...] pejzaż i wieś, której już nie ma..., do której tęsknili poeci i malarze”¹³.

Ginący charakter tej rustykalnej przestrzeni zaznaczony jest w kompozycji Stana Borysa przez zagłuszanie głosu „tęskniącego śpiewaka” dźwiękami syntezatora imitującymi szum wiatru, a także pojedynczymi dźwiękami organów, frazą solową na skrzypcach, wokalizą chóru. Efekt zagłuszania śpiewaka szczególnie słyszalny jest w dwukrotnie powtórzonej strofie finalnej z refrenem „tęskno mi, Panie...” (poprzednie strofy wykonane z pominięciem tej frazy). Tam też następuje cykliczne wyciszenie głosu solowego – aż do zamilknięcia. Efekt „zamierania głosu” jest tutaj formą nie tylko brzmieniowości tekstu poetyckiego, ale też i jego semantyki¹⁴ – jest wokalnym znakiem pesymistycznej interpretacji wiersza Norwida. Nie ma możliwości powrotu do kraju, w którym „kruszyne chleba podnoszą z ziemi” – zdaje się mówić Stan Borys – bo kraj ten zginął; tak jak ginie modlitwa śpiewaka: „tęskno mi, Panie...”.

Czesław Niemen inaczej niż Stan Borys rozkłada akcenty. W jego wykonaniu szczególnie ważne (wokalnie wyróżnione) okazują się te słowa Norwida, które znajdują się w częściach klauzulowych:

Do kraju TEGO, [pauza] gdzie kruszyne CHLEBA [pauza]
Podnoszą z ziemi przez USZANOWANIE
Dla darów NIEBA [pauza]
TĘSKNO mi, [pauza] PANIE...

Szczególnie wyraźnie w każdej strofie wyartykułowana jest fraza „kraju TEGO”. A więc w przeciwieństwie do Stana Borysa, który śpiewa o tęsknocie do kraju idealnego, mitycznego, Niemen wiąże odczytaną w wierszu Norwida tęsknotę z konkretnym miejscem („kraj TEN”). Wprowadza też solowe partie na skrzypcach (wykonanie Macieja Radziejewskiego), które funkcjonują w kulturze polskiej jako instrument nacechowany folklorystycznie¹⁵. Ważnym ele-

wiedzi Jacka Podsiadły, „Kwartalnik Opolski” 2007 nr 1 s. 53-79.

¹³ Siemion, jw. s. 21. W innym miejscu autor zwraca też uwagę, że w drugim wersie należy akcentować wyraz „KRUSZYNE”, a nie „CHLEBA”. W przeciwnym razie recytator wprowadzi odbiorcę w błąd, bo wyobraźnia (nawet nowoczesna) zbuduje bochen chleba, a nie „kruszyne” (s. 22).

¹⁴ Efekt zamierania głosu jest też ważnym gestem semantycznym w innej kompozycji Stana Borysa, nawiązującej do Norwida [****Coraz to z ciebie*], umieszczonej na płycie S. B o r y s a. ...*piszę pamiętnik artysty. Wiersze C.K. Norwida*. ZAIKS BMI 1999.

¹⁵ „Wróciłem do źródeł – mówi Niemen. – Echa folkloru samoistnie dochodziły do głosu przy powstaniu nowych kompozycji, a scenariusz płyty sam ułożył się w opowieść poetycko-

mentem wokalne interpretacji Niemena są też melizmatyczne¹⁶ użycia głosu, który – jak mówi Waław Panek – „może zaśpiewać wszystko, bo pracuje gardłem na sylabach aaaa, oooo, eeee rozciągniętych maksymalnie”¹⁷. Przy czym artykulacja polega przede wszystkim na akcentowaniu wysokich dźwięków sylaby paroksytonicznej i zatrzymywaniu się („prześlizgiwaniu”) na niej. „Przeciąganie” głosu w wysokich tonacjach (np. w wyrazach „te-eee-go”, „chle-eee-ba”, „nie-eee-ba”, „tę-ęęę-skno”, „pa-aaa-nie”) odpowiada zawodzeniu, rozpaczcy, szlochowi tęskniącego śpiewaka. Głos służy więc dramatyzacji, „linia melodyczna rozprasza się w okruchy sensu, w semantyczne wzdychania, w objawy hysterii”¹⁸ – jak powiedziała by Roland Barthes. Smutek ewokują także: mollowa tonacja oraz wolne tempo śpiewania z dużą liczbą pauz wokalnych wygranych na akustycznych instrumentach¹⁹.

„Norwid rockowy” nie tylko aktywizuje w szczególny sposób słowo poetyckie, ale nadaje mu wartość muzycznego brzemienia²⁰ i działa „podwójnym kodem” – jak rzecz nazwie Michał Głowiński: literackim (tytuły literackie, cytaty dosłowne i sparafrazowane tekstów literackich) i muzycznym (wykonanie wo-

-muzyczną, tym razem inspirowaną włącznie poezją Norwida”. Cyt. za: *Niemen od początku* – wkładka do II części zestawu *Płyty wszystkich Niemena*. Warszawa 2003).

¹⁶ „Melizmat to wielonutowy ozdobnik śpiewany na jednej sylabie tekstu. Może osiągnąć rozmiary rozbudowanej melodii”. W. M a j e w s k i. *Słownik terminów muzycznych*. W: t e n - ż e. Marek Grechuta. *Portret artysty*. Kraków 2006 s. 118.

¹⁷ W. P a n e k. *Czesław Niemen. Kształt mitu*. W: t e n - ż e. *Mity polskiej rozrywki. Z notatnika obserwatora*. Warszawa 1976 s. 121. W innym miejscu czytamy: „Niemen umie krzyk awansować do rangi artystycznego przeżycia, operuje znakomicie bogatym rejestrem tonów i barw, używa tych tonów z dojrzałością artysty, świadomie”. Tamże s. 118.

¹⁸ R. B a r t h e s. *Muzyka, głos, język*. Tłum. M.P. Markowski. „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2 s. 8.

¹⁹ „Tonacja moll i dur charakterystyczne dla harmoniki funkcyjnej, od XX wieku dominujące w muzyce europejskiej i wciąż panujące w muzyce rozrywkowej. Tryby dur i moll to dwa sposoby ułożenia dźwięków w skali (gamie), która tworzy właściwą materię muzyki. Tonacje durowe uważane są za radosne, mollowe zaś – za smutne”. M a j e w s k i, jw. s. 79.

²⁰ W niektórych wypadkach tekst literacki organizuje też przestrzeń ikoniczną (okładki płyt, wygląd i zachowania muzyków, teledyski). Na przykład teledysk Czesława Niemena do *Bema pamięci żałobnego-rapsodu* kręcony jest na ciemnej scenie, oświetlonej blaskiem płonących świec (nastroj żałobny). Podobna sceneria wypełnia okładkę płyty, na której znajduje się przytoczony utwór. Również teledysk Budki Suflera do utworu *Noc z Norwidem* odbywa się w nocnej scenerii (na ten temat pisze Danuta Dąbrowska w szkicu *Norwid popularny*. W: *Cyprian Kamil Norwid. Polskość, europejskość, uniwersalizm*. Red. D. Dąbrowska, Szczecin 2006 s. 145-147). Innym przykładem budowania przestrzeni ikonicznej na podstawie tekstu Norwida jest okładka płyty Stana Borysa *...piszę pamiętnik artysty*, na której wykorzystano zdjęcie Borysa, stylizowanego na postać Cypriana Norwida.

kalne i instrumentalne)²¹. Przy czym twórca współczesny albo rozwija swoją rockową interpretację tekstu romantycznego zgodnie z duchem epoki XIX w. (wpisuje utwór rockowy w „styl przeszłości”), albo też „modernizuje formę historyczną”, wykonując dawny tekst w konwencji współczesnego stylu. Dobrze te dwa sposoby rockowych interpretacji tekstów romantycznych ilustrują znane wykonania wiersza Norwida *Bema pamięci żałobny-rapsod* przez Czesława Niemena i Macieja Maleńczuka²².

Forma muzyczna Czesława Niemena „uzależniona jest od budowy wiersza – stwierdza Elżbieta Skrzypek. – Stworzony przez muzyków nastrój odpowiada aurze poetyckiego tekstu”²³. Spostrzeżenie to potwierdza Niemen: „[...] chciałem, aby one [wiersze Norwida – M. B.] nie straciły nic ze swego charakteru, aby muzyka ściśle korespondowała z tekstem i, na ile to możliwe, uzupełniała go, uplastyczniała”²⁴. Stąd też znany muzyk rockowy zmienia swój styl muzyczny i przechodzi od *jazzowo-rockowego* grania do *art-rockowej* monumentalnej kompozycji²⁵. W podniosłej tonacji oddaje bowiem treść oraz swoisty nastrój, jaki wytwarza się również podczas recytacji tekstu Norwida. Transpozycja wiersza Norwida na język muzyki (instrumentalnej/wokalnej) daje efekt współbrzmienia tekstu literackiego z akompaniamentem i podkładem instrumentalnym, co też poświadcza zależność utworu muzycznego od stylu poetyckiego²⁶.

²¹ Zob. M. G ł o w i ń s k i. *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002 s. 101-125.

²² Dokładną analizę owych wykonań przedstawiam w szkicu „*Bema pamięci żałobny-rapsod*” w *muzycznych interpretacjach Czesława Niemena i Macieja Maleńczuka*. „*Studia Slavica*”. Opole 2006 s. 267-278.

²³ E. S k r z y p e k. *Czesław Niemen*. „*Nasz Dziennik*” 2004 nr 1.

²⁴ Cyt. za: D. M i c h a ł s k i. *Niemen o sobie*. Warszawa 2005 s. 70.

²⁵ Utwory do tekstów Norwida są często oddzielane od innych kompozycji muzycznych. Na przykład Stan Borys podczas koncertów związanych z promocją płyty *...piszę pamiętnik artysty* nie wykonuje piosenek do tekstów innych twórców. Dopiero po zakończeniu części „norwidowskiej” śpiewa utwory, o które prosi publiczność (tzw. przeboje). Maciej Maleńczuk oddziela *Bema pamięci żałobny-rapsod* od pozostałych utworów na płycie utworem, który jest minutą ciszy.

²⁶ Zob. D. G o ł i a n e k. *Narodziny muzyki z ducha litery. Typy znaczeń w poematach symfonicznych Franza Liszta*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź. Kraków 2004 s. 300. Czytamy tam też, że „idea muzycznej reprezentacji [...] zasadza się w gruncie rzeczy na poglądzie, iż muzyka instrumentalna może mieć charakter deskryptywny bądź narracyjny. Tym samym istnieje możliwość rozpatrywania toku dźwiękowego jako następstw pozamuzycznych znaczeń konstytuowanych w oparciu o warstwę programową” (tutaj: w oparciu o tekst poetycki Norwida).

Przekład wiersza lirycznego na tekst muzyczny wiąże się jednak ze zmianą jakościową. Wiersz śpiewany sprawia, że efekt stylizacji (archaizacji) pogrzebu gen. Józefa Bema według rytuału średniowieczno-rycerskiego i antycznego dają tu (nie słowo, jak w poezji) środki programowości muzycznej²⁷. W ekspozycji muzycznej dźwięki dzwonu, połączone z brzmieniem organów Hammonda oraz uderzeniami talerzy, są dźwiękowym odpowiednikiem średniowiecznej muzyki liturgicznej (tonacja żałobna). Skalę wzmacnia śpiew męskiego chóru, który trzykrotnie powtarza łacińską frazę: motto-cytat z wiersza Norwida: „...*Iusurandum patri datum usque ad hanc-diem ita servavi...*”²⁸. Także następujące później od-głosy charakterystycznych dla wojskowych orkiestr instrumentów perkusyjnych (talerze, werble, duże bębny) są swoistymi muzycznymi realizacjami poetyckiego opisu: „tłuką o ziemię gliniane naczynia [...] biją w topory [...] w tarczę”²⁹.

Interpretacja wokalna Niemena ma oparcie w brzmieniowej organizacji tekstu poetyckiego. Artysta współczesny wykorzystuje przewagę samogłosek w miejscach najsilniej akcentowanych dla wyrażenia lirycznej dramatyczności i stworzenia nastroju. „Początkowy wers – pisze Krzysztof Gajda – wywołuje wręcz dreszcz, a «e» w wyrazie «odjeżdżasz» zostaje wyartykułowane tak, jakby wszystkie płaczki świata przekazały swą energię artyście. Cichnące do postaci łkania «a» jest konsekwencją doskonałego nastrojenia instrumentu, za jaki uznać należy głos Niemena. Kiedy śpiewa on, że «wieEe-ją proporce», jest w tym autentyczny łopot powiewających flag”³⁰. Naśladowanie tonacji i dźwięków ma zawsze oddawać treści w słowach wiersza. Efekt dźwiękowych wizualizacji wypowiedzi poetyckiej wzmacniają też: wokaliza chóru, „wygrywane” na instrumentach pauzy wokalne (odpowiedniki Norwidowskich przemilczeń) oraz „wybijany” na instrumentach perkusyjnych jednostajny, powolny, mocny, konduktowy rytm pochodu żałobnego (odpowiednik Norwidowskiego heksametru).

²⁷ Por. efekty stylizacyjne u Norwida – na przykład w opracowaniu I. Opackiego *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy. „Bema pamięci żałobny-rapsod” Cypriana Kamila Norwida*. W: t e n - ż e. *Mówione wierszem*. Katowice 2004.

²⁸ W wierszu Norwida motto-cytat z Hannibala pełniło funkcję heroizacji gen. Józefa Bema, łączyło bowiem postawę polskiego wodza z doświadczeniem antycznego wojownika. U Niemena nawiązanie do Hannibala przestaje być „słyszalne”. Pełni ono funkcję stylizacji na średniowieczną liturgię żałobną.

²⁹ C.K. N o r w i d. *Bema pamięci żałobny-rapsod*. W: t e n - ż e. *Pisma wybrane*. Wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki. T. I: *Wiersze*. Warszawa 1968.

³⁰ K. G a j d a. *Rock Norwidowski, czyli Cyprian Kamil tekściarzem*. „Polonistyka” 2001 nr 23/24 s. 41.

Wykonanie *Bema pamięci żałobnego-rapsodu* przez Macieja Maleńczuka (Homo Twist)³¹ jest natomiast – stwierdza Krzysztof Gajda – „reinterpretacją na dwóch kulturowych poziomach”³²: z jednej strony muzyk przekłada tekst Norwida na muzykę rockową, ale z drugiej – parodystycznie nawiązuje do muzycznej interpretacji wiersza Norwida przez Niemena (parodia bez antyfrastrycznego chwytu ironii, a więc bez wartościowania pejoratywnego – ze stopniem agresywności równym zeru)³³. O ile wykonanie Niemena odbywało się w ramach wyznaczonych przez sam tekst poety XIX w. (archaizacja: średniowieczna liturgia żałobna), o tyle interpretacja Maleńczuka prezentuje utwór poetycki z użyciem współczesnych środków wyrazu. Widzimy tu próbę dialogu ze stylem wzniosłym. Modyfikacjom poddane są te części kompozycji zespołu Niemen Enigmatic, w których szczególnie słyszalne były dźwiękowe reprezentacje kultury średniowiecznej, a także wykorzystuje się inne instrumenty: od dźwięków *art-rocka* (Niemen) do typowej ballady rockowej (Maleńczuk). W przeciwieństwie do Niemena, który wpisuje swoją wypowiedź w styl przeszłości, Maleńczuk traktuje ów tekst jako punkt wyjścia do różnicującego powtórzenia i podkreślenia dystansu wobec wzorca. Włącza on gatunek wysoki w relacje międzystylowe (*rapsod-rock*), przez co „zmienia hierarchie i narusza rytuały wykonania wzorca”³⁴.

Maleńczuk bierze więc styl Norwida i Niemena po to, by na ich gruncie stworzyć styl taki, jaki jest bliski współczesnym formom ekspresji. Otrzymujemy w jego wykonaniu inne brzmienie tekstu romantycznego, który tworzy się w kontrastywnym zderzeniu: Maleńczuk a Niemen i Norwid.

³¹ Homo Twist – polski zespół rockowy, łączący rock alternatywny z naturalistyczną poezją. Jest to druga po Püdelkach formacja, którą współtworzy Maciej Maleńczuk. Grupa powstała w 1993 r. w Krakowie. Na początku do Maleńczuka dołączyli krakowscy muzycy jazzowi Leszek Kowal (gitara basowa) i Grzegorz Schneider (instrumenty perkusyjne). Od czasu nagrania pierwszej płyty skład grupy wielokrotnie się zmieniał. W 2000 r. zespół odbył pożegnalną trasę koncertową i zawiesił działalność, jednakże w 2004 r. Maleńczuk reaktywował grupę. Obecnie Homo Twist tworzą: Maciej Maleńczuk – wokal, gitara, Olaf Deriglaff – bas, Tomasz Dominik – perkusja, Piotr Lewicki – instrumenty i efekty elektroniczne. Dyskografia (w wyborze): *Cały ten seks* (1994), *Homo Twist* (1996), *Moniti Revan* (1997), *Live After Death* (2002), *Demonologic* (2005), *Matematyk* (2008); więcej informacji o zespole na stronach: <http://www.homotwist.art.pl>, <http://pl.myspace.com/homotwist>. Przytoczony utwór znajduje się na płycie *Moniti Revan*, Music Corner Records 1997.

³² G a j d a, jw. s. 21.

³³ Por. E. D a b r o w s k a. *Stylistyka intertekstualna a efekt parodii*. W: *Świat humoru*. Red. S. Gajda, D. Brzozowska. Opole 2000 s. 561.

³⁴ Tamże s. 565.

Norwida w konwencji rockowego grania odnajdziemy też w innej kompozycji Maleńczuka pod nazwą *Norwid*, która jest fragmentem *Mojej piosnki* [I]³⁵. Prosty, powtarzający się motyw muzyczny, wygrywany przez gitary (elektryczna i basowa) oraz perkusję dobrze oddaje „kołowrotkowy rytm” Norwidowskiego wiersza, który „powtarza swoje tra ta ta ta, tra ta ta”³⁶. Teraz gitarowy „czad” zastępuje monotony rytm utworu Norwida:

Żle, źle zawsze i wszędzie,
Ta nić czarna się przędzie:
Ona za mną, przede mną i przy mnie,
Ona w każdym oddechu,
Ona w każdym uśmiechu,
Ona we śnie, w modlitwie i w hymnie...

Moja piosnka [I]

Maleńczuk poprzez wyraziste akcentowanie cząstek jednosylabowych (źle / nić / łzie) oraz frazy „zawsze i wszędzie” powoduje zakłócenie w rytmie wiersza Norwida (trochej, trochej, amfibrach // trochej, trochej, amfibrach // trochej, trochej, amfibrach, amfibrach) i proponuje rytm własny (jamb, trochej, amfibrach // jamb, trochej, amfibrach // trochej, trochej, amfibrach, amfibrach). Rytmem tym wzmacnia semantykę swojej interpretacji: „źle jest zawsze i wszędzie”, a więc zarówno „tam i wtedy”, kiedy pisał Norwid, jak „tu i teraz”, kiedy „ja” śpiewam – zdaje się mówić Maleńczuk. Odczucia te mają wyrażać zarówno dźwięki gitary solowej, jak i odgłosy imitujące westchnienia czy wzdychania, pojawiające się w tle (dźwięki jako reprezentacje rzeczywistości pozamuzycznej). Tego typu gesty ekspresyjne³⁷ podkreślają bardzo osobisty kontakt z treścią wiersza Norwida. Maleńczuk bowiem bierze tekst z XIX w., ale czyni go swoistym pretekstem do mówienia z perspektywy „ja”-teraz.

Jeżeli jest tak, jak mówi Harnoncourt, że każda epoka ma takie instrumenty, jakie najlepiej odpowiadają jej muzyce, to teza ta odesłana do Maleńczuka dobrze rzecz ilustruje. Wybór rocka z „ciężkim” elektronicznym brzmieniem instrumentów gitarowych i perkusyjnych ma wyrazić współczesną rzeczywistość i doświadczenie egzystencjalne współczesnego człowieka.

³⁵ Utwór znajduje się na płycie *Homo Twist, Moniti Revan, Music Corner Records* 1997.

³⁶ Z. M i t o s e k. *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997 s. 242.

³⁷ Zob. M. S z y s z k o w s k a. *Gest ekspresyjny jako element estetycznej interpretacji dzieła muzycznego*. „Sztuka i Filozofia” 2003 nr 22/23.

Realizowana artystycznie w muzyce rozrywkowej XX w. praktyka twórczego używania tekstów Norwida dobrze ukazuje sytuację twórcy, który w „epoce płynnej nowoczesności” poszukuje nowego sposobu budowania „całościowej wizji świata”³⁸. Świadomość r o z p a d u i c h a o s u k u l t u r y powoduje jednak, że widzi on różne obrazy świata i różnorodne układy owej „całości” (h a r m o n i j n e i / l u b d y s h a r m o n i j n e). Wielość stylów i tekstów łączonych ze sobą prowadzi do przewartościowania, zwłaszcza gdy ponowoczesna era nie „lansuje” już „jedynie słusznej wizji rzeczywistości” – mówi Jarzębska – „w zamian proponuje wielość, wieloznaczność, nieokreśloność. Jej podstawowym atrybutem staje się zatem pluralizm światopoglądów i postulat rezygnacji z poszukiwania prawdy na rzecz wielopostaciowej rozmaitości”³⁹. Zachwianie porządku świadczy, że zbudowanie trwałej, całościowej wizji świata jest niemożliwe. Pozostaje tylko fragment (część zamiast całości).

Przykładem ilustrującym sytuację twórcy, który znalazł się w owej p o s t m o d e r n i s t y c z n e j r z e c z y w i s t o ś c i t e k s t o - w e j może być wykonany przez Anję Ortodox (Closterkeller)⁴⁰ kolaż tekstu poetyckiego Cypriana Norwida [...*coraz to z ciebie*] połączony z rockowym rytmem Tadeusza Gierałtowskiego i z muzyką gotycko-metalową (swoiste instrumentarium gitar: solowej, elektronicznej-akompaniującej, basowej, perkusji: talerze, bębny, organów elektrycznych).

Coraz to z Ciebie jako z drzazgi smolnej
Wokoło lecą szmaty zapalone
Gorejąc nie wiesz czy stawasz się wolny
Czy to co Twoje będzie zatracone
Czy popiół tylko zostanie i zamęt

³⁸ Zob. Z. B a u m a n. *Trwoga życia w płynnej nowoczesności*. W: t e n ż e. *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*. Tłum. M. Żakowski. Warszawa 2007 s. 13-43.

³⁹ A. J a r z ę b s k a. *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wrocław 2004 s. 5.

⁴⁰ Closterkeller – polski zespół wykonujący muzykę gotycko-metalową, rozpoznawalny dzięki swoistemu połączeniu elektrycznego rytmu gitar solowych i basowej z dźwiękami innych instrumentów: skrzypiec, gitary akustycznej, kongi oraz organów elektrycznych. Obecny skład zespołu: Anja Ortodox – śpiew, Paweł Pieczyński – gitara, Michał Rollinger – klawisze, Krzysztof Najman – gitara basowa, Pior Paweł-Pawłowski – perkusja. Okazjonalnie z zespołem występują też: Michał Jelonek – skrzypce, Jacek Skirucha – gitara akustyczna, Dariusz Ślusarczyk – konga. Dyskografia (w wyborze): *Purple blue, Violet, Scarlet, Cyan, Graphite, Nero*. Więcej informacji o zespole zob. www.anja.pl; www.closterkeller.fan.pl. Przytoczony utwór znajduje się na płycie *Scarlet*, MMPCD0094.

Co idzie w przepaść z burzą.
 Czy zostanie
 Na dnie popiołu gwiaździsty dyjament
 Wiekuistego zwycięstwa zaranie?

Wiary dziś życzę Tobie, że zostanie
 Bo na tej ziemi jesteś po to właśnie
 By z ognia zgliszcza
 Mógł powstać dyjament
 Przed którym całe wieczności spotkanie

Położ rękę na sercu
 Otwórz oczy szeroko i skacz!
 Powiedz: Teraz lub nigdy
 Zamiast: Będzie co ma być
 I nie czekaj aż głód spełni
 Twoje cierpienie!⁴¹

Cytat z Norwida jest częścią nowego tekstu i – przez rodzaj otwarcia „głosem” Norwida – tworzy jego dialogowy charakter, co jest ważne z punktu widzenia treści i jej wykonawczego ujęcia. Nie chodzi tu przecież o stylistyczny epizod czy zwykłe powtórzenie skrzydlatych słów poety, ale przede wszystkim o wzbogacenie treści własnej wypowiedzi, o nadanie jej jeszcze innej znaczącej perspektywy. Znaczenie zawiera się więc między tekstami i w tej przestrzeni rozwija się scenariusz interpretacji. W danej wersji tekstowego wykonania można zobaczyć, jak współczesny twórca „mówi Norwidem”, ale także jak „mówi o Norwidzie” (głos Norwida w wypowiedzi współczesnej)⁴². Urucho-
 miona między własnym i cudzym tekstem interakcja wytwarza sensy w planie podwójnego kodowania wypowiedzi (tekst tradycji w utworze współczesnym, ale też – utwór współczesny w tekście tradycji).

Czytelnym znakiem włączenia tekstu tradycji w rzeczywistość ponowoczesną jest użycie utworu Norwida nie tyle w rejestrze „awangardowego elitaryzmu” profesjonalnych artystów, ile raczej w komercyjnej kulturze „totalnej wolności” i „wielości”⁴³. Z tak zarysowanej perspektywy ciekawe wydaje się też wykonanie *Mojej piosnki* [II] Norwida w rytmie rock and roll’owym. Zespół De Press⁴⁴ połączył muzykę z wokalną recytacją wiersza zrobionego „na góralską

⁴¹ Cyt. za: www.closterkeller.art.pl

⁴² Ważny w tym kontekście jest tytuł utworu: *Norwid (po to właśnie)*, który bezpośrednio „mówi”, że rzecz dotyczy poety XIX w.

⁴³ Zob. J a r z ę b s k a, jw. s. 275.

⁴⁴ De Press – polsko-norweska grupa muzyczna założona w roku 1980 przez Andrzeja Dziubka (w Norwegii znanego jako Andrej Nebb), Jørna Kristensena i Ole Snortheima. Zespół

nutę”. Z kolei Homo Twist stylizacyjnie przywołuje i uobecnia rapsod Norwida, wykorzystując go jednak do opowiedzenia zupełnie innej historii: *Lema pamięci kosmiczny pogrzeb*⁴⁵. W „futurystycznym klimacie” (okładka płyty prezentuje zdjęcia rentgenowskie czaszek i kości, zaś w kompozycjach muzycznych wykorzystuje komputerowe sample) słyszymy utwór ku czci znanego pisarza fantastycznonaukowego: Stanisława Lema. Stąd też tekst Norwida poddany został modyfikacjom: zamiast Bema – jest Lem, zamiast „żałobnego rapsodu” – „kosmiczny pogrzeb”. Można powiedzieć, że archaizacja poetyckiej wypowiedzi Norwida zastąpiona jest tu swoistą „futurażacją” Maleńczuka.

Ostentacyjnie przez twórców rockowych manifestowana „literackość muzyki”, wszelkie tekstowe kolaże, wizualne ekstrawagancje są swego rodzaju przejściem i stosowaniem ponowoczesnej retoryki, w której „wszystko jest dozwolone i ma taką samą wartość”⁴⁶. Wiązanie wysokiego z niskim ma być unaocznieniem ponowoczesnej rzeczywistości we fragmentach. Mamy tutaj z jednej strony „przeszłość – zmiksowaną przez maszynę popkultury, wytrawioną w tyglu postmodernistycznych relatywistów i stylizacji”, która – jak mówi Anna Legeżyńska – „t r a c i [...] r a n g ę «w i e l k i e g o k o d u»”⁴⁷. Z drugiej zaś strony doświadczenie „romantycznego kodu” – jak w przypadku Niemena – aktualizuje go w stylu indywidualnej ekspresji wykonawczej. „Ruch z góry w dół” poddaje o s w o j e n i u t r u d n e g o N o r w i d a, który staje się bardziej p r z y s t ę p n y i wchodzi w sferę s z e r s z e g o k r ę g u o d b i o r c ó w⁴⁸. Być może przywołanie

łączy punk rocka z melodiami „spod Tatr”. Debiutancka płyta *Block to block* uzyskała po latach tytuł najlepszego rockowego albumu wydanego w Norwegii. Obecnie grupę tworzą: Andrzej Dziubek (Andrej Nebb) – gitara basowa, wokół, Tomasz Fudala – gitara, Ole Snortheim – perkusja, Łukasz Gocal – perkusja. Dyskografia (w wyborze): *Block to block* (1981 – wydanie norweskie, 2003 – wydanie polskie), *3 Potocki* (1991), *Vodka Party* (1993), *Groj skrzyppko groj* (1994), *Potargano chalpa* (1996), *Dwie tęsknoty* (1998), *Cy bocycie Świnty Ojce* (2002). Więcej informacji można znaleźć na stronie <http://de-press.eu/pl>. Przytoczony utwór znajduje się na płycie *Groj skrzyppko groj*.

⁴⁵ Utwór znajduje się na płycie Homo Twist, *Matematyk*, Emi Music Poland 2008.

⁴⁶ Zob. E. Dąbrowska. *Interakcje stylów i gatunków w ponowoczesnym dyskursie artystycznym*. „Teorie Przestrzeni”, t. 13: *Interakcyjny wymiar dyskursu artystycznego*. Red. B. Witosz. Katowice 2007 s. 27. Zob. też wypowiedź Welscha: „Postmodernizm pojawia się tam, gdzie praktykowany jest zasadniczy pluralizm języków, modeli zachowań, gdzie Całość przestaje obowiązywać”. Cyt. za: M. Dąbrowska. *Postmodernistyczne akcenty w literaturze polskiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1994 nr 4 s. 23-33.

⁴⁷ A. Legeżyńska. *Literatura okresu transformacji wobec uniwersum tradycji*. „Polonistyka” 2007 nr 3 s. 19.

⁴⁸ Audiowizualny typ kultury, wzbogacony dodatkowo multimedialnymi środkami elektro-

tekstów tradycji (autorytetów artystycznych) w rejestrach popularnych (szeroka publiczność) stanie się formą odradzania sztuki wysokiej przez sztukę niską⁴⁹. W efekcie łączenia podobnego z niepodobnym (różne poetyki, style, konwencje) – z owego chaotycznego „bazaru kultury współczesnej” – ma szansę wykształcić się nowy język kultury⁵⁰.

Warto też zwrócić uwagę na zmianę odbioru rockowych interpretacji twórczości Norwida: na przełomie lat 60. i 70. adaptacje arcydzieł poetyckich na potrzeby piosenek wywołały zarówno zachwyt młodzieży, jak i sprzeciw inteligencji. Nawet Grochowiak, ceniący Niemena, powiedział o jego wykonaniach teksów poetyckich: „Niemen jest człowiekiem, który mógłby śpiewać ciekawie, imponująco, a robi sobie tutaj jakąś nienaturalną hecę”⁵¹. Natomiast najnowsze wykonania Norwida: rockowe (Małeńczuk), folkowe (De Press), gotycko-metalowe (Closterkeller), „psychodeliczne” (Apteka⁵²) – przyjmowane są przez publiczność „bez oszołomienia”, co potwierdza tezę o zmianie, jaka dokonała się w ponowoczesnej kulturze, gdzie twórczość poetycka – wyjęta ze swoich układów macierzystych (dawnych związków i kontekstów) i wpisana w sferę kultury popularno-rozrywkowej, zaciera różnicę między tym, co dawniej określano „sztuką wysoką i niską” (od *ultivated* do *vernacular*), czyniąc częścią ponowoczesnej rzeczywistości tak tekst „trudnego poety”, jak i tekst muzyki popularnej.

nicznymi, może oddziaływać na szeroką grupę odbiorców. Na ten temat pisze M. Hopfinger w *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji*. W: *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*. Red. M. Hopfinger. Warszawa 1997 s. 18.

⁴⁹ Zob. S. B a r a n i c z a k. *Piosenka i topika wolności*. „Pamiętnik Literacki” 1974 z. 3 s. 115-123. Autor dowodzi, że zasadnicza różnica między „kulturą masową” i „kulturą wysoko-artystyczną” polega na tym, że kultura „masowa” trafia do szerokiego kręgu odbiorców. Por. wypowiedź Wajdy: „Przecież i tak mamy tylko jedną widownię [...] i na film *Pan Tadeusz* nie przyjdą inni ludzie niż na *Titanica* [...]. Nie bez znaczenia jest również fakt, że jak długo szeroka publiczność nie czyta *Pana Tadeusza*, tak długo ma przynajmniej kompleks z tego powodu. Kiedy go obejrzy w telewizji – kompleks ten zniknie!” (cyt. za: W. K o t. „*Pan Tadeusz*”. *Prawda i legenda*. Poznań 1999 s. 222-223).

⁵⁰ J a r z ę b s k a, jw. s. 274.

⁵¹ P a n e k. *Czesław Niemen*, s. 274.

⁵² Apteka to formacja założona przez Jędrzeja Kodymowskiego. Zespół powstał w latach osiemdziesiątych XX w. w Trójmieście i stopniowo przeradzał się w jeden z czołowych projektów muzyki alternatywnej i niezależnej. Muzyka Apteki łączy trans, psychodelię i rock (<http://www.rmfm.pl/muzyka/bio/?id=4160>). Dyskografia: *Big Noise* (LP i CD Arston 1990), *Narkotyki* (CD SPV Poland 1992), *Urojonecalemia* (MC SPV Poland 1993), *Menda* (CD SP Records 1995). Utwór do wiersza Norwida *Pieśń od ziemi naszej* znajduje się na płycie *Apteka*, UMP 2007 pod tytułem *Cyprian Kamil Norwid*.

CYPRIAN NORWID IN ROCK RHYTHMS

S u m m a r y

This text shows various strategies and Norwid's texts and styles in rock music. The space of analytical considerations here is filled with structural and semantic analyses concerning rock compositions, whose style and semantics are defined by relations with the works of the author of *Vade Mecum*. Now the definition of the mutual relations between the literary codes of tradition and their application in the rock version provide an opportunity to grasp and present the function and semantic effects of the bond between a textual passage and its new context.

My intersemantic strategy of the inspection of literary texts (rock text/ Norwid's text) is made concrete in the presented interpretative variants – specific proposals to read out the scripts of the literary “game” projected by contemporary artists: Czesław Niemen, Stan Borys, Maciej Maleńczuk, and Anja Ortodox.

Transl. Jan Kłos

Słowa kluczowe: art-rok, audiowizualny typ kultury, literackość muzyki – muzyczność literatury, styl, brzmienie muzyczne, reinterpretacja, epoka płynnej nowoczesności, kolaż.

Key works: art-rock, audiovisual type of culture, literary character of music – musical character of literature, style, musical sound, reinterpretation, epoch of fluid modernity, collage.

MAREK BODUSZ – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Adres: ul. Moniuszki 9-13b/7, 49-340 Lewin Brzeski; tel. 665016869; e-mail: marekb123@op.pl, marekb12@o2.pl