

SARMATIA W POETYCKIEJ OPOWIEŚCI JACKA KACZMARSKIEGO

(M. Krzysztofik, *Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w poezji Jacka Kaczmarskiego*,
Kielce 2017)

JUSTYNA KRUK-SIWIEC*

Kiedy w 1974 roku Jan Błoński diagnozował znaczenie etosu szlacheckiego dla ówczesnego obiegu kulturowego, sprawa wydawała się jednoznacznie przesądzona. „Szlachecki heros, zabi-jaka, sobiepan, oryginał, trefniś nawet, stał się doskonale egzotyczny” – pisał uczony, podkreślając „piętno umowności” towarzyszące odwołaniom do szlacheckiej tradycji¹. Niemal dokładnie pół wieku po ogłoszeniu tej znamiennej opinii obserwujemy w kulturze polskiej fenomen, którzy autorzy poświęconych tej problematyce „Tekstów Drugich” określili mianem zwrotu sarmackiego. Badacze współtworzący monograficzny numer, komentując współczesne wielopłaszczyznowe nawiązania do kultury szlacheckiej, opisywali je przede wszystkim w kategoriach dyskursu tożsamościowego o silnym potencjale politycznym, funkcjonującym w obiegu masowym na zasadach mitu, fantazmatu czy Hobsbawmowskiej tradycji wynalezionej². Z rozpoznania tych wyłania się dość jednoznaczny wniosek, że kultura szlacheckiej Rzeczypospolitej – określana najczęściej coraz mocniej dyskutowanym wśród historyków mianem sarmatyzmu – stała się (na powrót?) miejscem fundacyjnej opowieści mitycznej mającej za zadanie konsolidację wspólnoty kulturowej.

W tym kontekście interesującą propozycją wydawniczą jest zbiór szkiców Małgorzaty Krzysztofik *Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w poezji Jacka Kaczmarskiego*, w którym autorka proponuje pogłębione spojrzenie na wizję kultury szlacheckiej wykreowaną przez tego ważnego dla kilku pokoleń Polaków pieśniarza-erudyty. Twórczość Jacka Kaczmarskiego urzekła i chyba wciąż urzeka szerokie rzesze polskich odbiorców, z pewnością wpływa więc także na sposób postrzegania określonych tradycji kulturowych. Piosenki Kaczmarskiego, zbudowane na aluzyjności i zabiegach intertekstualnych, wymagają jednak od ich słuchaczy czy czytelników pewnej elementarnej przynajmniej orientacji w kontekście historyczno-kulturowym, do którego się odnoszą, a możliwości odczytań tych utworów wzrastają wprost proporcjonalnie do uruchamianych odniesień. Praca Małgorzaty Krzysztofik, w której autorka dokonuje analizy siedemnastu reprezentatywnych dla sygnalizowanego tematu piosenek³, umieszczając je na szczegółowo zarysowanym tle historycznym, stanowi rodzaj narzędzia, swoistego przewodnika historycznego po Sarmacji Jacka Kaczmarskiego.

* Justyna Kruk-Siwiec – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

¹ J. Błoński, *Gombrowicz a ethos szlachecki*, „Teksty” 1974, nr 4, s. 117. Dłuższy fragment tej wypowiedzi cytuje autorka w zakończeniu omawianej pracy. Zob. M. Krzysztofik, *Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w poezji Jacka Kaczmarskiego*, Kielce 2017, s. 235.

² P. Czaplinski, *Plebejski, populistyczny, posthistoryczny. Formy polityczności sarmatyzmu masowego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 21–45; R. Kolarzowa, „Zamawianie” *Realnego. Konstruowanie tożsamości fantazmatycznej „narodu politycznego”*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 84–95; J. Niedźwiedź, *Sarmatyzm, czyli tradycja wynaleziona*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 46–52.

³ M. Krzysztofik, dz. cyt., s. 17.

Nawiązując tutaj do tytułu albumu z 1994 roku w całości poświęconego szlacheckiej spuściźnie⁴, nie sposób nie odnieść się do kompozycji, jaką nadała swojej pracy Małgorzat Krzysztofik. Autorka zrezygnowała bowiem z omawiania *Sarmatii* jako cyklu poetyckiego. W zamian za to interpretacje piosenek – stanowiące zasadniczy trzon pracy – częściowo pochodzących z *Sarmatii*, częściowo z innych programów skomponowała w kluczu chronologicznym. Część analityczną pracy otwierają więc utwory odnoszące się do sztandarowych twórców złotego wieku – Jana Kochanowskiego i Mikołaja Reja, kończą zaś teksty tematyzujące rozbiory państwa oraz trzy utwory będące próbą całościowego spojrzenia na dziedzictwo kulturowe szlachty.

Naszukowany powyżej układ pracy wynika z założeń metodologicznych przyjętych przez autorkę, w myśl których „każda piosenka jako tekst kultury stanowi odrębną całość, którą można czytać niezależnie od utworów pozostałych”⁵. Rozwiązanie takie, jakkolwiek uprawnione, nie pozostaje jednak całkowicie neutralne z punktu widzenia interpretacji tekstów, które zostają skonstruowane w pewną nową całość, odmienną od oryginalnego układu nadanego im przez twórcę⁶. Możliwie reprezentatywny wybór utworów o kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej z bogatego repertuaru piosenek poświęconych tej problematyce nie jest jednak jedyną trudnością metodologiczną, przed jaką staje filolog biorący na warsztat utwory Jacka Kaczmarskiego. Poważnym wyzwaniem jest także ich charakter gatunkowy: jako piosenki są one obliczone przede wszystkim na wykonanie muzyczne, stanowiące – by użyć nieco upraszczającej metafory – kolejną warstwę znaczącą utworu. Czy więc filolog, historyk, literaturoznawca mają prawo badać piosenki Kaczmarskiego w oderwaniu od ich melodii i ekspresyjnego autorskiego wykonania? Niektórzy badacze rozwiązują ten problem, podkreślając prymat tekstu nad warstwą dźwiękową⁷, trudno jednak odmówić racji spostrzeżeniu Michała Traczyka, który zauważa, że traktowanie utworów Kaczmarskiego wyłącznie jako poezji słownej – choć pozornie nobilituje status tej twórczości – niesie za sobą nieuchronnie zakwestionowanie wartości wybranej przez artystę formy wypowiedzi⁸. Autorka omawianej pracy, zdając we *Wstępie* sprawę z powyższych trudności, wybrała rozwiązanie pośrednie: poszczególne piosenki są przez nią analizowane przede wszystkim jako teksty, sam zaś autor konsekwentnie nazywany poetą, każda interpretacja poprzedzona jest jednak krótkim komentarzem opisującym realizację muzyczną utworu, odnotowującym na przykład szczególnie ekspresyjne nacechowanie konkretnego fragmentu⁹.

Poszczególne eseje interpretacyjne zbudowane są zazwyczaj w analogiczny sposób. Autorka rozpoczyna od przytoczenia w całości omawianego utworu, który opatruje datą oraz obszernym komentarzem językowym. W dalszej kolejności następują uwagi na temat struktury brzmieniowej i wersyfikacyjnej utworu, ilustrujące błyskotliwość pastiszów literackich Kaczmarskiego. Ujawnia się ona już na poziomie warstwy rytmicznej tekstów. Analizy Krzysztofik udowadniają tu nie tylko kapitalne wycucie eufonii i nienaganną dykcję artysty, ale także jego gruntowną wiedzę historycznoliteracką, przejawiającą się w świadomych nawiązaniach do struktur wersyfikacyjno-rytmicznych poezji staropolskiej. Wymownym przykładem takich kompetencji pieśniarza jest chociażby znakomita imitacja późnośredniowiecznego wiersza zdaniowego i zrytmizowanej pieśni ludowej w *Pana-Rejowym gadaniu*¹⁰. Interpretację każdej piosenki autorka opiera przede wszystkim na

⁴ J. Kaczmarski, *Sarmatia*, Warszawa 1994.

⁵ M. Krzysztofik, dz. cyt., s. 17.

⁶ Potrzebę badania *Sarmatii* jako cyklu poetyckiego podkreślał Krzysztof Gajda, zob. tegoż, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 205.

⁷ K. Dźwiniel, *Struktura ironii w programie Jacka Kaczmarskiego*, cyt. za: M. Krzysztofik, dz. cyt., s. 19.

⁸ M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – I kto o tym decyduje? [w:] Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajdy i M. Traczyka, Warszawa 2010, s. 362.

⁹ Por. np. komentarz autorki do ekspresyjnego wykonania utworu *Rokosz*. M. Krzysztofik, dz. cyt., s. 131.

¹⁰ Por. tamże, s. 25.

bardzo skrupulatnym zrekonstruowaniu kontekstu historyczno-kulturowego uruchamianego przez dany utwór. Rozwinięte zostają niemal wszystkie intertekstualne aluzje i intersemiotyczne nawiązania zasugerowane w tekście, przy czym czytelnik otrzymuje tu nie tylko fachowy komentarz historyczny, ale i bogatą ilustrację źródłową uwzględniającą także reprodukcje dzieł malarskich. Osadzenie omawianych utworów na bogatym tle interpretacyjnym ujawnia nie tylko powszechnie podkreślaną niecodzienną erudycję Jacka Kaczmarskiego, ale także jego niezwykłą sprawność w posługiwaniu się skrótem poetyckim. Analizy takich utworów jak *Pas słucki*, *Dobre rady pana ojca*, *Krajobraz po uczcie* ilustrują niezwykłą ekonomię jego techniki twórczej pozwalającą za pomocą jednej plastycznej frazy uruchomić cały łańdunek tradycji kulturowej, z którą artysta zazwyczaj twórczo polemizuje. Ponadto, interpretując niektóre piosenki, Małgorzata Krzysztofik przytacza komentarze samego ich autora, a w niektórych przypadkach uwzględnia także kontekst biograficzny towarzyszący powstawaniu danego tekstu. Uruchomienie tej ostatniej perspektywy pomaga zrozumieć skomplikowany, a często także zmienny stosunek artysty do opisywanej materii historycznej. Za ilustrację powyższego stwierdzenia z powodzeniem może służyć zestawienie dwóch inicjalnych esejów, odnoszących się kolejno do spuścizny Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego. Wymowa tych utworów różni się skrajnie, mimo iż oba stanowią dialog z tym samym ideałem moralnym ufundowanym na renesansowym pojmowaniu imperatywów cnoty i mierności. W pierwszym z nich – *Pana-Rejowym gadaniu* – spod misternego kostiumu historycznego wyłania się wszechogarniające zwątpienie we wszelkie stabilne konstrukcje aksjologiczne. Drugi – *Jan Kochanowski* – jest osobistym świadectwem ładu wewnętrznego poety-mędrca, który poprzez zrozumienie ograniczeń kondycji ludzkiej zaakceptował otaczającą go rzeczywistość. Zestawienie w początkowej części pracy tych dwóch utworów pozwoliło już na wstępie zasygnalizować, że stosunek Jacka Kaczmarskiego do tradycji rozpięty jest na przeciwstawnych biegunach fascynacji i krytyki. Co więcej, wychwycenie tzw. intencji autorskiej jest w przypadku tej twórczości bardzo skomplikowane ponieważ podmiot liryczny skrywa się zazwyczaj za różnymi maskami postaci literackich i historycznych, z reguły nie mówiąc własnym językiem. Predylekcja do liryki roli okazuje się zgodna z historiozofią Kaczmarskiego, który – jak czytamy w przytoczonym przez Autorkę cytacie – wątpił w pedagogiczne możliwości nauki o przeszłości: „[Historia – J.K.-S.] podlega najrozmaitszym manipulacjom. Każdy ją widzi na inny sposób. W moim przekonaniu jesteśmy skazani na powtarzanie błędów naszych ojców”¹¹. Artysta konfrontuje więc rozmaite perspektywy i opinie, co prowadzi do nieustannej oscylacji pomiędzy mitem a jego dekonstrukcją. Wymienione czynniki sprawiają, że obrazy przeszłości budowane przez pieśniarza nie poddają się prostej wykładni na płaszczyźnie aksjologicznej, a ich odczytania mogą być – i bywały – zaskakujące nawet dla samego autora.

Złożony stosunek Jacka Kaczmarskiego do tradycji zostaje w omawianej pracy podsumowany mianem „subiektywnego *imaginarium* Wielkiej Historii”¹². Jest to więc osobista, często bardzo emocjonalna perspektywa artysty, którego podstawowym tworzywem są jednak zakorzenione w zbiorowej mentalności schematy pamięci. Za kluczowe dla Kaczmarskiego narzędzie opisu, ale i oceny rzeczywistości uznaje autorka kategorię ironii, podążając w tej mierze za pewną utrwaloną już praktyką badawczą¹³. O ile nie sposób negować tego rozpoznania w kontekście ogólnej oceny techniki twórczej artysty – zdecydowanie preferującego komunikację nie wprost, o tyle pewne wątpliwości mogą wzbudzać niektóre próby „rozszyfrowania ukrytej oceny kreowanego świata”¹⁴ w przypadku interpretacji poszczególnych piosenek. Ironia w jej klasycznym rozumieniu opiera

¹¹ Cyt. za: M. Krzysztofik, dz. cyt., s. 245.

¹² Tamże, s. 239.

¹³ K. Dźwiniel, *Struktura ironii...*, dz. cyt. *passim*; K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, dz. cyt., s.208.

¹⁴ M. Krzysztofik, dz. cyt., s. 243.

się na opozycji pomiędzy dosłownym a właściwym znaczeniem wypowiedzi¹⁵, może więc sugerować dwuznaczny model lektury, w którym „właściwy” sens ironiczny zaprzecza i unieważnia sens „powierzchownej” wymowy utworu. Wydaje się, że niektóre utwory Kaczmarskiego przekraczają taki binarny schemat interpretacyjny. Piosenki, takie jak *Rokosz*, *Elekcja* czy *Dobre rady pana ojca* z pewnością obnażają – na zasadzie ironicznego cudzysłowu – głupotę stanową czy naiwność polityczną szlachty. Dzieje się tak jednak dopiero wtedy, gdy ocenimy ich postępowanie i zasady moralne według własnych standardów etycznych i z punktu widzenia naszej wiedzy o świecie. Podmiot liryczny oddaje zaś głos tamtym postaciom i tamtej logice, a budowane w ten sposób narracje bywają tak plastyczne i sugestywne, że urzekają – wbrew dydaktycznej wykładni – także współczesnego słuchacza.

Najlepszym bodaj przykładem takiej kreacji jest podmiot mówiący pominiętego w omawianym zbiorze *Warchoła* – możliwy do zinterpretowania w schemacie ironicznym (autokompromitujący monolog pozbawionego skrupułów pasożyta społecznego), a jednak w jakiejś mierze fascynujący w swojej żelaznej logice wolności jednostki posuniętej do ostatnich granic. Obrazy i postaci kreowane przez Kaczmarskiego poddają się zatem najrozmaitszym odczytaniom, wielu czytelników zachwycając także dosłowną warstwą kreowanego wizerunku, co jednak nie musi przekładać automatycznie na całościową afirmację prezentowanej perspektywy moralnej. (Ogromną rolę odgrywa tu oczywiście wiedza i wrażliwość samego czytelnika.) W *Zakończeniu* omawianej pracy czytamy, że piosenki Kaczmarskiego opierają się interpretacji w oparciu o jednostronne schematy poznawcze¹⁶, równocześnie jednak autorka stara się za wszelką cenę przestrzec czytelnika przed pułapkami dosłownego odczytania piosenek, stąd chyba tak mocne podkreślanie umowności (ironiczności) artystycznych wizji¹⁷. Lektura poszczególnych szkiców pozwala tymczasem wysnuć wniosek, iż najciekawsze efekty interpretacyjne przynosi odwołanie się do innych, bardziej szczegółowych kategorii estetycznych, ściślej mówiąc chwytów poetyckich, takich jak liryka roli, dystans poznawczy czy odwrócenie tradycyjnej (utrwalonej w pamięci kulturowej) perspektywy opisu. Ten ostatni środek najcelniej zastosował Kaczmarski w utworze *Rejtan, czyli raport ambasadora*, będącym zaskakującą ekfrazą jednego z najpopularniejszych płócien Jana Matejki. Podstawowym tworzywem artystycznym jest tutaj nie tyle konkretna materia historyczna, a utrwalona w pamięci kulturowej narracja na jej temat¹⁸. Wizja, czy raczej wizje kultury Pierwszej Rzeczypospolitej w twórczości Jacka Kaczmarskiego okazują się więc – podobnie jak diagnozowany współcześnie zwrot sarmacki – utkane przede wszystkim ze zbiorowych wyobrażeń, fantazmatycznych opowieści i wynalezionych biografii. Z kolei nasza współczesna identyfikacja z mityczną *terra felix* jawi się jako zjawisko co najmniej skomplikowane. Większość Polaków za motto mogłaby bowiem uznać słowa z *Drzewa genealogicznego*:

Czy byli pod Grunwaldem – milczą kronikarze,
 Jeżeli wzięli Moskwę – to ich tam zjedzono.
 Brakuje mi pradziadów w głównym nurcie zdarzeń
 Bym mógł ich dać za przykład *pro publico bono*.¹⁹

Marek Karpiński, komentując nowo podówczas wydany album *Sarmatia* opisywał tę zawikłaną relację w kategoriach cenionego powszechnie falsyfikatu. Jego komentarz – mimo

¹⁵ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 221.

¹⁶ M. Krzysztófik, dz. cyt., s. 247.

¹⁷ Ostrożność autorki w tej materii można też zapewne tłumaczyć faktem, iż przewidyje ona możliwość wykorzystania omawianego zbioru interpretacji w dydaktyce szkolnej, zob. M. Krzysztófik, dz. cyt., s. 18.

¹⁸ Por. tamże, s. 164.

¹⁹ J. Kaczmarski, *Drzewo genealogiczne* [za:] <http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/drzewo-genealogiczne/> [data dostępu: 28.03.2018].

upływu czasu – nie stracił wiele na aktualności, niech więc posłuży za podsumowanie niniejszych rozważań:

Skąd wzięła się *Sarmatia – terra felix*? Wzięła się z kłamstwa i ambicji. Ze snobizmu i zazdrości. Z tęsknoty, aby być lepszym i z pogardy dla rzeczywistości. To cechy, które możemy wprawdzie uznać za podłe. Nie możemy jednak mówić, że są obce [...] I tak żyjemy jak szpiedzy: z cudzym życiorysem we własnym kraju. Wpisujemy się w sfałszowaną metrykę: miejsce urodzenia – *Sarmatia*. I mamy do tego fałszerstwa sentyment. Numizmatyka oceniając dwie wyszłe z obiegu monety da wyższą ocenę fałszywej. Jest ona bowiem nie tylko –jak oryginał – miernikiem wartości, ale i miarą aspiracji. Po jakimś czasie fałszerstwo staje się cenniejsze od oryginału. Skala wartości się odwraca – i dlatego żyje w nas *Sarmatia felix*...²⁰

²⁰ M. Karpiński, *Jacek Kaczmarski – aneks do wniosku o awans*, „Puls” 1993, nr 5/6, s. 84–85.