

Don Kichot i Sancho Pansa w piosence poetyckiej: Jacek Kaczmarski i Francesco Guccini

Iwona Puchalska*

doi 10.24425/rl.2022.143006

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 6 (375) PL

PL ISSN 0035–9602

Patrzono na mnie przez soczewki
Miłości, złości, interesu,
Przeznaczano moje śpiewki,
By się stawały tym, czym nie są.
Tak używano mnie w potrzebie
Aż dziw, że jeszcze mam ciut siebie.¹

Zacytowane słowa, które bez trudu dałyby się zastosować do postaci Błędnego Rycerza, ale i właściwie do każdej wielkiej postaci kultury, pochodzą z utworu Jacka Kaczmarskiego zatytułowanego *Testament '95* i dotyczą także – a właściwie przede wszystkim – jego samego. A cytuję te słowa jako badawcze memento, gdyż podejmując się komentowania utworów bardzo odległych czasowo i kulturowo od Cervantesowskiego hipotekstu staję przed podwójnym niebezpieczeństwem: „przeinaczenia” zarówno wymowy samych tych utworów, jak i charakteru relacji, w jakie wchodzi one z dziełem Cervantesa.

* Iwona Puchalska – dr hab., prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Wydział Polonistyki UJ. ORCID: 0000-0003-0681-7460

¹ J. Kaczmarski, *Testament '95*, [w:] *A śpiewak także był sam*, Warszawa 1998, s. 293.

Bohaterów mojego artykułu – Jacka Kaczmarskiego i Francesco Gucciniego – łączy z jednej strony oczywiście sam temat Don Kichota i Sancho Pansy, z drugiej zaś wspólnota genologiczna. Otóż obaj uprawiali gatunek tak zwanej piosenki poetyckiej, choć w różnych jej wernakularnych odmianach: Kaczmarskiego określa się najczęściej mianem „barda”, Gucciniego – „cantautore”.

Bard² to słowo płynne semantycznie, które we współczesnej polszczyźnie oznacza pieśniarza wykonującego osobiście własne teksty z własnym akompaniamentem – zazwyczaj gitary. Terminem cantautore określa się także piosenkarzy wykonujących własne utwory z własnym akompaniamentem (włoskie słowo *cantautore* stanowi połączenie słów *cantare* i *autore*)³. Dodać należy, że i w przypadku barda, i cantautore teksty ich utworów powinny cechować się pewną złożonością myślową, a stylistyka muzyczna, choć eklektyczna, nie wchodzi z reguły (choć nie bezwyjątkowej) na grunt estetyki pop.

Trzeba jednak zaznaczyć, że ani Kaczmarski ani Guccini nie dają się bez reszty wpasować w tę definicję. Znaczna część twórczości Gucciniego realizuje się we współpracy z innymi artystami, przy czym chętnie wykonuje on również teksty i kompozycje cudze. Rygorystycznie więc rzecz ujmując, Guccini *cantautore* nie był, lecz jedynie bywał, a poza tym sporą partię energii twórczej wykorzystywał na inne sposoby, jako powieściopisarz, twórca komiksów czy aktor. Ale i Kaczmarski, choć najwierniejszy był formule piosenki autorskiej, nie unikał współpracy z innymi artystami (np. z Przemysławem Gintrowskim, Zbigniewem Łapińskim czy też z Jerzym Satanowskim, z którym stworzył musical na podstawie *Człowieka śmiechu* Wiktora Hugo⁴). Umuzyczniał także cudze teksty oraz eksplorował inne dziedziny twórczości, pisząc powieści i felietony. Dlatego, oprócz tematu Don Kichota, płaszczyzną, na której zestawiam obu twórców NIE jest indy-

2 Niejednokrotnie – choć nie zawsze – z pojęciem „bard” wiąże się postawę tyrejską oraz/lub postawę wyrażiciela zbiorowości, choć żadna z nich nie jest *sine qua non* barda; niekiedy zastępuje je ogólniejsza postawa nonkonformisty. Zob. np. K. Gajda, *Jacek Kaczmarski. W świecie tekstów*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013, s. 24–27; M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 44–48; J. Sawicka, *Bardowie*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Wydawnictwo MG, Kraków 2010, s. 13–23.

3 Specyfikę tradycji kulturowych wpisanych w terminy „bard” i „cantautore” analizuje porównawczo D. Artico w książce *Dolce Italia? Dzieje współczesnych Włoch w twórczości Francesca Gucciniego i innych „śpiewających autorów”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 8–10. *Nota bene*, w przeciwieństwie do Artico, który w dalszej części wywodu pisze o „kantautorach”, traktując ten termin jako nieodmienny i nie dokonując jego spolszczenia.

4 K. Gajda, *Jacek Kaczmarski. To moja droga*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2014, s. 255–258. Zob. też <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/kuglarze-i-wisielcy/> (dostęp: 17.08.2022).

widualistyczny projekt pieśniowego *Gesamtkunstwerku* – czyli piosenki autorskiej właśnie – lecz szerszy kontekst wokalne aktywności artystycznej, do którego obaj należą – segmentu tzw. piosenki poetyckiej, której rozkwit przypadał na II połowę XX wieku.

Sięgając po tę szerszą kategorię – piosenki poetyckiej – napotykaemy oczywiście kolejny kłopot: kategorię poetyckości⁵, której bynajmniej nie pomogło wyklarować przyznanie w 2016 roku literackiej Nagrody Nobla Bobowi Dylanowi (jak napisano w uzasadnieniu: za „tworzenie nowych form poetyckiej ekspresji w ramach wielkiej tradycji amerykańskiej pieśni”⁶). Przeciwnie: niezależnie od sympatycznej w założeniu chęci dowartościowania tego typu twórczości, dokonana tym gestem jej aneksja do domeny literatury wydaje się nieporozumieniem albo wręcz nadużyciem. Narzuca się tu oczywista analogia z losami libretta operowego, które wielokrotnie próbowano przenieść w pozornie sprzyjający mu, lecz zawsze na złe mu wychodzący habitat kultury czysto literackiej. Już w samej nazwie gatunku „piosenka poetycka” funkcja *poesis* nie bez powodu została ujęta w przymiotnikową formę; przydawka ta wyraża poetycką afiliację, lecz nie tożsamość; wyraża zanurzenie w kulturę literacką większe niż w przypadku tekstów piosenek czysto rozrywkowych, zarazem utrzymując ten gatunek na obrzeżach poezji jako takiej. Poetyckość staje się atrybutem, nie istotą. Sam Kaczmarek ujął to klarownie w odniesieniu do własnej twórczości, sytuując ją – jeśli chodzi o warstwę słowną – między biegunami poezji i tekstu do śpiewania. W często cytowanej wypowiedzi ujął to następująco:

Nie uważam siebie za poetę. Nie szanuję słów tak jak na to zasługują. Nie jestem także tekściarzem. Nie składam wersów i nie szukam męskich rymów po to tylko, żeby napisać piosenkę. Czuję się jak odbiornik wędrujących tematów i nastrojów emitowanych przez ludzi, sytuację, przedmioty, wydarzenia i czas, które formułują się we mnie w myśli i poglądy wartościujące.⁷

W deklaracji tej Kaczmarek nie tylko upodrzednia funkcję estetyczną stworzonych tekstów wobec ich funkcji semantycznej, ale także eksponuje

5 Na temat rozróżnienia między piosenką poetycką a poezją śpiewaną zob. np. M. Traczyk, *Zamiast wstępu. Poezja śpiewana – problemy genologiczne i terminologiczne*, [w:] tenże, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009; J. Małeszyńska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.

6 “for having created new poetic expressions within the great American song tradition”; cyt. za stroną: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/facts/> (dostęp: 11.08.2022).

7 J. Kaczmarek, *A my nie chcemy uciekać stąd*, „RADAR. Miesięcznik Pracy Twórczej”, nr 3/1981; cytuję za: <https://www.kaczmarek.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarem/nie-uwazam-siebie-za-poete/> (dostęp: 11.08.2022).

jako istotę swojej twórczości rolę pośredniczącą artysty, z którą związana jest specyficzna triada: recepcji, przeformułowania i waloryzacji⁸. I przez pryzmat tych trzech kategorii właśnie można przeanalizować sposób, w jaki w utworach śpiewanych zarówno przez Kaczmareckiego, jak i Gucciniego zaistniał Don Kichot.

Rozpocznijmy od ostatniego elementu: wartościowania, ponieważ ściśle wiąże się ono z jeszcze jedną częścią (choć nie obligatoryjną) cechą piosenki poetyckiej – z jej silnym zaangażowaniem w sprawy publiczne. Będąc reakcją na doraźne impulsy, twórczość tego rodzaju zwiera często komentarze światopoglądowe, społeczne czy polityczne. Z tego względu postać Don Kichota wydaje się dla niej idealną pożywką. Jest stereotypowa, mocno zakorzeniona w zbiorowej świadomości (niezależnie od rzeczywistej znajomości tekstu powieści) i rozpoznawalna także w sferze kultury popularnej.

Dla Kaczmareckiego powieść Cervantesa wydaje się – przynajmniej na pierwszy rzut oka – bardziej inspirująca, niż dla Gucciniego, ponieważ nawiązanie do niej pojawia się w kilku tekstach: *Cervantes* (1979), *Teza Don Kichota* (1990), *Teza Sancho Pansy* (1993), *Pożytek z odmieńców* (1993), *Popas w karawanseraju* (1993), *Sny i sny* (1993), *Co dwóch widzi, gdy widzi to samo* (1993). Z tego powodu w ramach niniejszej pracy w naturalny sposób partie poświęcone Kaczmareckiemu przeważają nad refleksją na temat piosenki Gucciniego. Nie wynika to jednak oczywiście z większej wagi dzieł polskiego barda – różnica jest czysto ilościowa. Zresztą wielokrotna obecność Don Kichota w myśli Kaczmareckiego nie świadczy wcale o szczególnym statusie hiszpańskiego autora w jego myśli, gdyż skłonność wielokrotnego powracania do jakiegoś dzieła czy tematu, swoista dyspozycja wariacyjna, była charakterystyczna dla tego artysty. I w taki sposób, jako serię wariacji, można potraktować zestaw tych piosenek, choć ta seryjność jest trochę problematyczna.

Przede wszystkim – tylko *Teza Don Kichota* jest piosenką *sensu stricto*, czyli została do niej skomponowana muzyka; w przypadku pozostałych wierszy nieznanne jest ani nagranie Kaczmareckiego, ani partytura⁹. Sprawia to, że

⁸ Kwestie poetyckości piosenki w kontekście twórczości Kaczmareckiego rozpatrują m.in.: A. Spiechowicz, „Przeinaczano moje śpiewki / By się stawały tym, czym nie są”. *Twórczość Jacka Kaczmareckiego – nieporozumienia i problemy metodologiczne*, [w:] *Odmiany pograniczności. Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej*, red. Z. Chojnowski, Instytut Literatury, Kraków 2020, s. 39–59; M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarecki wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Wydawnictwo MG, Kraków 2010, s. 349–363.

⁹ Dane te podaję na podstawie książki Krzysztofa Gajdy, *Jacek Kaczmarecki, w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 352, 367, 370–371. Teksty z „cyklu cervantesowskiego” Kaczmareckiego opracowało muzycznie i wykonuje obecnie Trio Łódzko-Chojnowskie.

możemy je czytać jedynie jako teksty, a więc – zgodnie z poetyką piosenki – jako utwory niepełne. Analogicznie jednak jak w przypadku librett zachowanych bez muzyki, w ich strukturę wpisane są rozwiązania muzyczne, sugerowane przez np. tok wiersza, refrenicznie powtarzane frazy, czy też paralelizm kompozycyjny poszczególnych strof lub ich fragmentów.

W związku z tematem Don Kichota bardziej intrygującą kwestią niż problem modalności lektury piosenek bez muzyki są jednak okoliczności ich powstawania. Otóż jako pierwszy datowany jest (1979) *Cervantes*. Następnie dopiero po dłuższym czasie powrócił Kaczmarek do tego tematu, komponując piosenkę *Teza Don Kichota* (datowaną na 26 marca 1990 roku). W trzy lata później, w roku 1993, napisał pozostałe teksty i w odniesieniu do nich można mówić o serii w pełnym znaczeniu tego słowa, ponieważ cztery z nich datowane są kolejno na okres między 4 a 10 maja. Tylko przy wierszu *Co dwóch widzi, gdy widzi to samo* nie mamy daty dziennej, ale rok jest ten sam – 1993, można więc przypuszczać, że łączy ten utwór z pozostałymi ten sam impuls myślowy – ta sama fala namysłu nad postacią Don Kichota. Nie potrafimy jednak powiedzieć, w której pozycji w cyklu należy go umieścić¹⁰.

Czy jednak ma to znaczenie? Czy takie śledzenie uwarunkowań chronologicznych nie jest zbytnią pedanterią w przypadku piosenek, które z natury rzeczy przeznaczone są do wykonywania w zmiennych okolicznościach, a tym samym – do swobodnej rekontekstualizacji? Żeby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba ustalić, w jakim stosunku pozostają do siebie te teksty – czy poddane wspólnej lekturze składają się na obraz komplementarny, sprzeczny, czy po prostu konstelacyjny?

Zacznijmy od tego, że jako pierwszy przyciągnął uwagę Kaczmarek sam autor *Don Kichota*, a nie jego bohaterowie. W *Cervantesie* pisarz wypowiada się w pierwszej osobie, przywołując wybrane elementy swojej biografii, a zarazem ukazując, że każda z nich była naznaczona rozczarowaniem wynikającym z niejednoznaczności: walka z „niewiernymi”, niewola, powrót weterana. Oczywiście dla Kaczmarek biograficzna skrupulatność nie jest najważniejszą kwestią; wybiera on po prostu elementy, które pozwalają mu pokazać opresyjny wymiar świata w biografii Cervantesa. W wywodzie skonstruowanym przez Kaczmarek za każdym razem rzeczywistość zostaje sprowadzona do „gorszego” mianownika, a wartości takie jak wiara czy prawda ulegają relatywizacji. W tym świecie, w którym dominuje rozczarowanie, dręczące Cervantesa pragnienie innego stanu rzeczy (wyrażone anaforycznym „ach, gdyby”) zmierza ostatecznie do eskapizmu. Wyekspozowana w ostatniej strofie tęsknota za chwałą – w szerokim rozumieniu tego słowa – prowadzi do utożsamienia pisarza z jego bohaterem:

¹⁰ Tamże.

Tęsknotą w moim ciemnym domu
Miecz zardzewiały świeci
I niezniszczone lśnią bastiony
Nad równinami śmieci
Po pas w nich brocząc błędny rycerz
Przemierzam drogi chwały¹¹

Warto tu jasno postawić jedną kwestię: otóż próby weryfikacji treści zawartych w wierszach zarówno w odniesieniu do osoby Cevantesa, jak i bohaterów jego do powieści są właściwie bezcelowe. Nie tylko dlatego, że żadna z piosenek nie ma nic wspólnego z *close reading*, lecz przede wszystkim dlatego, że każda z nich zawiera rodzaj własnej „ekspozycji” faktów – prezentuje wybrane przez Kaczmarskiego elementy składowe doświadczenia bohaterów, konstruując tym samym ich portret doraźny, indywidualny, fragmentaryczny – portret kogoś, kto raczej przypomina Don Kichota czy Sacho Pansę, niż kogoś, kto usiłuje się za niego podawać. To nowe wcielenie jest jednak bardzo wyraziste, zwłaszcza że Kaczmarski w większości tych tekstów stosuje chwyt polegający na deklaratywnej autoprezentacji bohatera (w formie monologu lub dialogu), w której analizuje on swoje przesłanki, motywacje i postawę życiową. Podobnie zresztą czyni Guccini. Jest to skuteczny środek perswazyjny, wywołujący wrażenie, że oto wreszcie Don Kichot, Sancho Pansa czy sam Cervantes wyjaśniają nam wprost, co należy o nich sądzić. Tę sugestywność potęguje jeszcze (jeśli utwór zostanie zaśpiewany) element wykonawczy, jak również poetyka charakterystyczna dla piosenki jako gatunku: jej sentencjonalność, konkluzywność, dobitność. Cechy te są w dużej mierze pochodną wymagań formy tekstowej przeznaczonej do śpiewania: zdaniowej konstrukcji wiersza, praktycznie pozbawionego przerzutni, nośności rytmu, repetytywności, referencyjności, ale tak czy inaczej przyczyniają się one do ujednoznaczenia bohaterów piosenki.

Jednoznaczne autodeklaracje dominują także w drugim chronologicznie tekście: *Teza Don Kichota*, choć tym razem monologuje już sam tytułowy bohater a nie pisarz, który go stworzył. Wiersz ten wprowadza ciekawy koncept, efektownie odwracający stereotyp Don Kichota jako idealisty. Rycerz stwierdza mianowicie, że ideały prowadzą do zbrodni, ponieważ są jedynie przewrotną mutacją, złowieszczą sublimacją przyziemnych pragnień:

¹¹ Wszystkie cytaty z tekstów Kaczmarskiego podaję za stronę: <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/spiewniki-i-tomiki/a-spiewak-takze-byl-sam/>, gdzie znajduje się cyfrowa edycja zbioru: J. K a c z m a r s k i, *A śpiewak także był sam*, Warszawa 1998.

Nie widzę celu w drodze ludzi
 Co z pragnień tworzą ideały
 A z ideałów zbrodnie.

Dlatego też Błądny Rycerz jawi się tu jako – jak sam o sobie mówi – praktyk, wytrawny znawca życia, który, aby ocalić prostych ludzi, uosabianych przez Sancho Pansę, przed pokusami ideologii, utwierdza ich w owych przyziemnych pragnieniach. Skonstruowany przez Kaczmareckiego swoisty antyidealizm Don Kichota fundowany jest na afirmacji rzeczywistości takiej, jaka jest – afirmacji, która jest pochodną miłości: „Sancho świat, który widzi, nudzi / Ja go uważam za wspaniały / Podarek od niej”.

Poczucie godności Don Kichota wynika ze zdolności do odpowiednio ukierunkowanej myślowej percepcji owej rzeczywistości, z jej radosnego przyjęcia. Postrzega on siebie jako uczestnika świata idei, a nie ideałów. To rozróżnienie jest znaczące: ideał konotuje pojęcie doskonałości, które jest groźne, podczas gdy idea to myśl (zgodnie z łacińską etymologią słowa), dlatego Don Kichot „myślą szlachetne tworzy fakty”.

Finalna fraza: „tak wędrujemy przez epoki / Sancho marzyciel i ja praktyk” może zarówno eksponować trwałość mitu Don Kichota, jak i uogólnić przedstawione w masce Cervantesowskich bohaterów postawy. Owo uogólnienie w momencie pisania tekstu, a więc tuż po transformacji ustrojowej w Polsce, nieuchronnie odsyłało do świeżego jeszcze dziedzictwa komunizmu, ale oczywiście jego nośność jest większa i bardziej uniwersalna.

Zauważmy, że w wierszu Cervantes Sancho w ogóle nie występował. W *Tezie Don Kichota* pojawia się, ale upodrzedniony w stosunku do błędnego rycerza – jest elementem jego rozważań. Własny głos zyskał giermek pod piórem Kaczmareckiego dopiero trzy lata później, kiedy powstała *Teza Sancho Pansy*. Już sam tytuł ustanawia między tym wierszem a *Tezą Don Kichota* dylogiczną, a także dialogiczną zależność¹². Sancho prezentuje się tu w sposób dość kanoniczny – świadom obłądu pana, trzyma się go jednak, bo to, co Don Kichot mu obiecuje, jest jedyną alternatywą w stosunku do tego, czym sam dysponuje. Jego postawa zdaje się potwierdzać rozpoznanie zawarte w *Tezie Don Kichota* – Sancho wykazuje obojętność wobec poziomu ideałów, koncentrując się na marzeniu o władzy, przy czym (szczęśliwie) marzenie to wiąże się z zapowiedzią szczodrości, a nie przemocy:

¹² Dialogiczność zdaje się narzucać w sytuacji równouprawnienia obu bohaterów Cervantesa, toteż nic dziwnego, że i Guccini odwołuje się to tego chwytu. Na temat funkcji dialogiczności u Kaczmareckiego (także w perspektywie wykonawczej) zob. m.in. K. Gajda, *Jacek Kaczmarecki*, dz. cyt., s. 290–291 oraz I. Grabśka, *Dialogiczność poezji Jacka Kaczmareckiego*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni*, dz. cyt., s. 203–223.

Więc – gdy będę Gubernatorem
Pokonawszy olbrzymy i smoki
Bogatym otoczę się dworem
By smakować życia uroki:
Będę dawał na lewo i prawo,
Złotem dzielił się, chlebem i stawą,
Ja, com umiał uwierzyć w porę
W sny, o których mówią, że chore.

W serii wierszy Kaczmarek z 1993 roku zmienia się status i podmiotowość Sancha, który we wszystkich następnych utworach staje się równoważnym partnerem Błędnego Rycerza. Co więcej, wszystkie następne cervantesowskie piosenki Kaczmarek są już zbudowane w układzie dualistycznym, choć nie zawsze granica podziału przebiega pomiędzy panem i jego sługą. Na przykład w wierszu *Pożytek z odmieńców* bohaterowie Cervantesa przedstawiani są w kontraście do otaczającej ich rzeczywistości. W przeważającej partii tekstu dominuje narracja bezosobowa, a ukazywany w nim porządek świata wyrażony jest przede wszystkim za pomocą sloganów lub zdań rozkazujących, nasuwających skojarzenia z językiem reklam:

Na gościńcach kurz i wrzaski, stopy grzęzną w gnoju,
Miałę przestrzeń szprych wiatraki – imitacje słońc.
Bat na zadach kreśli mapy ofiar w naszym roju,
Chciwys zysku – na konkwiście! Goń horyzont, goń!

W utworze nie pojawiają się też nazwy własne, choć kontekst Cervantesowski jest nieomyślnie wskazany przez określenia „błędny rycerz” i „sługa”; sami bohaterowie są jednak alegoryzowani przez Wykrzyknik i Brzuch. Te określenia, odzwierciedlające także wizualny aspekt postaci, przez swoje odniesienie do różnych porządków rzeczywistości słownej, podkreślają różnicę ich punktów odniesienia: brzuch ilustruje sferę materii i cielesności, wykrzyknik – jest umownym znakiem interpunkcyjnym, należy do abstrakcyjnego kodu pisma. Ale niezależnie od tej różnicy zostają oni, w konfrontacji z przedstawionym w utworze obiektywizowanym porządkiem świata, sprowadzeni do wspólnego mianownika jako tytułowi „odmieńcy”, bowiem obaj „sycą się złudą”. W konsekwencji reprezentują też karnawałowy porządek świata na opak: „Pan – niewolnik i sługa – wielmoża”; w istocie Don Kichot tkwi w iluzji miłosnej niewoli, Sancho Pansa – w iluzji awansu społecznego.

Szczególnie interesującym, moim zdaniem, wątkiem w tym wierszu jest wprowadzona w zarysowany porządek rzeczywistości dychotomia poezji i prozy:

Nawet śmiać się z dziwnej pary naród nie ma chęci,
 Nie zna język targowiska poetyckich fraz;
 Nie wie lichwiarz co to dystych, mnich za pieśń prześwięci,
 Prozą jęczą ich klienci – łask na kredyt, łask!

Don Kichot i Sancho Pansa zostają usytuowani po stronie poezji, a zarazem baśni, ewentualnie – jarmarcznej komedii, która też ma jednak wymiar w pewnym sensie artystyczny i z dwoma poprzednimi jest przeciwstawiona wszechwładnej prozie. W finale wiersza bezosobowa narracja przemienia się w podmiot zbiorowy, zapowiadając ewentualną inwazję w sferę baśni:

Jeśli zaś
 Okaże się baśń
 Ciut prawdziwa i rzeczywista
 Wtedy w ślad
 Runiemy, jak grad –
 By dla siebie ją wykorzystać!

Złowróźbna to zapowiedź, ukazująca, że „Wykrzyknik” i „Brzuch” zostają bezpieczni tak długo, jak długo uznani są za nieużytecznych, marginalnych – dopóki tak zwane „prawdziwe życie” toczy się pomiędzy skrajnościami przyziemnych potrzeb i abstrakcyjnej ekspresji. W tym sensie wiersz realizuje ten sam dychotomiczny schemat, który występował w *Tezie Don Kichota* – zgubne jest to, co pośrednie – na przykład ideały.

Wprowadzony w *Pożytku z odmieńców* wątek poezji okazuje się dla Kaczmarzkiego szczególnie inspirujący przy konstruowaniu kolejnych awatarów Don Kichota, powraca bowiem w datowanym dzień później tekście *Popas w karawanseraju*. Tu jeszcze inaczej zarysowuje się relacja między panem a sługą: ich rozmowa nie ma charakteru swobodnej dyskusji, lecz jest dialogiem sytuacyjnym, którego punkt zwrotny stanowi niefortunny postój w karczmie. Mechanika rozczarowania i upokorzenia, które nieuchronnie spotyka Don Kichota, jest tu ta sama co zawsze, tym razem jednak konkretyzuje się w domenie poezji: to śpiew błędnego rycerza zostaje wzgardzony, a śpiewak uświadamia sobie, że jego poezja i niesiony przez nią obraz kobiety nie odpowiada rzeczywistości i, jak wskazuje domyślna reakcja gościa karczmy, został uznany za obraźliwie ironiczny. Nie skłania go to jednak do rezygnacji z pieśni, przeciwnie – budzi się w nim pragnienie, aby nabrała ona mocy stwarzającej:

Daj mi wielkość słów, co tworzą,
 [...]

 Co zaśpiewam – niech się stanie [...]

Wątek poezji prowadzi nas również do następnego tekstu, datowanego kolejne dwa dni później: *Sny i Sny*. W wierszu tym przestroga przed roz-

trwonieniem daru słowa łączy się w wypowiedzi Don Kichota z przestrogą przed roztrwonieniem emocjonalnym. Zarówno w sferze ekspresji słownej, jak i w sferze działania głosi on potrzebę swoistego *decorum*, czyli oddzielenia tego co błahe, niegodne, od tego, co prawdziwie wielkie. Tymczasem Sancho kwestionuje tę hierarchię, a właściwie kwestionuje jej absolutny charakter. Różnicuje mianowicie błahe od niegodnego i tym samym subiektywizuje owo *decorum*: „nie ma spraw błahych” stwierdza, bo nawet, a zwłaszcza te niegodne także mają swoją wagę. Bezwzględnej wartości słów przeciwstawia pragmatyczne ich walory:

Nie ma słów cennych ani tanich –
Są źle użyte, lub nie w czas.

Sancho broni też wartości elementarnej, spontanicznej ekspresji: „Dajemy z nas, co kipi w nas” – stwierdza. Zgodnie z tą zasadą to nie impuls wywołujący słowa, lecz ich dobór obnaża godność lub niegodność mówiącego. W ten sposób Sancho zastępuje wartościowanie aprioryczne wartościowaniem funkcjonalnym. Analogicznie do słowa traktuje też Sancho kategorię snu, która przy całej inicjalnej wieloznaczności tego pojęcia została w tekście dodatkowo ukazana w dwóch wariantach. Nie śpią bojownicy i nikczemnicy – sen jest więc figurą wycofania, zaniechania; w interpretacji Sancho to wycofanie jest jednak gwarantem rozwagi:

Ja wolę pospać
Zanim pomyślę, kogo bić.

W tym wierszu to Sancho staje się poniekąd nauczycielem Don Kichota – to do niego należy ostatnie, konkludujące słowo.

Sny i sny to ostatni z serii datowanych wierszy z 1993 roku. Oddzielnie trzeba natomiast rozpatrywać wiersz *Co dwóch widzi, gdy widzi to samo*, opatrzony jedynie datą roczną. W tym tekście rzeczowość Sancho Pansy i wizyjność Don Kichota znajdują realizację w odmiennym postrzeganiu rzeczywistości. Sancho widzi ją pesymistycznie, jako rozczarowującą i okrutną, Don Kichot – jako w istocie swojej godną, lecz poddaną złowrogim czarom, które należy rozerwać. Właściwie obaj zdają sobie sprawę z nędzy krainy, którą przemierzają, lecz Don Kichot dostrzega w niej ukryte skarby, możliwości, a Sancho jedynie beznadziejną opresję. Kluczowa dla tej wykładni otaczającej rzeczywistości jest postawa i samoocena podmiotu. Jak mówi Don Kichot: „Nie wierzysz w siebie, nie wierzysz więc w ludzi”. Defetyzm Sancho Pansy, ukazany w tym wierszu, mógłby wskazywać, że utwór ten dokumentuje stan sprzed majowych rozmyślań Kaczmarzkiego nad bohaterami Cervantesa, w których giermek prezentuje już większe wyrafowanie i zaangażowanie.

Jak widać teksty Kaczmarzkiego, zwłaszcza seria z 1993 roku, funkcjonują w intrygującym układzie cyklicznym, dopuszczającym zarówno lekturę in-

dywidualną każdego z nich, jak i potraktowanie ich jako etapów rozważań – a może i medytacji – na temat Cervantesowskich bohaterów. Inaczej rzecz się ma z utworem Gucciniego, który w ramach jego twórczości jest, by tak rzec, donkichotowskim soliterem; należy jednak zauważyć, że narzuca się – i często jest przeprowadzane jego porównanie do piosenki o Cyranie de Bergerac z poprzedniego albumu artysty z 1996 roku. Zawieszam dziś oczywiście ten trop, skądinąd kuszący nie tylko w odniesieniu do twórczości Gucciniego – postaci Don Kichota i Cyrano nawiązują bowiem ze sobą niezwykle interesujący dialog kulturowy.

Mówiąc o *Don Chisciotte* jako o piosence Francesco Gucciniego, traktuję nazwisko artysty jako rodzaj gmerku. Utwór ten bowiem, stanowiący część jego płyty *Stagioni* z 2000 roku (EMI 5 25079 2), jest w istocie dziełem zbiorowym: tekst napisał Giuseppe Dati, muzykę Goffredo Orlandi, a Guccini poddał jedno i drugie pewnym modyfikacjom, nagrywając piosenkę wspólnie z Juanem Carlosem Biondinim, interpretującym partię Sancho¹³. Zgodnie jednak z logiką każdego artystycznego dzieła syntetycznego, tym, kto firmuje dzieło i bierze odpowiedzialność za jego wymowę, jest ostatnia osoba w ogniwie danej jego realizacji: w tym przypadku jest to wykonawca.

Guccini, tak samo jak to czyni Kaczmarek w trzech z przywoływanych przeze mnie tekstów, rozpisuje piosenkę na dwa głosy – rycerza i giermka. W przypadku Kaczmareckiego to rozpisanie, acz znaczące, było ze względu na brak opracowania muzycznego nieco abstrakcyjne. W realizacji Gucciniego ulega ucieleśnieniu – w pełnym znaczeniu tego słowa. W zestawieniu z suchym zapisem również przecież dialogicznych tekstów Kaczmareckiego uświadamiamy sobie szczególnie wyraźnie, jaką moc nie tylko ekspresyjną ale i semantyczną ma interpretacja głosowa. Szczególną uwagę zwraca to, jak różnicowane w ekspresji wokalne są partie Don Kichota i Sancho Pansy, podczas gdy akompaniament zarysowuje jeszcze inną dynamikę. Piosenka rozpoczyna się mianowicie od spokojnego, godnego monologu Don Kichota (Gucciniego), wyjaśniającego swoje założenia życiowe. W chwili, gdy pojawia się głos Sancho (Biondiniego), tempo przyspiesza, zaakcentowany zostaje pulsujący rytm, wzbogaca się także instrumentacja – Sancho, demonstrując swój stosunek do Don Kichota i swoje zamiary, wprowadza pewną nerwowość. W miarę rozwoju dialogu nerwowość ta rośnie, a instrumentacja coraz bardziej się różnicuje i zagęszcza. O ile bowiem dwie pierwsze strofy stanowią swoiste autoprezentacje kolejno Don Kichota i Sancho Pansy, to następne mają już charakter sytuacyjny – pan każe mianowicie słudze wstać i ruszać w drogę – i dalsze partie stanowią już dyskusję stanowiącą następstwo tego polecenia, w trakcie której Sancho coraz bardziej przeciwstawia

¹³ Zob. opis na płycie: <https://www.discogs.com/release/5465876-Francesco-Guccini-Stagioni> oraz informacje na temat albumu na oficjalnej stronie artysty: <http://www.francescoguccini.it/discografia/stagioni/>.

się słowom Don Kichota. Co ciekawe, w trakcie rozmowy błędny rycerz przedstawia się jako świadomie odrzucający racjonalną wizję świata:

Sancho ascoltami, ti prego, sono stato anch'io un realista,
 Ma ormai oggi me ne frego e, anche se ho una buona vista,
 L'apparenza delle cose come vedi non m'inganna.¹⁴

Bohater Gucciniego jest w tym absolutnie świadomym wyborze nieracjonalności podobny do Don Kichota Kaczmareckiego, który mówi: „Sławie swoje obłąkanie / Na zbłąkanej ziemi” (*Popas w karawanseraju*).

W tym momencie dyskusji u Gucciniego jednak Sancho zaczyna się na dobre denerwować (co podkreśla artykulacja śpiewaka oraz modyfikacja akompaniamentu) i stara się uświadomić Don Kichotowi daremność jego starań:

Mio Signore, io purtroppo sono un povero ignorante
 E del suo discorso astratto ci ho capito poco o niente,
 Ma anche ammesso che il coraggio mi cancelli la pigrizia,
 Riusciremo noi da soli a riportare la giustizia?
 In un mondo dove il male è di casa e ha vinto sempre,
 Dove regna il capitale, oggi più spietatamente,
 Riuscirà con questo brocco e questo inutile scudiero
 Al Potere dare scacco e salvare il mondo intero?¹⁵

– wykrzykuje Sancho w tonie na poły rozpacz, na poły furii. I wtedy sytuacja muzyczna się zmienia, bowiem barwność instrumentacji zostaje ograniczona, nerwowy rytm znika: są to symptomy rozczarowania i wyrzutu, z jakim Don Kichot zwraca się do sługi, pytając:

¹⁴ Tekst piosenki tu i w następnych cytatach podaję za stronę: <https://theitaliansong.com/songs/don-chisciotte/> (dostęp: 17.08.2022).

Sancho posłuchaj mnie, proszę, też byłem realistą,
 Ale dziś już mnie to nie obchodzi i nawet jeśli mam dobry wzrok,
 Pozór rzeczy, jak widzisz, nie zwodzi mnie

(tłum. wszystkich cytatów I.P.).

¹⁵ Mój panie, niestety jestem biednym ignorantem
 I z pana abstrakcyjnej mowy rozumiałem niewiele, a właściwie nic,
 Ale nawet jeśli przyjmemy, że odwaga zastąpi moje lenistwo,
 Czy sami zdołamy przywrócić sprawiedliwość?
 W świecie, w którym zło jest u siebie i zawsze wygrywa,
 Gdzie panuje kapitał, dziś coraz bezlitośniej,
 Czy zdoła Pan z tą chabetą i z tym nieużytecznym giermkim
 Zaszachować władzę i ocalić cały świat?

Mi vuoi dire, caro Sancho, che dovrei tirarmi indietro
 Perché il Male ed il Potere hanno un aspetto così tetro?
 Dovrei anche rinunciare ad un po' di dignità,
 Farmi umile e accettare che sia questa la realtà?¹⁶

I wtedy następuje charakterystyczny skrót myślowy: dyskusja ustaje, jak nożem uciął i bez dalszych dywagacji, w doskonałym porozumieniu, obaj bohaterowie stwierdzają zgodnie i unisono:

Il Potere è l'immondizia della storia degli umani
 E anche se siamo soltanto due romantici rottami,
 Sputeremo il cuore in faccia all'ingiustizia giorno e notte:
 Siamo i "Grandi della Mancha",
 Sancho Panza... e Don Chisciotte!¹⁷

Nagłość tej deklaracji oraz komitywa dwóch spierających się dotąd głosów sprawiają, że mamy wrażenie tajemniczego scalenia – jakby integracji obu postaci w jednego bohatera, który przewyciężył schizofreniczne rozbieżności. Oczywiście jest, że powieściowy Sancho, choć zwyczajowo był uważany za zdroworozsądkowy kontrapunkt dla zakłóconej percepcji Don Kichota, także wykazywał się irracjonalnością, wierząc obietnicom tego, którego uważał za szaleńca. Ale Guccini idzie krok dalej: łącząc głosy bohaterów i dokonując ich romantyzacji wysuwa na plan pierwszy Sancha, odwracając s frazeologizowany porządek. „Sancho Pansa i Don Kichot” – słyszymy w finale.

Charakterystyczne jest to, że zarówno u Kaczmareckiego, jak i u Gucciniego Sancho posiada status pełnoprawnego bohatera, choć kolejne teksty Kaczmareckiego świadczą, że takie widzenie sprawy nie od razu było dla niego oczywiste. Naturalnie nie jest to zupełnie *novum* – w historii kultury Sancho wielokrotnie zyskiwał swój głos (na przykład w ujęciu romantycznym bywał wykorzystywany w tworzeniu struktur ironicznych, nie bez powodu jednak tak wyraźnie i tak na serio ten jego głos rozbrzmiał właśnie w dwudziestowiecznej piosence zaangażowanej, która odzwierciedla uwarunkowania

16 Czy chcesz mi powiedzieć, drogi Sancho, że powinienem się wycofać
 Bo Zło i Władza wyglądają tak posepnie?

Czy powinienem zrezygnować także z odrobiny godności
 Ukorzyć się i pogodzić się z tym, że taka jest rzeczywistość?

17 Władza to śmieci w historii ludzkości

I nawet jeśli jesteśmy tylko zmurszałymi romantykami
 Nie przestaniemy pluć sercem w twarz niesprawiedliwości
 My, wielcy z la Manchy,
 Sancho Pansa... i Don Kichot!

epoki, w jakiej powstaje: epoki naznaczonej różnorodnymi impulsami myślenia społecznego, antyhierarchicznego i lewicującego, w którym relacja pana i sługi była wdzięcznym materiałem do interpretacji¹⁸. Różnorodne warunki polityczne, w jakich tworzyli Kaczmarcki i Guccini sprawiły, że ów kontekst społeczny rezonował w ich tekstach odmiennie: Kaczmarcki podkreślał, że ideały zrodzone z pragnień rodzą zbrodnie, Guccini natomiast głosił nieufność w stosunku do „kapitału” (słowo to jest w oczywisty sposób znaczące), który ulega stałej transformacji, ale którego złowieszczą istota nie znika („In un mondo dove [...] regna il capitale, oggi più spietatamente”/ „W świecie gdzie [...] panuje kapitał, dziś coraz bardziej bezlitośnie”). W utworze Gucciniego dominuje kategoria sprawiedliwości, a zwłaszcza sprawiedliwości społecznej, podczas gdy w cyklu Kaczmarckiego pól aktualizacji Cervantesowskiego mitu jest o wiele więcej (choćby pole poezji) – ale to naturalne, jeśli się porówna zespół tekstów z jedną piosenką. Tak czy inaczej utwory polskiego barda i włoskiego *cantautore* dowodzą zgodnie, że w zmienionej rzeczywistości społecznej i ideowej wieku XX, a zapewne i w XXI, coraz trudniej jest już patrzeć na Don Kichota, nie widząc jednocześnie Sancha Pansy.

¹⁸ W twórczości włoskich piosenkarzy pojawiają się również teksty, w których to Sancho jest głównym bohaterem – na przykład piosenka *Per amore mio (Ultimi giorni di Sancho P.) / Dla mojej miłości (ostatnie dni Sancho P.)* Roberto Vecchioniego, gdzie Sancho przedstawia własną, absolutnie niekanoniczną, lecz w pełnym znaczeniu tego słowa apokryficzną wersję zdarzeń.

Iwona Puchalska

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-0681-7460](https://orcid.org/0000-0003-0681-7460)

Don Quixote and Sancho Pansa in sung poetry: Jacek Kaczmarski and Francesco Guccini

Summary

This article examines the appropriation of the pair Don Quixote and Sancho Pansa by Jacek Kaczmarski and Francesco Guccini, two iconic late twentieth-century songwriters (each had more strings to his bow) who were fascinated by Cervantes' novel. While, traditionally, Don Quixote is seen as the dominant character and Sancho the subordinate one, in Kaczmarski's and Guccini's songs Sancho is placed on an equal footing the errant knight. This striking revaluation was in a way conditioned by the medium, the twentieth-century art song with its aspirations to be alive to the concerns of the time. For singers and songwriters committed to the cause of social justice, in tune with the prevailing egalitarian, leftist ways of thinking, it was only natural to deconstruct the master/servant nexus at the heart of Cervantes' novel. However, as the political systems of their home countries differed widely, the social activism pursued by the Polish and that of the Italian author is hardly comparable. While Guccini's texts resonate with themes of social justice, Kaczmarski builds more bridges to Cervantes (not least in the sphere of poetry) in his song cycle. Despite all their differences, the work of the Polish bard and of the Italian *cantautore* demonstrates that the mindset and the social realities of the twentieth century mindset made it impossible to bring back Don Quixote without allowing room to Sancho Pansa.

Key words

Miguel de Cervantes (1547–1616) – *Don Quixote* – 20th century reception in Poland and Italy – sung poetry – Don Quixot and Sancho Pansa – Jacek Kaczmarski (1957–2004) – Francesco Guccini (b. 1940)

Słowa kluczowe

Miguel de Cervantes y Saavedra, Jacek Kaczmarski, Francesco Guccini, Don Kichot, Sancho Pansa, piosenka poetycka XX wieku

Bibliografia

- Artico Davide, 2012, *Dolce Italia? Dzieje współczesnych Włoch w twórczości Francesca Gucciniego i innych „śpiewających autorów”*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Gajda Krzysztof, 2014, *Jacek Kaczmarski. To moja droga*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Gajda Krzysztof, 2013, *Jacek Kaczmarski. W świecie tekstów*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Grabska Iwona, 2010, *Dialogiczność poezji Jacka Kaczmarskiego*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków: Wydawnictwo MG.
- Kaczmarski Jacek, 1981, *A my nie chcemy uciekać stąd*, „RADAR. Miesięcznik Pracy Twórczej” nr 3/1981.
- Kaczmarski Jacek, 1998, *A śpiewak także był sam*, Warszawa; wersja cyfrowa: <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/spiewniki-i-tomiki/a-spiewak-takze-byl-sam/> (data dostępu: 17.08.2022).
- Maleszyńska Joanna, 2013, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Romanowski Marcin, 2013, *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Sawicka Jadwiga, 2010, *Bardowie*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków: Wydawnictwo MG.
- Spiechowicz Anna, 2020, „Przeinaczano moje śpiewki / By się stawały tym, czym nie są”. *Twórczość Jacka Kaczmarskiego – nieporozumienia i problemy metodologiczne*, [w:] *Odmiany pograniczności. Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej*, red. Z. Chojnowski, Kraków: Instytut Literatury.
- Traczyk Michał, 2010, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków: Wydawnictwo MG.
- Traczyk Michał, 2009, *Zamiast wstępu. Poezja śpiewana – problemy genologiczne i terminologiczne*, [w:] *tenże, Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- —, 2010, *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków: Wydawnictwo MG.