

Hanna R a t u s z n a – MUZYCZNE TRANSGRESJE
 ORCID: 0000-0002-7544-3581 I KULTURA KOLEKCJI –
 INSPIRACJE POEZJĄ CYPRIANA
 NORWIDA W TWÓRCZOŚCI
 GABY KULKI

DOI: <https://doi.org/10.18290/sn2442.17>

1.

Jednym z elementów kształtujących kulturę współczesną jest proces rewitalizacji sztuki i literatury klasycznej. To, co niegdyś było rewolucyjne, inne, stało się klasyką, dziś, w „nowoczesności”, zyskuje „kolejne życie”. Kultura funkcjonuje zatem w strumieniu powtórzeń i kolekcji¹. Sztuka nowoczesna (także literatura) nigdy jednak nie jest wiernym odtworzeniem dawnej, nie karmi się wyłącznie przetworzeniami, obrazami rekapitulowanymi w duchu *mimesis*, czy imitacji, aluzyjności lub intersemiotyczności. Artysta to ktoś, kto pragnie odtworzyć (*re-creation*), to, co wydaje się nieuchwytnie, scala ułamki, „drobiny istnienia”, szuka ukrytego tonu („mowy bytu”)². Jolanta Brach-Czajna określa takie doświadczenia jako pierwotne, ułamki egzystencji tworzą bowiem całość, którą udaje się niekiedy odczytać, zrozumieć:

[Byt – HR] nie zwraca się do nas jako całość, lecz poprzez konkretny egzystencjalny, drobiny znaczące. To prawda, że one są zdolne sugerować głos całości, ale zawsze dźwięczący w drobinach istnienia³.

Istnienie okazuje się opowieścią, procesem reasumpcji, odczytywania, tworzenia w oparciu o to, co już było, trzeba bowiem „usłyszeć, co mówi świat”⁴.

¹ Pojęcie kolekcji jest w niniejszym artykule rozumiane jako jeden ze sposobów dialogowania z dziedzictwem przeszłości, fenomen współczesnej kultury (różnorodnej, transgresywnej). O prawach kolekcji pisze m.in. M. SOMMER, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, tłum. J. Marecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.

² Z. ROSIŃSKA, *Tożsamość odbiorcy. Psychoanalityczne punkty widzenia*, w: *Twórczy odbiór sztuki*, red. J. Brach-Czajna, WUW, Białystok 1992, s. 61.

³ J. BRACH-CZAINA, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999, s. 8.

⁴ Nawiązanie do wypowiedzi Hanny Krall pochodzącej z filmu pt. *Hanna Krall*, zrealizowanego przez Pracownię Reportażu PWSFTv i TVP (przedruk wypowiedzi w: H. KRALL, *Istnienie*, „Bestseller” 1990, s. 6). Interesującym tłem dla tych rozważań może być poetycki film Apichatponga Weerasethakula, pt. *Memoria*, z 2021 roku, w którym główna bohaterka – Jessica Holland, (rola Tildy Swinton), poszukuje ukrytego w naturze tonu. Dźwięk, który słyszy, ma źródło w jej

Jego głos wybrzmiewa najpełniej w konfrontacji z tym co znane, opowieść zaś porządkuje doświadczenia, artysta wpisuje je w nowe konteksty, nadaje im właściwą rangę, buduje metapozioomy, umieszcza swoje dzieło w nowej (za każdym razem) kolekcji⁵. Znaczenie wynikające z podjętych działań rodzi się w procesie twórczym w relacjach między szczegółami kolekcji i zostaje odczytane przez odbiorców. Jak pisał Umberto Eco, tekst (dzieło) „ukazany w swej językowej warstwie powierzchniowej [...] stanowi ciąg środków wyrazu, które muszą zostać zaktualizowane przez adresata”⁶.

Prezentowany szkic jest próbą odpowiedzi na pytanie o status twórcy kolekcjonera ułomków⁷, który aktualizuje w kulturze współczesnej dawne brzmienia, tworzy nowe horyzonty znaczeń. *Punctum* refleksji stanowi poezja Cypriana Norwida, którą inspiruje się w twórczości muzycznej Gaba Kulka, artystka nowego pokolenia. Jej dźwiękowe interpretacje, muzyczne kolekcje odzwierciedlające procesy odtworzenia/tworzenia znaczeń, mają transgresywny charakter. Pojęcie to oznacza w niniejszym artykule kształtowanie tożsamości artystycznej (translację i negocjację wpływów) w procesie zmagania z kulturowymi wzorcami⁸. Cyprian Norwid wyróżniał w swojej poezji dźwięki i tony⁹. Dźwięki mogły mieć niekiedy puste brzmienie, były jedynie sygnałami zmian, wprowadzały w milczenie, które odsłaniało nowy horyzont znaczeń. Jak w niedokończonej fudze z cyklu *Die Kunst der Fuge* Jana Sebastiana Bacha, czy na obrazie Arnolda Böcklina, *Autoportret ze śmiercią grającą na skrzypcach* lub *Zerwana struna* (1892) ostatni dźwięk wydaje się być pusty brzmieniowo – wprowadza jednak inną, nieznaną

wyobraźni, by go właściwie odczytać musi powrócić do samej siebie, skupić się na wewnętrznych przeżyciach. Tropy zrekonstruowanych w ten sposób zdarzeń, prowadzą bohaterkę w głąb dzieciństwa, do świata dawnych, zepchniętych do podświadomości pragnień, snów, które – jak się okazuje – miały ogromny wpływ na jej dorosłe życie.

⁵ O zagadnieniach tych w perspektywie antropologii wizualnej pisze m.in. H. BELTING, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 49.

⁶ U. Eco, *Lector in fabula*, tłum. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 72.

⁷ P. RICOEUR, *Interpretacja a refleksja: konflikt hermeneutyczny*, tłum. S. Cichowicz, „Studia Filozoficzne” 1986, 9 (250).

⁸ Twórczość to mozolny proces ustanowienia siebie jako artysty, por. U. Eco, *Czytanie świata*, tłum. M. Woźniak, Znak, Kraków 1999, s. 54. O znaczeniach transgresji pisali m.in. M. FOUCAULT, *Historia seksualności*, tłum., B. Banasiak, T. Komendant i inni, Warszawa 1995, *Galerownicy wrażliwości*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981; *Odmieńcy*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982; *Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984; *Maski*, t. 1–2, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, R. KOLARZOWA, *Przekroczyć estetykę. Tragizm jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Kraków 2000.

⁹ W. STRÓŻEWSKI, *Cyprian Norwid o muzyce*, Kraków 1997, s. 24.

perspektywę. Ton wiązał się z treścią istnienia, był nośnikiem tajemnicy, wyrazem siły moralnej i prawdy. Muzyczność wierszy Norwida nie oznaczała zatem wyłącznie poetyckiej melodii słów, obecności wyjątkowej konstrukcji brzmieniowej opartej na barwie jambu (np. w utworze *Czemu nie w chórze?*), ośmiozgłoskowca trocheicznego, czy licznych powtórzeniach (np. *Italiam! Italiam!*), barkarolowej koncepcji¹⁰. Istotne wydają się znaczenia ukryte, koncepcja pieśni jako słowa wiążącego myśl: „nasz cień, nasze podobieństwo, nasz obraz”¹¹, a zatem – filozofia pieśni i epistemologia poetyckiego obrazu¹².

2.

Wśród twórców muzyki popularnej Gaba Kulka wyróżnia się wrażliwością na poetyckie słowo. Artystka poszukuje nowych brzmień, spełnia się także jako autorka tekstów, jest z wykształcenia architektem wewnątrz, z zamiłowania zaś muzykiem. Jej twórczość bywa niekiedy autotematyczną „opowieścią”, innym zaś razem – interpretacją zwykłych, codziennych zdarzeń. W jednym z wywiadów artystka przyznała: „Ja nie wchodzę na scenę w określonej roli, jestem raczej narratorem, który przekazuje pewną historię”¹³. Jej właściwy debiut przypadł na rok 2006, opublikowała wówczas pierwszy album pt. *Out*¹⁴. Już na tej płycie, podobnie jak na wydanym wcześniej w 2003 roku, własnym sumptem, niezauważonym przez krytykę krążku *Between Miss Scylla And A Hard Place*, słowo miało stwórczą moc, było jednym z ważniejszych elementów muzycznej ekspresji, Kulka mówiła: „Muzyka wynosi słowa do wyższej rangi”¹⁵. Teksty muzyczne stanowią prawdziwą wartość twórczości, artystka interpretuje bowiem wiersze polskich poetów, m.in.: Zbigniewa Herberta, Cypriana Norwida, łączy różne style muzyczne,

¹⁰ Pisze o niej m.in. Z. MITOSEK, *Przerwana pieśń, o funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/3, s. 157-174.

¹¹ M. MOCHNACKI, *O literaturze polskiej w wieku XIX*, oprac. Z. Skibiński, Łódź 1985, s. 57.

¹² Zagadnienie to interesowało wielu badaczy, wśród licznych prac wyróżniam m.in. rozprawy: J. FERIA, *Norwid poeta dialogu*, Wrocław 1982, K. TRYBUŚ, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, *Trudny Norwid*, red. P. Chlebowski, Lublin 2013, W. RZOŃCA, *Premodernizm Norwida na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy dziewiętnastego wieku*, Warszawa 2013, J. LYSZCZYNA, *Cyprian Norwid poeta wieku dziewiętnastego*, Katowice 2016,

¹³ Por. Gaba Kulka, *Wywiad (Macierzyństwo nie zmieniło mojego myślenia)* <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/gaba-kulka-macierzynstwo-nie-zmienilo-mojego-myslenia-oswiecie/dyrs26z> [dostęp: 2.05.2023].

¹⁴ Wydaną w 2006 roku płytę uważa się za właściwy debiut artystki.

¹⁵ K. SIUDEJA, *Wszystkie odloty Gaby Kulki* [wywiad], „Miasto Kobiet” 2014, nr 6, s. 3.

eksperymentuje z dźwiękiem, nawiązuje także niezwykle relacje ze słuchaczami, zgodnie z zasadą:

Trzeba zawsze widzieć drugiego człowieka. Będąc w jakimś obozie, najtrudniej jest spojrzeć z empatią na innych, dlatego celowo „odczłowieczamy” całe grupy ludzi, traktujemy ich przedmiotowo¹⁶.

W bogatej twórczości Kulki można odnaleźć utwory oparte wyłącznie na brzmieniu fortepianu, w których artystka nawiązuje zarówno do popu, jak i muzyki klasycznej (np. utwór *Laleczka*), często jednak wspiera muzyczną wypowiedź frazami rockowymi, inspirowane się motywami musicalowymi (Kurt Weill), jazzowymi, czy poezją śpiewaną. Łączy zatem dość odległe style brzmieniowe, szuka także tematów w bogatym zbiorze tradycji, w kontekstach i nawiązaniach do twórczości innych artystów. Jej piosenki są rekapitulacjami znanych wątków muzycznych, stanowią oryginalne opracowania tematów literackich, niekiedy nawet motywów malarskich. Działania te przypominają poszukiwania ukrytego tonu („mowy bytu”), mają eksperymentalny charakter¹⁷.

Jedną z ważniejszych płyt w dorobku Kulki jest bez wątpienia: *Hat, Rabbit* z 2009 roku, po której artystka została nominowana do nagrody radiowej Trójki „Mateusz”. W tym samym czasie uzyskała nagrodę dla wokalistki roku („Fryderyk”) oraz rekomendację do Paszportów Polityki. Płyta *Hat, Rabbit* została nagrana w wytwórni Mystic Production i stanowiła nawiązanie do twórczości Amandy Palmer i Reginy Spector¹⁸. Brzmienie muzyczne zebranych na niej utworów jest śmiałe, wśród wykonań dominują dekonstrukcje i reinterpretacje, w których odległe dźwiękowo frazy zyskują nowe znaczenie. Zabieg ten jest szczególnie widoczny w nowych aranżacjach – czyli *coverach*, które stanowią istotną część dorobku artystki, wskazują także na jej twórcze fascynacje, jeden z wielu kierunków rozwoju. Piosenki stają się więc elementami kolekcji, w której można powrócić do zjawisk, brzmień przeszłości. Wersje utworów *All We Ever Wanted Was Everything* zespołu Bauhaus, *Sexy Doll* Republiki, *I Don't Know* Beastie

¹⁶ Por. Gaba Kulka, *Wywiad*.

¹⁷ Kulka nazywa takie działania „wielowątkowością”: „Ja zawsze słuchałam bardzo różnej muzyki, a do tego nie czułam nigdy aż takiej potrzeby, żeby się dokładnie definiować. A że w ostatnich latach miałam okazję brać udział w różnych muzycznych przedsięwzięciach, to może ta wielogatkowość tym bardziej jest u mnie widoczna. Wydaje mi się, że w momencie, gdy gram z różnymi składami, powiększa się moja świadomość co do tego, w jakim kierunku stylistycznym każdy z nich idzie”, A. Topolska, *Geby Gaby Kulki* [wywiad], <https://meakultura.pl/artukul/geby-gaby-kulki-245/> (dostęp: 3.05.2023).

¹⁸ Gościnnie na tej płycie wystąpili: Czesław Mozil i Konstanty Andrzej Kulka.

Boys oraz *Na pierwszy znak* Hanki Ordonówny należy uznać za cenne osiągnięcia interpretacyjne. Kulka wykonała je z szacunkiem dla pierwowzorów, wprowadziła jedynie drobne innowacje, które nadały im świeżości, spotęgowały liryzm (np. w przypadku utworu Ordonówny). Podobnie działo się z *Queens of the Stone Age* oraz z utworami Josha Honne'a (*Like Clockwork*), inspirowanymi klasycznym popem lat 70, w których dominowały kruchość i intymność. Zupełnie inaczej wybrzmiały *cover*y Iron Maiden, zrealizowane w 2011 roku we współpracy z muzykami grupy jazzowej Baaba (Baaba Kulka), które krytyka nazwała pastiszami. Piosenki Bruce'a Dickinsona pojawiły się w nowych aranżacjach w wersjach funkowych i w woalach *bossanova*. Zabiegi te wskazują na kierunek poszukiwań artystki, która tworzy muzyczne „mosty”, konstruuje kolekcję brzmień.

Rok wcześniej, w 2009, Kulka zrealizowała wraz z Konradem Kuczem z zespołu Futro, eksperymentalną płytę *Sleepwalk*, której podstawę muzyczną stanowił ambientowy materiał instrumentalny. Owe „plamy muzyczne” stworzone przez Kucza, Kulka wypełniła przejmującym, niezwykle oryginalnym wokalem. Płyta łączy różne stylistyki, ma ponadhistoryczny charakter, można na niej odnaleźć jazzujące frazy i aluzje do muzyki filmowej. W 2010 roku artystkę ponownie nominowano do nagrody polskiego przemysłu fonograficznego „Fryderyk” – tym razem w kategorii „muzyka alternatywna”.

Kolejnym etapem w poszukiwaniu twórczej tożsamości był projekt *The Saintbox* z 2012 roku, krążek wydany przez wytwórnię Mystic Production promował utwór *Eulalia*. Płyta była swoistym, multimedialnym eksperymentem, w którym wykorzystano brzmienia alternatywnego jazzu, elektronicznego folku. Kulka śpiewała po niemiecku, francusku, łacinie i angielsku; wielość języków, nieoczywistych dźwięków, bogactwo tonacji odsyłały do skarbnicy pamięci, inicjowały duchową podróż do źródeł. Artystom towarzyszyła grupa The Philharmonic Brass i Mecio Moretti. W 2014 roku ukazała się płyta *The Escapist* na której dominowały echa muzyki lat 70 i 80 oraz nawiązania jazzowe i folkowe¹⁹. Jako najważniejszych antenatów tworzonej w tym okresie muzyki wskazywano Kate Bush i Tori Amos, PJ Harvey. Krytycy (m.in. Piotr Metz) nie czynili Kulce zarzutu

¹⁹ Płytę opublikowano w winylu, Kulka tak skomentowała swój wybór: „Pociąga mnie sposób obcowania z muzyką z winylu. *The Escapist* to nie jest długi album, on się nadaje w sam raz na jedno posiedzenie. A przy winylu trzeba usiąść i skupić się na muzyce. Nie da się inaczej. Dodam, że słuchanie muzyki, która jest w powietrzu dookoła ciebie, a nie w słuchawkach albo, nie daj Boże, wydobywa się przez głośniki w laptopie, to jest zupełnie inny efekt, inna jakość. Mało mam czasu na słuchanie muzyki na głośnikach. Ale to jest zupełnie inny świat. W rodzinnym domu uwielbiałam na przykład, gdy przez uchylone drzwi docierała do mnie muzyka z sąsiedniego pokoju. To było jeszcze inne brzmienie. Zatykając się ciągle słuchawkami, nie dajemy sobie szansy na takie fajne wrażenia”.

z „obcych brzmień”, analizowali raczej inspiracje, które ujawniły prawo dopełnień: „Kate Bush nie jest tak liryczna jak Tori Amos”²⁰. Artystka poszukiwała także inspiracji w codzienności, odwoływała się niekiedy do własnych przeżyć, wykorzystywała zdobyte doświadczenia. Opublikowana w 2016 r. płyta pt. *Kruche* jest doskonałym przykładem takich właśnie działań. Album stanowi kontynuacją poprzedniego, *The Escapist*, jest jednak zdecydowanie bardziej muzycznie stonowany, zawarte w nim utwory mają nieco ascetyczny charakter, nie są już tak przebogate w brzmienia, fragmenty instrumentalne wypełniają przestrzeń niezagospodarowane przez słowa, wokół staje się przejrzystym tłem dla innych dźwięków, w ten sposób zostaje wyrażona kruchość, która może stać się siłą²¹.

3.

Gaba Kulka nieprzypadkowo sięgnęła w swojej twórczości do skarbnicy kultury literackiej, po poezję polskich romantyków, m.in. Cypriana Norwida. Wiersze poety, pozbawione „łatwych” rymów, niekiedy atonalne, zyskały w zaproponowanych przez artystkę, muzycznych aranżacjach nowe brzmienie. Istotne w tym przypadku wydają się kwestie rozumienia, obecności wartości estetycznych interpretowanych utworów, sukcesywne budowanie dialogu człowieka z kulturą²². Norwid, podobnie jak Chopin cenił wartość słowa – dźwięku. Słowo wyrażało „wewnętrzzną pieśń”, łączyło się ze świadomym istnieniem (por. *Rzecz o wolności słowa, Promethidion*), poezja była więc formą egzystencji, osobistym doświadczeniem²³. Józef Fert określił ten fenomen mianem „partnerstwa” muzyki i słowa, Norwid poprzez obrazowość, sensualizm, wizyjność, podobnie jak Chopin,

²⁰ Gaba Kulka, *Wywiad*.

²¹ Muzyka z płyty jest nasycona dźwiękami syntetyzatorów, klawnetu, saksofonu. Wśród utworów są także wykonania delikatnie bluesowe z zaznaczonym basem, jak *I Sat by the Ocean*, czy balladowe i mroczniejsze w tonacji – jak np. cover utworu Kurta Weilla. Całość wieńczy kołysanka z lirycznym legato fortepianowym *Jaki kolor*. „*Kruche* jest płytą całkiem inną niż jej poprzednik. Autorka odłożyła eskapistyczne ciążoty w kącie. Nowy materiał jest płytą dogłębną, pełną i skończoną. Pełną do tego stopnia, że po dotarciu do ostatniego taktu ciężko wyobrazić sobie, że można po nim jeszcze coś dopowiedzieć”, N., *Kruche* [rec.], ze strony: https://muzyka.interia.pl/recenzje/news-recenzja-gaba-kulka-kruche-kruche-znaczy-mocniejsze.nId,2274553#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=chrome [dostęp: 4.05.2023].

²² Por. W. STRÓŻEWSKI, *Wstęp*, w: *Cyprian Norwid o muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1977, s. 77. O transcendentaliach pisze m.in. P. CHLEBOWSKI, „*Kształtem jest miłość*”. *O idei piękna w twórczości Norwida*, „Ethos” 2019, t. 32, nr 3, s. 377-405.

²³ Pisze o tym szerzej m.in. P. ŚNIEDZIEWSKI, *Mallarmé-Norwid: milczenie i poetycki modernizm we Francji i w Polsce*, Poznań 2008.

wyrażał w ten sposób siebie²⁴. Problem muzyczności Norwida wydaje się bardziej skomplikowany. Jak można sądzić, istotne w poezji romantyka są nie tylko np. nawiązania do osoby (por. *Czarne kwiaty*) i muzyki (por. np. *Fortepian Szopena*) Chopina, lecz postrzeganie zmienności (powtarzalności) natury, rozumienie rytmu egzystencji. Interesującą realizacją tej strategii postrzegania świata jest wiersz *Marionetki* (1862-1865), pochodzący z cyklu *Vade-mecum*, w którym odżywa topos *teatrum mundi*²⁵. Ironiczne słowa opisują świat ludzkich marionetek, próżność i bierność tłumów. Ich działania są pozbawione woli, sztuczne, jak świat teatru, sztuki iluzji – pojmowanej tak, zgodnie z potocznym (tłumnym) rozumieniem prawdy, piękna i dobra. Gorzka refleksja zawarta w wierszu doskonale opisuje nastroje schyłku wieku. Norwid obnaża w swojej twórczości sens kryzysu wartości, który uosabia m.in. wyrzucony przez carskich żołnierzy na bruk – fortepian Chopina. Jego wiersze powracają zatem w szczególnych momentach historii, są atrakcyjne dla tych, którzy pragną zerwać zasłony ułudy, obnażyć gorzką prawdę życia. Wiersz *Marionetki* wyraża istotę owych demaskacji, jest regularny pod względem metrycznym, składa się z sześciu zwrotek o naprzemiennej liczbie sylab w wersach (11+8+11+8), rymy są żeńskie, przeplatające. Utwór ten zapoczątkował kolekcję interpretacji muzycznych wierszy Norwida w twórczości Gaby Kulki. W jej repertuarze znalazły się także utwory takie jak: *Czemy nie w chórze? W Weronie, Sariusz, Królestwo i Italiam! Italiam!* Wybór wierszy nie jest przypadkowy, większość z nich przedstawił publiczności – w oryginalnych aranżacjach – Czesław Niemen. Artysta sięgnął po utwory polskiego romantyka w 1968 roku – zaśpiewał wówczas *Bema pamięci żałobny rapsod*, inne wiersze przywołał na dwóch płytach *Enigmatic* (1970) i *Niemen* (1971), w 1978 roku muzyk wydał dwupłytowy longplay oparty wyłącznie na tej poezji. Muzyczne spotkanie z Norwidem i jego koncepcją poezji, piękna wywarło wpływ na artystę, który śpiewał utwory także innych romantyków (Mickiewicza i Słowackiego), warto jednak zwrócić uwagę na to, że te inspiracje pojawiały się w przełomowych momentach jego kariery muzycznej. W 1973 r. Niemen nagrał utwór *Marionetki* z Helmutem Nadolskim i muzykami SBB (Józefem Skrzekiem, Anthimosem Apostolisem, Jerzym Piotrowskim) i Andrzejem Przybylskim. Interpretacja muzyczna tego utworu nie jest zgodna z ideowym przesłaniem poety. Zanika ironia Norwida, muzyk akcentuje wybrane przez siebie fragmenty – dotyczące teatralizacji świata – rozwija partie wokalne, pozwala wybrzmieć instrumentom muzycznym (dźwięki trąbki). Nuda z wiersza Norwida, która może

²⁴ J. FERT, *Norwidowski sen Czechowicza*, „Roczniki Humanistyczne” XLVI: 1998, z. 1, s. 289.

²⁵ Por. szkic P. Chlebowskiego o poezji Norwida, „Listka jednego, ni ząbeczka w liściu”. *Norwid poza romantyzmem*, „Studia Norwidiana” 39: 2021, s. 127-168.

stanowić nawiązanie do Baudelaire'owskiego *Spleen'u* staje się w wykonaniu Niemena metaforą klęski istnienia w nierzeczywistym świecie. Piotr Chlebowski pisał o tej interpretacji następująco:

Słonność do teatralizacji, ujawniająca się w redukcji instrumentarium oraz jego funkcji, a także specyficznym traktowaniu wokalu, z tendencją do deklamacji ma bez wątpienia swój semantyczny walor. W ten sposób Niemen dąży do uwypuklenia określonych miejsc tekstu²⁶.

Niemen nie ilustrował wyłącznie muzycznie wiersza Norwida, nie próbował go „przełożyć” na dźwięki kompozycji²⁷. Opracowując utwór, uwspółcześnił wiersz romantycznego poety, przede wszystkim wykorzystał brzmienia (wykonanie muzyczne zespołu SBB), połączył dźwiękowo sąsiednie partie tekstu, wydobyl jego barwy, stworzył w ten sposób nowy (wokalny) utwór, inspirowany wierszem klasyka polskiej poezji. Obecność poezji Norwida w twórczości Niemena (co zostało już powiedziane) nie jest przypadkowa, artysta cenił rolę słowa, romantyczna estetyka, liryzm były mu bliskie, istotne okazały się także wartości etyczne, które prezentowała poezja autora *Vade-mecum*: „mowa egzystencji”, „ukryty ton”²⁸. Niemen stworzył własną kolekcję interpretacji, nadał utworom oryginalne brzmienie. Artyści, którzy odwoływali się do jego wykonania musieli zmierzyć się z wzorcem, z legendą twórcy.

Grono interpretatorów poezji Norwida jest liczne, tworzą je, obok Gaby Kulki m.in. Wanda Warska, Roman Kołakowski, Natalia Kukulska, Krzysztof Zalewski, Mirosław Czyżykiewicz oraz muzycy zespołów De Press, Homo Twist. Wiersze romantyka były także wykonywane przez zespoły chóralne m.in. Chóru Polskiego Radia w Krakowie, ukazały się w opracowaniu Mikołaja Góreckiego, w wykonaniu Adama Kruszewskiego (*Błogosławione pieśni malinowe. Fragmenty Norwidowskie na głos i fortepian*).

4.

Pierwsze spotkanie Gaby Kulki z wierszami Norwida miało miejsce w 2009 r., w Sopocie, podczas Koncertu Pamięci Czesława Niemena, artystka zaśpiewała

²⁶ P. CHLEBOWSKI, *Norwidowe Marionetki grupy Niemen*, w: *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 2*, red. P. i E. Chlebowski, Lublin 2017, s. 85.

²⁷ O utworze *Marionetki* w wykonaniu Niemena pisała także Agata BRAJERSKA-MAZUR: *Marionetki Cypriana Norwida a ich polskie i angielskie wykonanie przez Czesława Niemena*, w: *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 3*, red. E. i P. Chlebowski, Lublin 2020

²⁸ O wartościach estetycznych pisała m.in. M. KRUPSKA, *Norwid – świat wartości*, Kraków 2002.

wówczas (co zostało już powiedziane) *Marionetki*²⁹, nadała utworowi zupełnie inne znaczenie, zaproponowana przez nią aranżacja, wydobyła wieloznaczność tekstu, której zabrakło w interpretacji Niemena. Przede wszystkim utwór zyskał nowe liryczne zabarwienie, wynikające m.in. z ciepłej barwy głosu wokalistki, przestał być wyłącznie partyturą, „odsłonił horyzont znaczeń”³⁰. Kulka rozpoczęła swój występ od rytmicznych wielobarwnych brzmień, muzycznego prologu, w którym można było usłyszeć dźwięki fletu, skrzypiec, odgłosy przypominające echa góralskich dzwonek, tony folkowej melodii. Ta niezwykła muzyka, przywołująca w wyobraźni białe szczyty gór i zielone pastwiska znalazła kulminację w przejmującym pytaniu, wyśpiewanym łagodnym, dźwięcznym głosem „Jak się nie nudzić?”. W wykonaniu zabrakło jednak hierarchii akcentów interpretacyjnych, *punctum* wiersza, tak istotnych w poezji Norwida. Wiersz *Marionetki* ilustruje proces myśli, rodzące się obrazy odsyłają do nieskończoności (ogromu świata, rzeczy wielkich), kontrastują z opowieścią o codzienności, która razi nudą, trywialnością, konwenansami. Ruch myśli wydobywa jednak przeciwstawną nudzie energię, która staje się w skonwencjonalizowanym świecie istotną wartością. Artysta – marzyciel może dokonać wyboru, choć sam wybór paradoksalnie nie opiera się na alternatywie – lecz na łagodnej rezygnacji, którą sygnalizuje spójnik „a”: „Zapomnieć ludzi, a bywać u osób”. Rezygnację dopełnia ironiczny grymas, krytyka mieszczańskich zachowań: „krawat ślicznie zapięty”. Wiersz można by także interpretować poza kontekstami społecznymi i historycznymi jako refleksję o sztuce, która sięga „rzeczy wielkich”, niekiedy jednak artysta skupia uwagę na nieistotnych szczegółach, piękno traci wówczas metafizyczny kontekst (platoński poblask idei), staje się urzeczowione. Poetycka opowieść o nieskończonym świecie i skończonej naturze ludzkiej – w wykonaniu Gaby Kulki zyskała niemalże balladowy charakter. To pieśń o człowieku, który istnieje w przestrzeni teatru życia i poszukuje w niej punktów oparcia w sytuacji kryzysu, gdy „wszystko stoi – i leci”. Sens interpretowanego muzycznie wiersza ubogacza delikatna, symfoniczna muzyka, towarzyszy jej niekiedy długa wokaliza, po której, w zakończeniu pierwszej zwrotki, wybrzmiewa fraza: „Jak się nie nudzić?”. Obecna w utworze Norwida ironia niemalże nie istnieje w muzycznym wykonaniu Gaby Kulki. Zamiast niej pojawia się tęsknota za tym, że nie będzie już świata wrażeń, że śmierć zniszczy całą ułudę, jaką jest życie. Interesująca z perspektywy refleksji estetycznej wydaje się transformacja figur ironii (zawartych w tekście) w melancholię – *schwermut*, jak nazwał ją Søren Kierkegaard. Dla duńskiego filozofa

²⁹ Zob. PWSz I, 345.

³⁰ W tym przypadku istotny jest horyzont tekstu i horyzont interpretacji, por. H-G. GADAMER, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2022, s. 290.

„nic, które boli” oznaczało przede wszystkim postawę aktywną, wewnętrzną od wagę spojrzenia w otchłan. W interpretacji Kulki ziemia, która jest „małą sceną”, okazuje się otchłanią spraw, to w niej zatracą się człowiek. To zanurzenie w codzienności, poddanie rytmom drobnych, nieważnych czynności, ujawnia malownicza solówka fletu i równoległe partie wokalne, uzupełnione akordowymi frazami fortepianu. Ostatnia część wiersza wydobywa wszystkie barwy krystalicznych dźwięków fortepianu. To muzyczne trwanie przerywają fanfarowe uderzenia perkusji i dość nieoczekiwane rockowe partie gitarowych brzmień. Kulka pytając: „Co by tu na to, proszę pani, zrobić? Czy pisać prozę, czy wiersze?” stosuje delikatne ozdobniki wokalne. Pytania zyskują retoryczny charakter, zostają uwikłane w melancholijny kontekst. *Marionetki* w wykonaniu artystki są głęboko człowiecze i mimo wszystko (kwestia ironii) Norwidowe. Romantyczny poeta równoważył słowa i muzykę, widział w nich dwa współistniejące żywioły³¹. W wykonaniu Kulki pieśń skrywa intymną tajemnicę, która wiąże się z twórczością, a zatem także z istnieniem. Twórczość (proza, poezja) to sens istnienia, które bywa niekiedy mroczne, kuglarskie – jak sztuka sceniczna. W lirycznej, intymnej, tonacji artystka zbliża się do tajemnicy, wydobywa wysokie rejestry głosu, przemyka między dźwiękami. Jej styl przywodzi na myśl nastrojowe wykonania Tori Amos. Łatwemu porównaniu przeczy jednak głębia dramatycznych zwrotów fortepianowych („I ziemia stoi, i wieków otchłanie”) oraz rockowe partie gitarowe, które przebijają się przez klasyczny, symfoniczny „mur” dźwięków. Artystka współtworzy liryczną aurę poezji, przekłada ją na wielobarwny, sugestywny język dźwięków. Nie tworzy zatem wokalnych wysp, interpretacyjnego *punctum*, jak Niemen. W jego wykonaniu interpretacja *Marionetek* skupia się wokół sceny – *teatrum mundi*. Artysta dystansuje się od świata dzięki muzyce, która ocala to, co najważniejsze, wiarę w twórczość. Niemen wykorzystuje głęboką barwę głosu, jego wokalizy wybiegają poza partie instrumentalne, sytuują je w cieniu. Ludzki los jest głęboko tragiczny – jak w teatrze Dionizosa. Grecki bóg nadaje znaczenie przeżyciom tragicznym, demaskuje pozory istnienia, cierpienie zyskuje moc oczyszczającą (rola katharsis). Fryderyk Nietzsche widział w takim zestawieniu istotę sztuki. Apolliniński pozór równoważy dionizyjska „prawda” istnienia, umiłowanie życia we wszystkich jego przejawach. Nie jest to do końca zgodne z ideą tworzenia Norwida, który nie waloryzował w swej poezji *biosu*, równie ważny był dla niego *ethos*, znajdujący dopełnienie w *agos*³². W wykonaniu Niemena brakuje pełnego zrozumienia tych zależności, *Marionetki* to utwór, któ-

³¹ Pisze o tym m.in. E. KASPERSKI, *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981.

³² O motywach nietzscheańskich i świecie wartości Norwida pisze m.in. E. BIENKOWSKA, *Dwie twarze losu: Nietzsche – Norwid*, Warszawa 1975.

ry przede wszystkim zyskuje znakomitą oprawę muzyczną odzwierciedlającą bogactwo głosowych tonacji artysty. Wokalna opowieść wpisuje się w romantyczne *cliché*, wzbogacone doświadczeniem nowoczesności, dotyczy jednak zupełnie innych spraw niż te, które akcentuje w swoim wykonaniu Gaba Kulka. Jej interpretacja jest w pełni empatyczna, intymna i intertekstualna. Artystka łączy różne style, tworzy muzyczny palimpsest, w który z łatwością obejmuje alegoryczną poezję. Ryszard Nycz definiuje intertekstualność m.in. jako współistnienie różnych tekstów, obecność tekstu w tekście³³. W muzyce istotną rolę odgrywają relacje między-stylistyczne, między-dziełowe i między-muzyczne, które mogą mieć charakter formalny, tematyczny, ideowy, czy symboliczny³⁴. Jak zauważył badacz muzycznej intertekstualności, Mieczysław Tomaszewski, istotną rolę w procesie analizy owych relacji odgrywają zatem zarówno „warstwy dzieła przypisane jego materiałowi, jak i głębszym wartościom, sięgającym sfery ekspresji, poetyki, sensów oraz znaczeń”³⁵. Na styku różnorodności muzycznych i znaczeniowych utworu powstaje nowa jakość estetyczna – melancholijna głębia, która najpełniej oddaje doświadczenia pokolenia polskich romantyków. Wykonany utwór ujawnia jej artyzm i pragnienie przekraczania muzycznych granic.

Kulka powróciła do twórczości Norwida w 2022 r. podczas koncertu, który odbył się w studiu koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, z okazji 200 rocznicy urodzin poety. Artystka zaśpiewała wówczas dwa utwory, omówione już *Marionetki* oraz *Czemu nie w chórze?* Zapis koncertu opublikowano w formie płyty pt. *Norwid/ Od. Nowa* (2022) przygotowanej przez Narodowe Centrum Kultury. Obok Kulki udział w projekcie wzięli: Józef Skrzek i SBB, Kuba Sienkiewicz, Renata Przemyk, Baasch, Tomasz Makowiecki, Kacperczyk, Joanna Duda Trio, Kuba Więcek, EABS, Hanna Lubieńska, Anthimos Apostolis, Miłosz Wośko. Drugi z wykonanych przez Kulkę utworów: *Czemu nie w chórze?*, podobnie jak *Marionetki*, ma charakter rozmowy wewnętrznej. Brzmieniowo przypomina kolędę, która nie przynosi jednak uspokojenia, szczęśliwego zakończenia opowieści, do pieśni wkrada się bowiem nieprzyjemny zgrzyt. Norwid jest poetą subtelnych drgnień duszy, indywidualnych przeżyć, które w przedziwny sposób łączą się z doświadczeniami całego pokolenia. W wierszu nie brakuje ważnych akcentów, tworzą one odrębny, palimpsestowy poziom znaczeń. Współpracujący z artystką kompozytor, pianista, Miłosz Waśko,

³³ R. Nycz, *Intertekstualność*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2002, s. 25. Pojęcie wprowadziła do dyskursu o literaturze i kulturze Julia Kristeva.

³⁴ M. TOMASZEWSKI, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 23.

³⁵ Tamże.

zwrócił uwagę na szczególne znaczenie tekstu poetyckiego w muzycznych aranżacjach utworów:

Czasem trzeba rzucić na tekst inne światło, żeby zmusić do jakichś przemyśleń oraz trochę popierać się, czy to jest w zgodzie z jakimś poetyckim idiomem [...]. Cały czas mamy ogromny respekt dla tego tekstu poetyckiego, zaś jego umuzyczenie przebiega w różny sposób. Moim zdaniem to jest ciekawe[...]³⁶.

W wykonaniu Kulki niezwykle właściwości tekstu dają o sobie znać już w pierwszych brzmieniach utworu. Muzyka nie tylko prezentuje liryczne obrazy, odzwierciedla moc, ujawnia także ogrom lęków, jakie rodzą się w duszy człowieka, który nie należy do grona wybranych. Porządek pojęć: „Bóg”, „niewiniąt rzeź” i „krew” inicjuje opowieść o klęsce, która wpisuje się zgrzytliwymi dźwiękami w łagodną melodię kolędy, rozsadza jej uładzoną konstrukcję, powoduje inercję rytmu. Zakłócony porządek ilustrują w wykonaniu Kulki ostre brzmienia wokalizy, ludzki los dopełnia się w chromatycznych dźwiękach, które imitują krwawe żniwo wojen, rewolucji, powstań³⁷. Norwid pisał swój wiersz w cieniu wydarzeń Wiosny Ludów i krwawo tłumionych w Królestwie Polskim protestów, które zapowiadały powstanie styczniowe (utwór powstał prawdopodobnie w 1861 r.)³⁸. Chór z wiersza tworzy grono wybranych, rytmicznie intonujących dźwięki melodii śpiewanej ku chwale Dzieciątka. Podmiot liryczny wyłamuje się jednak z tej zbiorowości, lęki i obawy wobec krzywd i nieprawości, nie pozwalają mu śpiewać rytmicznie. Jego rola nie jest jednak w pełni określona, pytanie, które dźwięczy w tytule wiersza nie znajduje odpowiedzi, kwestia pozostaje zatem nierozstrzygnięta. Kulka także niczego nie wyjaśnia (podsumowuje), muzyczna interpretacja wiersza ma otwarty charakter. Myśl, która towarzyszy pieśni chóru wyklucza podmiot liryczny z grona wybranych, poezja oznacza widzenie i odczuwanie, ktoś, kto widział krew (postawa świadka-uczestnika), nie może śpiewać łagodnej melodii kolędy³⁹.

³⁶ Wywiad Miłosza Wośki, przeprowadzony 27.05.2022 r. w Muzycznej Jedynce przez Ulę Kaczyńską, link: <https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/3008737,Mamy-ogromny-respekt-dla-tekstu-poetyckiego-Wo%C5%9Bko-o-projekcie-Norwid-OdNowa> [dostęp: 21.01.2024].

³⁷ O tematyce powstań w twórczości Norwida pisały m.in. Z. STEFANOWSKA, *Norwid o niewoli narodowej*, „Studia Norwidiana” 3-4: 1985-86, s. 76-115 oraz G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Cyprian Norwid wobec idei insurekcji – w świetle stanu badań*, „Studia Norwidiana” 33: 2015, s. 3-16.

³⁸ O znaczeniu wydarzeń związanych z Wiosną Ludów wspomina w swoim artykule Marek ADAMIEC: *Norwidowski strumień krwi*, „Studia Norwidiana” 5-6: 1987-1988, s. 53-70. Istotne informacje podaje także T. MAKOWIECKI, *Norwid wobec powstania styczniowego*, „Pamiętnik Literacki” 1929, z. 26/1/4, s. 564-581.

³⁹ O chromatyczności warstwy muzycznej utworów Norwida pisała m.in. Z. MITOSEK, *Przerwana pieśń, o funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 157-174.

Chór – jak zauważyła Agnieszka Ziółowicz – jest „nośnikiem liryczności”⁴⁰, wiersz Norwida można by zatem interpretować jako opowieść o roli poezji i postawie twórcy, który „widzi” i „czuje”. Poeta demaskuje „lukrowany” liryzm romantycznej pieśni, wydobywa pułapki poezji, która skrywa „krwawiące serce”, twórczość staje się świadectwem widzeń i odczuć (tętna podskórnego nurtu egzystencjalizmu). W wykonaniu Kulki kwestie indywidualnych wyborów, artystycznych postaw, wydają się mniej istotne, w warstwie brzmieniowej dominuje zmienność, ewokująca ruch znaczeń, ukryte bogactwo sensów. Utwór wydaje się odzwierciedlać problemy współczesnego świata: pandemiczną alienację, lęk przed śmiercią, wojenną pożogę i niepewności twórcy.

Kulka wystąpiła także z Norwidowym repertuarem 24 września 2022 r. w Pałacu w Chrzęsnem, wykonała wówczas analizowane wcześniej dwa utwory z płyty *Norwid/Od. Nowa* oraz znane z repertuaru Niemena: m.in. *Italiam! Italiam!* i *Sariusz*. Pierwszy wiersz, który powstał prawdopodobnie w 1845 lub 1846 r., zdaniem badaczy, m.in. Zofii Dembek, prezentuje poetycką wizję arkadii⁴¹. Podmiot liryczny oddaje się „żywiołowi” marzeń, które konkretyzują się w sile wód (morze) i żarze ognia (słońce). Sprzeczne żywioły wskazują na obecność organizującego poetycką wizję, prawa dopełnień: woda i ogień, jasność i cień, radość i smutek, życie i śmierć. Poetyckie wyobrażenie morskiej podróży (morze wypełnia nawet „błękitu strop”) oraz symbolika skwarne Południa, przywodzą na myśl filozoficzną refleksję o sensie egzystencji (por. uwagi Fryderyka Nietzschego)⁴². W wierszu Norwida morze, którego bezmiar orientują „latyńskie żagle” to przestrzeń myśli, pamięć przechowująca wspomnienia. Podróż na Południe odzwierciedla zatem ruch myśli, gdy rodzą się ze wspomnienia „laurów”: miarowy stuk wiosła (pływanie za „spomnieniem”) wyznacza monotonię żeglowania po nieznanach tematach, zaprzepaszczonych wspomnieniach, które budzą żal niespełnienia⁴³. Kulka ilustruje je dźwiękowymi powtórzeniami (motyw ronda), skupia uwagę na refreniczności, duplikacji, na „płynięciu” słów⁴⁴. Koloratura dźwięków

⁴⁰ A. ZIOŁOWICZ, *Kategoria liryczności w romantycznej refleksji o dramacie*, „Ruch Literacki” 1995, z. 3 (210), s. 308-309.

⁴¹ Z. DAMBEK, *Wokół Italiam! Italiam!. Interpretacje*, „Studia Norwidiana 20-21: 2002-2003”, s. 202-203.

⁴² W *Tako rzecze Zaratustra* obraz Południa wiąże się z ideą wiecznego powrotu, morze oznacza głębię relatywizmu, wielość prawd.

⁴³ J. Przyboś dostrzegł w wierszu ekwiwalentyzację uczuć, por. J. PRZYBOŚ, *Próba Norwida*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomulicki i J. Z. Jakubowski, Warszawa 1962, s. 70-71.

⁴⁴ T. Skubalanka pisze o koncepcji barkaroli obecnej w warstwie muzycznej wiersza, por. T. SKUBALANKA, *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej*, „Studia Norwidiana” 8: 1990, s. 29-30.

oddaje rytm myśli koncentrujących się na arkadyjskiej, skwarnej wizji Południa. Towarzyszy im inny, niemalże równoległy, choć inaczej zorientowany ruch refleksji poświęconych przemijaniu, melancholijnemu poczuciu utraty (postać anioła).

Przywołany w wierszu dwukrotnie laur łączy się z tradycją łatyńską, z poezją Horacego i Wergiliusza, Dantego i Boccaccia, jednak myśl nie zatrzymuje się zbyt długo przy tym nawiązaniu i płynie dalej, ku nowym łądom, odleglejszym, nieznanym morzom. Anioł, towarzysz „podróży”, przywodzi na myśl bohatera sztychu Albrechta Dürera – *Melancholia I* (1514). Jest to postać niezwykła, pozbawiona płci, uosabiająca duchową naturę smutku, zamknięcia w kręgu myśli. Norwid próbuje jednak przełamać kolisko melancholii, uwalnia myśl, która płynie już z bezmiarem wód – wspomnieniem. W muzycznej interpretacji wiersza zawieszony na moment, w ostatniej zwrotce, głos wokalistki pobudza gamę dźwięków, artystka wprowadza słuchaczy do innej wymarzonej krainy, wydobywa nowe, bogatsze barwy dźwięków⁴⁵. Motyw ten, ukazany jednak, w nieco innej barwie muzycznej, pojawił się także w utworze *Sariusz*,

W wykonaniu Czesława Niemena utwór ten tętni rytmiczną melodią, z którą spleta się tekst. Norwid nawiązywał w nim do wydarzeń poprzedzających wybuch powstania styczniowego, przywołał również postać polskiego szlachcica, Andrzeja Zamojskiego, *Sariusza*. Niemen nie zadbał tym razem o miejsca istotne, w których poeta zawiesza głos. Jego muzyczna opowieść zlewa się w wielobarwny, wewnątrznie rytmiczny pejzaż, w którym dominują dźwięki gitar, instrumentów klawiszowych, pobrzmiwają bardzo odległe echa werbli. Inne znaczenie muzyczne odsłania w swojej interpretacji Gaba Kulka, która skupia się na wokalizach, oddziela występujące w wierszu obrazy, akcentuje opozycje, np. Oni – my. Tytułowy *Sariusz* to romantyczny rycerz, który w obliczu narastających niepokojów wywoływanych polityką „Onych” (w domyśle Rosjan) jako jedyny mówi i wierzy w prawdę. Zamojski zapisał się w historii jako założyciel polskiej organizacji – Towarzystwa Rolniczego, którego członkowie domagali się ustępstw ze strony zaborców. W wierszu trudną sytuację Polaków opisuje mi. „Amarantowa że zdmuchniona świeca”. Kolor amarantowy kojarzył się z wyłogami mundurów ułańskich, ze sztandarami i upragnioną wolnością, w wierszu stanowi przeciwagę dla określenia „lewicy”. Warto pamiętać, że Zamojski reprezentował stron-

O muzycznych właściwościach wiersza pisze m.in. P. Chlebowski, „*Pod łatyńskich żagli cieniem*” – „*Czerwony*” *Niemen Enigmatic*, w: *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 3*, s. 91-114.

⁴⁵ Interesujące uwagi o muzyczności i ciszy przedstawił P. CHLEBOWSKI w artykule *O wartości ciszy w muzyce*, w: *Muzyka i wartości*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2014, s. 71-78.

nictwo białych, przeciwników polityki caratu, walczących o odrodzenie polskiej państwowości⁴⁶.

W *Sariuszu* pragnienie wolności jest niezwykle silne, w muzycznej aranżacji przybiera ono różne barwy, Kulka uobecnia je w długich wokalizach, jedną z nich wieńczą słowa: „Historia żyje!”. Norwid nie podzielał poglądu Hegla na temat dziejów, wierzył w odrodzenie, religijne fundamenty: przywołany w wierszu „wiatr od Azji” jest więc dla niego zwiastunem groźnych nacisków ze strony zaborców (wiatr „tętni”, „szczeka”). Sariusz z wiersza staje przykładem romantycznego spiskowca, „króla bez korony”, który podobnie, jak bohater III części *Dziadów*, zwie się „milion”. Nawiązania te mają u Norwida nieco ironiczną wymowę, „wiatr od Azji”, który szczeka o tym, że „Historia żyje!”, stanowi realne zagrożenie dla Europy. Ludy Azji tworzą jej przyszłość, Rosja, której obszar przynależy także do części azjatyckiej, uosabia złowrogi bieg dziejów. Warto jednak pamiętać, że Wschód Europy (Daleki Wschód) kojarzył się artystom i myślicielom XIX wieku także z odnowieniem, odrodzeniem przeżywającego kryzys duchowy Zachodu. Norwid interesował się Wschodem, poznawał go jednak „biernie” – z licznych prac historyków oraz relacji kuzyna, Michała Kleczkowskiego⁴⁷. Poeta studiował sztukę i literaturę orientalną m.in. w czasie pobytu w Berlinie, w 1846 r., echa tych fascynacji pobrzmiwają m.in. w *Assuncie* (1870)⁴⁸.

Kolejna odsłona muzycznych inspiracji Kulki poezją Norwida miała miejsce w 2023 r. Artystka wystąpiła wówczas z koncertem *Norwid kameralnie* w Tydach, w plenerze, wraz z kwartetem Sonos. Koncert stanowił nawiązanie do przypadającej w maju 140 rocznicy śmierci poety oraz święta Konstytucji 3 Maja. Gaba Kulka przedstawiła publiczności kilka utworów Norwida: *Królestwo*, *Cemu nie w chórze*, *Italiam Italiam* i *Marionetki*. Występom kwartetu, który tworzą: Małgorzata Hlawsa (flet), Marta Huget-Skiba (skrzypce), Joanna Grzybała (altówka), Joanna Urbańska-Miksza (wiolonczela) towarzyszył pianista i kompozytor Miłosz Wośko. Utwór *Królestwo*, który znalazł się w gronie analizowanych już wcześniej muzycznych aranżacji artystki to liryczna opowieść o czło-

⁴⁶ Wątki te pojawiają się także w pracy S. RZEPczyńskiego, *Biografia i tekst, studia o Mickiewiczu i Norwidzie*, Słupsk 2004.

⁴⁷ Michał Kleczkowski (1818-1886) był kuzynem Cypriana Norwida, znanym, cenionym sinologiem i dyplomatą.

⁴⁸ O zagadnieniach tych pisze m.in. R. GADAMSKA-SERAFIN, *Orient Norwida. Wybrane arabiaca i islamiczna literatura*, w: *Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015, s. 306-336. Bardzo ważny głos o orientalizmie Norwida stanowi najnowsza rozprawa R. GADAMSKIEJ-SERAFIN, *Norwid, romantycy i Etruskowie*, Warszawa 2022.

wieku i jego prawie do wolności. Norwid prezentuje w nim sytuacje, w których wolność traci swój wymiar, jest użyciem lub niewolą ducha, brakiem samodzielności lub „pół-prawdą”⁴⁹. Wolność zyskuje swój właściwy wymiar jedynie wtedy, gdy wiąże się z pojęciem wolnej woli (człowiek staje się osobą). Słowa poety nie są podszyte ironią, jak w *Marionetkach*, gdy pojęcie osoby wiąże się m.in. z mieszczańskim konwenansem. Byt osobowy to istnienie zgodne z wewnętrzną prawdą, z wolą, sumieniem⁵⁰. Pojęcie osoby ma także swoje teologiczne podstawy i – jak sądzę – ta perspektywa wydaje się w wierszu *Królestwo* – najważniejsza. Słowo *personus*, *personare* („mówienie przez coś”) oznacza w języku greckim głos, „słowny i muzyczny” wyraz duszy⁵¹. Boecjusz odnalazł w nim ukrytą głębię i nawiązując do pism antycznych filozofów (zwłaszcza Arystotelesa, autora m.in. traktatów o naturze, np. *Historia animalium*), dostrzegł w nim substancjalność, esencję ludzkiej egzystencji. Norwid przywołuje w wierszu inne określenie: „mikstura”, które oznacza coś więcej niż substancja, jest wzbogacone szczyptą ironii. Poeta wskazuje w ten sposób, jak niewiele może osiągnąć człowiek poszukujący prawdy „sam z siebie”. Bycie osobą nie oznacza bezwzględnego panowania nad naturą świata i własną, lecz jedność duszy i ciała – jak określił istotę owego połączenia, przejmując myśl Boecjusza, św. Tomasz z Akwinu. Jedność ta osiąga pełne znaczenie w perspektywie Teodycei⁵². *Królestwo*, o którym wspomina w wierszu poeta, jest więc Bożym dziedzictwem, pozostawionym człowiekowi darem rozumienia i wiary. Kulka śpiewając utwór Norwida oddziela poszczególne fragmenty długimi wokalizami, akcentuje także zakończenie, które wieńczy filozoficzne rozważania o istocie człowieczeństwa. *Królestwo* w jej wykonaniu staje się pieśnią o świadomym istnieniu.

5.

Twórczość Gaby Kulki funkcjonuje na styku różnych stylów muzycznych, ma charakter transmedialny w rozumieniu, jakie proponuje w swoich pracach Henry

⁴⁹ O zagadnieniach tych pisze m.in. E. KASPERSKI, *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981.

⁵⁰ S. WROŃSKI, *Charakterystyka klasycznej definicji osoby u Boecjusza i jej punktu wyjścia*, „*Studia Mediewistyczne*” XIX: 1978, z. 2, s. 110.

⁵¹ J. GRZYBOWSKI, *Człowiek jako osoba według św. Tomasza z Akwinu*, „*Warszawskie Studia Teologiczne*” 2003, nr XVI, s. 203. Słowo to wiąże się z pierwszymi przedstawieniami w teatrze Dionizosa.

⁵² Interesująco, niekiedy dyskusyjnie, analizuje ten problem P. BOJKO, *Sfera „słów wielkich”*: „*człowiek*” i „*człek*” w liryce Cypriana Norwida, Piotrków Trybunalski 2006.

Jenkins⁵³. Artystka, co zostało przedstawione, korzysta z wielu form artystycznego przekazu, tworzy polimorficzne narracje, odsłania nowe aspekty muzycznych opowieści, które wpływają znacząco na rozumienie/odbiór świata. Jej wykonania poezji Norwida stanowią wtórną rzeczywistość⁵⁴ odzwierciedlająca indywidualny stosunek do codzienności, intymny ślad obecności artysty na scenie. Utwory tworzą kolekcje, są tekstami kultury⁵⁵, inicjują nowe dyskursy, otwierają kolejne możliwości interpretacyjne⁵⁶. Jenkins akcentuje w swoich badaniach rolę odbiorców, współuczestników medialnego, kulturowego wydarzenia, którzy „wczytują się” w ten sposób w tekst i muzykę⁵⁷. Opowieści Kulki mają dźwiękowy charakter, tworzy je gama barw i tonacji, poezja Norwida doskonale się w nich odnajduje, pełni rolę inkluzji⁵⁸. Artystka otwiera się bowiem także na inne inspiracje np. filmowe:

[...] muzyka filmowa ma zamkniętą formę podobnie jak album. Nie jestem fanką albumów, które są tylko luźną kolekcją utworów. Preferuję coś, co jest tworzone myśleniem całościowym jako złożona forma opowieści. A takie podejście z muzyki filmowej jest we mnie głęboko zakorzenione⁵⁹.

Jest to kolejny eksperyment artystki, która poszukuje nowych jakości w muzyce. W jednym z wywiadów Kulka wyznała: „Obok fascynacji rockowych takich jak Queen, Alice Cooper, Peter Gabriel czy Tori Amos zawsze towarzyszyło mi dziedzictwo związane z muzyką poważną. Iskrzenie na styku tych dwóch światów było dla mnie bardzo ważne”⁶⁰. Istotną cechą jej twórczości jest więc nie

⁵³ Por. H. JENKINS, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 261. Autorka rozprawy akcentuje znaczenie wielości środków przekazu i formowaniu kulturowego dialogu.

⁵⁴ Por. E. DRYLL, *Homo narrans – wprowadzenie*, w: *Narracje, koncepcje i badania psychologiczne*, red. E. Dryll, A. Cierpka, Warszawa 2004, s. 56.

⁵⁵ Wizerunek artystki także staje się tekstem kultury w myśl założeń K. NEGUSA: *Producing POP. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, Londyn 2011, s. 56.

⁵⁶ Por. M. FOUCAULT, *Powiedziane i napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 201.

⁵⁷ Por. H. JENKINS, *Kultura konwergencji*, s. 240. O fenomenie „wczytywania się” pisze interesująco M. JANUSZKIEWICZ, *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1-2, s.74-86.

⁵⁸ M. JANUSZKIEWICZ, *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1-2, s. 84.

⁵⁹ Por. <https://naekranie.pl/artykuly/gaba-kulka-lubie-avengers-wywiad-z-tofifest-2018> [dostęp: 1.05.2023].

⁶⁰ Por. <https://agalczynska.wordpress.com/2017/05/01/gaba-kulka-nagrody-stoja-w-lazience-akurat-tam-najmniej-sie-kurzy-wywiad/> [dostęp: 27.04.2023].

tylko eksperymentowanie, lecz także intertekstualność muzyczna, która w świecie kultury współczesnej, pojmowanej jako kolekcjonerska, wydaje się niezwykłą wartością. Muzyka popularna, która w wykonaniu Kulki nigdy nie jest „dość popularna” łączy w przypadku muzycznych realizacji wierszy Norwida pozornie odległe światy: klasycznej poezji (świat wartości estetycznych) i popularnej sztuki (codziennosc estrady, sztuka dla mas). Prezentując wiersze polskiego romantyka Kulka nie tylko zachwyca głosem, który „trzyma klucze do przyjemności związanych z muzyką popularną”⁶¹, odkrywa także świat Norwidowych wartości: piękna, prawdy i dobra.

BIBLIOGRAFIA

- BELTING H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.
- BRACH-CZAINA J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Cyprian Norwid o muzyce, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997.
- Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 2, red. E. i P. Chlebowski, Lublin 2017.
- ECO U., *Lector in fabula*, tłum. P. Salwa, Warszawa 1994.
- ECO U., *Czytanie świata*, tłum. M. Woźniak, Kraków 1999.
- FERT J., *Norwidowski sen Czechowicza*, „Roczniki Humanistyczne” 46: 1998, z. 1.
- FOUCAULT M., *Powiedziane i napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- FRITH S., *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011.
- GADAMER G-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2022.
- JANUSZKIEWICZ M., *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1-2, s.74-86.
- JENKINS H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Narracje, koncepcje i badania psychologiczne*, red. E. Dryll, A. Cierpka, Warszawa 2004.
- NEGUS K., *Producing POP. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, Londyn 2011.
- RICOEUR P., *Interpretacja a refleksja: konflikt hermeneutyczny*, tłum. S. Cichowicz, „Studia Filozoficzne” 1986, nr 9 (250).
- SIUDEJA K., *Wszystkie odloty Gaby Kulki* [wywiad], „Miasto Kobiet” 2014 nr 6.
- Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2002.
- TOMASZEWSKI M., *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.
- Twórczy odbiór sztuki*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1992.

⁶¹ Por. S. FRITH, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011, s. 273.

MUZYCZNE TRANSGRESJE I KULTURA KOLEKCJI – INSPIRACJE POEZJĄ CYPRIANA NORWID W TWÓRCZOŚCI GABA KULKI

Streszczenie

Artykuł przedstawia analizę etapów twórczości artystki, realizowanych przez nią eksperymentów tematycznych i formalnych. Jednym z nich jest próba muzycznej interpretacji poezji Norwida, omówiona na przykładzie utworów: *Marionetki*, *Italiam! Italiam!*, *Czemu nie w chórze?*, *Królestwo* i *Sariusz*. Gaba Kulka to artystka, której twórczość ma transmedialny charakter – w sensie zaproponowanym przez Henry’ego Jenkinsa, wpisuje się w nurt progresywnego popu. Piosenki, które śpiewa artystka są „tekstami kultury”, która – jak zauważył Eco – ma charakter kolekcjonerski. Interpretacja muzyczna stanowi zatem akt ugruntowania swojej pozycji jako twórcy. Kulka wykorzystuje różne formy przekazu artystycznego, tworzy narracje, odkrywa nowe aspekty muzycznej opowieści (palimpsestowość), które znacząco wpływają na rozumienie/odbiór świata. Oprócz elementu poetyckiego, literackiego w jej kompozycjach pobrzmiewają także inspiracje innymi dziedzinami sztuki (malarstwo, film, muzyka poważna). Pod wpływem semantycznej różnorodności twórczości artystki powstaje nowa jakość estetyczna – melancholijne piękno, m.in. w ten sposób Kulka zbliża się do doświadczeń pokoleniowych polskich romantyków. W wykonywanych utworach ujawnia się jej kunszt i chęć przekraczania muzycznych granic. Jej interpretacja jest w pełni empatyczna, intymna. Artystka łączy różne style, tworzy muzyczny palimpsest, w który z łatwością wpisuje alegoryczną poezję Norwida.

Słowa kluczowe: Gaba Kulka; Norwid; poezja; palimpsest; kultura współczesna; transgresywność; intertekstualność.

MUSICAL TRANSGRESSIONS AND THE CULTURE OF THE COLLECTION – INSPIRATIONS FROM CYPRIAN NORWID’S POETRY IN THE WORK OF GABA KULKA

Summary

Article presents an analysis of the stages of the artist’s work, the thematic and formal experiments she carried out. One of them is an attempt at a musical interpretation of Norwid’s poetry, discussed on the example of the songs “Marionetki”, “Italiam! Italiam!”, “Czemunie w chórze?”, “Królestwo” and “Sariusz”. Gaba Kulka is an artist whose work has a transmedia character – in the sense proposed by Henry Jenkins, it fits into the progressive pop trend. The songs the artist sings are „texts of culture”, which – as Eco noted – is collectible. Musical interpretation is therefore an act of consolidating one’s position as a creator. Kulka uses various forms of artistic communication, creates narratives, discovers new aspects of musical storytelling (palimpsestivity), which significantly influence the understanding/perception of the world. In addition to the poetic and literary element, her compositions also contain inspirations from other fields of art (painting, film, classical music). Under the influence of the semantic diversity of the artist’s work, a new aesthetic quality is created – melancholic beauty, among others. In this way, Kulka comes closer to the generational experiences of Polish romantics.

Her artistry and willingness to cross musical boundaries are revealed in the songs she performs. Her interpretation is completely empathetic and intimate. The artist combines various styles, creates a musical palimpsest into which she easily incorporates Norwid's allegorical poetry.

Keywords: Gaba Kulka; Norwid; poetry; palimpsest; contemporary culture; transgressivity; intertextuality.

HANNA RATUSZNA – prof. dr hab., badaczka polskiego i europejskiego modernizmu, zatrudniona w Instytucie Literaturoznawstwa UMK, ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń; e-mail: alef2@wp.pl.