

Anna Wzorek (<https://orcid.org/0000-0003-1853-9154>)

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Umuzycznione wiersze księdza Franciszka Kameckiego. O płycie „Kamecki”

Śpiewanie poezji, przerabianie wierszy na piosenki czy pieśni nie jest zjawiskiem ani nowym, ani rzadkim. Wystarczy przypomnieć legendarny utwór Juliana Tuwima *Miłość ci wszystko wybaczy*, po raz pierwszy zaśpiewany przez Hankę Ordonównę (ta piosenka stała się jej wizytówką, zapewniła nieśmiertelność, potem znaleźli się naśladowcy, m.in. Hanna Banaszak, Marta Mirska, Malwina Koteluk), mistrzowskie wykonanie *Karuzeli z madonnami* Mirona Białoszewskiego przez Ewę Demarczyk¹, *Wspomnienie* oraz *Jeżeli* Juliana Tuwima, *Bema pamięci żałobny rapsod* Cypriana Kamila Norwida, wyśpiewane przez Czesława Niemena czy cały jego album *Enigmatic*, w którym znalazły się utwory Adama Asnyka (*Jednego serca*), Tadeusza Kubiaka (*Kwiaty ojczyste*) oraz Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Mów do mnie jeszcze*). Elżbieta Adamek pięknie zinterpretowała poezję Zbigniewa Herberta (*Jesienna zaduma*), Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Wierszyk o wronach*), Józefa Barana (*Szara piosenka, Prośba o nadzieję, Najlepsze lata – Atlantyda*), Józefa Czechowicza (*Kołysanka dla Mateusza, W czereśniach nad gankiem*). Wiele wierszy znalazło się w repertuarze Marka Grechuty. Jak wiadomo, sięgnął on po utwory wieszczów, m.in. *W pamiętniku Zofii Bobrowskiej* Juliusza Słowackiego, *Niepewność* Adama Mickiewicza; zainspirowała go także poezja Bolesława Leśmiana (płyta *W malinowym chruśniaku*), Józefa Czechowicza (*Motorek*), Juliana Tuwima (*Zadymka*). Grzegorz Turnau udanie zmierzył się z liryką Józefa Czechowicza (*Przez kresy*), Ewy Lipskiej (*Nie baw się więcej kulą ziemską*), Bolesława Leśmiana (*Jakieś inne słowa, We śnie*), Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (*Z wiatrem, Znów wędrujemy*), Juliana Tuwima (*Miejscowa idiotka z tutejszym kretynem*). Znany przedwojenny wiersz ostatniego z wymienionych poetów *Pokoik na Hożej* przed laty z sukcesem wykonała Kalina Jędrusik, nie tak dawno zaś Stanisława Celińska.

Inaczej rzecz się ma z tzw. „poezją kapłańską”², ta bowiem znacznie rzadziej wykonywana jest przy akompaniamencie muzycznym. W ostatnim czasie

¹ W. Panek i L. Terpiłowski (*Piosenka polska*, Warszawa 1979, s. 111) powiadają trochę patetycznie, że dzięki temu wykonaniu E. Demarczyk „ponad wszelką wątpliwość pozostanie polskiej piosenki »panną, madonną, legenda tych lat«”.

² Określenie „poezja kapłańska” – i słusznie – budzi wiele kontrowersji. Wielu uważa je za niefortunne, zdecydowanie lepiej jest mówić o poezji tworzonej (uprawianej) przez kapłanów. W pionierskiej na rynku antologii *Słowa na pustyni. Antologia współczesnej poezji kapłańskiej*, wybór tekstów i opracowanie B. Miązek (Londyn 1971) pojawia się to określenie. Ja-

śpiewaną poezję kapłańską (religijną) upowszechnia warszawski zespół „Krakowskie Przedmieście” z solistką Agatą Bernadt, wykonujący na swoich koncertach utwory Janusza Stanisława Pasierba czy Jana Twardowskiego. Spośród wierszy księży-poetów – bez wątplenia – największą popularnością wśród muzyków cieszą się utwory tego ostatniego – najbardziej uznanego poety w sutannie. Można powiedzieć tak: poezja ks. Twardowskiego doczekała się nie tylko wielu opracowań historycznoliterackich³, ale również interpretacji muzycznych. Trzeba przypomnieć, że III Ogólnopolski Fetting Festiwal w całości poświęcony był tej twórczości. Laureatami tego wydarzenia artystycznego zostali Weronika Korthals (I miejsce), Adam Wasieła (II miejsce) oraz Adrianna Wojtaś (III miejsce). Do tej pory liryki Twardowskiego wyśpiewali (oprócz wymienionego już „Krakowskiego Przedmieścia”): znana sopranistka Justyna Reczeniedi (płyta *Pomiędzy światem a nami*, wspólnie z Jerzym Zelnikiem), Krzysztof Napiórkowski (płyta *10 x Twardowski*), również Mieczysław Szcześniak (płyta *Nierówni*).

Na płycie Szcześniaka znalazło się 11 piosenek, przerobionych z następujących wierszy ks. Twardowskiego: *Sprawiedliwość, O miłości bez serca, Poczekaj (Nie wierzysz – mówiła miłość), Pokochać (Pokochać człowieka by stać się samotnym), Prośba (Modlę się o miłość), Z Ziemią krążymy, Święty gapa, Jeden świat, ***Nie mów do pustej ściany, Do domu, Za wiosnę, ***Za listy bez odpowiedzi*. Szcześniak zaadoptował wymienione utwory (na ogół zmienił tytuły, niektóre partie wyeksponował, innym nadał formę refrenu), skomponował oryginalną, latynoską muzykę, zaprosił do współpracy brazylijski zespół z Paulinho Garcia na czele. Stefan Bolcman z uznaniem zapowiadał to artystyczne przedsięwzięcie: „*Nierówni* to płyta z wierszami Jana Twardowskiego. Wierszami mądrymi, wierszami o życiu, wierszami o nas samych, o rzeczach ważnych pisanych bez zadęcia, z dystansem, nierzadko z humorem. Przetłumaczyć taką twórczość na język muzyki trzeba umieć. Trzeba uważać, by uzyskać odpowiednią proporcję i wyekstrahować, a nie stłumić

nusz Stanisław Pasierb w jednym z wierszy pisze przekornie: „Poezja to wielka pani \ rzadko bywa na plebanii”. W komentarzu dołączonym do tego dwuwiersu dodaje: „Jest tylko poezja albo jej nie ma” (zob. J. S. Pasierb, „*poezja kapłańska*”, w: tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1998, s. 92.). Od sformułowania poezja kapłańska dystansuje się również Franciszek Kambecki, o czym świadczy jego refleksja odnotowana przez Ilonę Stojewską: „Poezja w życiu księdza, jak i każdego człowieka, spełnia taką samą rolę” (zob. I Stojewska, *Ogarnąć świat wszystkimi zmysłami*, „Akant” 2005, nr 13, s. 20). Chyba najbardziej niechętny, wręcz negatywny, stosunek do wyrażenia „poezja kapłańska” prezentuje Marek Skwarnicki; nazywa je „niefortunnym”, uważa za nieistniejące „dziwo w literaturze” (zob. M. Skwarnicki, *Poetycka droga papieża Wojtyły*, w: K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*, Kraków 2014, s. 9).

³ Oto niektóre monograficzne opracowania poezji J. Twardowskiego: A. Sulikowski, *Świat poetycki księdza Jana Twardowskiego*, Lublin 1995; Tenże, *Na początku był wiersz, czyli 13 nowych odczytań ks. Jana Twardowskiego*, Kraków 1998; Tenże, „*Serce czyste*”: *świat poetycki księdza Jana Twardowskiego*, Lublin 2001; M. Karwala, *Metafizyka codzienności: (o poezji księdza Jana Twardowskiego)*, Kraków 1996; A. Iwanowska, *Serdecznie niemodny i szczęśliwie zapóźniony: Jan Twardowski w oczach własnych, recenzentów i czytelników*, Poznań 2000; W. Smaszcz, *Ks. Jan Twardowski – poeta nadziei: życie i twórczość*, Białystok 2003; A. Stempka, *Tradycja religijna w poezji Jana Twardowskiego i Janusza Stanisława Pasierba*, Bydgoszcz 2006.

przekaz. Mieczysławowi Szcześniakowi się to udało w sposób (omal) idealny⁷⁴. Przy tej okazji dziennikarz wypowiedział piękną frazę, nawiązującą do znanych słów C. K. Norwida: „Odpowiednie dać rzeczy słowo – odpowiednią dać słowu muzykę”⁷⁵.

Dużym wydarzeniem literacko-muzycznym była płyta z wierszami ks. Franciszka Kameckiego w opracowaniu muzycznym Janusza Zielińskiego, śpiew siostra Imelda i Janusz Zieliński, recytacja Janusz Kasak. Krążek wyszedł w 2010 roku. Znalazły się na nim wiersze pochodzące – z wyjątkiem liryku *Skarga księdza* (znajdującego się w tytule tomu z 2002 roku) – ze zbioru *Tam gdzie pędraki, zielsko i cisza* (Bydgoszcz 2008). Są to następujące tytuły: *Zaufaj, Kreski, Coś metaforycznego, Wizja siedmiu gwiazd, Patrząc z wnętrza, Nie jestem gołębiem, Jak gdyby modlitwa, Pejzaż osobisty, Skarga księdza*. Z dziewięciu liryków Kameckiego w sumie powstało dziesięć kompozycji słowno-muzycznych. W dwóch przypadkach (*Kreski* oraz *Pejzaż osobisty*) można mówić o piosenkach, pozostałe utwory to recytacje z muzyką w tle.

W jednym z wywiadów ks. Kamecki obszernie mówił o powstaniu płyty: „Tu u nas w okolicy Hanna i Marek Wojciekiewiczowie wraz z Januszem Zielińskim prowadzą firmę o nazwie *Projekt Topolinek* i zajmują się wydawaniem płyt. Kiedyś przyjechali do mnie na plebanię i zaproponowali mi, że mogą nagrać płytę, na której będą recytowane moje wiersze do podkładu muzycznego. Ja im powiedziałem tak – skoro macie taki pomysł, to róbcie. Ja się na muzyce nie znam, a więc wszystko pozostawiam wam. Co zrobicie, to będzie. Nie miałem wpływu na dobór repertuaru, bo wszystko zostawiłem w gestii pomysłodawców projektu. Tak więc wybrali wiersze według swojego uznania. [...] Większość bardzo spokojnym, ciepłym głosem recytuje Janusz Kasak. Kilka z kolei silnymi głosami zostało wyśpiewanych przez Zielińskiego i siostrę Imeldę”⁷⁶.

Sformułował także ocenę: „Ogólnie płyta bardzo mi się podoba. Jest to coś innego, coś nowatorskiego i tak też została oceniona przez krytyków. Co prawda troszkę tytuł wolałbym inny, nie *Kamecki* a *Pejzaż bardzo osobisty*. No i niektóre wiersze zostały skrócone. To takie kosmetyczne drobiazgi. Ogólnie bardzo dobrze to wyszło. Teraz przy różnych okazjach rozdaję płytę bliskim, znajomym i nieznanym. Ta płyta to taki prezent jubileuszowy podsumowujący pewien etap mojej twórczości i mojego życia”⁷⁷.

Skoro mamy mówić o kompozycjach słowno-muzycznych i piosenkach (zatem utworach wielokodowych) z płyty *Kamecki*, trzeba podkreślić, że w niniejszym szkicu jedynie wspominam o warstwie muzycznej, przyjmuję natomiast założenia analizy filologicznej. Jeszcze odnośnie metodologii. Otóż istnieją różne strategie (czasem wręcz wykluczające się) badania piosenki. Jedną reprezentuje m. in. Simon Frith, który deprymuje rolę tekstu w piosence, podnosząc jednocześnie rangę kodu muzycznego. Krzysztof Gajda powie, że „jeden z najpoważniejszych w ostatnich latach ataków na rolę tekstu w piosence”⁷⁸ pochodzi właśnie od tego

⁴ S. Bolcman, *Nierówni – Mietek Szcześniak*, strefapiosenki.pl (dostęp 6 września 2019 r.)

⁵ Tamże.

⁶ MP., *Podróże i przystanki ks. Kameckiego*, „Czas Świecia” 2010, numer z 14 listopada.

⁷ Tamże.

⁸ K. Gajda, *Szarpi druty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 8.

badacza. Zresztą przywołajmy fragment wywodu Fritha: „[...] Funkcjonowanie słów w piosence nie zależy po prostu od tego, co zostało powiedziane; od treści słownej, lecz także od tego, jak to zostało powiedziane – od rodzaju użytego języka i jego znaczenia retorycznego. Od głosu, jakim zostało wypowiedziane”⁹. Inną perspektywę przyjmuje Kamil Dźwinel, badający spuściznę pieśniarza Jacka Kaczmarskiego. Ten podkreśla konieczność badania związków tekstu z melodią; więcej: opowiada się za wprowadzeniem do refleksji naukowej terminu „melosemia” na nazwanie melodii odzwierciedlającej elementy tekstu, zajmuje się melosemią w poezji Kaczmarskiego (np. omawia budowanie nastroju przez muzykę, gradację napięcia, poszerzanie możliwości interpretacji piosenki dzięki warstwie muzycznej itp.)¹⁰. Jednakże przy innej okazji mówi o bezsprzecznym primacie tekstu nad warstwą dźwiękową: „Postrzeganie pieśni [...] przez ich pryzmat tekstualny powinno dominować w dyskursie naukowym”¹¹. Taką właśnie perspektywę przyjmuję przy opisie piosenek i recytacji z muzyką w tle, znajdujących się na płycie *Kamecki*.

Jak powiedzieliśmy, w wytwórni *Projekt Topolinek* umuzyczniono 9 liryków Kameckiego; dwóm wierszom nadano postać piosenki, pozostałe utwory wygłaszane są przy akompaniamencie muzycznym. Do adaptacji wybrano filozoficzne teksty Kameckiego, głęboko humanistyczne (np. *Nie jestem gołębiem*, *Coś metaforycznego*, *Zaufaj*, *Wizja siedmiu gwiazd*), nierzadko o podbudowie teologicznej (np. *Patrząc z wnętrza*, *Pejzaż osobisty*), także z akcentami osobistymi (*Pejzaż osobisty*). Można powiedzieć, że wydawcy płyty, selekcionując materiał poetycki, zastosowali klucz osobisty. Wybrali utwory – ich zdaniem – najpiękniejsze, te, które zachwyciły głębią myśli, urzekły trafnością refleksji, zdumiały podbudową filozoficzną. Żadnego utworu nie wyekspowowali w tytule płyty, zatem żadnemu tekstowi nie przyznali primatu. Nagłówek krążka – jak się wydaje – trafny, ustala zasadę równorzędności wszystkich prezentowanych wierszy Franciszka Kameckiego.

Utwory zamieszczone na płycie w przeważającej większości zachowały pierwotny kształt i tytuły; wyjątkiem są dwie kompozycje: *Sęk* oraz *Dotykamy kamienia*. Pierwsza została stworzona na bazie wiersza *Nie jestem gołębiem*, druga jest fragmentem liryku *Patrząc z wnętrza*. Nowe nagłówki zostały wyjęte z monologów lirycznych, więcej: stanowią niezwykle ważny element refleksji podmiotu mówiącego. W wierszu *Nie jestem gołębiem* „ja” liryczne dokonuje autoprezentacji, najpierw poprzez zaprzeczenie:

Nie jestem gołębiem
ani gąbką
nikogo nie zamieniam w jelenia
nie jestem barankiem

⁹ S. Frith, *Sceniczne rytuał. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011, s. 221.

¹⁰ Zob. K. Dźwinel, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2, s. 110–111.

¹¹ Tenże, *Struktura ironii w programie Sarmatia Jacka Kaczmarskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2013, nr 53, s. 99.

ani figą z palcem w środku pięści
ani trzcina chwiejącą się na wietrze¹².

W końcu przechodzi do meritum, wreszcie mówi twierdząco i metaforycznie: „jestem sęk w desce”¹³, pokazując w ten sposób, że stanowi część wyższej całości, nosi w sobie ślad istoty nadprzyrodzonej. Ten fragment autoprezentacji jest najważniejszy, nie dziwi przeto fakt, że nośnik zastosowanej przez poetę metafory (sęk) posłużył jako tytuł kompozycji słowno-muzycznej. Nagłówek *Dotykamy kamienia* także pochodzi z monologu lirycznego; to wers bardzo istotny dla wymowy tekstu, który w całości jest pochwałą dzieła stworzenia, próbą dowiedzenia, iż „rzeczy nie są sensem”¹⁴. Trzeba raczej pytać o ich pochodzenie – jak sugeruje podmiot liryczny. Kamecki podkreśla, iż ludzki ogląd świata jest przede wszystkim sensualistyczny (nie zaś metafizyczny); twórcy płyty to spostrzeżenie księdza-poety wyeksponowali w tytule kompozycji.

Twórcy płyty *Kamecki* prawie w ogóle nie ingerowali w materię poetycką; najwięcej zmian dokonali w obrębie wiersza *Patrząc z wnętrza*. Na skutek czynności adaptacyjnych uległ on rozbiciu; stał się kanwą dla dwóch kompozycji słowno-muzycznych – *Patrząc z wnętrza* i *Dotykamy kamienia*. Najpierw posłuchajmy liryku:

ciemność wycofuje się z podwórka
odsłania kształty zabudowań
dachów bryły marzeń
odkryte rzeczy zbyt pewne siebie
walczą o pierwszeństwo w naszych oczach

wewnętrzny głos woła:
nie zatrzymuj się na złudzeniu
rzeczy nie są sensem
najważniejsze jest niewidzialne
to co widzisz jest śladem kogoś mądrzejszego

dotykamy kamienia
po co kamień
chwytamy resztki jesiennej pajęczyny
po co pajęczyna
patrzmy na zgrabną dziewczynę w żółtej sukience
po co dziewczyna
ona jest rozwijającym się wokół murów miasta
pięknem
podziwu godnym środkiem świata¹⁵.

¹² F. Kamecki, *Nie jestem gołębiem*, w: tegoż, *Tam gdzie pędraki, zielsko i cisza*, Bydgoszcz 2008, s. 47.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tenże, *Patrząc z wnętrza*, w: tegoż, *Tam gdzie pędraki, zielsko i cisza...*, s. 31.

¹⁵ Tamże.

Teraz niech wybrzmiały kompozycje z płyty w następującej kolejności: *Dotykamy kamienia* oraz *Patrzę z wnętrza*:

Dotykamy kamienia
po co kamień
chwytny resztki jesiennej pajęczyny
po co pajęczyna
patrzmy na zgrabną dziewczynę w żółtej sukience
po co dziewczyna
ona jest rozwijającym się wokół murów miasta
pięknym
podziwu godnym środkiem świata

Wewnętrzny głos woła
nie zatrzymuj się na złudzeniu
rzeczy nie są sensem
najważniejsze jest niewidzialne
to co widzisz jest śladem kogoś mądrzejszego.

Jak widać, przerobienie liryku na kompozycje słowno-muzyczne polegało na usunięciu pierwszej strofy i podzieleniu pozostałej całości na dwa samodzielne utwory.

Mówiąc o czynnościach adaptacyjnych, trzeba podkreślić, że wiersze *Pejzaż osobisty* i *Wizja siedmiu gwiazd* – o czym zdawkowo wspomina Kamecki w cytowanym powyżej wywiadzie – zostały mocno skrócone, ściślej: zrezygnowano z obszernych partii, pozostawiając jedynie wyimki (w przypadku *Pejzażu osobistego* zachowano ostatnią strofoidę, w *Wizji siedmiu gwiazd* z kolei zaledwie trzy środkowe linijki wierszowe). Zapewne zdecydowały o tym względy praktyczne, oba teksty bowiem są mocno rozbudowane. Recytowane w całości z pewnością wyróżniałyby się na tle pozostałych kompozycji czasem trwania, być może zdominowałyby płytę. I jeszcze jedna ważka uwaga – nie dokonano kompilacji kilku wierszy Kameckiego. Co ciekawe, tego rodzaju zabieg zastosował Mieczysław Szczepniak wobec wierszy Twardowskiego. Na wspomnianej płycie *Nierówni* znajduje się piosenka *Modłę się o miłość*, która stanowi zręczną syntezę dwóch wierszy – *Prośba (Modłę się o miłość)* oraz *Pokochać (Pokochać człowieka by stać się samotnym)*. Szczepniak dostrzegł podobieństwo treściowe wspomnianych tytułów, uznał, że uzupełniają się, zawierają podobne przesłanie, toteż zespółił je w jedno. Wiersze *Prośba* i *Pokochać* przeplatają się w piosence; pierwszy liryk zachowuje oryginalny kształt, drugi natomiast w niewielkim stopniu został zmodyfikowany, ściślej: zmieniła się kolejność wersów, dwie ostatnie linijki tekstu – dzięki powtórzeniu – stały się refrenem. Ciekawa jest kompozycja piosenki *Za wszystko dziękuję*, ta bowiem powstała na bazie trzech wierszy ks. Twardowskiego: *Za wszystko*, *Za wiosnę* oraz ****Za listy bez odpowiedzi*. Dominuje pierwszy z wymienionych utworów, z niego został zaczerpnięty tytuł piosenki; poza tym duża część wiersza spełnia rolę refrenu. Dwa pozostałe tytuły nie zostały w całości wprowadzone do piosenki, z kilku linijek artysta zrezygnował, m.in. „za rozpacz w kratkę/ za dziwaczka co zakwita kiedy leje/ [...] za to że po

Annie Jagiellonce/ został tylko jeden kubek”¹⁶ z wiersza *Za wiosnę* czy „prymule z lekka wyśmiane”¹⁷ z liryku o incipicie ****Za listy bez odpowiedzi*. Warto wspomnieć, że utwór *Za wszystko* Twardowskiego znalazł się też w repertuarze Krzysztofa Napiórkowskiego (płyta *10 x Twardowski*). Co ważne – piosenka skomponowana przez tego ostatniego nosi taki sam tytuł jak u Szcześniaka (*Za wszystko dziękuję*); jest jednak przetworzeniem tylko jednego utworu księdza-poety, dochowuje przy tym wierności lirycznemu pierwowzorowi.

Wróćmy jednak do płyty *Kamecki*. Składają się nań głównie utwory wygłaszane z towarzyszeniem muzyki; ta zaś jest nostalgiczna, poważna, skłaniająca do refleksji, zadumy, zatem adekwatna do recytowanych tekstów. Generalnie kompozycje słowno-muzyczne przyjmują następujący kształt: najpierw rozbrzmiewa partia liryczna z delikatnym akompaniamentem muzycznym w tle, później pojawia się dłuższy fragment instrumentalny, zdecydowanie donośniejszy niż na początku, okazjonalnie występuje scat (np. w *Wizji siedmiu gwiazd*). Wyjątkowo rozbudowana partia muzyczna zamyka ostatnią kompozycję *Skarga księdza*, dodatkowo tu muzyka jest pełna napięcia, akordy najpierw cichną, potem znów rozbrzmiewają z większą mocą. Nieco inaczej jest w kompozycjach *Coś metaforycznego* oraz *Patrząc z wnętrza*, w których recytacja poprzedzona jest i zakończona stosunkowo długim motywem muzycznym. Ten ostatni utwór słowno-muzyczny wyróżnia się na tle pozostałych także dlatego, że podczas recytacji pojawia się pogłos, efekt echa, dzięki czemu kilkakrotnie powtarzają się słowa:

nie zatrzymuj się na złudzeniu
rzeczy nie są sensem
najważniejsze jest niewidzialne
to co widzisz jest śladem kogoś mądrzejszego.

Pewną odmienność wykazuje również kompozycja *Sęk*, gdzie tekst wiersza słyszymy dwukrotnie, przy czym pierwsza recytacja oddzielona jest od drugiej fragmentem muzycznym. Na koniec pojawia się uporczywe powtórzenie: „jestem sęk w desce”. Trzeba w tym miejscu wyjaśnić, iż Krzysztof Gajda wyróżnia dwa rodzaje powtórzeń w piosence – zwykłe, czyli standardowe, pod względem częstotliwości występowania nieodbiegające od przysłowiowej normy (w poezji odgrywają doniosłą rolę, prowadzą bowiem ku wyeksponowaniu sensów, w piosence natomiast sprzyjają banalizacji przekazu¹⁸) oraz „doprowadzone do skrajności, [...] do poziomu ekstremum”¹⁹, czyli występujące nagminnie, wciąż rozbrzmiewające, a przez to uwydatniające określone sensory.

Twórcy zajmującej nas płyty, biorąc we władanie lirykę Kameckiego, zastosowali – i to niezbyt często – powtórzenia doprowadzone do skrajności, jeszcze rzadziej

¹⁶ J. Twardowski, *Za wiosnę*, w: tegoż, *Nie przyszedłem pana nawracać. Wiersze 1945–2006*, wybór i opracowanie A. Iwanowska, Poznań 2011, s. 437.

¹⁷ Tenże, ****Za listy bez odpowiedzi*, w: tegoż, *Nie przyszedłem pana nawracać...*, s. 436.

¹⁸ Zob. Tamże, s. 223.

¹⁹ K. Gajda, *Szarpidruty i poeci...* s. 228.

wprowadzili zwykłe powtórzenia. Te ostatnie znajdziemy zaledwie w jednym utworze-piosence *Kreski*, gdzie trzykrotnie rozbrzmiewa fraza: „naiwnie wierzę że cokolwiek można/ odciąć od całości”. Na marginesie dodajmy, że przywoływany już kilkakrotnie Szcześniak, umuzyczniając wiersze Twardowskiego, dość śmiało wprowadził zarówno powtórzenia zwykłe, funkcjonujące zazwyczaj na prawach refrenu, jak i ekstremalne. Dla przykładu: w piosence *Modłę się o miłość* zasada standardowej powtarzalności dotyczy następujących fragmentów: „Modłę się o miłość/ prawdziwą co się nie zmieni/ taką co przyjdzie od razu/ bez nadziei”²⁰, a także: „miłości ludzkiej stacyjka uboga/ kochać człowieka by zdążyć do Boga”²¹. W piosenkach z płyty *Nierówni* dość często spotykamy powtórzenia doprowadzone do skrajności. Artysta niejednokrotnie wybierał krótkie liryki, by w piosence rozbudować je poprzez ciągle powtarzanie wersów o szczególnym ładunku treściowym czy emocjonalnym. Dobitym tego dowodem są utwory *Święty gapa* czy *Jest jeden świat*, oparte na lakonicznych lirykach, w wersji muzycznej zaś rozszerzone dzięki uporczywym powtórzeniom.

Spośród utworów z płyty *Kamecki* powtórzenia doprowadzone do ekstremum dotyczą dwóch kompozycji – *Sęk* oraz *Pejzaż osobisty*. W pierwszym tytule – o czym już pisaliśmy – ze wzmogoną częstotliwością występuje kluczowy dla wymowy utworu wers „jestem sęk w desce”, w drugim natomiast powtarza się dystych: „I jest piękny jak tęcza/ Jak śmiech Pana Boga”.

Powtórzmy, na płycie *Kamecki* dominują kompozycje recytatorsko-muzyczne, dwa utwory (*Kreski* i *Pejzaż osobisty*) są śpiewane, przyjmują postać piosenki. Tu pojawia się bardziej rytmiczna, jakby „lżejsza” muzyka. Piosenka *Pejzaż osobisty* wykonywana jest w duecie damsko-męskim, śpiewają ją siostra Imelda i Janusz Zieliński.

Spróbujmy określić przynależność gatunkową umuzycznionych utworów ks. Kameckiego. Nie jest to łatwe zadanie ze względu na wielość istniejących klasyfikacji oraz nieostre kryteria podziału. Paweł Tański używa określenia „wiersze umuzycznione”²². Przypomnijmy jego stanowisko: „W dzisiejszej kulturze rocka istnieją [...] takie utwory, które zostały napisane jako wiersze, a następnie zaczęły funkcjonować jako piosenki. To wiersze umuzycznione [...]. Tego rodzaju utwory oczywiście wytrzymują <próbę dźwięku> – z banalnego powodu, iż powstały właśnie jako wiersze. Ale istnieją również piosenki, które możemy uznać za specyficzną odmianę poezji oralnej. Nie należą one do poezji drukowanej, a z prostego powodu – jako fenomeny poezji oralnej – nie muszą tej <próby dźwięku> wytrzymywać. [...] Tym się różnią od dobrych piosenek, że cechuje je szczególna organizacja językowa”²³. Zatem – w opinii Tańskiego – istnieją piosenki (pełnią głównie funkcje rozrywkowe,

²⁰ J. Twardowski, *Prośba (Modłę się o miłość)*, w: tegoż, *Nie przyszedłem pana nawracać...*, s. 338.

²¹ Tenże, *Pokochać*, w: tegoż, *Nie przyszedłem pana nawracać...*, s. 459.

²² P. Tański, *Piosenki z północy. Rafał Skonieczny z Zespół Hotel Kosmos*, w: *Unisono w wielogłosie 5. W stronę typologii i terminologii rocka*, pod red. M. Marcinkiewicza, Sosnowiec 2014, s. 85.

²³ Tamże.

organizacja warstwy słownej nie zwraca szczególnej uwagi, występują powtórzenia na prawach refrenu), poezja oralna (utwory o oryginalnym uporządkowaniu materii słownej) oraz wiersze umuzycznione.

Paweł Łuszczkiewicz z kolei opowiada się za następującym podziałem: piosenka literacka (jej odmianami są: piosenka poetycka oraz autorska), taneczna i popularna²⁴. Warto przypomnieć, iż niegdyś rozgorzała dyskusja (z udziałem Agnieszki Osieckiej, Jacka Kaczmarskiego, Jacka Korczakowskiego, Elżbiety Wojnowskiej) na temat poezji śpiewanej, piosenki poetyckiej, piosenki literackiej, wreszcie piosenki artystycznej. Rozmowa, utrwalona na łamach „Nowych Książek”, przybrała taki oto kształt: „Jak nazwać zjawisko – to już pierwsza trudność – któremu poświęcamy naszą rozmowę? Poezją śpiewaną? Piosenką literacką? Trudność tym większa, że przejawia się ono w różny sposób. Po pierwsze – śpiewa się wiersze przez ich autorów nieprzeznaczone do śpiewania, jak to robią Ewa Demarczyk, Elżbieta Wojnowska, Magda Umer, Marek Grechuta, Czesław Niemen. Po drugie – śpiewa się wiersze po to właśnie pisane; przykładem twórczość Agnieszki Osieckiej, Wojciecha Młynarskiego. Wreszcie – i to wydaje się najciekawsze – istnieje coś, co nazwę piosenką autorską, reprezentowaną przez Jacka Kaczmarskiego”²⁵. Z racji nierozstrzygnięcia powyższego sporu wydaje się, że wszystkie określenia, tj. poezja śpiewana, piosenka poetycka, piosenka artystyczna można stosować wobec dwóch kompozycji wyśpiewanych na płycie *Kamecki*. Na krążku – raz jeszcze podkreślmy – przeważają jednak recytacje wzbogacone podkładem muzycznym.

Dla płyty *Kamecki* dobry kontekst tworzą album Szcześniaka *Nierówni* oraz kompozycje Napiórkowskiego, zatytułowane *10xTwardowski*. Spośród wymienionych artystów najbardziej twórczy i oryginalny jest – bez wątpienia – Mieczysław Szcześniak, który zespolił muzykę latynowską z filozoficznymi, egzystencjalnymi wierszami ks. Twardowskiego. Poza tym odważył się na ingerencje w tekst liryków. Krzysztof Napiórkowski z kolei, przetwarzając utwory Twardowskiego na piosenki, zachował ich pierwotny kształt. Zastosował przede wszystkim powtórzenia standardowe (stąd niektóre linijki wierszowe stały się refrenami), bardzo rzadko zaś ekstremalne. Piosenkom z płyty *10 x Twardowski* praktycznie obce są ekstremalnie zagęszczone powtórzenia. Wytwórcy płyty *Kamecki* (pomijając drobne wyjątki) w zasadzie nie ingerowali w materię poetycką; prymat przyznali recytacjom (nie zaś piosenkom), w kilku zaledwie przypadkach (*Kreski*, *Pejzaż osobisty* czy *Sęk*) zastosowali powtórzenia zwykłe oraz doprowadzone do skrajności.

Zestawiając płyty *Kamecki*, *10xTwardowski* oraz *Nierówni*, trzeba przyznać jedno: twórcy/artyci zrealizowali ten sam cel – umuzycznili „poezję kapłańską”, a przez to upowszechnili ją, uczynili łatwiejszą w odbiorze. „Piosenka znajdzie się zawsze w rejonach niższych, popularnych”²⁶ – powiada znawca problemu Krzysztof Gajda.

²⁴ Zob. P. Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009, s. 25.

²⁵ *O poezji śpiewanej*, rozmawiają A. Osiecka, E. Wojnowska, J. Korczakowski, J. Kaczmarski..., „Nowe Książki” 1981, nr 12, s. 1.

²⁶ K. Gajda, *Szarpidrutny i poeci...*, s. 7.

Dzięki dodaniu podkładu muzycznego wiersze Kameckiego czy Twardowskiego docierają do szerszego grona odbiorców.

Zakończmy refleksją Janusza Szroma, który komentując płytę Krzysztofa Napiórkowskiego *10xTwardowski*, podkreślał, jak ogromną trudnością jest umuzycznienie wierszy ks. Twardowskiego: „Napisanie muzyki do wcześniej skonstruowanego wiersza jest zadaniem niełatwym. Już na samym <progu> należy zmierzyć się z klimatem wytworzonym przez poetę (czynnik niewymierny) oraz z formalną konstrukcją dzieła (czynnik wymierny). Pół biedy, gdy kompozytor ma do czynienia z konstrukcją o charakterze parzystym, symetrycznym. Schody zaczynają się w momencie, kiedy przed przyszłym autorem muzyki leży wiersz daleki od symetrycznej budowy. Podczas, gdy sama treść poezji Twardowskiego, głęboka, ale podana w przystępnej formie, wydaje się być świetnym <piosenkowym> materiałem wyjściowym, to już sama formalna konstrukcja wierszy może stwarzać kompozytorowi pewien warsztatowy kłopot. Nawet jeśli sukcesem zakończą się zmagania z transakcentacjami czy niezgodnościami delimitacyjnymi, czyli z ogólnie rzecz ujmując prozodią, to częsty brak symetrii w budowie wiersza nadal pozostanie nie lada wyzwaniem, co będzie miało bezpośredni wpływ na frazy, które spłyną spod palców kompozytora”²⁷.

Ogólnie o trudnościach połączenia tekstu poetyckiego z muzyką pisze Krzysztof Hoffmann: „Piosenka – nie tylko rozrywkowa – musi posługiwać się wyrazistą i łatwą do wychwycenia tezą, co z kolei w wypadku utworu poetyckiego jest wartością wysoce niepożądaną”²⁸.

Wydaje się, że twórcy płyty *Kamecki* dobrze poradzili sobie z trudnym wyzwaniem, jakim jest przerobienie wierszy na utwory muzyczne czy kompozycje słowno-muzyczne.

Bibliografia

- Panek W. i Terpiłowski L., *Piosenka polska*, Warszawa 1979.
- Słowa na pustyni. Antologia współczesnej poezji kapłańskiej*, wybór tekstów i opracowanie B. Miązek, Londyn 1971.
- Pasierb J. S., „*poezja kapłańska*”, w: tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1998.
- Słojewska I., *Ogarnąć świat wszystkimi zmysłami*, „Akant” 2005, nr 13.
- Skwarnicki M., *Poetycka droga papieża Wojtyły*, w: K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*, Kraków 2014.
- Bolcman S., *Nierówni – Mietek Szcześniak*, strefapiosenki.pl (dostęp 6 września 2019 r.)
- MP., *Podróże i przystanki ks. Kameckiego*, „Czas Świecia” 2010, numer z 14 listopada.
- Gajda K., *Szarpidrutry i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017.
- Frith S., *Sceniczne rytuał. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011.

²⁷ J. Szrom, *Krzysztof Napiórkowski 10 x Twardowski*, „Jazz Forum” 2016, nr 12.

²⁸ K. Hoffmann, *Sens do muzyki. Glosa do melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego*, „Polonistyka” 2005, nr 3, s. 42–43.

- Dźwiniel K., *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2.
- Dźwiniel K., *Struktura ironii w programie Sarmatia Jacka Kaczmarskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2013, nr 53.
- Kamecki F., *Tam gdzie pędraki, zielsko i cisza*, Bydgoszcz 2008.
- Twardowski J., *Nie przyszedłem pana nawracać. Wiersze 1945–2006*, wybór i opracowanie A. Iwanowska, Poznań 2011.
- Tański P., *Piosenki z północy. Rafał Skonieczny z Zespół Hotel Kosmos*, w: *Unisono w wielogłosie 5. W stronę typologii i terminologii rocka*, pod red. M. Marcinkiewicza, Sosnowiec 2014.
- Łuszczkiewicz P., *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009.
- O poezji śpiewanej*, rozmawiają A. Osiecka, E. Wojnowska, J. Korczakowski, J. Kaczmarski..., „Nowe Książki” 1981, nr 12.
- Szrom J., *Krzysztof Napiórkowski 10xTwardowski*, „Jazz Forum” 2016, nr 12.
- Hoffmann K., *Sens do muzyki. Glosa do melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego*, „Polonistyka” 2005, nr 3.

Słowa kluczowe

Franciszek Kamecki, poezja śpiewana, poezja kapłańska, piosenka poetycka

Abstract

Musical poems by priest Franciszek Kamecki. About the „Kamecki” music disc

The article is made to present disc Kamecki created in Projekt Topolinek works in 2010, containing musicalized Franciszek Kamecki's poems – nowadays living priest poet from Bydgoszcz diocese. Disc contains songs from – except lyric Skarga księdza (appearing in volume's title from 2002) – collection *Tam gdzie pędraki, zielsko i cisza* (Bydgoszcz 2008). From the nine lyrics in total, ten verbal and musical compositions were created. Two poems (Kreski and Pejzaż osobisty) became songs, the other poems are recitations with background music. Adaptive treatments were made to philosophical texts of Kamecki, deeply humanistic (e.g. *Nie jestem gołębiem*, *Coś metaforycznego*, *Zaufaj*, *Wizja siedmiu gwiazd*), theological (e.g. *Patrząc z wnętrza*, *Pejzaż osobisty*), also with personal accents (*Pejzaż osobisty*). The album publishers used a personal key during selecting poetic material. They have chosen – in their opinion – the most beautiful, the most valuable poems. They did not expose any song in album title, therefore, they did not confer primacy on any text. The poet's name has become the header of the disc.

The article is subordinated to the rules of philological analysis, respected the primacy of the text over music. In description of musicalized Kamecki's poems,

above all, attention was paid to used adaptive procedures, these – as it turns out – were extremely discreet. By combining Kamecki's lyrics with music, the creators basically did not interfere in poetic matter. Only in two cases: *Sęk* and *Dotykamy kamienia* publishers abandoned original names; in two other (*Pejzaż osobisty*, *Wizja siedmiu gwiazd*), texts have been shortened. What is important, publishers did not combine several poems. What is more, creators, that took Kamecki's poems in possession, applied – not very often – repetitions taken to the extreme, less often, normal repetitions.

Keywords

Franciszek Kamecki, sung poetry, priestly poetry, poetic poetry