


Andrzej Janiszewski  <https://orcid.org/0009-0008-9343-2537>
Uniwersytet Warszawski
ak.janiszewski@student.uw.edu.pl

Programy Jacka Kaczmarskiego – genologia, charakterystyka, tendencje, media

Programmes of Jacek Kaczmarski – Genealogy, Characteristics, Tendencies, Media

Abstract: The article aims at describing the notion of “programme” in the Jacek Kaczmarski’s oeuvre as accurately as possible. The conclusions of Krzysztof Nowak and the category of cyclicity were mentioned in the introduction. Then the author describes forms similar to a programme – amongst others, album and song cycle. Moreover, the author points to the clear distinctiveness of the “programme” in its strict literary sense from the cycles created by the artist. In the next part of the article, the characteristics of said form, such as presence of atypical paratexts or the form fluidity depending on the medium, were characterised. The aforementioned description becomes the starting point for formulating a definition of a literary-musical programme in its narrow meaning and looking closely at the changes that happen in the next cycles of Kaczmarski, as well as the tendencies that accompany them. The observed regularities and the knowledge of the creation contexts of each cycle allow the author to divide the programmes into three groups. The main conclusions resulting from the article are concisely presented in the summary.

Keywords: programme, Jacek Kaczmarski, literary song, cycle, media

Streszczenie: Artykuł ma na celu możliwie dokładny opis pojęcia „programu” w twórczości Jacka Kaczmarskiego. We wstępie przywołane zostały ustalenia Krzysztofa Nowaka oraz kategoria cykliczności. Następnie autor przechodzi do opisu form zbliżonych do programu – między innymi koncept albumu i cyklu pieśni. Zwraca ponadto uwagę na zdecydowaną odmienność „programu” w znaczeniu ściśle literackim od cykli tworzonych przez pieśniarza. W kolejnej części artykułu charakteryzuje cechy wyróżniające omawianą formę, takie jak obecność nietypowych paratekstów czy zmienność kształtu cyklu w zależności od medium. Wspomniany opis staje się punktem wyjścia do sformułowania definicji programu literacko-muzycznego w wąskim znaczeniu i przyjrzenia się zmianom, jakie zachodzą w kolejnych cyklach autorstwa Kaczmarskiego, jak również tendencjom, które im towarzyszą. Zaobserwowane prawidłowości oraz znajomość kontekstów powstawania poszczególnych zbiorów pozwalają autorowi podzielić programy na trzy grupy. W podsumowaniu krótko przywołane zostają główne wnioski wynikające z tekstu.

Słowa kluczowe: program, Jacek Kaczmarski, piosenka literacka, cykl, media

Ustalenia wstępne

Autorskie zbiory i tomiki to użyteczne całości, które pozwalają uporządkować twórczość artysty i podzielić ją na mniejsze części, a także sugerują, które utwory mogą być ze sobą bliżej powiązane. Niekiedy jednak ich funkcje są znacznie istotniejsze. Bywa, że pewna liczba utworów zostanie pomyślana jako całość i tak wówczas należy je odbierać, by dotrzeć do nieoczywistych, rodzących się między tekstami znaczeń. Takie zestawienie możemy nazwać „cyklem” i – za Januszem Sławińskim – zauważyć, że jego części zachowują „zazwyczaj daleko posuniętą autonomię strukturalną”¹. Cykliczność nie sprawia więc, że poszczególne utwory nie mogą być interpretowane pojedynczo. Daje jedynie uzasadnioną nadzieję, że czytane razem dadzą coś więcej niż suma części.

To obrazowe sformułowanie dość dobrze oddaje ideę cyklu. Krzysztof Nowak – redaktor i edytor poezji Jacka Kaczmarskiego – użył go, by dookreślić pojęcie „programu” w twórczości pieśniarza. Wyjaśnienie tego terminu jest użyteczne, gdyż konsekwentnie posługiwał się nim sam artysta. Ponieważ zaś był on człowiekiem dobrze obeznanym zarówno z europejską tradycją literacką, jak i muzyczną, prawdopodobnie celowo nie użył do opisu swojej twórczości żadnego z dobrze zdefiniowanych i niebudzących większych wątpliwości pojęć, takich jak na przykład „cykl”. W ten sposób podkreślił odrębność tworzonych przez siebie form, które tak opisuje Nowak:

Artysta grupował swoje utwory w cykle połączone myślą przewodnią, stanowiące zamknięte całości, których sens wykraczał poza prostą sumę poszczególnych utworów. Dodatkową spoiwością takiego cyklu była kreacja wykonawcza, łącząca te utwory w konkretne „tu i teraz” zamykające słuchaczy na godzinę, dwie w konkretnej tematyce, klimacie i narzucające dramaturgię sceniczną całości².

W dalszej części przytoczonego tekstu wymienionych zostaje dziesięć zbiorów uznanych przez Kaczmarskiego za programy (*Mury, Raj, Muzeum, Wojna postu z karnawałem, Sarmatia, Szukamy stajenki, Pochwała łotrostwa, Między nami, Dwie skały i Mimochodem*). Podkreślona zostaje tu także różnica między nimi oraz zbiorami piosenek nietworzących całości w zamyśle autorskim³. Zbiory takie

¹ js [J. Sławiński], *Cykl literacki* [w:] M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 85.

² K. Nowak, *Od redaktora wydań zbiorowych poezji Jacka Kaczmarskiego* [w:] J. Kaczmarski, *Między nami. Wiersze zebrane*, Warszawa 2017, s. 12.

³ Do tej drugiej kategorii Nowak zalicza m.in. *Zbroję i Przejście Polaków przez Morze Czerwone*. W tekście współtworzonym z Iwoną Grabską na potrzeby wydawnictwa *Arka Noego* pisze jednak o nich jako o programach – zob. I. Grabska, K. Nowak, [Wstęp] [w:] [Książeczka dołączona do boks:] *Mała Arka Noego*, Warszawa 2007, s. 3. Za gruntowniej przemyślaną uznaję klasyfikację ze wstępu do antologii *Między nami*, gdyż jest ona o dziesięć lat późniejsza oraz pojawia się w tekście poświęcającym niemało uwagi edytorskim detalom.

mogą funkcjonować wśród odbiorców poniekąd na prawach programu, a więc jako przemyślany cykl utworów. Niekiedy recepcja taka bywa nawet naturalniejsza niż w przypadku programów prawdziwych – przykładowo materiał nagrany na płycie *Zbroja* wydaje się spójniejszy niż ten, który można usłyszeć w cyklu *Między nami*. Ze świadomością, że opis takich nieplanowanych cykli mógłby być ciekawy i wartościowy poznawczo, w tym tekście decyduję się na analizę wyłącznie cykli zamierzonych. W ten sposób chcę możliwie gruntownie opisać to, co raczej nieprzypadkowo wyróżniał w swojej twórczości sam autor – choć oczywiście jest to tylko jedno z możliwych podejść.

Osobną kategorią wymienioną we wstępie do antologii *Między nami* są tomiki wierszy nieprzeznaczonych do śpiewania. Zbiory utworów Kaczmarekowskiego cechują się więc różnorodnością. Gdyby spróbować je uporządkować w kolejności od najsilniej wewnątrznie związanych do kompozycyjnie najluźniejszych, pierwsze miejsce trzeba by oddać programom. Niekoniecznie dlatego, by ich teksty odnosiły się do siebie wyjątkowo wyraźnie, lecz ze względu na wspomnianą przez Krzysztofa Nowaka intencję autorską i sytuację nadawczo-odbiorczą. Ta pierwsza przyznaje programom pierwszeństwo przed zwykłymi zbiorami piosenek z danego okresu, ta druga – przed tomikami poezji, których recepcja jest dużo bardziej indywidualna i wolna od konwencji zapoznawania się z całością w jednym czasie i miejscu; odbiór koncertu lub płyty z piosenkami jako spójnej kompozycji wydaje się bardziej naturalny niż podobna recepcja zbioru wierszy. Takie całościowe słuchanie albumu ma zresztą swoją tradycję, wywodzącą się między innymi ze sposobu działania winylowych płyt długogrających⁴. Obserwacja ta zmusza do zastanowienia, jakie jeszcze tradycje miały wpływ na ukształtowanie koncepcji programu oraz czy – mimo jego domniemanej odrębności – nie istnieją formy mu pokrewne.

Pokrewieństwa i różnice

Jak wspomniałem, program nie jest ani przypadkowym zbiorem piosenek, ani tomikiem wierszy. Najbliżej mu chyba do zjawiska concept albumu, dobrze znanego badaczom rocka. Marcin Rychlewski jako cechę wspólną takich zbiorów wyróżnia „to, że wszystkie stanowią pewną całość. Są c y k l a m i piosenek i utworów instrumentalnych skupionymi wokół jakiegoś p o z a m u z y c z n e g o t e m a t u lub m o t y w u”⁵. W innym tekście zauważa, że „każdy concept album posiada pewien program literacki, który jest swego rodzaju projektem odbioru, zawartym w warstwie słownej: tekstach utworów, ich tytułach czy metatekstowych

⁴ Zob. T. Decker, *Fancy Meeting You Here: Pioneers of the Concept Album*, „Dædalus” 2013, nr 142, z. 4, s. 99–100.

⁵ M. Rychlewski, *Historia rocka według nośników*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 61, z. 3, s. 139, podkr. autora.

komentarzach, znajdujących się na okładce⁶. Dobrze oddawałoby to twórczą praktykę Kaczmarskiego, gdyby nie gatunek muzyczny. Poznański badacz twierdzi bowiem, że „concept album trzeba z konieczności opisywać na tle art rocka⁷. Ta – nie przez wszystkich przyjmowana⁸ – teza potwierdza intuicyjnie wyczuwalną różnicę między konstrukcją na przykład *Murów* Kaczmarskiego i *The Wall* grupy Pink Floyd. Raczej mało prawdopodobne, by program pochodził od rockowego concept albumu; oprócz odmiennej nazwy genologicznej wskazują na to choćby muzyczne sympatie i antypatie pieśniarza⁹. Możliwe jednak, że obie formy mają wspólnych przodków, z którymi są spokrewnione w podobnym stopniu. Jak wskazuje Rychlewski, za jednego z nich moglibyśmy uznać „dziewiętnastowieczną muzykę programową¹⁰. Zbieżność nazw być może nieprzypadkowa.

Cytowany przez Rychlewskiego Edward Macan wiąże powstanie concept albumu także z inną formą typową dla XIX wieku: cyklem pieśni¹¹. Zbiory te powstawały najczęściej przez dopisanie muzyki do istniejących już cykli literackich albo świeżo utworzonych wyborów dzieł jednego lub kilku autorów. Utwory musiały pozostawać w jakimś – słownym lub muzycznym – związku, aby całość była spójna¹². Forma ta jest więc zbliżona do programu, jednak – podobnie jak concept album – funkcjonuje w odmiennym kontekście. Ostatecznie jest to cykl pieśni, nie piosenek – mówimy więc raczej o muzyce poważnej; w dodatku muzyce poniekąd dominującej nad słowem. Nawet jeśli przyjmiemy za Kingą Kiwałą, że w cyklu pieśni „główną rolę spełnia spójność i dramaturgia tekstu słownego¹³, będzie to dzieło przede wszystkim muzyczne. Mam tu na myśli to, że wartością dodaną, oryginalną i autorską jest warstwa melodii, a słowa zostają przez nią jedynie przetworzone. Oddala to tę formę od programu, którego twórca odpowiada także za większość tekstów słownych.

Jednocześnie zbliża jednak do cyklu, który czasem „programem” się nazywa – albumu muzycznego, w którym artysta umieszcza cudze utwory w nowym kontekście przez ujęcie ich w formę piosenki i zamknięcie w obrębie płyty. W tym sensie określenie to bywa stosowane w odniesieniu do niektórych płyt

⁶ M. Rychlewski, *Concept album i formy pokrewne* [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Supraśl 2004, s. 490.

⁷ Tamże, s. 494.

⁸ Por. T. Florczyk, *Od staropolskich stylizacji po niby-dziecięcą poezję – o concept albumach i Lao Che z tekstami Huberta Dobaczewskiego* [w:] *Kultura rocka. Twórcy, tematy, motywy*, red. J. Osiński i in., Toruń 2015, s. 128.

⁹ Por. G. Preder, *Pożegnanie barda*, Koszalin 1995, s. 120.

¹⁰ M. Rychlewski, *Historia...*, dz. cyt., s. 140.

¹¹ Tamże, s. 139–140.

¹² Opis cyklu pieśni na podstawie: E. Czachorowska-Zygor, *Problem spójności cyklu w „Trzech pieśniach” A. Włacińskiego. Funkcja podmiotu lirycznego jako element spajający cykl* oraz K. Kiwała, *Zasada integracji cyklu w „Trzech pieśniach” op. 3 Henryka Mikołaja Góreckiego* [w:] *Semiotyka cyklu...*, dz. cyt., s. odpowiednio 388–389 oraz 400.

¹³ K. Kiwała, dz. cyt., s. 400.

Przemysława Gintrowskiego i Zbigniewa Łapińskiego¹⁴. Słowa „program” używa się też w odniesieniu do albumów Kaczmarskiego, które w autorskim zamysłu nie miały tworzyć cyklu¹⁵. Takie nazewnictwo płynie zapewne z faktycznego podobieństwa poszczególnych albumów utrzymanych w podobnej stylistyce słowno-muzycznej. Ponieważ jednak za tymi zbiorami stoją nieco inne, mniej scentralizowane praktyki twórcze, określiłbym je jedynie jako programy *sensu largo*, w odróżnieniu od programów *sensu stricto*, będących przedmiotem mojego zainteresowania. Program w znaczeniu szerokim jest więc względnie spójnym zbiorem piosenek, którego twórca¹⁶ nie wniósł istotnego wkładu w warstwę słowną albumu, nie wpłynął istotnie na jego warstwę muzyczną lub¹⁷ nie miał intencji, by dana płyta funkcjonowała jako całość.

Powyższe spostrzeżenia i przypuszczenia dają się ująć w kategorii zaproponowane przez Henryka Markiewicza¹⁸, a zmodyfikowane przez Żanetę Nalewajk-Turecką¹⁹. W terminologii tej relację między programem w sensie ścisłym i szerokim należałoby określić jako interartystyczną filiację, tak samo jak prawdopodobne powiązanie tego pierwszego z cyklem pieśni. Do jasnego stwierdzenia drugiego ze związków potrzebna byłaby jednak wiedza faktograficzno-muzykologiczna, podobnie jak do rzetelnego opisu więzi (lub jej braku) między programem a koncept albumem. Uprawniony wydaje się domysł, że łączy je homologia bądź mamy tu do czynienia z analogią.

Na koniec tej części wspomnę jeszcze o dość oczywistym w świetle dotychczasowego wyводу, niemniej istotnym rozróżnieniu: „program” w rozumieniu Jacka Kaczmarskiego jest czymś innym niż „program” znany literaturoznawcom („zespół dyrektyw dotyczących twórczości lit., sformułowany i uznany za obowiązujący bądź przez dany prąd literacki, grupę literacką, pokolenie, bądź poszczególnego pisarza”²⁰). Nawet jeżeli dostrzeżemy w dziele pieśniarza pewne elementy charakterystyczne dla programu w tym drugim rozumieniu (co skądinąd nie będzie łatwe), nie zadecydują one o nazwie zbioru. Aby uniknąć nieporozumień, proponuję używanie pojęcia „program literacko-muzyczny” na określenie opisywanej formy wszędzie tam, gdzie mogą pojawić się wątpliwości co do znaczenia samego słowa „program”. Dodatkowo zasadne wydaje się uszczegółowienie

¹⁴ Por. K. Walentynowicz, *Zbigniew Łapiński. Historie również niepoważne, czyli groch z kapustą*, Warszawa 2015, s. 224, a także K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 181–183.

¹⁵ Por. przyp. 3.

¹⁶ Pod słowem „twórca” rozumiem tu osobę lub osoby mające decydujący i wyraźnie największy wpływ na ostateczny kształt zbioru.

¹⁷ Spójnika „lub” używam tu w znaczeniu logicznym, tzn. wystarczy spełnienie jednej z trzech wymienionych przesłanek, by dany zbiór uznać jedynie za program *sensu largo*.

¹⁸ H. Markiewicz, *Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego* [w:] tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 14–15.

¹⁹ Ż. Nalewajk, *Problematyka kontekstów i metod badań w komparatyście*, „Tekstualia” 2012, nr 31, z. 4, s. 55–56.

²⁰ mg [M. Głowiński], *Program literacki* [w:] M. Głowiński i in., dz. cyt., s. 436.

„w wąskim znaczeniu”, gdy mówimy o cyklu charakterystycznym dla Kaczmarskiego, oraz „w szerokim znaczeniu”, kiedy opisujemy zbiory o nieco innych, opisanych wyżej właściwościach. Jeśli nie zaznaczyłem inaczej, pod słowem „program” rozumiem w tym tekście „program literacko-muzyczny w wąskim znaczeniu”.

Odpowiedziawszy sobie na pytanie, czym program nie jest, można przystąpić do formułowania definicji pozytywnej. By jednak była ona pełniejsza, opiszę najpierw szerzej charakterystyczne cechy omawianej formy.

Charakterystyka programu

Wiele właściwości analizowanej struktury wynika ze specyfiki gatunku uprawianego przez Kaczmarskiego – piosenki literackiej²¹. Piosenki, a więc dzieła wielokodowego²² i – co za tym idzie – często także wieloautorskiego. Gdyby podejść do sprawy purystycznie, jedynymi cyklami stworzonymi przez pieśniarza zupełnie samodzielnie byłyby *Dwie skały* i *Mimochodem*. We wszystkich albumach Kaczmarski dominuje jednak jako autor tekstu słownego – najważniejszego kodu w piosence literackiej – oraz projektant całości. Ta druga rola ustanawia jego strukturalną nadrzędność względem artystów, których teksty słowne zostały wplecione w programy – nie są oni współautorami cykli, gdyż ich śpiewane wiersze funkcjonują na prawach cytatu. Współautorami pozostają jednak twórcy melodii²³, o czym należy pamiętać przy analizie.

Nie powinno się zapominać również o innej mniej oczywistej cesze cyklu muzycznego. Istotną częścią programu – zwłaszcza wykonywanego na żywo, a taka jest przecież modelowa dla barda sytuacja nadawcza – bywają zapowiedzi do poszczególnych utworów. Jeżeli powtarzane są wielokrotnie w podobnych okolicznościach, z biegiem czasu mogą przybrać coraz silniej ustaloną formę, przez co stają się rodzajem względnie stabilnego paratektu, który można różnie interpretować. Według Krzysztofa Nowaka są to elementy „podpowiadające ścieżkę interpretacyjną, albo przeciwnie – poszerzające pole interpretacji konkretnych utworów”²⁴. Moim zdaniem można w nich upatrywać także czynniki kreujące osobowość sceniczną pieśniarza i uznawać je za ślady działania nie do końca określonego podmiotu wykonawczego, niebędącego w pełni ani Jackiem Kaczmarskim, ani tym bardziej podmiotem lirycznym którejś z piosenek²⁵. Na przykład w zapowiedzi do utworu *Romantyczność (Do sztambucha)* pieśniarz ubolewa nad

²¹ Określenie Krzysztofa Gajdy – zob. K. Gajda, *Jacek Kaczmarski...*, dz. cyt., s. 185–186.

²² Por. A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 7.

²³ Muzyka tria Kaczmarski, Gintrowski, Łapiński była zdaniem Zbigniewa Łapińskiego współtworzona na tyle ściśle, że kwestia autorstwa poszczególnych utworów staje się wysoce problematyczna – por. K. Walentyłowicz, dz. cyt., s. 224.

²⁴ K. Nowak, dz. cyt., s. 12.

²⁵ Por. słowa Kaczmarskiego o udawaniu naturalności na scenie – G. Preder, dz. cyt., s. 107.

upadkiem obyczajów wśród ówczesnej młodzieży i z nostalgią wspomina czasy, gdy chłopcy wpisywali się dziewczętom do osobistych dzienniczków²⁶. W ten sposób przywdziewa maskę osoby staroświeckiej, co dobrze współgra z sielankowym, stylizowanym na Mickiewicza utworem. Stoi jednak w sprzeczności z obyczajowo odważnymi²⁷, a niewyrażonymi wprost fragmentami piosenki. Zapowiedź staje się w ten sposób dwupoziomowo ironiczna: pierwszy poziom skierowany jest przeciw wspomnianej wyżej młodzieży, drugi – przeciwko tym, którzy oburzają się na jej postępowanie w imię wiekowych zasad. Pierwszy pochodziłby od podmiotu wykonawczego, który wygłasza moralizującą zapowiedź, drugi – od autora, który tę małą przedmowę wymyślił i umieścił w nieoczywistym kontekście.

Jak by nie odczytywać komentarzy pieśniarza, trudno zaprzeczyć, że są one istotnym czynnikiem spajającym cykl i często warto wziąć je pod uwagę przy jego analizie. Pomagają też niekiedy wyodrębnić z programu pomniejszych zbiory – na przykład parę liryków wrześnieowych na płycie *Mimochodem*²⁸.

Tekstom Kaczmareckiego towarzyszą także bardziej tradycyjne parateksty – dedykacje, daty i miejsca powstania utworów czy odesłania do tekstów kultury, które posłużyły za inspiracje. Wprawdzie można dotrzeć do nich dopiero przez odbiór dla piosenki wtórny, ale w przyswajaniu tekstów Kaczmareckiego w pełni uzasadniony – przez lekturę. Taka recepcja jest w tym wypadku istotna, ponieważ poeta często stosuje zabiegi, których oddanie głosem jest niemal niemożliwe (np. swobodne użycie wielkich liter). Zatwierdzona przez autora antologia staje się więc interesującym przedmiotem badań. Otwarcie tej książki rodzi jednak dość niespodziewany problem.

Okazuje się bowiem, że kształt mało którego programu w wersji zapisanej pokrywa się z tym, co możemy usłyszeć na płytach. Gdyby jeszcze jedyną różnicą była nieobecność wierszy napisanych przez innych autorów, byłoby to naturalne – we własnej antologii nie drukuje się cudzych tekstów. Lecz zmiany są znacznie bardziej złożone. W *Raju* zamiast (a może obok?) *U wrót doliny* Herberta znajdziemy nigdy przez Kaczmareckiego nieśpiewany *Sąd ostateczny*²⁹. Z *Muzeum* zniknęła *Ballada o spalonej synagodze*, a kilka innych utworów zmieniło kolejność. Jeszcze więcej dzieje się w *Wojnie postu z karnawalem*. W antologii znajdziemy jej pełną³⁰,

²⁶ J. Kaczmarecki, [zapowiedź do piosenki *Romantyczność (Do sztambucha)*], Polskie Radio 2000, [na płycie:] tegoż, *Dwie skąty*, Pomaton 5 79934 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004, ścieżka 9.

²⁷ O frywolnej treści tego utworu zob. T. Bocheński „Rzecz to powszechna dosyć / w heterogennej sferach” – rzut oka na utwory Jacka Kaczmareckiego, „Maska” 2013, nr 18, z. 2, s. 91–92.

²⁸ Zob. J. Kaczmarecki, [zapowiedź do piosenki *Landszaft z kroplą krwi*], Polskie Radio 2002 [na płycie:] tegoż, *Mimochodem*, Pomaton 5 79935 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, dz. cyt., ścieżka 21.

²⁹ Wszelkie wymieniane tu różnice między programami śpiewanymi a zapisanymi podaję na podstawie antologii *Między nami* – J. Kaczmarecki, *Między nami*, dz. cyt.

³⁰ O pierwotnym autorskim projekcie tego programu zob. K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmareckiego*, Wrocław 2009, s. 236.

25-tekstową wersję, która jednak nigdy nie została zaśpiewana³¹. Utwory niegrane to *Rublow* – piosenka skądinąd dla Kaczmarskiego bardzo ważna i zamykająca program w antologii – oraz *Lekcja anatomii doktora Tulpa* – nie piosenka, lecz wiersz, ponieważ ani autor, ani żaden ze współpracujących z nim artystów nie napisali do tego tekstu muzyki. Nie jest konieczne zagłębianie się w różnice widoczne w kolejnych cyklach. *Wojna postu...* stanowi wystarczająco wyrazisty przykład czegoś, co można nazwać intermedialną niejednorodnością programu i czemu warto przyjrzeć się bliżej.

W istocie *Wojny postu...* są co najmniej trzy: zapisana w antologii, zarejestrowana na kasetach oraz utrwalona na płycie. Dwie pierwsze oddają intencję autorską zasadniczo pełniej niż ostatnia, jednak także ona mówi nam coś o kompozycji, a mianowicie to, że album może być samodzielny – choć może nie pełnowartościowy – dziełem nawet wówczas, gdy kończy się na *Kantycyce z lotu ptaka*. Skrupulatny badacz programu powinien wziąć pod uwagę wszystkie te wersje oraz uwzględnić wpływ mediów na ich ukształtowanie. Szczególną wagę warto przywiązać do formy pisanej jako najbliższej autorskiemu zamysłowi oraz kasetowej jako stanowiącej praktyczne przełożenie poetyckiego projektu na słowno-muzyczne dzieło.

Ta niejednorodność wiąże się między innymi z literackością uprawianej przez Kaczmarskiego piosenki. Artysta przyznawał prymat warstwie słownej swoich utworów³² – niekiedy, jak w przypadku *Lekcji anatomii...*, nawet na niej poprzestawał – nie jest więc dziwne, że starannie opracowywał poetycki kształt cykli. Kształt ten mógł później ulegać zmianom – do jednej piosenki nie udało się napisać melodii, inna musiała zostać przesunięta, na przykład ze względów dramaturgicznych. Skoro jednak nie wszystkie te zmiany znalazły odbicie w wersji zapisanej, widocznie autor uznał, że papierowe medium rządzi się innymi prawami. Tym samym z nową mocą postawił przed badaczami dwa węzłowe zagadnienia piosenki literackiej: którą wersję dzieła przyjąć jako podstawową dla interpretacji, a którą jedynie jako kontekst oraz (co wiąże się z pierwszą kwestią) czy ważniejsza jest perspektywa nadawcy czy odbiorcy. Jeżeli istotna jest dla nas recepcja, więcej uwagi poświęcimy szeroko rozpowszechnionym nagraniom; jeżeli – intencja autora, nie ominie nas analiza drukowanego tekstu.

Głosowa realizacja programu będzie również ważna, gdy zechcemy opisać wspomnianą przed chwilą kategorię – dramaturgię. Jest ona tworzona przez treść, ale bardziej nawet przez wykonanie poszczególnych piosenek. W każdym programie wygląda też nieco inaczej. Przykładowo *Mury* zaczynają się i kończą bardzo emocjonalnymi utworami, znaczącymi także przez swoje umiejscowienie w cyklu i tworzącymi rodzaj kłamry kompozycyjnej. W środku pojawiają się natomiast jeszcze dwie pary wyróżniających się w podobny sposób piosenek: *Przyjaciele*,

³¹ Na płycie dostrzeżemy jedynie 21 piosenek, a w dwukasetowym wydawnictwie – 23, i w tej też liczbie były one śpiewane na koncertach – zob. tamże.

³² Zob. G. Preder, dz. cyt., s. 116.

których nie miałem i Pejzaż z szubienicą oraz Casanova – Fellini i Pompeja³³. Między nimi publiczność ma czas na wytchnienie od bardzo angażującej emocjonalnie formy i skupienie się na łagodniej podawanej treści. Inaczej zbudowane jest *Muzeum*, w którym to spokój funkcjonuje na zasadzie wyjątku i pojawia się tam, gdzie piosenka opowiada o postaciach wyrzuconych poza margines rozedrganej historii: w *Pikiecie powstańczej*, *Zestaniu studentów* czy we fragmentach *Zatrutej studni* i *Wigilii na Syberii*. Jeszcze inna będzie pod tym względem konstrukcja *Dwóch skał* i *Mimochodem*, w których krzyk jest stosowany oszczędnie, a treści – podawane na ogół w mniej ekspresyjny sposób. Oczywiście cykle te pisane były w różnych okolicznościach, niemniej twórca prawdopodobnie uwzględnił w swoich kompozycyjnych rachubach wrażenie, jakie chciał wywrzeć na publiczności. Kolejność budowanych przezeń nastrojów nie jest więc raczej przypadkowa, a nawet – jak pokazuje przykład *Muzeum* – może mieć swoją semantykę.

Taki charakterystyczny dla dramatu zabieg wiąże się z kategorią przynależną innemu rodzajowi literackiemu – z narracją. Zestawione ze sobą na jednej płycie utwory mogą w umyśle słuchacza stworzyć dość spójną całość, nawet gdy nie było to zamiarem autora. Programy są jednak opowieściami celowo. Więcej nawet: opowieść jest wpisana w samą cykliczność, stanowi silny czynnik spajający poszczególne utwory. Porządek względem zwykłego zbioru piosenek jest więc poniekąd odwrócony – to nie narracja wynika z mniej lub bardziej przypadkowego zestawienia, lecz konkretne i celowe zestawienie zakorzenione jest w autorskiej narracji³⁴. Niekoniecznie należy ją przy tym rozumieć jako historię z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem; jest ona raczej pewną konsekwentnie przedstawioną wizją świata. W odniesieniu do *Muzeum* pisała o tym Ewa Paczoska:

Bez głosu barda historia jest szeregiem nic nieznaczących wydarzeń czy mgławicą zlewających się ze sobą wypadków teraźniejszości i przeszłości. Bard ma rozpoznać rzeczywistość i dokonać strukturyzacji historii; to dopiero czyni ją mitem. Narracja barda wydarzenia scala i rozdziela, w procesie interpretacji prowadzi do krystalizacji najważniejszych sensów³⁵.

Słowa badaczki można odnieść nie tylko do historii, która jest głównym tematem *Muzeum*. Poeta „rozpoznaje rzeczywistość” i „strukturyzuje” narrację o niej także na innych polach – przykładowo w *Szukamy stajenki* podejmuje dialog z tradycyjnym pojmowaniem świąt Bożego Narodzenia. Program ten można czytać jako pochwałę codzienności i przyziemności, mogących mieć znaczną przewagę nad tym, co świąteczne i wzniosłe. Już w utworze otwierającym słychać wyraźnie:

³³ Por. uwagi o dramatyczności *Murów* w: K. Gajda, *Jacek Kaczmarski...*, dz. cyt., s. 327.

³⁴ Choć oczywiście na podstawie tak powstałego zestawienia odbiorca znów może zbudować własną narrację. Będzie ona jednak w pewien sposób wtórna.

³⁵ E. Paczoska, *Jacek Kaczmarski a polski kanon* [w:] tejsze, *Prawdziwy koniec wieku XIX. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 217.

Nie tam odkupienie, gdzie meteor świeci
 Nad pochylonymi głowami w koronach,
 Lecz w każdym z nowo narodzonych dzieci,
 Nim w mroku pożyje i bez Krzyża skona³⁶.

Ludzie szukają zbawienia w symbolach i lekceważą możliwości, jakie daje im świat doczesny – a przecież meteor może stać się przyczyną pożaru „w obejściu sąsiada”³⁷, niemowlę zaś ma szansę zmienić świat na lepsze. W tle pobrzmiwa nawet obrazoburcze pytanie, czy Chrystus nie był po prostu człowiekiem, który wykorzystał swój potencjał w pełni³⁸. Człowieczeństwo Zbawiciela jest zresztą w programie podkreślane wielokrotnie – nie tylko przez typowo kołędowe opisy dzieciennych zachowań i odczuć Jezusa, lecz także na przykład przez to, że pielgrzymujący do kołycki tłum na widok Dzieciątka czuje się nagle „niedoczułeczone”³⁹. Co więcej, Chrystus lituje się nad wołem i osłem, których los zostaje przyrównany do ludzkiego życia⁴⁰ – w ten sposób znów dobitnie podkreśla się rolę codziennego trudu; zbawienie mieszka w doczesności.

Symbolo i cudowność mają natomiast ambiwalentny status. Ludzie w wizji Kaczmarskiego łatwo ulegają bowiem złudzeniom i zakładają maski:

Zmierchem się głupcom złote sny marzą:
 Niewolnik togę pana przymierza,
 Tchórz się obleka w męstwo pancerza,
 Nędzarsz zazdrości laurów cesarzom⁴¹.

W tym świecie pastusze fujarki mogą powieść owce na rzeź, niegdysiejsi pielgrzymi stają się fałszywymi prorokami, a prędzej czy później „hymn jakiś wzniosły / Żelaza wyostrzy”⁴². Widać tu głęboką nieufność do form wzniosłych – więc także poniekąd świątecznych – zniekształcających rzeczywistość i uwalniających ludzi od odpowiedzialności.

Rezultat starcia cenionej cudowności i lekceważonej codzienności został opisany w zamykającym program utworze *W kołysce Ziemi Obiecanej*. Wypatrujący nieustannie niezwykłości ludzie konstatują w końcu, że „Cudem jest każdy zmierzch i ranek, / A każde słowo – to nowina”⁴³. Kiedy zaś przychodzi prawdziwe cud, realnie nie zmienia on niemal nic:

³⁶ J. Kaczmarski, *Między nami*, dz. cyt., s. 603.

³⁷ Tamże.

³⁸ Por. słowa „Wiecznym tworzeniem / Twoje istnienie / Wieczną zagadką – los” odnoszące się do Jezusa i wskazujące na potencjalność – a nie zdeterminowanie – Jego życia. Tamże, s. 626.

³⁹ Tamże, s. 619.

⁴⁰ Tamże, s. 621.

⁴¹ Tamże, s. 615.

⁴² Tamże, s. 607.

⁴³ Tamże, s. 629.

Zarazem nic się nie zmieniło,
 Rzekami płyną krew i łzy,
 Ręce się myje, jak się myło,
 I z ofiar dobrowolnych drwi;
 Czci się nadzieję, wiarę, miłość
 I to się trwoni, co się czci⁴⁴.

Co wydarzyło się naprawdę, zostaje niedocenione, zaś ostają się puste gesty oraz słowa, którymi próbuje zaklinać się rzeczywistość. Napisanie tak antykarnawalowego cyklu na czas świąteczny wymagało od autora pewnej odwagi.

Na powyższym, z braku miejsca niepoglęzionym przykładzie widać, że nowe narracje Kaczmarskiego dyskutują z zastanymi opowieściami; nie są prostymi powtórzeniami znanych historii. Tak rozumiana narracyjność jest istotnym spoiwem cyklu, jednak często wykracza poza pojedynczy program – opowieści snute przez pieśniarza można (a czasem należy) śledzić na przestrzeni całej jego twórczości. Przykładowo nieufność do pieśni i symboli widać już w dobrze znanych *Murach*⁴⁵ czy wczesnej *Balladzie o okrzykach*⁴⁶, zestawienie losu Boga-Człowieka i zwierzęcia miało wcześniej miejsce w *Zaszlachtowanym wole*⁴⁷, a postawę tłumu groźnie majaczącą w tle bożonarodzeniowego programu można streścić jednym wersem *Wróżby*: „W Słońce i Kłamstwo wierzą ludzie prości”⁴⁸.

Innym, nieco łatwiej uchwytnym elementem łączącym zbiór piosenek w całość jest tytuł. W siedmiu przypadkach jest on taki sam jak jednej z piosenek zawartych w cyklu. Trzy wyjątki – *Raj*, *Muzeum* i *Sarmatia* – są tak silnie związane z tematyką utworów, które za nimi stoją, że łatwo w ogóle nie zauważyć ich odmienności. Zresztą odmiennosc ta jest dość umowna – choć nie w tytule, wszystkie te słowa pojawiają się w programach wielokrotnie (*Raj*) lub w kluczowych dla całości miejscach (*Muzeum* i *Sarmatia*). Ze względu na swoją dość oczywistą adekwatność nazwy te nie są jednak równie interesujące jak te, które spajają programy o mniej wyrazistej tematyce: *Mury*, *Między nami*, *Dwie skały* i *Mimochodem*. Poszukiwania wspólnego mianownika w tych czterech przypadkach nie są zbyt łatwe, a gdyby nie tytuł (i komentarze autora), mogłyby skierować się w dowolnym niemal kierunku. Jednak niezależnie od konkretnego zbioru można wskazać co najmniej trzy funkcje, jakie pełni tytuł: spajanie programu, akcentowanie konkretnej części cyklu (np. utworu lub konkretnego sformułowania) oraz ułatwianie zrozumienia całości. Ta trzecia rola może działać na zasadzie koła hermeneutycznego: tytuł rzuca określone światło na program, który z kolei wpływa na rozumienie tytułu, co prowadzi ostatecznie do zrozumienia i elementu, i zbioru.

⁴⁴ Tamże, s. 630.

⁴⁵ Tamże, s. 80.

⁴⁶ Tamże, s. 23.

⁴⁷ Tamże, s. 824.

⁴⁸ Tamże, s. 225.

Z tego powodu problematyczne może być stopniowanie „adekwatności” tytułu do cyklu – stosunek między jednym a drugim jest do pewnego stopnia procesem, a nie ustalonym raz na zawsze stanem rzeczy.

Jak widać, program ma swoje cechy charakterystyczne, które postarałem się uwzględnić w następującej definicji:

Program literacko-muzyczny (w wąskim znaczeniu) – w odniesieniu do piosenki literackiej: cykl piosenek połączonych w całość określoną narracją, intencją autorską, wewnętrzną dramaturgią oraz motywem przewodnim, który – choć niekiedy trudny do uchwycenia – jest zasugerowany w tytule zbioru. Ze względu na swój literacki rodowód program ma często wersję zapisaną, która różni się od śpiewanej.

Programowe tendencje

Definicja ta ujmuje część wspólną wszystkich programów pieśniarza. Jak jednak da się wywnioskować z przywoływanych dotychczas przykładów, między poszczególnymi cyklami istnieją daleko idące różnice. Niekiedy układają się one w określone tendencje – jedną z nich opisał Marcin Romanowski:

O ile wcześniejsze [niż *Między nami* – dop. A.J.] programy były swego rodzaju monografią pewnych zagadnień, o tyle w twórczości australijskiej jednorodność stylistyczna i tematyczna została zastąpiona przez heterogeniczność czy wręcz sylwiczność. Najbardziej spójny wydaje się gorzki program *Między nami*, w przypadku kolejnych trudno by było wskazać jednoznacznie ich główny temat oraz stylistyczną aurę⁴⁹.

O bardziej przełomie niż tendencji wprost mówi Jacek Kaczmarski:

Mam tu wyraźną cezurę. Zaczyna się od *Pochwały lotrostwa*. [...] Jeszcze w *Sarmatii* czy w *Szukamy stajenki* zajmowałem się interwencjami. [...] Komentowałem całości zjawisk związanych ze światem, z polskością, z historią. A od *Pochwały lotrostwa* zaczęło się mówienie wyłącznie we własnym imieniu i z dystansem⁵⁰.

Interesujące, że odnalezienie osobistej dykcji nakłada się na moment, kiedy pieśniarz był także zmuszony do niemal⁵¹ samodzielnego opracowania cyklu pod względem muzycznym – współpracę ze Zbigniewem Łapińskim zakończył program *Szukamy stajenki*. W późniejszych zbiorach artysta nie korzysta już z cudzych

⁴⁹ M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej*, Gdańsk 2013, s. 112–113.

⁵⁰ K. Gajda, *Jacek Kaczmarski...*, dz. cyt., s. 323.

⁵¹ W dwóch przypadkach muzyka w *Pochwale lotrostwa* jest tradycyjna, w dwóch innych – skomponował ją Jacek Majewski.

kompozycji – Janusz Strobel zaaranżował piosenki składające się na *Między nami* na podstawie już napisanej linii melodycznej⁵². Tendencja do coraz większej indywidualizacji jest zatem widoczna nie tylko w treści, lecz także – w nieco odmienny sposób – w liczbie autorów muzyki. Bardzo szybko z cykli znikają też utwory innych poetów. Historia programów zaczyna się więc od *Murów*, tworzonych przez trio i przetykanych gęsto wierszami Herberta, Jastruna i Sieniawskiego, podąża przez *Sarmatię*, utworzoną przez duet, kończy się zaś na *Mimochodem*, opracowanym w całości przez pojedynczego artystę. Widać tu pewną tendencję spadkową.

Tendencja ta nie musi być jednak odbierana jako zjawisko negatywne: można widzieć ją jako proces dojrzewania artysty. Jak pisała w rozważaniach nad terminem „bard” Jadwiga Sawicka, „człowiek z gitarą, śpiewający własne teksty z własną melodią, był wolny. Twórca, melodia i tekst łączą się w trójczłonową całość”⁵³. Kaczmarek paradoksalnie byłby więc najbliższy temu wizerunkowi wtedy, kiedy najdalej odszedł od etykiety „barda Solidarności”; pośrednio wskazuje to na wewnętrzną sprzeczność tej formuły.

Podobny rysunek kariery Kaczmareka jest bardzo pobieżny, choćby dlatego, że bierze pod uwagę jedynie dość nieliczne dzieła i pomija okres emigracyjny. Dzieła te są jednak wysoce złożone i – poza pierwszymi trzema programami – skonstruowane w warunkach sprzyjających swobodzie twórczej. Takie – wymagające czasu i pracy – cykle mogą dać jakieś pojęcie o kierunkach artystycznych poszukiwań ich autora.

Pewną tendencję da się zauważyć także w zakresie dramaturgii. O początkach swojej scenicznej drogi pieśniarz mówi: „staraliśmy się nadać naszym koncertom charakter jakichś tajnych mszy czy misterii”⁵⁴, co znajduje potwierdzenie na płytach, na których zarejestrowano występy tria przed publicznością. Zarówno w *Raju*, jak i w *Muzeum* utwory płynnie przechodzą jeden w drugi. Ewentualne zapowiedzi ograniczają się do tytułu rzuconego na tle grającej już muzyki oraz – w przypadku drugiego z programów – podania inspiracji malarskiej. Jedynym wyjątkiem jest obszerniejsza wypowiedź otwierająca cykl biblijny i tłumacząca jego zamierzony kontekst – spektakl Leszka Mądzika, którego częścią miał być grany materiał⁵⁵. Wprowadzenie to podbudowuje jednak teatralność całości i zamiast osłabiać, poniekąd wzmacnia dramaturgię.

„Z biegiem czasu człowiek uczy się bardziej naturalnych zachowań na scenie”⁵⁶ – twierdzi pieśniarz i można to zauważyć na nagraniu wideo z koncertu *Wojna postu z karnawalem*, gdzie zapowiedzi są liczniejsze i bogatsze, niekiedy też nakierowane

⁵² K. Gajda, *To moja droga...*, dz. cyt., s. 236.

⁵³ J. Sawicka, *Bardowie [w:] Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarek wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Warszawa 2010, s. 8.

⁵⁴ G. Preder, dz. cyt., s. 107.

⁵⁵ Spektakl ten nigdy nie doczekał się realizacji – zob. K. Gajda, *Jacek Kaczmarek...*, dz. cyt., s. 327.

⁵⁶ G. Preder, dz. cyt., s. 107.

na reakcję publiczności. Nie znalazły się one jednak na nagranej w studiu płycie CD. W tym kontekście znaczące wydaje się, że ostatnie dwa albumy są zapisami występów na żywo, niepomijającymi – niekiedy bardzo obszernych – komentarzy autora. Wprawdzie w *Dwóch skałach* umieszczono je po – często przewijanych w odtwarzaczu – oklaskach, w związku z czym łatwo je przeoczyć, ale już w *Mimochodem* przyznano im osobne numery ścieżek. W ten sposób z elementu w zasadzie nieistniejącego w szerszym odbiorze parateksty stały się istotnymi (choć nie równoprawnymi z piosenkami) elementami cyklu.

Wziąwszy pod uwagę zarysowane tu tendencje oraz cezurę wskazaną przez pieśniarza, omawiane cykle można podzielić na trzy grupy:

1. programy misteryjne: *Mury, Raj, Muzeum*;
2. programy czasu przejściowego: *Wojna postu z karnawalem, Sarmatia, Szukamy stajenki*;
3. programy osobiste: *Pochwała łotrostwa, Między nami, Dwie skały, Mimochodem*.

Za wyróżnieniem pierwszej grupy przemawiają trio tych samych autorów, podobny kontekst historyczny oraz wyraźne podobieństwa w konstrukcji i wykonaniu całości; właśnie z powodu tej ostatniej, wyrazistej cechy – oraz ze względu na cytowane wyżej wspomnienie pieśniarza⁵⁷ – określiłem je jako „misteryjne”. Drugi zbiór zawiera – zgodnie z wypowiedzią poety o przełomie w jego twórczości – programy „interwencyjne” napisane po 1989 roku. Zaproponowana przeze mnie nazwa – zainspirowana *Antylitanią na czasy przejściowe* – odnosi się nie tylko do momentu historycznego, w jakim powstawały cykle, lecz także do przejściowości ich poetyki, łączącej w sobie cechy zarówno grupy wcześniejszej, jak i późniejszej. Ostatni zbiór obejmuje programy napisane przez Kaczmarskiego po „zwrocie lirycznym”⁵⁸. Są to zbiory względnie stonowane i gęste treściowo; teksty słowne piosenek rzeczywiście zbliżają się do wiersza lirycznego. Nazwałem te cykle „osobistymi” również ze względu na wspomnianą wcześniej praktykę twórczą autora, piszącego je samodzielnie.

Mimo tych podobieństw grupy nie są jednolite – takie trudno byłoby zresztą ułożyć. Bardziej niż na wewnętrznej spójności zależało mi na podkreśleniu zewnętrznej odmienności – by jeden zbiór wyraźnie odróżniał się od drugiego. Chciałem jednocześnie, by zaproponowany podział był umocowany w kontekście historycznym, co pomogło zachować w nim chronologiczny porządek. Inna, bardziej szczegółowa klasyfikacja mogłaby uwzględnić na przykład uwagę Iwo-ny Grabskiej i Krzysztofa Nowaka, że kolejne programy łączą się w pary, w których „pierwszy stanowi wprowadzenie i tworzy swoisty <klimat intelektualny> dla drugiego”⁵⁹.

⁵⁷ Zob. tamże.

⁵⁸ Określenie Marcina Romanowskiego – zob. M. Romanowski, dz. cyt., s. 112.

⁵⁹ I. Grabska, K. Nowak, dz. cyt., s. 3.

Podsumowanie

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, program literacko-muzyczny w sensie ścisłym jest formą jednocześnie zanurzoną w kulturze i charakterystyczną dla pojedynczego artysty. Można go bowiem z powodzeniem zestawiać z takimi zbiorami jak concept album lub cykl pieśni, zawsze jednak będzie on od nich odmienny w jakiś trudny do zlekceważenia sposób. Ta specyfika jest ściśle związana z osobnością gatunku, w obrębie którego tworzone są programy: piosenką literacką. Cykl jest zanurzony w kulturze także w tym sensie, że nawiązuje dialog z funkcjonującymi w społeczeństwie narracjami i przeciwstawia im własną opowieść.

Mimo że łatwo określić omawianą formę przez wskazanie przykładów, nieco trudniej ściśle ją zdefiniować. Cykle różnią się bowiem między sobą dość znacznie. Są ponadto komponowane z wykorzystaniem niekoniecznie literackich narzędzi, takich jak dramaturgia, nietypowe parateksty czy – co oczywiste – melodia. Na badacza czyha też problem intermedialnej niejednorodności, która wymaga dalszego namysłu metodologicznego.

Programy napisane przez Jacka Kaczmarskiego da się analizować nie tylko jako osobne dzieła, lecz także jako zamknięty zbiór dziesięciu cykli, w którym można zauważyć pewne tendencje i wyodrębnić zeń podzbiory. Wsnute wnioski należy traktować ostrożnie, gdyż twórczość pieśniarza, rzecz jasna, nie zamyka się w tych płytach. Niemniej z wielu perspektyw są one istotnymi punktami odniesienia dla reszty jego artystycznego dorobku.

Oczywiście nie trzeba uwzględniać całej przedstawionej w tym tekście specyfiki programu, by z dobrym skutkiem go analizować. Warto jednak mieć świadomość, w ilu różnych kierunkach może pójść interpretacja zbioru, a także jak wiele nieoczywistych aspektów dzieła da się w niej wykorzystać. Wybór tych, które ostatecznie zostaną opisane, należy do badacza, ja starałem się jedynie nakreślić listę możliwości. Jeśli udało mi się ją wydłużyć – tym lepiej.

Bibliografia

Podmiotowa

Kaczmarski J., *Między nami. Wiersze zebrane*, Warszawa 2017.

Przedmiotowa

Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
Bardowie, red. E. Paczoska, J. Sawicka, Łódź 2001.

- Bocheński T., „*Rzecz to powszechna dosyć / w heterogennych sferach*” – rzut oka na utwory Jacka Kaczmarskiego, „Maska” 2013, nr 18, z. 2.
- Decker T., *Fancy Meeting You Here: Pioneers of the Concept Album*, „Dædalus” 2013, nr 142, z. 4.
- Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013.
- Gajda K., *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002.
- Grabska I., Nowak K., [Książeczka dołączona do boksu:] *Mała Arka Noego*, Warszawa 2007.
- Kultura rocka. Twórcy, tematy, motywy*, red. J. Osiński, M. Pranke, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015.
- Markiewicz H., *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976.
- Nalewajk Ż., *Problematyka kontekstów i metod badań w komparatyście*, „Tekstualia” 2012, nr 31, z. 4.
- Paczoska E., *Prawdziwy koniec wieku XIX. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Preder G., *Pożegnanie barda*, Koszalin 1995.
- Romanowski M., *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej*, Gdańsk 2013.
- Rychlewski M., *Historia rocka według nośników*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 61, z. 3.
- Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Supraśl 2004.
- Walentyłowicz K., *Zbigniew Łapiński. Historie również niepoważne, czyli groch z kapustą*, Warszawa 2015.
- Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Warszawa 2010.

Dyskografia

- Gintrowski P., Kaczmarski J., Łapiński Z., *Mury*, Pomaton EMI 1999, 5 22839 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004.
- Gintrowski P., Kaczmarski J., Łapiński Z., *Muzeum*, Pomaton EMI 2002, 5 43408 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004.
- Gintrowski P., Kaczmarski J., Łapiński Z., *Raj*, Pomaton EMI 2002, 5 43409 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004.
- Gintrowski P., Kaczmarski J., Łapiński Z., *Wojna postu z karnawalem*, Pomaton EMI 2002, 5 41743 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004.
- Kaczmarski J., *Dwie skały*, Pomaton EMI 2004, 5 79934 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004.

- Kaczmarowski J., *Między nami*, Pomaton EMI 2002, 4 95349 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004.
- Kaczmarowski J., *Mimochodem*, Pomaton EMI 2004, 5 79935 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004.
- Kaczmarowski J., *Pochwała lotrostwa*, Pomaton EMI 2002, 8 55831 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004.
- Kaczmarowski J., Łapiński Z., *Sarmatia*, Pomaton EMI 2004, 5 79929 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004.
- Kaczmarowski J., Łapiński Z., *Szukamy stajenki*, Pomaton EMI 2004, 5 79933 2 [w boksie:] *Syn marnotrawny*, Warszawa 2004.