

Koncept album – między teorią a praktyką i literaturą a muzyką. Próba wyostrenia definicji i propozycja metody badania mechanizmów spójności¹

ABSTRACT. Barski Kamil, *Koncept album – między teorią a praktyką i literaturą a muzyką. Próba wyostrenia definicji i propozycja metody badania mechanizmów spójności* [Concept Album – Between Theory and Practice, Music and Literature. An Attempt at a Precise Definition and a Proposal for a Method of Analysing Coherence Mechanisms]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 97–120. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.6.

In its title, this article indicates two purposes. The first is to attempt to give a precise description of the category of the concept album, whose specificity (also in the opinion of foreign researchers) is usually described in a blurred, intuitive and rather imprecise way. This attempt is made through reference to the literary side of this kind of album. Based on these reflections, the author also attempts to create a typology of concept albums, which constitutes a fluent transition to the second purpose of the article, namely to propose (in terms of this field of knowledge, which we call linguistics of text and discourse) a method for analysing the coherence mechanisms seen in lyrics of this sort of album. Although it is not a theory in the strict sense, the author's intention was to lend it a practical usability: it is an operation whose purpose is to support the interpretation of concept albums.

KEYWORDS: concept album, music, literature, poetry, cycle, typology

Nie ulega wątpliwości, że album koncepcyjny (ang. *concept album*), choć jego idea powstała już kilkadziesiąt lat temu², do dziś jest formą chętnie wy-

¹ W tym miejscu pragnę podziękować prof. UAM dr hab. Małgorzacie Rybce za wszelkie merytoryczne oraz techniczne wskazówki, które przyczyniły się do ostatecznego kształtu artykułu.

² Trudno precyzyjnie określić, kiedy powstał pierwszy album koncepcyjny. Dla wielu jest nim *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* The Beatles (1967), dla innych – *Freak Out Mothers Of Invention* (1966); zob. M. Okólski, *Zorganizowany dźwięk – muzyka rockowa jako forma komunikacji*, „Znaczenia. Kultura – Komunikacja – Społeczeństwo” 2013, nr 9, dostępny także on-line: <<http://www.e-znaczenia.pl/?p=990>> [dostęp: 16.07.2020]. Inni jednak granicę tę przesuwają o jedną (*In the Wee Small Hours* Franka Sinatry, 1955) lub nawet dwie dekady (*Dust Bowl Ballads* Woody'ego Guthriego, 1940) – zob. F. Surges, *The Return of Concept Album*, „Independent”, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>> [dostęp: 16.07.2020]. Historia pojęcia albumu koncepcyjnego jest długa i nie ma sensu jej tu przytaczać w całości, dość powiedzieć, że za jego prekursora uznaje się jeszcze XIX-wieczne formy muzyczne, takie jak poemat symfoniczny – por. E. Macan, *Progresywny urock*, przekł. M. Majchrzak, Toruń 2001, s. 47. Do

korzystywaną przez wykonawców wszystkich gatunków muzyki popularnej; szczególnie chętnie odnoszą się do niej przedstawiciele rocka, heavy metalu czy rapu i wszystkich ich podgatunków. I choć instynktownie – a także dzięki poruszaniu się we współczesnej kulturze muzycznej – domyślamy się w znacznym stopniu, czym się taki album cechuje (a najogólniej mówiąc, tą rzeczą jest pewna nadrzędna myśl czy właśnie koncept – liryczny, muzyczny lub i taki, i taki – łączący utwory w spójną całość), rzecz jest wciąż niedookreślona, szczególnie z tego punktu widzenia, który będzie mnie w tym miejscu interesować. Ścisłej definicji bowiem, jak mówi nam Lori Burns, nie ma. Możemy jej – jako profesorowi teorii muzyki na Uniwersytecie w Ottawie, zajmującej się także związkami między muzyką a literaturą – w tym zakresie wierzyć³. Jest to ponadto temat dość słabo zbadany w polskiej humanistyce, a także, sądząc po niedużej liczbie pozycji bibliograficznych z nim związanych, muzykologii.

Cechy muzyczne charakterystyczne dla albumów koncepcyjnych, choć także niemające charakteru ścisłej kodyfikacji, da się – przynajmniej w formie propozycji – wymienić, co już czyni z nich charakterystykę dużo mniej rozmytą, niż ta dotycząca warstwy tekstowej płyty. Marek Okólski wymienia np. „płynne przechodzenie w siebie kolejnych utworów”, zacieranie granic między piosenkami, wprowadzenie interludiów, repetycję tematów muzycznych oraz – co bardzo istotne – tworzenie powiązań między tekstem a muzyką⁴.

Biorąc jednak pod uwagę album koncepcyjny jako całość, trzeba zauważyć, że wiele definicji, pochodzących od nawet uznanych autorów, ma dość ogólnikowy charakter. John Covach, dyrektor Instytutu Muzyki Popularnej na Uniwersytecie Rochesterskim, nazywa go po prostu „zbiorem utworów, które w jakiś sposób opowiadają pewną historię lub przynajmniej odnoszą się do tego samego tematu lub zestawu tematów”⁵. Martina Elicker, choć zajmuje się semiotyką w muzyce popularnej⁶ i jest autorką artykułu nt. koncept albumów, mówi o nich dosyć ogólnie jako o płytach, na których występuje pewien jednoczący poszczególne utwory motyw. Może być to motyw tematyczny (liryczny), muzyczny bądź zarówno jeden, jak i drugi⁷.

czasów współczesnych historię koncept albumu doprowadza Gareth Shute (*Concept Albums*, Scotts Valley, California 2013).

³ L. Burns, *The Concept Album as Visual-Sonic-Textual Spectacle: The Transmedial Storyworld of Coldplay's „Mylo Xylo”*, „IASPM Journal” 2016, vol. 6, no. 2, s. 94.

⁴ M. Okólski, dz. cyt.

⁵ J. Covach, *The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock*, [w:] *Composition and Experimentation in British Rock 1966–1976*, numer specjalny „Philomusica On-line”, ed. by G. Borio, S. Facci, Pavia 2007, s. 74.

⁶ Zob. M. Elicker, *Semiotics of Popular Music: The Theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*, Tübingen 1997.

⁷ M. Elicker, *Concept Albums. Song Cycles in Popular Music*, [w:] *Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, ed. by W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam 2001, s. 229.

Istotny komponent wprowadza za to wspomniana już Burns, kiedy pisze, że jest to „album opierający się na jednym, centralnym przekazie lub rozwijający opowieść na dany temat, czyniąc to na przecięciu warstwy lirycznej, muzycznej i wizualnej”⁸. Zauważa bowiem na przykładzie płyty Coldplay pt. *Mylo Xyloto*, że koncept może rozciągać się także na szatę graficzną albumu, wideoklipy, występy sceniczne czy jeszcze inne elementy dodatkowe, takie jak np. związane ze wspomnianą płytą komiks, a zatem na wszystko to, co muzykolog Serge Lacasse nazywa, odwołując się do Gennete’a, parafonografią⁹. Stanowi to łącznie komunikacyjną całość, jeden, choć heterogeniczny, tekst kultury. Nie wszystkim jego „warstwom” poświęca się jednak w badaniach teoretycznych jednakową uwagę.

Pewnym niedostatkiem wszystkich zaproponowanych wyżej definicji – za co wszakże nie winię ich autorów, ponieważ obserwacje czynili oni po prostu z perspektywy swojej dyscypliny – jest bowiem np. położenie niewielkiego nacisku na teoretycznoliteracką charakterystykę lirycznej zawartości koncept albumu. W związku z powyższym chciałbym się także skupić na sposobach analizy mechanizmów spójności warstwy literackiej na tego rodzaju płycie i zarazem przedstawić – oczywiście w formie propozycji czy hipotezy – pewien zestaw kroków zmierzających do wykonania tego zadania. Jestem bowiem świadom, że pełna analiza spójności takiej płyty jest zadaniem interdyscyplinarnym z pogranicza filologii i muzykologii, które powinno objąć zarówno warstwę poetycką, jak i muzyczną, a także spróbować uchwycić związki między nimi. Niniejsza propozycja dotyczy jednak, ze względu na kompetencje autora, warstwy lirycznej, której pragnę się przyjrzeć z perspektywy tej gałęzi filologii, którą nazywamy lingwistyką tekstu i dyskursu, pozostałe dwie kwestie zostawiając do rozpatrzenia znawcom obu nauk.

Z tego powodu jako wstępne założenie metodologiczne zobowiązany jestem podać niejako sztuczne oddzielenie warstwy lirycznej od dźwiękowej, przypisując tekst piosenki do tradycyjnie pojmowanej liryki, a zatem uznając go za wiersz, za tekst poetycki. Wielu mogłoby się sprzeciwić takiemu rozdarciu tych warstw; zdaniem np. Marcina Rychlewskiego waga ekspresji wokalne w muzyce rockowej jest na tyle duża, że w oderwaniu od niej utwór traci swój właściwy sens, a zatem mówienie o nim na płaszczyźnie wyłącznie literaturoznawczej jest bezsensowne¹⁰. Z tym jednak zgodzić się nie mogę – oczywiście najkorzystniejszy jest „pełen” odbiór, a wokalne wykonanie może

⁸ L. Burns, dz. cyt., s. 95.

⁹ Tamże, s. 96–97. Tak szeroko pomyślany projekt wiąże z nowym paradygmatem estetycznym, tworzonym dzięki powołanemu w ten sposób uniwersum „multi-dimensional spectacle and transmedial storyworld”, zob. tamże, s. 111.

¹⁰ M. Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2001, s. 29–32.

dla interpretatora stanowić wielce istotną wskazówkę – wszak czym innym jest, w tekście oddawany w ten sam sposób za pomocą wykrzyknika, krzyk rozpaczy, a czym innym – wrzask wściekłości. Z drugiej jednak strony w lekturze wierszy radzimy sobie z tą potencjalną wieloznacznością (a nawet bywa, że uznajemy ją za atut!), czytając w myślach lub po cichu i wcale nie potrzebując głośniejszej recytacji (choć w tym aspekcie np. Roman Ingarden mógłby się ze mną nie zgodzić¹¹). Patrząc wreszcie na teksty piosenek z perspektywy literaturoznawcy, który, analizując je, pracuje nad nimi tak samo, jak nad każdym innym tekstem – kilkunastokrotnie czyta, podkreśla fragmenty, robi notatki. Ostatecznie pewne motywy, tropy itd. po prostu są obecne w utworze niezależnie od tego, czy wykona się go na głos, czy nie. Sam jestem autorem artykułu, którego zadaniem jest tropienie motywów romantycznych w tekstach polskich utworów blackmetalowych¹² i podejrzewam, że moje sądy nie zmieniłyby się drastycznie, gdybym owych utworów nie przesłuchał. Trudno oczywiście nie przyznać racji słowom McLuhana, według którego środek przekazu jest przekazem¹³, niepodobna także bagatelizować jego roli w najnowszej, hipertekstowej, interaktywnej i multimedialnej litera- (i libera-) turze¹⁴. Sądzę jednak, że środek przekazu – i metoda odbioru – w kontekście omawianych przeze mnie kwestii nie jest sprawą najistotniejszą. Nie staram się bowiem interpretować albumów jako całości; za to do uznania czy dla przykładu tekst piosenki realizuje formę sonetu, albo czy jest w nim obecny mit prometejski, nie jest mi potrzebny odsłuch wykonania wokalnego. Z tą argumentacją – może nadto prostą, ale usprawiedliwioną, jak sądzę, przez wybór przedmiotu badań – pozwolę sobie zatem na tę chirurgię na koncept albumowej materii i zajmę się wyłącznie jej literackim aspektem.

Przyjdzie nam zatem uznać, że skoro nie ma żadnych konkretnych wyznaczników konceptowości albumu, to pojęcie, o którym mowa, jest używane do pewnego stopnia intuicyjnie, a zatem, znowuż do pewnego stopnia, jest ono pojęciem o „rozmytych brzegach”¹⁵. Jako takie teoretycznie mogłoby

¹¹ Ingarden podkreślał bowiem wagę brzmieniowej percepcji tekstu. Uważał, że skupianie się wyłącznie na grafii, a więc tylko „myślowe” odczytanie dzieła, nie umożliwia jego pełnego pojęcia. Por. B. Garlej, *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 2, s. 117.

¹² K. Barski, „Znam tylko wolność pomiędzy dobrem a złem” – o podmiocie blackmetalowym jako romantycznym buntowniku, „Czas Kultury” 2020, nr 2.

¹³ Myśl tę rozwija tutaj: M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 40–50.

¹⁴ O tych kwestiach zob. E. Winiecka, *Czytanie jako działanie, dzieło jako zdarzenie. Czy możliwa jest poetyka literatury interaktywnej?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30.

¹⁵ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2011, s. 53.

być określane poprzez użycie kognitywnej teorii prototypu, polegającej na pewnym podziale przedmiotów danej kategorii na przypadek centralny (czyli właśnie prototypowy) oraz przypadki coraz bardziej odeń się oddalające aż do granic peryferii. Egzemplarze kategorii nie muszą, rzecz jasna, odznaczać się identycznymi cechami. Model ten jest wygodny w trudnych przypadkach, w których niełatwo wyznaczyć precyzyjną granicę między dwoma pojęciami. Tego rodzaju problem zauważa np. Paweł Bohuszewicz w odniesieniu do romansu i powieści, i rozwiązuje go właśnie poprzez zastosowanie kategoryzacji prototypowej¹⁶, co dowodzi, że przydatna jest ona w genologii literackiej. Jej możliwości miałem także okazję przetestować, definiując przy jej pomocy ekspansywny i wychodzący poza swoje dawne formy gatunek muzyki popularnej, jakim jest black metal¹⁷.

I choć teraz także piszę o formie muzycznej, to na właśnie tym przykładzie wykazać można, że w przypadku albumu koncepcyjnego rozwiązanie to byłoby wadliwe. Otóż w przypadku black metalu było ono pomocne, ponieważ pozwalało wyjaśnić, dlaczego utwory tak różne niekiedy od siebie, zarówno pod względem lirycznym, jak i muzycznym, możemy objąć tą gatunkową klamrą, a także dowieść, na jakich poziomach wykazują one podobieństwa. Podobna pokusa mogłaby się pojawić w wypadku concept albumów – egzemplarze „wątpliwe” można by umieścić w „worku”, jaki tworzyłyby peryferie tej kategorii. Tyle że efekt byłby dokładnie odwrotny i zarazem przeciwny. O ile przy black metalu zależało nam na tym, aby jak największą liczbę utworów czy zespołów objąć tą samą nazwą gatunkową, o tyle przy albumie koncepcyjnym jest zupełnie na odwrót – takie rozwiązanie doprowadziłoby do rozmycia tej kategorii tak dalece, że w zasadzie każdy spójny album, niebędący tylko luźnym zbiorem niezwiązanych ze sobą utworów, byłby concept albumem. A przecież wiemy, że tak nie jest. Zgadzam się przy tym z tym, co o owej metodzie mówi Aleksander Gemel: „Obecnie klasyfikacja prototypowa staje się rodzajem »wytrycha«, po który sięga się, aby rozwiązać wszelkie problemy semantyki kognitywnej”¹⁸. Istotnie, choć bardzo doceniam przydatność kategoryzacji prototypowej w wielu sytuacjach, to w tym wypadku stanowiłaby ona chyba swego rodzaju „sztuczkę” – kiedy nie wiadomo, co z danym pojęciem zrobić, uznajemy je za peryferyjne wobec jakiegoś centrum. Kłopot rozwiązany.

¹⁶ P. Bohuszewicz, *Od „romansu” do powieści*, [w:] tegoż, *Od „romansu” do powieści. Studia o polskiej literaturze narracyjnej (druga połowa XVII wieku – pierwsza połowa XIX wieku)*, Toruń 2016.

¹⁷ K. Barski, *Black metal okiem filologa – próba językoznawczego zdefiniowania pojęcia*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów” 2019, nr 4.

¹⁸ A. Gemel, *Kognitywna teoria prototypu – próba filozoficznej analizy*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2013, nr 19, s. 82.

Pozostajemy zatem wciąż z pytaniem – gdzie postawić granicę? W którym momencie album, który jest nawet bardzo spójny, może zostać uznany za album koncepcyjny? Wiemy wszakże, że w rzeczywistości niewiele jest płyt ambitniejszych wykonawców, które stanowią wyłącznie zestaw niepołączonych ze sobą w żaden sposób piosenek. Z reguły stanowią one świadectwo pewnego momentu czy okresu w życiu artysty lub jakiegoś etapu jego artystycznego rozwoju. *Notabene*: wykonawcy także nie możemy pod tym względem w pełni ufać. Przykład stanowić może wspomniana już płyta The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Choć traktowana jest niekiedy jako pierwszy w historii koncept album, to, jak dowiadujemy się z wywiadu z Johnem Lennonem, wcale nie była pisana z takim zamiarem – a jednak właśnie taki był ostateczny efekt pracy zespołu¹⁹.

Cóż zrobić w takiej sytuacji? Uważam, że warto zaufać Annie Wierzbickiej:

Przyjęcie pojęcia prototypu wiąże się często z przekonaniem, że istnieją dwa podejścia do ludzkiej kategoryzacji: „podejście klasyczne” [...] i „podejście prototypowe” [...]. Zwykle kiedy przeciwstawia się je sobie, dowodzi się, że podejście klasyczne jest błędne, a podejście prototypowe właściwe. Jednak moim zdaniem, takie „konfrontatywne” stawianie sprawy jest niefortunne. [...] W analizie semantycznej jest miejsce dla prototypów, ale jest również i dla inwariantów – jedno nie wyklucza drugiego [...]²⁰.

– i pójść za cytowaną autorką w drugą stronę – wyostrzyć definicję w tych miejscach, w których wymaga ona doprecyzowania w sferze kompozycji zawartości literackiej oraz metod badania mechanizmów spójności.

Zacznijmy od oczywistości. Główna myśl/idea, nadrzędny koncept/motywy (do czego zaraz dojdziemy) powinny być widoczne dla odbiorcy wprost, niemal narzucać mu się. Inaczej jest w wypadku płyty „po prostu” mniej lub bardziej spójnej – próba podsumowania jej zawartości ma charakter niejako indukcyjny, polega na wypreparowaniu z poszczególnych utworów szczególnie istotnych i wydających się powtarzać czy uzupełniać wiązki formalno-semantycznych, by potem jakby „sztucznie” powiązać je w pęczek mający stanowić reprezentację najważniejszych dla albumu problemów. Podobną specyfikę mają charakterystyki tomików poetyckich, które obserwujemy w różnego rodzaju syntezach uniwersyteckich z zakresu historii literatury. Proces ten, wymuszany przez interpretatora (który jednak często jest do tego przez autora lub treść jego utworów zachęcony), jest procesem

¹⁹ J. Covach, dz. cyt., s. 74.

²⁰ A. Wierzbicka, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999, s. 27.

oddolnym, zmuszającym dla celów uogólnienia do dokonania selekcji i wyekstrahowania z tekstów tego, co ponadlokalne.

Album koncepcyjny tego od interpretatora nie wymaga. Wręcz przeciwnie – koncepcja jest otwarcie nachalna, jest przez autora płyty wyraźnie zaznaczona i wysunięta na kompozycyjny przód, z którego conceptowa idea „rozlewa” się na tworzące płytę utwory. Proces indukcyjny jest tu zatem niepotrzebny; to, co w wypadku „zwykłej” spójnej płyty jest analitycznym punktem dojścia, przy concept albumie jest punktem wyjścia. Owa idea – trzymajmy się tu na razie określenia ogólnego, ponieważ do bardziej szczegółowych dopiero dojdę na kolejnym etapie doprecyzowywania definicji – wyrażona jest z reguły w tytule:

a) wprost, względnie bezpośrednio informując o temacie płyty. Przykładem takiego albumu może być koncepcyjny EP bydgoskiego rapera Bisza, pt. *Zimy* (2007)²¹. Naczelnym wątkiem są na nim właśnie zimy, występujące wszelako w kilku odsłonach, zarówno jako rzeczywista pora roku, jak i jako nośnik wielu znaczeń symbolicznych związanych z jednej strony z refleksją, nostalgią i powrotem, z drugiej zaś – czystością, rzeźkością i odwagą w docieraniu do prawdy. Swego rodzaju *leitmotiv* spajający album w koherentną całość, choć w treści utworów nadaje mu autor wielorakie sensy naddane, jest zatem w swej podstawowej formie wyłożony w tytule;

b) pośrednio, stanowiąc symboliczną reprezentację czy syntezę treści zawartych w warstwie lirycznej albumu. I tak nazwa płyty *Lawa death/blackmetalowego zespołu In Twilight's Embrace*²² nie sugeruje oczywiście, że rzecz jest o lawie, ale stwarza nawiązanie do słynnego fragmentu III cz. *Dziadów* Mickiewicza, według którego „nasz naród [jest] jak lawa”²³. Widoczna na okładce i odwrócona o 180 stopni mapa konturowa Polski w połączeniu z takim tytułem²⁴ każe sądzić, że concept stanowi tu próba reinterpretacji i dyskusji z romantycznym paradygmatem polskości. I rzeczywiście – analiza utworów zawartych na albumie pozwala wysnuć wniosek, że In Twilight's Embrace niejako „przepisuje” ten paradygmat

²¹ Bisz/Kosa, *Zimy*, [wydawnictwo niezależne] 2007. Wykorzystywane przykłady – zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule artykułu – pochodzić będą z muzyki popularnej z kilku powodów. Po pierwsze, to w muzyce popularnej najczęściej realizuje się forma, jaką jest concept album. Po drugie, są one z reguły bardzo wyraziste i niebudzące wątpliwości i jako takie stanowią dobry materiał ilustracyjny dla prezentowanych tez. Po trzecie wreszcie – zależało mi tu na przykładach aktualnych, „żywych”, nawet jeśli nie zawsze artystycznie świetnych.

²² In Twilight's Embrace, *Lawa*, [wydawnictwo niezależne] 2018.

²³ A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, s. 118.

²⁴ Stanowi to zarazem dowód na to, że album koncepcyjny, wraz ze wszystkimi parafonograficznymi, a skoncentrowanymi wokół niego praktykami, jest semiotyczną całością, jednością.

romantyczny na frenetyczny, krwawy czarny romantyzm, szczególnie nacisk kładąc na polski tanatyzm.

Dodatkowym testem na „konceptowość” albumu może być sprawdzenie, czy wszystkie z utworów wydają się podporządkowane wprost narzucającej się nadrzędnej myśli. Jeśli jest inaczej (któryś z utworów odbiega od niej tematycznie), nie mamy do czynienia z tego rodzaju albumem albo przynajmniej jego „konceptowość” – a co za tym idzie, koherencja – jest w pewnym stopniu zaburzona. Drugim, podobnym testem byłoby zweryfikowanie – już po przesłuchaniu całej płyty – czy dałoby się określić jej tematykę i zawartość w maksymalnie krótkiej formie, np. w jednym zdaniu. Uważam, że przy niebudzącym wątpliwości w kwestii swojej konceptualności albumie będzie to możliwe, niezależnie od mnogości sensów, jakie są w nim zawarte. Przy „zwykłym” albumie może być wyczuwany opór związany z – jak pisałem wcześniej – koniecznością indukcyjnego, oddolnego działania.

Nie zapominajmy nadto, że wyrażnie łączące utwory spoiwo może mieć także charakter muzyczny – tego typu przypadkami jestem tu jednak zainteresowany mniej, co wynika z przyjętego wcześniej założenia o skupieniu się na warstwie literackiej albumów. Za znany w polskim rapie przykład możemy uznać zespół PRO8L3M, przy którego płycie pt. *Art Brut*²⁵ „twórcy [...] sięgnęli po całą gamę *loopów*²⁶ z polskiej muzyki lat 70. i 80.”, pochodzących „przede wszystkim z synthpopu”²⁷ – to m.in. na tym opiera się w tym wypadku koncept.

Przejdźmy z kolei do kwestii istotniejszych, związanych z kolejnym doprecyzowaniem definicji koncept albumu. W tym celu chciałbym zaproponować własną typologię albumów koncepcyjnych, dzięki której łatwiej będzie przypisać nam ich zawartość tekstową do znanych nam formacji literackich. Za tego rodzaju płytę możemy zatem uznać:

a) zbiór utworów, które nie realizują jednego, wspólnego tematu, lecz różne; nie tworzą jednej wypowiedzi lirycznej, ale operują tym samym zespołem motywów – np. debiutancka płyta Lao Che pt. *Gusła*²⁸. Organizują je motywy, które najogólniej moglibyśmy określić jako folklorystyczne, związane z ludową kulturą słowiańską – stąd np. tytuły utworów: *Wiedźma*, *Did Lirnik*, *Wisielec*, *Topielce*... Pewną „superkategorią” mającą spajać je w jedną całość są wskazane w nazwie płyty gusła (dziady); nie jest jednak

²⁵ PRO8L3M, *Art Brut*, [wydawnictwo niezależne] 2014.

²⁶ *loop* – zapętłony fragment innego utworu będący w danej piosence podstawą jej podkładu muzycznego.

²⁷ W. Graczyk, *PRO8L3M „Art Brut” – recenzja*, „Popkiller”, <<https://www.popkiller.pl/2014-09-23%2Cpro8l3m-art-brut-recenzja1>> [dostęp: 19.07.2020].

²⁸ Lao Che, *Gusła*, S.P. Records 2012.

tak, że album ten jest rozpisany na kilkanaście części opisem jednej ceremonii. Utwory są poświęcone bowiem różnym, choć bliskim sobie tematom; argumentem na to może być fakt, iż odnoszą się do wybranych przykazań Dekalogu, a te – jak wiadomo – organizują różne dziedziny ludzkiego życia. Dodatkowym „spoiwem” jest tu warstwa intertekstualna albumu, w której wiele jest odwołań do dzieł Mickiewicza, Słowackiego, Żeromskiego, Sienkiewicza, Gałczyńskiego... To ujęcie zbliża nas do bardzo spójnego tomu wierszy (zorganizowanego wokół jednego kręgu motywów), które jednak równie dobrze funkcjonują osobno, jako że i tak poruszają różne tematy. Nazwijmy ten typ koncept albumu „motywowym”;

b) zbiór utworów, które realizują jeden temat lub krąg tematów. Choć są one sobie dużo bliższe, niż teksty w typie „motywowym” – jako że wszystkie, jak mówiłem, realizują krąg bliskich sobie tematów lub jeden temat, ale „obracany”, „oświetlany” z kilku stron czy perspektyw – nie występują bezpośrednie nawiązania lub połączenia między nimi. Nie tworzą zatem jednej wypowiedzi lirycznej *par excellence*, ale niejako pretendują do tego miana, gdyż ostatecznie wylania się z nich pewien obejmujący wszystkie utwory obraz, którego elementy nie zostały jednak zespolone przez autorów. Przykładem takiej płyty może być słynna *The Dark Side of the Moon* Pink Floyd²⁹, na której poszczególne utwory realizują różne gałęzie (szaleństwo, wojna, pogoń za sukcesem itd.) nadrzędnego tematu, jakim jest pesymistyczny obraz współczesnego świata. Między poszczególnymi utworami nie ma jednak lirycznych powiązań – w odróżnieniu od warstwy muzycznej, w której słyszymy powtarzające się odgłosy, reprzyzy itp., co stanowi dowód na to, że spójność warstwy lirycznej nie zawsze współgra ze spójnością warstwy muzycznej. Zbliżamy się tu zatem do tomiku, który cały jest poświęcony jednemu tematowi. Podtyp ten moglibyśmy nazwać „tematowym”;

c) zbiór utworów, które są mniej samodzielne w odbiorze, a pełnię sensów odkrywają przy odbiorze całości albumu. Osobno znaczą „mniej”, „słabiej”, ich semioza jest osłabiona. Tworzą, choć formalnie podzielone, jedną wypowiedź liryczną. Występują liczne powiązania między utworami. Częstym i charakterystycznym chwytem jest np. tożsamość podmiotu lirycznego (lub bohatera) wszystkich utworów lub uczynienie z warstwy lirycznej albumu quasi-epickiej, fabularnej narracji. Rozwiązanie to, choć najbardziej skomplikowane, jest jednocześnie, jak się wydaje, najpopularniejsze. Za tego typu płytę można uznać *American Idiot* Green Day³⁰, przedstawiającą histo-

²⁹ Pink Floyd, *The Dark Side of The Moon*, Harvest Records / Capitol Records 1973.

³⁰ Green Day, *American Idiot*, Reprise Records 2004.

rię bohatera nazwanego „Jesus of Suburbia”. Wikińską opowieść o chłopcu przegradzającym się w wojownika – wybrańca bogów, który pragnie zemsty za zamordowanie swojej rodziny i walczy z żyjącą w piekle Bestią, snuje płyta black/vikingmetalowego zespołu Bathory pt. *Blood on Ice*³¹. Chętnie z formy tej korzystał także szwedzki zespół grający progresywny death metal – Opeth, w takich albumach jak *My Arms, Your Hearse*³² czy *Still Life*³³. Ujęcie to zbliża nas do zwartego poematu podzielonego na części – za takowy Janusz Pelc uznaje np. *Treny Kochanowskiego*³⁴. Ten podtyp albumu koncepcyjnego możemy zatem nazwać poematowym;

d) ostatnią wreszcie grupę poświęciłbym albumom, w których obserwujemy swoiste połączenie powyższych typów, co każe zarazem uznać, że podział ten nie zawsze jest ostry i jednoznaczny. Nie sądzę jednak, żeby była to istotna wada. Podkreślam bowiem, że jest to nie klasyfikacja, a typologia, dotycząca ponadto sztuki, która przynajmniej od czasów romantyzmu stara się unikać ścisłych gatunkowych (i nie tylko) rozgraniczeń, walczy o to, by nie dało się jej opatrzyć etykietą. Bliski hermeneutycznym koncepcjom obcowania z dziełem sztuki, także ja staram się tego nie robić, rezygnując z usilnego dopasowywania do ram praktyk, które się w nich nie mieszczą. Istotnym komponentem tego podziału jest bowiem jego „służebny” wobec interpretacji, analizy mechanizmów spójności itp. wymiar. Jestem przekonany, że w literaturoznawstwie typologie powinny być obecne o tyle, o ile pomagają w analizie dzieła lub procesu historycznoliterackiego, nie zaś funkcjonować dla siebie samych lub satysfakcji badacza z tego, że „puzzle” zaczęły pasować do „układanki”. Innymi słowy: kategorię tę wyróżniam jako akt sprzeciwu wobec typologizowania dla typologizowania, etykietującego utwory ze szkodą dla ich oryginalności i samodzielności, czy też – o ile jest to możliwe – jako próbę połączenia zalet definicji „klasycznych” i „prototypowych”. Ciekawym i niejednoznacznym (choć kwestię dyskusyjną stanowi to, czy jest to efekt celowego działania czy też nieporadności autora) przykładem może być tu płyta *Supermoce* krakowskiego rapera Oxona³⁵. Na albumie tym każdy utwór jest o czymś innym, ale tytułem – i zarazem symboliczną prezentacją treści – każdego z nich jest nazwa superbohatera lub komiksu o nim – *Venom*, *Trujący bluszcz*, *100 nabo*, *Diabeł stróż* (nawiązujące kolejno do Venoma, Poison Ivy, komiksu *100 nabo* oraz Daredevila) itd. Sugerowałoby to typ „motywowy”. Między

³¹ Bathory, *Blood on Ice*, Black Mark Productions 1996.

³² Opeth, *My Arms, Your Hearse*, Candlelight Records 1998.

³³ Opeth, *Still Life*, Peaceville/Snapper 1999.

³⁴ J. Pelc, *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1978, s. L.

³⁵ Oxon, *Supermoce*, [wydawnictwo niezależne] 2015.

utworami znajdują się jednak także fragmenty narracyjne, które skłaniałyby nas do uznania go za typ „poematowy”. Ale w rzeczywistości tworzona przez nie historia biegnie raczej „obok” właściwej treści płyty, elementy zaś tej historii – przede wszystkim zapowiadają kolejne „właściwe” utwory. Te z kolei mają charakter przede wszystkim autonomiczny i same w sobie nie tworzą wspólnego, dającego się konkretnie scharakteryzować obrazu. Narracyjne przerywniki próbują zrobić to niejako sztucznie; z tego powodu wygląda to nie w ten sposób, jak powinno (tj. tworzące jakiś obraz utwory są dodatkowo zespalane przez przerywniki), ale dokładnie na odwrót: to utwory wydają się raczej ilustracją dla opowiadanej w maksymalnie kilkunastu zdaniach opowiadki. Ta zamiana ról każe mi nie traktować *Supermocy* jako koncept albumu typu „poematowego” (ponieważ utwory nie tworzą same w sobie jednej opowieści). Nie uznaję go też za typ „tematowy”, jako iż temat byłby tu chyba zbyt ogólny. Płyta opowiada o różnych sytuacjach z życia człowieka – o podwójnej tożsamości, nałogach, miłości, toksycznych znajomościach itp. Rozstrzał jest zatem duży, co każe stwierdzić, że płyta jest, w zasadzie, o „życiu”, o różnych jego aspektach, które, to prawda, daje się opisać przy użyciu motywów superbohaterskich. A jednak wykracza on poza typ „motywowy”. Jeśli się uprzeć, można by pewien wspólny obraz wyłaniający się z tych utworów wypreparować, wyinterpretować – ale raczej nie byłby on zbyt ostry, oryginalny i wyrazisty, a bardziej rozmyty.

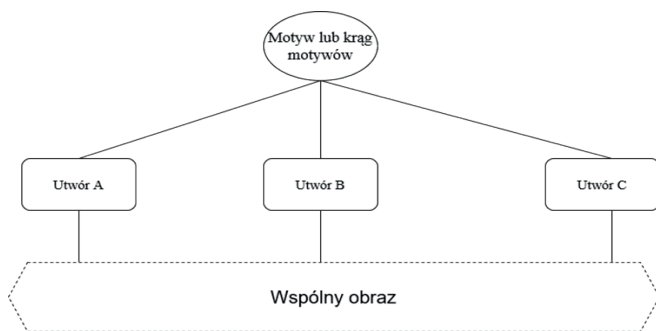
Przyjmując za takimi badaczami, jak np. Witold Marciszewski³⁶, że spójność tekstu (zarówno na poziomie jego struktury, jak i semantyki) jest kategorią stopniowalną³⁷, przyjdzie nam uznać, że powyższe typy albumów koncepcyjnych zostały uszeregowane rosnąco, biorąc pod uwagę kryterium, jakim jest poziom spójności, przy czym niejako „na uboczu” pozostawione zostały rozwiązania „mieszane”. Za najmniej spójny możemy więc uznać koncept album „motywowy”, za najbardziej spójny – „poematowy”. Główne różnice między różnymi rodzajami albumów koncepcyjnych biorą się zatem, po pierwsze, z położenia oraz specyfiki miejsc zespolenia, po drugie zaś, z charakteru obejmującego całą płytę konceptu.

Pierwszy, „motywowy” typ koncept albumu, który rzadziej tworzy jeden większy, spójny obraz, można by przedstawić w symboliczny sposób na diagramie³⁸ następująco:

³⁶ Ale także za Urszulą Żydek-Bednarczuk czy Teresą Dobrzyńską.

³⁷ W. Marciszewski, *Spójność strukturalna a spójność semantyczna*, [w:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław 1983, s. 183–184.

³⁸ Wszystkie schematy zostały wykonane przy użyciu darmowego narzędzia na stronie www.draw.io.

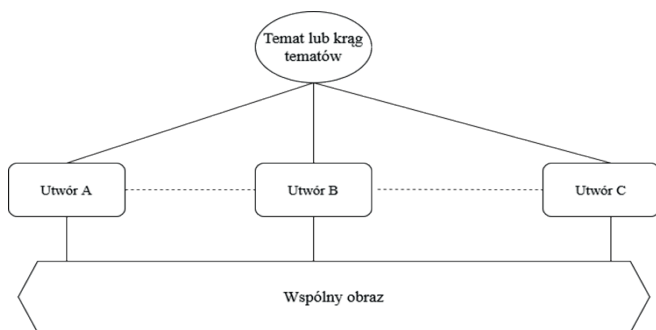


Ryc. 1. Koncept albumu typu „motywowego”

Źródło: opracowanie własne

Nie jest jednak wykluczone, że dałoby się taki wspólny obraz w tym typie konceptu albumu wykreować. Sądę jednak, że będzie on raczej rozmyty, nieostry, a przy jego stworzeniu istotniejszy wkład może mieć interpretator niż twórca. Istnieje wszakże druga opcja, ku której skłaniałbym się w takich wypadkach. Można bowiem uznać, że z albumu wyłania się więcej niż jeden obraz, tworzą one swoistą mozaikę, niekiedy nakładają się na siebie, czyniąc łączone obszary dużo wyraźniejszymi dla odbiorcy. Przy tym podejściu oznaczony wyżej przerywaną linią wspólny obraz należałoby zastąpić nakładającymi się na siebie okręgami (ze względu na nieostrość obszarów – także narysowanych linią przerywaną).

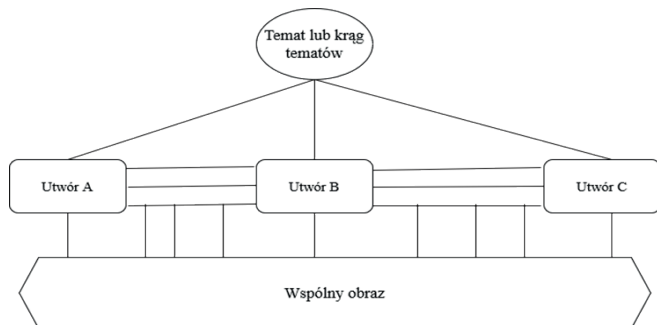
Drugi, „tematowy”, choć między tworzącymi go utworami nie występują wyraźne związki (jakieś jednak – tematyczne właśnie – są, choć nadal nie jest to jedna wypowiedź liryczna; stąd na wykresie pojedyncza przerywana linia), tym różni się od powyższego, że może bez żadnych wątpliwości kreować jeden obejmujący je wszystkie obraz:



Ryc. 2. Koncept albumu typu „tematowego”

Źródło: opracowanie własne

Trzeci wreszcie, „poematowy”, zawiera jeszcze wiązania pomiędzy poszczególnymi utworami, co z jednej strony wzmacnia jego koherencję, z drugiej zaś strony osłabia semiozę poszczególnych utworów i niejako zmusza do całościowego odbioru albumu:



Ryc. 3. Koncept album typu „poematowego”

Źródło: opracowanie własne

Typ „mieszany” trudno byłoby zobrazować na grafie.

Sądzę, że po dokonaniu takiej typologizacji albumów koncepcyjnych można uznać, że płyty nierealizujące żadnego z trzech powyższych rozwiązań (ani swoistego ich połączenia), uznać można za niebędące koncept albumami. Oczywiście nie wyklucza to możliwości, że mimo niebycia albumami koncepcyjnymi, nadal odznaczają się wysokim nawet stopniem spójności. Nie są po prostu projektami tak mocno wewnątrznie koherentnymi. Zresztą sądzę, że istnieje prawdopodobieństwo – i to już raczej temat na osobny artykuł – że album bardzo spójny „po prostu” będzie bardziej spójny od koncept albumu typu „motywowego” albo płyty reprezentującej którykolwiek z innych typów, przy której wizja autorów nie była jednak wystarczająco wyraźna lub została kiepsko zrealizowana – takiej opcji bowiem także nie możemy odrzucić. Na szczęście spójność nie stanowi jedyne go czynnika wpływającego na artystyczną jakość dzieła, dzięki czemu możemy łatwo uniknąć nieraz jałowych dyskusji na temat: która płyta jest spójniejsza? „Mniej spójne” nie musi bowiem znaczyć „gorsze”.

Osobnym zagadnieniem, jakie chciałbym tu poruszyć, jest propozycja modelu badania mechanizmów spójności w warstwie tekstowej koncept albumów. Propozycja ta, choć mało odkrywczą i czerpiącą wiele ze sposobów badania spójności tomów poetyckich, została opracowana i opisana tu nie tyle jako oryginalna i pretendująca do bycia obowiązującą metodą *per se*, ile jako zbiór wskazówek podanych w formie kolejnych kroków. Powstała na własny praktyczny użytek przy próbie analizy mechanizmów spójności kilku

albumów koncepcyjnych i jako taka – potencjalnie pomocna przy opracowywaniu tego stosunkowo rzadko pojawiającego się w polskim piśmiennictwie tematu, jakim są mechanizmy spójności na płytach koncepcyjnych – powinna być odczytywana. Można ją przedstawić w kilku krokach, które postaram się obudować krótkimi – bo na kompletną analizę tego konkretnego przykładu nie ma tu miejsca – przykładami ze wspominanej już koncepcyjnej płyty bydgoskiego rapera Bisza pt. *Zimy*.

1. Spójność lokalna poszczególnych jednostek, odrębnych utworów. Bierzemy pod uwagę takie zjawiska jak paralelizm kompozycyjny i składniowy, układy wersyfikacyjne, izomorfizm, inwersja itd., ogółem – wszystkie te mechanizmy, które standardowo czynią pojedynczy utwór liryczny spójnym. Sądzę jednak, że nie należy wykazywać się tu nadmiernym pedantyzmem. Owszem, wartościowe byłoby spostrzeżenie, że album, który wykazuje się dużym poziomem spójności na poziomie globalnym, jest wewnątrznie spójny także na poziomie poszczególnych utworów. Może się jednak okazać, że nadto skrupulatna analiza lokalna będzie pracą zmarnowaną, gdy zorientujemy się, że inne utwory nie operują podobnymi lokalnymi mechanizmami spójności. A przecież naszym celem jest zbadanie mechanizmów spójności całego albumu – należy się zatem wystrzegać sytuacji, w której – mówiąc przysłowiem – „cała para pójdzie w gwizdek”, czyli w nadmierne skrupulatne analizowanie poszczególnych tekstów, które nie przełoży się na końcowy wynik, jakim powinna być analiza spójności całego albumu (choć ostateczna decyzja jest, rzecz jasna, zależna od celu, jaki obierze sobie w konkretnym wypadku badacz). Uważam, że ogólnie rzecz biorąc, najkorzystniejsze jest skupienie się na tych mechanizmach spójności lokalnej, co do których podejrzewamy, że mogą pojawić się także w innych utworach.

Ciekawym i chyba nieoczywistym – bo charakterystycznym przede wszystkim dla tej odmiany muzyki popularnej, jaką jest rap³⁹ – zjawiskiem spajającym tekst i mogącym się powtarzać na poziomie globalnym mogłoby być wyjątkowo duże zagęszczenie rymów na przestrzeni – przynajmniej – dwuwiersu, które twórcy i fani tej muzyki nazywają „rymami wielokrotny-

³⁹ Nie jest oczywiście tak, że rymy „wielokrotne” są prerogatywą dostępną wyłącznie dla raperów, jednak to właśnie w ich środowisku są one najbardziej doceniane, pożądane i traktowane jako jeden z najistotniejszych wyznaczników „technicznego” warsztatu piszącego. Trzeba wszakże przyznać, że gloryfikowanie ich w tej funkcji stanowi domenę tzw. złotej ery polskiego podziemnego rapu, która zakończyła się przynajmniej dekadę temu. Nie jest to jednak praktyka całkiem zapomniana, na co świetnym dowodem jest refren opublikowanego przed wyborami prezydenckimi protestu songu Taco Hemingwaya pt. *Polskie tango*: „Tańczę polskie tango / Nogi w błocie mam, bo Wisła to grząskie bagno / Narodowe barwy mamy jak Santa Claus / I to ma sens, bo przestałem wierzyć w Polskę dawno”. Zob. Taco Hemingway, *Polskie tango*, [w:] tegoż, *Jarmark*, [wydawnictwo niezależne] 2020.

mi”⁴⁰. Trzeba przy tym przyznać, że nie zawsze muszą one pełnić taką akurat funkcję, bardzo często będąc przede wszystkim popisem sprawności technicznej rapera. Spójrzmy na kilka przykładów z utworu *Muzyka śnieżnych pól*:

Z ciepłego snu budzi mnie myśl niejasna
Muszę wstać na palcach, wyjść
Ty śpij, bo sam tam muszę być
Gdy hymn **poranka** i **psalm dla światła**
Harfa w ptasich **gardłach zagra**, by słać **blask dnia**
[...]
Dzisiaj mróz i **śnieg**, który **spadł wczoraj**
Mówi pod nogami, że to **grzech** teraz **spać w domach**
[...]
Opowie ci prawdę jak bajkę
Muzyka śnieżnych pól pokaże Ci magię naprawę
Unika **zbędnych słów**, gdy śpiewa: **każde jest ważne**
Mówi jak **mędrycy: klucz** to mieć **wyobraźnię bez barier**
[...]
I cień za mną **pada na śnieg** jak **wyrzucony spod stóp**
Gdzieś za mną **zaspana biel** jak **wybudzony głos pól**
Podaje dalej i dalej wieść o wschodzącym słońcu
[...]⁴¹

Wszystkie przedstawione różnymi kolorami przykłady (poza pierwszym, w którym wszystkie wyrazy rymują się na jeden sposób) prezentują

⁴⁰ Rymy nazywane „wielokrotnymi” także stanowią ciekawy i chyba godny opisanie temat. Nie jest chociażby jasne, jaką metodę ich liczenia przyjąć. Obierzmy za przykład taki dwuwiers:

To **sztuka walki** czy **widowisko** jak **capoeira**?
Szukasz partii czy, mimo **wszystko**, **partnera**?

(Dinal, *Ty*, [w:] Dinal, *W strefie jaranía i w strefie rymowania*, [wydawnictwo niezależne] 2006).

Kolorami zaznaczono rymujące się na przestrzeni tych dwóch wersów segmenty. W środowisku dominuje pogląd, według którego rym podwójny to rymujące się dwie pary wyrazów, rym potrójny to trzy pary itd. Problemem w liczeniu może być sytuacja taka jak powyżej, gdy jeden wyraz – „widowisko” tworzy rym z dwoma – „mimo wszystko”. Zarządzeniem temu problemowi stała się tendencja druga, nie bez powodu dużo mniej popularna, a kładąca liczyć rymujące się sylaby. Dawałoby to karkołomne wyniki i nie rozwiązywałoby kwestii słów o różnej długości (np. „capoeira” – cztery sylaby, partnera – trzy). Ostatecznie pierwsza metoda jest, jak się wydaje, lepsza. Cały ten problem można by, z drugiej strony, przedstawić jako jałową internetową dysputę.

⁴¹ Bisz/Kosa, *Muzyka śnieżnych pól*, [w:] tychże, *Zimy*. Przytaczam tylko krótki fragment obszerniejszego tekstu, starając się mimo wszystko zachować pewien kontekst.

tw. rymy wielokrotne. Nawet jeśli stanowią one tylko wyraz sprawności „rymotwórczej”, w pewien sposób zespalają tekst, sugerując tym samym badaczowi, by podobnych rozwiązań szukać na przestrzeni całego albumu – wtedy stanowiłyby one spoiwo także na poziomie globalnym⁴². Uważam jednak, że pod uwagę warto wziąć także inne możliwości, które sprawiałyby, że tekst – a przynajmniej te jego segmenty – „znaczą” „bardziej”. Możliwa byłaby taka hipoteza, że autor pokazuje w ten sposób, które fragmenty są dlań szczególnie istotne, albo które wersy są szczególnie ważne lub węzłowe w kontekście całej warstwy lirycznej płyty, stanowiąc pewną bazę czy przywołując motyw wykorzystywany w kolejnych utworach albo zaszczepiając w nich słuchaczowi pewną myśl, o której powinien pamiętać w dalszym odbiorze itp. Możliwości jest wiele i warto je sprawdzić, przy czym nie twierdzę, że w powyższym wypadku na pewno tak jest – ale nie ma, jak sądzę, wątpliwości co do faktu, że odsyła on do dalszych poszukiwań, jako że ten rodzaj rymów nie jest praktyką odosobnioną. Różnego rodzaju środków spajających jest oczywiście wiele – część wymieniłem już na początku opisu tego pierwszego kroku. Tym przykładem chciałem pokazać jeden z nich, nie zawsze oczywisty dla badacza literatury, za to lubiący się powtarzać w utworach tego gatunku.

2. Interpretacja poszczególnych utworów osobno – rozpoznanie sensu, znaczenia poszczególnych tekstów. Jest to również krok przygotowawczy, dający podstawy do ostatniego etapu – całościowej interpretacji albumu (dotyczy to w większym stopniu „poematowego” lub „tematowego” ujęcia albumu koncepcyjnego, którego części funkcjonują bardziej jako całość, niż ujęcia „motywowego”, w którym utwory są bardziej autonomiczne). Tylko pozornie jest to niezwiązane z głównym celem stosowania proponowanej tu metody, jakim jest badanie mechanizmów spójności. Uważam bowiem (wyprzedźmy tu nieco następny krok), że aby w pełni pojąć nawiązania i połączenia występujące między tekstami, należy znać ich głęboki sens. Jest to zadanie, które interpretator musi wykonać, ale niekoniecznie włączać je do ostatecznego efektu swojej pracy. Sądzę, że informacje te, choć będą wykorzystane i konieczne przy dokonywaniu całościowej interpretacji, na tym etapie mogą pozostać w jego notatkach.

Nie jest to miejsce na szczegółową interpretację wszystkich utworów z płyty; w zasadzie interpretacja i skrupulatna analiza wielorakich sensów

⁴² Warto zresztą podkreślić, że techniczne opisy poetów często mają także tę funkcję, o której piszę w dalszej części tego akapitu, a którą jest zwracanie uwagi odbiorcy na dany fragment. Przykład stanowić może chociażby efektowna instrumentacja w utworze Krasiczkiego pt. *Dworak*: „Miał miłośnik, martwy byłem, / W tobie osiadł i ożyłem”. Por. J. Wójcicki, *Powrót znikąd donikąd: „Dworak”*, [w:] *Czytanie Krasiczkiego*, red. T. Kostkiewiczowa, R. Doktor, B. Mazurkowska, Warszawa 2014, s. 239.

choćby jednego zajęłoby zbyt dużo miejsca w artykule, którego celem jest przecież nie interpretacja, a przedstawienie rozwiązania teoretycznego, metody interpretacji, dla której przykładowa analiza jest tylko ilustracją. Na tyle zwięźle, na ile jest to możliwe, przyjrzę się zatem tylko pierwszemu utworowi, zatytułowanemu *Introzimy*:

[Bisz]

Z ciepłego snu budzi mnie myśl niejasna, nie słyszę miasta
Dźwięk zgubił się jak sen w grubych warstwach
Śnieg przyszedł jak złodziej nocą, czekał na wschodzie, aż zbiorą się chmury
Z nimi w znowie minął miasta mury
Nim spoczął, napadał na dachy, na skwery, na parki i place
Wykradał miastu kształty i barwy
I kradzież ujdzie mu na sucho nim wyjadą spychacze
Na barki biorą zasy, tropiąc nad ranem ślady winowajcy
Jeszcze nie teraz, jeszcze mam czas, zimo, sam być
W nostalgii, szukając w niej reinkarnacji tamtych
One umarły, ale w wyobraźni czekają na znak
By wstać z martwych i żyć chociażby dla tej kartki
Dla tych, którzy piszą, zimy są łaskawsze
Chcą się przymilić, liczą, że te rymy dają szansę
By na zawsze żyć z nimi, ale muszą się mylić
Bo choćbym ujął je w teksty, moje wersy to nie bursztyny
Nie mogę dać im więcej niż jednej chwili
Zanim biel w garści spłynie przez palce, zdobędę siły
Spełnię sny ich, niech proszą znów śniegiem żywym
Nagrywam epkę z Kosa, 2007, *Zimy*

[Cuty]

Ten na drzewach śnieg
W koronach drzew chwila chłodna inspiruje
[Renata Danel]
A za szybą śnieg coraz gęstszy, jakby chciał przebić szkło⁴³

Nie wnikając zanadto w szczegóły, tematykę tego tekstu można by określić następująco: na miasto „napada” zima. Dla artysty stanowi ona inspirację. Z drugiej zaś strony, spersonifikowane „zimy” próbują w ten sposób zostać na świecie jak najdłużej. Skojarzone są z nostalgią, wspomnieniami i reinkarnacją, wiecznym powrotem tego, co już zakończone. Jest to jednak coś, z czym podmiot liryczny nie walczy, wręcz przeciwnie: „zawierzając się” w ten sposób zimom przystaje na ten powrót, by zdać z niego relację w tekstach. Jak za chwilę się okaże, interpretacja tego utworu jest o tyle istotna, że jego „odbicie”, „negatyw”, stanowi utwór ostatni, *Te zimy wrócą*,

⁴³ Bisz/Kosa, *Introzimy*, [w:] tychże, *Zimy*.

tworząc w ten sposób nie tylko klamrę kompozycyjną – w warstwie formalnej – ale i zamykając raz popchnięte, a przeto już zawsze powtarzające się koło tęsknoty i inspiracji. „Środek” kręgu stanowią: *Muzyka śnieżnych pól*, przedstawiająca osadzoną w – wprawdzie nieco odrealnionej, ale jednak – namacalnej rzeczywistości poznawczą przygodę, wyjście z ciepłego domu ku mroźnej i fascynującej istoty rzeczy, oraz *Błękit* – schodzący bardziej ku *profanum*, stanowiący „przekład” metafizycznej refleksji poprzedniego utworu na bardziej życiową, praktyczną jej realizację. Występuje tu zatem podobna relacja do tej, która zdaniem Jana Józefa Lipskiego, łączy *Hymny* Jana Kasprówicza z prozami poetyckimi *O bohaterskim koniu i walącym się domu* – historyczne (tu: profaniczne) ukonkretnienie⁴⁴. Różnego rodzaju relacje pomiędzy utworami są jednak treścią następnego kroku.

3. Poziom globalny – poszukiwanie powiązań semantyczno-formalnych pomiędzy poszczególnymi utworami. Interesują nas powielające się motywy, tożsamość podmiotów lirycznych, powtarzające się frazy, kontynuacje i antycypacje wątków, podobne lub wynikające z siebie sytuacje liryczne, ciągłość myśli, podobna lub tożsama atmosfera, wspólna symbolika, powtarzające się środki stylistyczne, a także wszystkie inne „pomosty” pomiędzy różnymi elementami. Bierzymy także pod uwagę kolejność utworów, znaczenie i powiązanie tytułów etc. Pamiętamy również o informacjach uzyskanych w kroku pierwszym, związanych z powtarzalnością rozwiązań lokalnych na poziomie poza niego wykraczającym. Ponownie jak w punkcie drugim, trudno wymienić tutaj wszystkie możliwe rodzaje występujących w tekstach korelacji; nie o to też w tym artykule chodzi. Ogólnie rzecz biorąc, działamy tak samo, jak przy analizie mechanizmów koherencji tomu poetyckiego.

Jest to kluczowe miejsce analizy spójności concept albumu, w którym rozrasta się ona niepomiernie. Jako iż nie ona jest naszym głównym celem, w formie wyliczenia przedstawię kilka tylko elementów wiążących poszczególne utwory na omawianym albumie:

– pierwszy (*Introzimy*) i drugi (*Muzyka śnieżnych pól*) utwór rozpoczynają się tak samo („Z ciepłego snu budzi mnie myśl niejasna”);

– powtarzające się kolory i ich symbolika – chłodne kolory skojarzone z prawdą, wolnością, wyzwoleniem, lekkością, ale z drugiej strony – także z nostalgią, tęsknotą;

– klamra kompozycyjna – początek płyty (*Introzimy*) mówi o nadejściu zimy, ostatni utwór (*Te zimy wróca*) – o jej końcu. W obu pojawia się myśl o wiecznych nawrotach zimy – pierwszy miałem okazję przytoczyć w całości,

⁴⁴ J.J. Lipski, *Wstęp*, [w:] J. Kasprówicz, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1973, s. LXVIII.

w ostatnim czytamy zaś: „Topnieją śniegi [...]. Te zimy wrócą za rok [...]. Chyba tak jest, nic się nie kończy nigdy”⁴⁵) – oraz „duchów”, tj. wspomnień o chwilach i osobach, które nas ukształtowały jako ludzi;

– w *Muzyce śnieżnych pól* pojawiają się ptaki, których motyw – jako symbol niezależności, dumy, wzlotu nad szarość życia i arcyzmu – organizuje cały następny utwór, *Błękit*.

Tego rodzaju powiązań, po zagłębieniu się w teksty, dałoby się oczywiście wskazać o wiele więcej.

4. Analiza funkcji koncepcyjnego „pomiędzy” – częstym zabiegiem stosowanym na albumach koncepcyjnych jest stosowanie różnego rodzaju przerywników między utworami. Można je oczywiście uznać za element spójności na poziomie globalnym; wyróżniam go jednak ze względu na jego formalnie innorodny, intertekstualny i „technicznie” wyróżniony charakter (ponieważ często stanowi, choć krótki, to jednak odrębny utwór, zajmuje także osobną ścieżkę na płycie). Mogą tworzyć go fragmenty narracyjne, czyniąc z poszczególnych utworów spójną opowieść, ale także zapowiadać treść utworów, podsumowywać ją, budować połączenia między kolejnymi tekstami. Ten specyficzny rodzaj interludów bywa także nazywany – szczególnie w rapie, ale także w rocku alternatywnym – skitami⁴⁶. Najogólniejsze pytanie, jakie badacz powinien tu sobie postawić, to jaka jest relacja pomiędzy przerywnikami i tekstem zasadniczym? Szczegółowych problemów do rozważenia jest oczywiście więcej – bierzemy np. pod uwagę, w jaki sposób przerywniki łączą teksty – czy dodają jakąś wartość semantyczną, czy też stanowią wyłącznie spoiwo? Czy mają funkcję klimatotwórczą? Czy, poprzez użycie fragmentu utworu innego autora, stanowią intertekst? Czy dzieła, które są w owych intertekstach przywołane, mają podobną tematykę? Jeśli są to fragmenty narracyjne – jaka wyziera z nich historia? Jest częścią problematyki utworów czy biegnie równoległe do nich? Krok ten jest o tyle istotny, że pozwala zrozumieć, jaki jest charakter tych międzyutworowych powiązań, tej zaprawy, która łączy poszczególne piosenki-cegiełki w jedną, zwartą ścianę (*nomen omen* – za koncept album jest uważane także *The Wall* wspomnianego już Pink Floyd).

⁴⁵ Stanowi to zarazem przykład wykorzystania idei wielkiego powrotu, obecnej u Nietzschego, którego myślą Bisz wyraźnie się inspirowe. Temat zostaje rozwinięty na dalszych stronach tekstu.

⁴⁶ *skit* – krótkie, kilkunastosekundowe utwory mogące także zawierać wycięte fragmenty utworów innych wykonawców. Występują na płytach jako przerywniki między utworami. Pełnią różne funkcje, jednak tą, która interesuje mnie tu najbardziej, jest rola spoiwa pomiędzy piosenkami. Są także sytuacje, w których mogą mieć funkcję humorystyczną lub stanowić dla słuchacza chwilę „wythchnienia” między poważnymi, wymagającymi piosenkami. Niekiedy mogą zawierać także wycięte elementy ścieżki dźwiękowej filmów itp. – dotyczy to zarówno muzyki, jak i dialogów między postaciami itd.

Aby krótko zilustrować, jak takie powiązania funkcjonują w praktyce, przywołam *Skit a* z omawianej płyty Bisza:

[Narrator]

Tym co pod niebo latali

Tym, którzy chcieli wędrować

Wciąż dalej, dalej i dalej...

[Anna Jantar]

Jest wiele miejsc na świecie, gdzie doleci śnieżny ptak...⁴⁷

Łączy on dwa wspomniane już wyżej utwory (*Muzykę śnieżnych pól* oraz *Błękit*) poprzez fragment narracyjny⁴⁸ oraz urywek piosenki Anny Jantar (*Białe wiersz od Ciebie*). Oba teksty wiąże motyw wędrowności, ciekawości i „śnieżnych ptaków”, którym jest poświęcony cały *Błękit*. *Skit* niejako zapowiada więc, o czym będzie następny utwór, stanowiąc też jedną z jego przewodnich myśli.

5. Etap ostatni – **interpretacja całości albumu z wykorzystaniem pozyskanych wcześniej wiadomości**. Szczególnie istotne jest to w „poematowym” oraz „tematowym” typie albumu koncepcyjnego. Przy najmniej spójnej z odmian „motywowej”, całościowa interpretacja może być trudniejsza i zbliżać się w indukcyjnej metodzie do analizy „zwykłego” albumu – a przynajmniej będzie bardziej zdywersyfikowana, „pokawałkowana”, kładąca większy nacisk na treść poszczególnych utworów. Krok ten uznaję za bardzo istotny, choć nie jest analizą mechanizmów spójności *sensu stricto*. Wychodzę jednak z być może nieco naiwnego założenia o zawsze teleologicznym ukształtowaniu dzieła przez autora, tj. że każdy element znajduje się w nim nie bez przyczyny i pełni założoną funkcję. Podobnie jest (a przynajmniej tego bym sobie jako odbiorca życzył) z mechanizmami spójności – interesuje mnie nie tylko to, jakie występują i w jaki sposób zostały użyte, ale także co za ich pomocą udało się uzyskać, jaką wiadomość dzieło dzięki nim przekazuje.

Nie będzie niczym dziwnym, jeśli nie przedstawię tu pełnej interpretacji *Zim*. By jednak choć szczątkowo zilustrować ten krok, można powiedzieć, że wszystkie poprzednie etapy pozwalają nam uznać ten album za spójną opowieść o wielowymiarowym postrzeganiu tej pory roku. Z jednej strony przywołuje ona wspomnienia, „duchy przeszłości”, dowodząc, że „wehikuł czasu to pamięć”⁴⁹, każąc pogodzić się z tym, że rzeczy i ludzie odchodzą,

⁴⁷ Bisz/Kosa, *Skit a*, [w:] tychże, *Zimy*.

⁴⁸ Zaczepnięty, jak sądzę, z jakiegoś dzieła filmowego, którego tytułu nie udało mi się jednak ustalić.

⁴⁹ Bisz/Kosa, *Te zimy wrócą*, [w:] tychże, *Zimy*.

w wierze jednak, że za rok znów powrócą. Z drugiej strony ta ich moc mówi, że „klucz to mieć wyobraźnię bez barier”⁵⁰. Skojarzona jest z rzeškością myśli i emocji, siłą, inspiracją, sięganiem ponad siebie, walką o „czyste” poznanie i rozumienie, docieranie do jasnego sedna rzeczy. W pewnym sensie to opowieść o zimowej, blokowskiej dionizyjskości, po nietzscheańsku rozumianej jako przełamanie iluzji, którą otoczone jest nasze życie, tak by dotrzeć do jego prawdziwej esencji, a także jako sięganie ponad to, co apolliński porządek – będący w istocie hierarchią zmuszającą do zaakceptowania swojego w niej miejsca – „rezerwuje” w formie prerogatyw dla dysponentów przyjętych odgórnie norm i zasad⁵¹. Nietzscheańskich tropów – choć wyrażonych językiem charakterystycznym dla rapu – jest w tekstach Bisza oczywiście więcej. Tak zinterpretowane *Zimy* podsumować można dwoma następującymi refrenami:

Muzyka śnieżnych pól i krótkich dni
Różowych nocy, ciepłych ust i wietrznych chwil
Bez nich dziś byłbym tylko jednym z tych
Co słyszą dźwięki, ale nie potrafią zgłębić ich
Muzyka śnieżnych pól i krótkich dni
Różowych nocy, ciepłych ust i wietrznych chwil
Bez nich dziś byłbym tylko jednym z tych
Których gdy dziecko się zbudzi, zadręczy ich wstyd⁵²

Wypuszczam moje myśli w błękit, niech toczą kręgi
Wśród bliskich krewnych poczują wolność w piersi
Niech dźwięczy śpiew ich lekki i rzeński
Tak odmienny od ciągłych narzekań i skarg bez przerwy⁵³

Pewnym dowodem na słuszność stawianych tez, a także na spójność albumu, mógłby być fakt, że powyższe fragmenty – gdyby nie to, iż zaznaczyłem w przypisie, że jest inaczej – można by uznać, z powodu ich łączliwości w zakresie semantyki i poetyki, za pochodzące z tego samego utworu.

Kolejne etapy – choć przeprowadzone w mało kompletny, a tylko egzemplifikacyjny sposób – pozwoliły wykazać, jak różne teksty z albumu nawiązują do siebie, rozwijają pewne wątki lub stanowią ich powtórzenie czy

⁵⁰ Ciż, *Muzyka śnieżnych pól*, [w:] tychże, *Zimy*.

⁵¹ Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedyi, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 37–38. Przekonującą interpretację tego fragmentu przedstawia Krzysztof Okopień (*Dlaczego to nie Apollo, lecz Dionizos jest patronem filozofii*, „Teksty Drugie” 2001, z. 5, s. 153), a także Marcin Dzugaj (*Umilowanie samego siebie w myśli Fryderyka Nietzschego*, „Hybris” 2018, nr 43, s. 33).

⁵² Bisz/Kosa, *Muzyka śnieżnych pól*.

⁵³ Ciż, *Błękit*, [w:] tychże, *Zimy*.

przedstawiają je w innym świetle, jaka „osmoza” myśli i motywów zachodzi pomiędzy szczególnymi tekstami, co ostatecznie udowadnia, jak spójną płytą jest album Bisza, i że funkcjonuje najlepiej słuchana (czytana) jako poemat podzielony na części. Analiza uwyraźniła te połączenia, pozwoliła je wyrazić w dyskursywny, nie tylko intuicyjny sposób. Osobną kwestią, której można by poświęcić osobne rozważania, jest wpływ klimatycznych podkładów Kosy na spójność oraz odbiór albumu. By dać choć namiastkę argumentu na to, że wpływ ten jest znaczny, pragnę zwrócić uwagę na kończący płytę utwór instrumentalny pt. *Idzie wiosna*, który – w odróżnieniu od wszystkich poprzednich – jest bardziej dynamiczny, głośniejszy, bardziej energiczny, wyraźnie wyłamuje się z całości tworzonej przez nostalgiczne, wolniejsze, przytłumione winylowym „kurzem”, „zimowe” *beaty*. Tętni życiem, rozpozyna nowy krąg – którego końcowy etap i tak jednak już znamy. Wszak *Te zimy wrócą*, bo „nic się nie kończy nigdy”...

Przedstawiony zestaw kroków nie jest, co pragnę jeszcze raz zaznaczyć, próbą stworzenia „obowiązującej” metody, a raczej zestawem wskazówek, propozycją dla badacza (albo zaangażowanego w swoją pasję słuchacza), który, podobnie jak piszący te słowa, pasjonuje się literackimi kontekstami muzyki. Sądzę, że rozwiązanie to – choć przecież wcale nie rewolucyjne – może być po prostu przydatne w praktyce interpretacyjnej, jako iż próbuje jakoś uporządkować badanie koncept albumowej materii, która – przy pierwszym kontakcie – z powodu swoich rozlicznych wewnętrznych powiązań oraz „pulsowaniem” sensami na wielu, nierównych poziomach, może wywołać zakłopotanie i skłonić do zadania pytania: „od czego zacząć?”. I to właśnie na nie ma odpowiadać artykuł, kładąc szczególny nacisk na kwestie najbardziej węzłowe, zaznaczając także te, którym może warto poświęcić trochę mniejszą uwagę. „Teoria” ta ma więc wymiar bardzo praktyczny i jako taka otwarta jest na liczne, zależne od analizowanego przedmiotu, modyfikacje.

Materia przedstawiona w niniejszym artykule, choć w całości dotyczy on albumu koncepcyjnego jako formacji muzyczno-lirycznej, jest bez wątpienia szeroka – od kwestii definicji począwszy, przez próby typologizowania i scharakteryzowania różnych sposobów lirycznego wyrażania się nadrzędnej myśli autora, na praktycznej propozycji analizowania mechanizmów spójności koncept albumu kończąc. Tę wielość problemów, ale także może nazbyt śmiałe poruszanie się po nie całkiem swoich obszarach badań usprawiedliwia jednak próba wypełnienia tej luki w przestrzeni między literaturą a muzyką, która, jak się wydaje, w polskim piśmiennictwie dotyczącym teorii obu tych sztuk nie jest zbyt często obiektem refleksji. Jestem zaś przekonany, że kwestie te nie są tylko akademicką rozrywką, a rzeczą potencjalnie potrzebną w coraz częściej stawianym sobie przez nowoczesną humanistykę zadaniu, jakim jest interpretacja semantycznej warstwy utwo-

rów muzycznych. Warto przy tym podkreślić – zaproponowane przez mnie rozwiązania nie roszczą sobie pretensji do bycia ostatecznymi, być może za to staną się inspiracją dla tych, którzy sprawniej poruszają się w teorii niż niżej podpisany. Przyczyńki też są potrzebne.

BIBLIOGRAFIA

- Bisz/Kosa, *Zimy*, [wydawnictwo niezależne] 2007.
- Bohuszewicz P., *Od „romansu” do powieści*, [w:] tegoż, *Od „romansu” do powieści. Studia o polskiej literaturze narracyjnej (druga połowa XVII wieku – pierwsza połowa XIX wieku)*, Toruń 2016.
- Burns L., *The Concept Album as Visual-Sonic-Textual Spectacle: The Transmedial Storyworld of Coldplay’s „Mylo Xyloto”*, „IASPM Journal” 2016, vol. 6, no. 2.
- Covach J., *The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock*, [w:] *Composition and Experimentation in British Rock 1966–1976*, numer specjalny „Philomusica on-line”, ed. by G. Borio, S. Facci, Pavia 2007.
- Dżugaj M., *Umiłowanie samego siebie w myśli Fryderyka Nietzschego*, „Hybrydy” 2018, nr 43.
- Elicker M., *Concept Albums. Song Cycles in Popular Music*, [w:] *Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, ed. by W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam 2001.
- Elicker M., *Semiotics of Popular Music. The Theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*, Tübingen 1997.
- Garlej B., *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 2.
- Gemel A., *Kognitywna teoria prototypu – próba filozoficznej analizy*, „Humanistyka i Przyrodznawstwo” 2013, nr 19.
- Graczyk W., *PRO8L3M „Art Brut” – recenzja*, „Popkiller”, <<https://www.popkiller.pl/2014-09-23%2Cpro8l3m-art-brut-recenzja1>> [dostęp: 19.07.2020].
- Lipski J.J., *Wstęp*, [w:] J. Kasprówicz, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1973.
- Macan E., *Progresywny urock*, przekł. M. Majchrzak, Toruń 2001.
- Marciszewski W., *Spójność strukturalna a spójność semantyczna*, [w:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław 1983.
- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- Mickiewicz A., *Dziady drezdeńskie*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedyi, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907.
- Okopień K., *Dlaczego to nie Apollo, lecz Dionizos jest patronem filozofii*, „Teksty Drugie” 2001, z. 5.
- Okólski M., *Zorganizowany dźwięk – muzyka rockowa jako forma komunikacji*, „Znaczenia. Kultura – Komunikacja – Społeczeństwo” 2013, nr 9.
- Pelc J., *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1978.

- Rychlewski M., *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2001.
- Surges F., *The return of concept album*, „Independent”, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>> [dostęp: 16.07.2020].
- Wierzbicka A., *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999.
- Winięcka E., *Czytanie jako działanie, dzieło jako zdarzenie. Czy możliwa jest poetyka literatury interaktywnej?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przekł. B. Wolniewicz, Warszawa 2011.
- Wójcicki J., *Powrót znikąd donikąd: „Dworak”*, [w:] *Czytanie Krasickiego*, red. T. Kostkiewiczowa, R. Doktor, B. Mazurkova, Warszawa 2014.

Kamil Barski – mgr, doktorant Szkoły Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą i kulturą romantyzmu oraz jej współczesnymi oddźwiękami. Publikował w „Tekstach Drugich”, „Czasie Kultury” czy „Ruchu Literackim”. W ramach rozprawy doktorskiej opracowuje edytorsko pisma Józefa Bogdana Dziekońskiego. ORCID: 0000-0002-1971-5300. E-mail: <kamil.barski@o2.pl>.

Kamil Barski – M.A., doctoral student in the Doctoral School of Languages and Literatures at Adam Mickiewicz University in Poznań. He researches the literature and culture of Romanticism and its contemporary resonances. He has published in “Teksty Drugie”, “Czas Kultury” and “Ruch Literacki”. Within his PhD thesis, he is working on critical edition of Józef Bogdan Dziekoński’s oeuvre. ORCID: 0000-0002-1971-5300. E-mail: <kamil.barski@o2.pl>.