

UDC 821.162.1.0(092)

MUZYKA JAKO PRZESTRZEŃ DYSKURSU IMAGOLOGICZNEGO. MICKIEWICZ – STASIUK – HAYDAMAKY

Adam Regiewicz

prof. zw., dr hab. nauk humanistycznych Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego
im. Jana Długosza w Częstochowie
(Częstochowa, Polska)
e-mail: a.regiewicz@ajd.czyst.pl
ORCID: 0000-0003-1367-7697

Wzajemne relacje polsko-ukraińskie determinowane są w dużej mierze stereotypem. Mechanizm ten jest charakterystyczny dla narodów, które sąsiadują ze sobą i mają za sobą wspólne doświadczenia historyczne. Jednak nie sama historia, a sposób jej przedstawienia jest nośnikiem przyjętego powszechnie wizerunku Innego. Jak dowodzi imagologia, za taki stan rzeczy odpowiada literatura XIX i początku XX wieku, która kształtowała wyobraźnię Polaków. W dobie audiowizualności rolę tę przejmują teksty kultury medialnej, szczególnie istotne dla młodego pokolenia. Wśród nich niezwykle ważną narracją jest muzyka. Analizując współczesną narrację tożsamościową wyrażaną w muzyce, można zastanowić się nad możliwością konstruowania nowych przestrzeni porozumienia. Taką okazuje się projekt polsko-ukraiński Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky. Odwołując się do tekstów polskiego poety, ukraińscy muzycy przywołują wspólne dla obu kultur wartości oparte na romantycznym doświadczeniu walki o wolność, poczuciu dumy i honoru.

Słowa kluczowe: tożsamość narodowa; imagologia; muzyka; literatura XIX wieku; Adam Mickiewicz; Andrzej Stasiuk; Haydamaky.

Regiewicz Adam. Music as the platform for imagological discourse. Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky.

Polish-Ukrainian relationships to a large extent are determined by a stereotype. This mechanism is typical for nations that border each other and that are over common historical experiences. However, not history itself, but the way of presenting it is the carrier of generally accepted image of the Other. As imagology argues, the literature of the 19th century and of the beginning of the 20th century, which shaped the imagination of the Polish people, is responsible for this state of things. In the era of audiovisuality this role is taken by texts of media culture, particularly important for young generation. Among them an extremely important narration is music. Analysing contemporary identity narration expressed in music, one can deliberate on the possibility of constructing new platforms for agreement. This quality is present in Polish-Ukrainian project, called Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky. Making reference to the texts of the Polish poet, Ukrainian musicians evoke values that are common to both cultures, based on romantic experience of the fight for freedom, the sense of pride and honour.

Keywords: national identity; imagology; music; literature of the nineteenth century; Adam Mickiewicz; Andrzej Stasiuk; Haydamaky.

«Każdy naród (...), każda większa i zwarta grupa ludzi wytwarza pewien rodzaj wyobrażeń na własny temat, ale także na temat grup czy narodów» [Dąbrowski 2011, s. 226]. Wypowiedź Mieczysława Dąbrowskiego rozpoczyna jego refleksję nad imagologią, narzędziem wykorzystywanym do badania utrwalonych w danej kulturze wyobrażeń na temat swojskości i etni postronnych. To właśnie kategorie obcości i inności są głównymi obszarami zagospodarowywanymi przez zbiorową wyobraźnię. Choć dziś, w świecie silnie zaudiowizualizowanym, obrazowość jest zdeterminowana



pojawiąca się w komunikacji kulturowej przekazami ikonograficznymi (fotografia, komiks, plakat, film, gra wideo), to utrwalone w powszechnej świadomości wyobrażenia zbiorowe wydają się być zakorzenione w literaturze. Skupiająca się na badaniach charakteru narodowego imagologia udowadnia, że najważniejszym nośnikiem stereotypu, który wnika głęboko w wyobraźnię danej grupy, jest nie tyle obraz dominujący we współczesnej komunikacji kulturowej dzięki rozkwitowi kina, telewizji i internetu, ile język, za pomocą którego buduje się obraz Innego [Sommerfeld 2010, s. 37].

Nic dziwnego zatem, że imagologia sięga do literatury jako nośnika wyobrażenia, które zostaje utrwalone w świadomości grupy kulturowej (narodowej), przyjmując status stereotypu. Już Roman Ingarden wykazał zdolność literatury do konstruowania obrazu, wiążąc formę ujawniania się *images* z literackimi zasadami konstrukcji świata przedstawionego. Powstający w ten sposób obraz literacki jawił się jako wyodrębniony i poddany uogólnieniom fragment rzeczywistości, w pewien sposób także operujący ujęciami stypizowanymi [Słownik terminów literackich 2002, s. 349]. Właściwości obrazu literackiego mają wiele miejsc wspólnych z kulturowym wizerunkiem, na którym wspiera się stereotyp jak choćby utrwalanie wyglądu rzeczywistości w najszerszym ujęciu bez wskazania na specyficzne cechy, uzależnienie od systemu językowego, emocjonalny charakter związany z wartościowaniem, podtrzymywanie przez niesłabnącą komunikację i inne [Mudyń 2002, s. 119].

Stereotypy najczęściej pojawiają się na stykach sąsiedzkich, w relacjach między graniczącymi ze sobą narodami czy kulturami są ich integralną częścią. «Stereotypy narodowe jako wyobrażenia o obcych zakładają zawsze pewne wyobrażenia o sobie oraz ocenę własnej zbiorowości narodowej. Odzwierciedlają również aktualną pozycję danej zbiorowości narodowej wobec innych krajów, z którymi stosunki ulegają ciągłej zmianie» [Berting, Villain-Vandossi 1995, s. 23].

Jest to związane zarówno z perturbacjami historycznymi, które przez wieki wytwarzały obrazy utrwalane w tekstach kultury (literaturze, malarstwie, filmie), jak i z potrzebą podkreślania autonomiczności kulturowej*.

Zwracał na to uwagę w swoich badaniach Wiktor Choriew, analizując literaturę polską XIX wieku i opisane tam relacje polsko-rosyjskie. Podkreślając znaczenie obrazu Innego (sąsiada) zawartego w tekście literackim na kształtowanie postaw społeczności wobec przedstawicieli obcych nacji, pisał: «owe obrazy tworzone przez wyobraźnię autora, wspartą na tradycji kulturowej, zaczynają grać aktywną rolę w procesie kształtowania mentalności czytelnika i jego stosunku do innego narodu» [Choriew 2006, s. 47]. Literatura z całym kontekstowym bagażem religijnym, społeczno-politycznym, historyczno-filozoficznym i estetycznym proponuje sposoby przedstawienia życia innych narodów, dokonując odpowiedniego wartościowania w relacji do danej tożsamości. Zazwyczaj przedstawienia te zostają ustabilizowane i ustrukturyzowane, wzmocnione w języku (frazologia, anegdota). Ukonstytuowany w ten sposób obraz Innego (sąsiada) staje się figurą «długiego trwania», która determinuje za każdym razem odbiór kulturowy.

«Oczywista jest aktualność imagologicznego podejścia do badań wzajemnych wyobrażeń o sobie tworzonych przez narody w dzisiejszym świecie, który bardzo szybko unifikuje się za pośrednictwem współczesnych technologii i równie

* «Wspólnota narodowa poszukuje tego co dla niej typowe, podobne i analogiczne bądź odmienne i specyficzne, wyróżniające ją spośród innych narodów. (...) Treści autostereotypu i heterostereotypów są więc ściśle skorelowane z poczuciem tożsamości narodowej» [Błuszkowski 2005, s. 16].

intensywnie różnicuje się z powodu skażonych wyobrażeń jednego narodu o drugim» [Choriew 2014, s. 80].

Trudno nie dostrzec, że właśnie z taką sytuacją mamy do czynienia w relacji polsko-ukraińskiej. Analogicznie do wniosków wyciągniętych z projektu na temat wzajemnych wizji Polaków i Rosjan w literaturze i kulturze [Lazari 2006], można by pokusić się o kilka konstatacji na temat obrazu i stereotypów Polski i Ukrainy [Konieczna 2001]. W dużej mierze odpowiada za nie literatura opisująca wydarzenia historyczne związane z konfliktami. Polskie myślenie o Ukrainie oscyluje wokół obrazów wywiedzionych ze *Snu Srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego, który opisuje koliszczyznę, *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego oraz *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza i konstruowanego tam wizerunku narodu mściwego, nietolerancyjnego, ale zarazem dumnego i gotowego oddać życie za swoich pobratymców, wreszcie *Požogi* Zofii Kossak-Szczuckiej przedstawiającej wydarzenia na Wołyniu, w którym Ukraińcy przedstawiani są jako ludzie agresywni i bezwzględni. Można zatem powiedzieć, że napisana w XIX i na początku XX wieku literatura nadal kształtuje współczesne wyobrażenia o społeczności ukraińskiej [Sosnowska 1995]. Jednocześnie negatywny wizerunek wzmacniany jest współczesnymi obrazami kontaktów polsko-ukraińskich, sprowadzonych do handlu bazarowego, imigracji zarobkowej i niskokwalifikowanej siły roboczej czy prowadzenia nielegalnych interesów na terenach państwa polskiego. Co ciekawe, jest to zarazem typowy wizerunek budowany na geopolitycznej osi Wschód-Zachód, na której każdy naród należący do kręgu państw wschodnioeuropejskich postrzegany jest jako ogarnięty bałaganem, biedny i zacofany. Współczesne stereotypowe wyobrażenia Polaków o Ukrainie nie odbiegają od wizerunku Polaków kształtowanego przez mieszkańców Niemiec czy Wielkiej Brytanii. Pojawiają się te same oskarżenia o odbieranie pracy rodzimym obywatelom, wykonywanie obowiązków za najniższą stawkę, podejmowanie się czynności społecznie źle postrzeganych (prace fizyczne i moralnie nieetyczne) itp. W obu przypadkach zarzuca się krajom leżącym za wschodnią granicą brak demokratycznych praktyk, skłonność do anarchii i bezprawia, logistyczny bałagan, technologiczne zacofanie. Z drugiej strony docenia wartości, którymi te narody żyją: solidarność, odwagę, heroizm, wspólnotowe działanie.

Trzeba tu zwrócić uwagę na dwie rzeczy. Po pierwsze na podobieństwo wizerunkowe obu narodów, które determinowane jest przez kraje położone geograficznie po zachodniej ich stronie. Po drugie wizerunki te mają zazwyczaj silnie emocjonalny charakter, łącząc się z przekonaniem na temat danej zbiorowości. Przede wszystkim są to wizerunki negatywne, bo te oddziałują najsilniej i działają w świadomości zbiorowej najdłużej. Jednak celem, jaki powinna wyznaczać sobie współczesna imagologia, jest nie tylko ujawnianie prawdziwych i fałszywych przedstawień dotyczących sąsiednich narodów czy grup kulturowych, badanie odbicia życia innych narodów w tekstach kultury [Choriew 2014, s. 79], ale próba konstruowania wspólnej płaszczyzny odniesienia dla wzajemnych relacji. Taką wydaje się we współczesnej komunikacji kulturowej narracja muzyczna i związany z nią przekaz popularny.

To, co czyni muzykę atrakcyjnym środkiem ekspresji do tego stopnia, że stała się ona głównym sposobem wyrazu nowych pokoleń, jest związane jej z uniwersalnym językiem, jakim operuje. Opiera się on w dużej mierze na wzmożonym odczuciu ekspresji i osobistego zaangażowania słuchającego, co pozwala zbudować uniwersalną, choć warunkowaną kulturowo, przestrzeń porozumienia [Kramer 2002, s. 37]. Ta wspólna przestrzeń kulturowa jest dziś o tyle

obszerna, że wiąże się z narracją popularną, specyficznie medialną, wyznaczającą wspólny dla wszystkich kultur obieg przekazów muzycznych.

W kontekście podjętych tu rozważań imagologicznych warto podkreślić emocjonalną naturę muzyki – wszak od czasów Platona i Arystotelesa przypisuje się jej zdolność wywoływania emocji: pozytywnych i negatywnych. Byłaby tym samym nośnikiem nastroju, konstrukcją afektywną, sposobem wartościowania wydarzeń czy postaci. Można zatem uznać, że muzyka jest nacechowana znaczeniem (choć teorie autonomiczne podkreślają nieprzekładalność kategorii pojęciowych na język muzyki), oddając za pomocą brzmienia «morfologię uczucia» [Guczalski 1999, s. 93]. Owa subiektywność odbioru i budowanie przez słuchacza znaczenia oraz afektywność wpisana w przekaz muzyczny wiążą się silnie z kategorią stereotypu, o której od początku mowa. W muzyce, podobnie jak utrwalonych kulturowo wizerunkach, nie chodzi o rozumienie, ale odczucie, wgląd w istotę rzeczy, która nie jest ani specyficzna, ani konkretna, ale nieokreślona i dość ogólna.

Wreszcie, muzyka sama dostarcza bodźców dla przeżycia i konstytuowania znaczenia. Dzięki odpowiedniej strukturze utworu, związanymi z daną kulturą brzmieniem (instrumentarium), stylem czy normami estetycznymi, przekaz muzyczny implikuje semiozę, znaczenie zawarte w danym utworze. Słuchanie bowiem zawsze odbywa się w kulturze, odnosząc się zarówno do swojskości, jak i obcości. Ta właśnie przestrzeń symboliczna, obejmująca kulturowo wyznaczone znaczenia i wartości, pozwala określać kategorie semantyczne.

Dotychczasowe rozważania nad kategorią stereotypu kulturowego i przestrzeni muzycznej jako obszaru konstytuowania się znaczenia kulturowego miały na celu wprowadzenie do opisu wspólnych polsko-ukraińskich projektów muzycznych. Ich źródła sięgają wydarzeń historycznych Pomarańczowej Rewolucji (pierwszego Majdanu). Na przełomie 2004 i 2005 roku Kijów odwiedzili nie tylko politycy, deklarujący poparcie dla sprawy ukraińskiej, ale także muzycy. Na specjalnie zorganizowanym koncercie w Kijowie wystąpili m.in. Edyta Górniak, zespoły: Perfect i Piersi, a Polscy raperzy (Doniu, Liber, Kris, 52Dębiec, Mezo, Owal, Pan Duże P.) nagrali piosenkę *Jest nas wielu*. Koncerty poparcia organizowano także w Polsce, podobnie jak wiece, marsze i manifestacje, zawieszając dotychczasowe spory i uprzedzenia narodowe. To właśnie muzyka okazała się najlepszym wyrazicielem polskich emocji.

Dwa lata później, w sierpniu 2007 roku na granicy polsko-ukraińskiej w Dołhobyczowie odbywa się koncert pojednania «Europejski most – Granica 803», na którym wspólnie grają polska grupa VOO VOO i ukraiński Haydamaky. W 2009 roku ukazuje się ich wspólna płyta. Lider zespołu, Wojciech Waglewski, pisał wówczas: «Muzyka pozwala łączyć się ponad polityką, religią, segregacjami rasowymi i narodowościowymi, słowem: ponad wszelkiego rodzaju bzdurnymi granicami tworzonymi przez człowieka. Co więcej, pokonuje te granice bez żadnych przeszkód. Tak też jest w przypadku płyty pod tytułem “Voo Voo i Haydamaky”» [Voo Voo i Haydamaky 2010].

Projekt na pierwszy rzut oka wydawał się pomysłem jednorazowym. Znany ze swoich inspiracji folkowych i poszukiwań estetycznych zespół VOO VOO znalazł kolejną przestrzeń eksplorowania artystycznego. Tym razem sięgnął do ukraińskich pieśni, czerpiących z korzeni, skali i rytmów bałkańskich, czasem bardziej orientalnych, wiążąc pomysły stylistyką rockową. W rzeczywistości ludowa tradycja reprezentowana przez Haydamaky połączona z doświadczeniem muzyki zachodniej zaowocowała niezwykłą ekspresją.

Dziesięć piosenek mieszczących się na płycie opowiada prawdziwe historie ludzi zmagających się z Bogiem, naturą, miłością i życiem. Popularność projektu po obu stronach granicy zapewniły z pewnością wykonania utworów w obu językach. Ponadto ważką okazała się charyzma liderów obu zespołów: Wojciecha Waglewskiego – jednego z najwybitniejszych kompozytorów i muzyków, który lubi dialogować z artystami z wielu stron świata, wytyczając nowe drogi muzyce oraz Aleksandra Iarmola – muzycznego rewolucjonisty, spadkobiercy kozackich idei wolności, który wraz z zespołem łączy brzmienia ludowe z regionów Polesia, Bukowiny i Zakarpacia z ciężkim gitarowym graniem.

To męskie granie pozostawiło po sobie bardzo konkretny przekaz pozaartystyczny. Jest nim temat naturalnej bliskości Polski i Ukrainy, wspólnej historii i kultury, ale jednocześnie muru (nie tylko granicznego), związanego ze stereotypami i uprzedzeniami, które są po obu stronach [Voo Voo i Haydamaky 2009, s. 4]. Rozwijająca się od tego czasu współpraca polskich i ukraińskich muzyków (warto tu wspomnieć o festiwalach Inne Brzmienia, Wschód Kultury w Lublinie czy festiwalu Trzech Kultur we Włodawie) buduje nową płaszczyznę porozumienia. Zresztą jeśli sięgnąć do popularnych w obu kręgach kulturowych nagrań muzycznych okaże się, że wiele z nich odwołuje się do podobnych postaw i wartości, doświadczeń historycznych i emocji^{**}. W chętnie przywołanej narracji muzycznej pojawia się mit kozaczyzny z jednej strony (*Szablia* Kozak System) i husarii z drugiej (*Jak husaria* Luxtorpeda), walka o niepodległość (czas stanu wojennego i wydarzenia na Majdanie ukazane w piosence *Brat za Brata* Kozak System z udziałem polskich zespołów Enej i Maleo Reggae Rockers), doświadczenie radzieckiej okupacji (Haydamaky *Meni zdaetsia* i *17 września* Paweł Kukiz), nieufność do europejskiej polityki i patriotyczna duma (ukraińska i polska muzyka tożsamościowa w wykonaniu wymienionych już zespołów oraz polskich: Horytnica czy *Złe Psy*). Z tym ostatnim wątkiem wiąże się odradzający się mit Słowiańszczyzny skupiony wokół projekty geopolitycznego państw Wyszehradzkich, a jednocześnie odwołujący się do XIX wiecznej idei pansłowiańszczyzny. Stąd zarówno pod względem brzmienia, które odwołuje się do ludowego instrumentarium: lirę korbową, fidel renesansową, gęśle, flety, piszczałki, lutnię, skrzypce, bębenki i tamburyny, jak i tematyki skupionej wokół relacji człowieka z naturą, zwierzęcości, magii, miłości, polskie i ukraińskie zespoły budują dość spójny przekaz kulturowy (polskie Żywiołak, R.U.T.A., Dagadana i ukraińskie The Ukrainians, Tuhaj Bej, The Ukrainian Folk).

Na tym tle niezwykle interesująco przedstawia się ostatni polsko-ukraiński projekt muzyczny: *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*. Wydana w 2018 roku płyta jest muzyczną interpretacją poezji Adama Mickiewicza wykonaną przez znany już polskiemu słuchaczowi zespół i pisarza Andrzeja Stasiuka. Artyści proponują dziesięć utworów, opartych na poezji wieszczą, na która składają się przede wszystkim sonety z cyklu *Sonety krymskie*, ale także balladę o Alpuharze z *Konrada Wallenroda*, fragment monologu Upiora z *Dziadów* czy *Redutę Ordoną*. Daje się wyraźnie zaobserwować klucz tematyczny skupiony wokół dwóch wątków: ukraińskiego pejzażu, nieokiełznanej natury oraz walki o wolność.

Podobnie jak w projekcie Voo Voo i Haydamaky utwory wykonywane są dwujęzycznie. Poezję Mickiewicza na język ukraiński tłumaczył Jurij Andruchowicz, współczesny pisarz, a prywatnie przyjaciel Andrzeja Stasiuka. Dlaczego

^{**} Warto pamiętać, że dostrzeganie podobieństwa Ukraińców i Polaków jest zależne od częstotliwości osobistych kontaktów, a także od poziomu wzajemnej sympatii [Koniczna 2001, s. 30].

Mickiewicz? Polski pisarz tłumaczy we wprowadzeniu do płyty, że doświadczenie Wschodu było u Mickiewicza tak silne, że pod koniec życia jedzie do Turcji, wierząc, że stamtąd przyjdzie wolność dla Polski [Stasiuk 2018, s. 2]. Więcej, uważał, że przyszłość Polski zależy od sojuszu szlachecko-kozackiego, dlatego w ostatnich tygodniach życia podejmuje próbę budowania jednostki kozackiej w Turcji. Nie może zatem dziwić, że motywem przewodnim płyty będzie wolność, zarówno ta rozumiana politycznie, jak i egzystencjalnie, twórczo. Aleksandr Iarmola, komentując płytę, pisze: «Na stepie dźwięków nikt nas nie ścigał, byliśmy wolni, więc gnaliśmy od Wschodu do Zachodu, od Litwy do Morza Czarnego». Czy nie pobrzmiwa w tej wypowiedzi wizja dawnej Rzeczypospolitej: od morza do morza?

Obok wątku niepodległościowego pojawiają się także typowo romantyczne, a zarazem tak dobrze wpisane w polską i ukraińską kulturę tematy: tęsknoty za domem, zachwyty swojskością, dzikością natury, nadzieją obietnicy. Trudno wszak nie zgodzić się z Marią Janion, że polska kultura to jej romantyczny mit. Przekonanie to zdają się potwierdzać autorzy muzycznego projektu, interpretując poezję Adama Mickiewicza przez pryzmat współczesnej estetyki muzycznej.

W nieco większym zakresie, niż w projekcie z Voo Voo, Haydamaky eksperymentują ze stylami. Co prawda nadal wiodącą estetyką pozostaje folk pomieszany z mocnym rockowym brzmieniem, to jednak nie brak na płycie rozwiązań zaczerpniętych z rapu (*Stepy akermańskie*), hiszpańskiego flamenco (*Alpuhara*), amerykańskiego jazzu (*Bajdary*) czy bluesa w stylu Johny'ego Casha (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*) lub westernowego gitarowego grania (*Pytasz za co Bóg*). Odwoływanie się do zachodnich stylów muzycznych pokazuje z jednej strony współczesny globalny wymiar obiegu kulturowego, dla którego nie ma żadnych granic, z drugiej zaś uniwersalność zawartych u Mickiewicza opowieści. Trudno wszak wyobrazić sobie lepszy pomysł na wyrażenie dramatu podstępnego planu Almanzora niż właśnie energiczne i pełne pasji hiszpańskie zestroje, czy egzystencjalne doświadczenia samotności i smutku bez bluesowej melancholii. A jednak to, co czyni charakterystycznym muzykę Haydamaky, wiąże się ze śmiałym eklektyzmem rytmów bałkańskich, skali arabskiej i melodii sefardyjskich posklejanych molową tonacją, właściwą dla ukraińskich pieśni i wznoszącą się dynamiką wykonania.

Brzmienie projekt zawdzięcza przede wszystkim instrumentarium wykorzystywanym przez zespół. Obok tradycyjnego zestawu gitar elektrycznych i sekcji rytmicznej pojawia się sekcja dęta ze znaczącą rolą trąbki, która w wielu utworach bierze na siebie rolę instrumentu solowego. W *Stepach* wprowadza ona motyw przewodni grany w skali arabskiej, by w refrenach przejść wraz z puzonem w rytm bałkański, w *Alpuharze* podobnie choć proponuje melodię arabską w stylu hiszpańskim, w *Burzy* linia melodyczna trąbki wznosi się wraz z frazą, akcentując dramatyzm opowiadanej historii, w *Mogilach* solo trąbki zostało zgrane na podobieństwo melodii sefardyjskiej. Proponowana przez Haydamaky estetyka mieści się popularnych dziś nawiązaniach do muzyki etnicznej, specyficznie bałkańskiej, a jednak nie zostaje w jej sztywnych ramach, wprowadzając charakterystyczne dla kultury ukraińskiej brzmienia. Czyni to poprzez użycie odpowiednich instrumentów dętych: sopiłki, neya, floyary, dyrymby, a także bandury czy duduka. Różne rodzaje piszczałek (fletów) oraz instrumentów strunowych konotują zarazem dawność (tradycję) i ludowość.

Ciekawym rozwiązaniem wydaje się także pomysł zderzenia dwugłosu: Andrzeja Stasiuka i Olega Iarmola. Polski tekst jest przez pisarza wypowiedziany na tle muzyki. Bliżej Stasiukowi w tej estetyce do Marcina Świetlickiego niż do

typowych wokalistów. Z drugiej strony męski, już nie młody, głos Stasiuka, w niektórych partiach lekko zachrypnięty, czyni wypowiedź liryczną bardziej wiarygodną. Słuchacz otrzymuje opowieść człowieka doświadczonego, a nie młodzieńca – jakim był Mickiewicz podczas swego pobytu na Krymie – zauroczonego zmysłowym obrazem. Sposób deklamacji (melorecytacji czasem) pozwala wydobyć głębię refleksji nad światem, przemijaniem i naturą. Głos Stasiuka przywołuje romantyczną nostalgię, której bliżej do postawy pielgrzyma w *Burzy* podczas ataku sztormu, nie mającego z kim się żegnać ani siły modlić. Z recytacją polską został zestawiony śpiew ukraiński: mocny i melodyjny. W refrenach wokal Iarmoli wzmocniony jest drugim głosem, wyższym i donośniejszym, konotującym wołanie. Pomysł ten został wykorzystany w kilku piosenkach i jest znakiem rozpoznawczym stylu Haydamaky. Krzyk czy śpiewne wołanie można uznać za drugi objaw romantycznej estetyki, która bliższa jest kozackiej duszy. Świetnie współgra z kontekstem stepów – otwartą przestrzenią, dałą. W proponowanym zderzeniu wykonania wypowiedzi poetyckiej pobrzmiewa też nuta mickiewiczowskiej biografii. Recytacja Stasiuka bliższa jest Mickiewiczowi zbliżającemu się do kresu życia, przebywającemu w Stambule i mającemu pewien bagaż doświadczeń (także negatywnych), śpiew Iarmoli bliższy jest żywotności i młodości poety, który wierzy jeszcze w swoje siły. Doskonale słyhać te dwa podejścia w Mogiłach haremu, utworze podejmującym temat śmierci i przemijania, w którym przeplatają się krzyk rozpacz i szept rezygnacji.

Ukraiński zaśpiew ma jeszcze jedno znaczenie, dramatyzuje i dynamizuje przekaz. Podobnie oddziałuje brzmienie gitar, wprowadzane w niektórych utworach (*Burza*, *Reduta Ordon*). Wykorzystanie ostrej stylistyki, dźwięku przepuszczonego przez przetworniki typu overdrive i distortion, nadaje utworom wyraźnie agresywnego charakteru. Temu brzmieniu towarzyszy zazwyczaj specyficzne bicie, rytmizujące, podkreślane uderzeniami bębnów, szczególnie bębna basowego i centralnego. Doskonale słyhać to w *Reducie Ordon*, w której dynamika wzrasta dzięki użyciu podwójnej stopy i wprowadzeniu motywu trąbki, która wznosi się w skali, wzmocniając dramatyczny przekaz. Ciekawym zabiegiem okazało się wprowadzenie w punkcie kulminacyjnym opowieści muzycznego mostu, polegającym na zestawieniu cichej recytacji Stasiuka z pojedynczymi uderzeniami stopy, imitujących rytm bicia serca. W pewnym momencie bicie ustaje i w ciszę wdzierają się mocny i rytmicznie zagrany refren pełen dramatyzmu. Podobne rozwiązanie kompozycyjne słuchacz znajdzie z utworze *Burza*.

Wejścia śpiewu nadają utworom strukturę piosenkową, funkcjonują często na zasadzie refrenu. Wzmocniają także przekaz, wykorzystując refreniczne powtórzenia. Czasem pojawia się ciekawa propozycja wykorzystania śpiewu zbiorowego czy okrzyki o charakterze plemiennym (*Alpuhara*), który buduje w słuchaczu przekonanie doświadczenia wspólnotowości. W niektórych utworach śpiew dynamizuje, wchodząc w ścisłą relację z rytmicznie graną gitarą (*Alpuhara* – gitara z sekcją wyznaczają rytm, podczas gdy Andrzej Stasiuk melorecytuje, wykorzystując poetykę tekstu Mickiewicza). Niekiedy zaś (jak w *Pielgrzymie* czy *Pytasz za co Bóg*) śpiew łączy się z delikatnym brzmieniem gitary akustycznej z flojarą lub sheikerem, wyzyskując balladową strukturę i romantyczny nastrój. W niektórych utworach (*Reduta Ordon*) do zbudowania takiego nastroju wykorzystuje się dźwięk gitary przepuszczonej przez echo, co nadaje wstępowi muzycznemu wyobrażenie szerokiego pasma, przestrzeni i wolności związanych z wartościami ukraińskimi.

Przyjęcie języka Mickiewicza przez ukraiński zespół nie wydaje się przypadkiem. I niech chodzi tylko – jak zapewnia Oleg Iarmola – o obecność

wieszczą w powszechnej świadomości kulturowej Ukrainy (choćby w postaci pomników Mickiewicza, które znajdują się niemal w każdym większym mieście). Wydaje się, że otwartości na wypowiedzi polskiego poety trzeba by szukać w romantycznym źródle kultury ukraińskiej. Fichteańsko-herderowsko-hegłowska koncepcja narodu dominuje w potocznej świadomości do dziś. Składają się na nią mit mesjański (doświadczenie cierpienia i nadzieja na zmartwychwstanie), idealizacja historii z poszukiwaniem sławnych przodków przypominająca mit sarmacki, oraz idealizacja cech narodowych w relacji do etni sąsiednich [Riabczuk 1995, s. 120]. Są one niezwykle zbieżne z polskim doświadczeniem kulturowym w wieku XIX, które ma swoje we współczesnej narracji kulturowej i historycznej. Koresponduje z nią zaproponowana przez muzyków estetyka, podkreślająca najważniejsze idee: wolności, walki o własną tożsamość, odwagi i poczucia dumy, a także typowe romantyczne nastroje zadumy, melancholii tak charakterystyczne dla słowiańskiej kultury.

Paradoksalnie, narracja romantyczna, tak silnie eksponująca walkę o tożsamość narodową, może stać się płaszczyzną porozumienia między Polską a Ukrainą. Wszak oba narody mają za sobą czas zniewolenia i skolonizowania, zmagania się z narzuconą hegemonią kulturową, oba zmagają się z negatywną narracją zagraniczną (Rosja i Unia Europejska), oba kreują hiperpozytywny wizerunek w mediach publicznych i odwołują się do wartości, które określają status obu narodów. Wszystkie wymienione tu wątki narracji kulturowej są silnie eksponowane przez muzykę tożsamościową, do której można by poniekąd zaliczyć projekt *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*. Wyrastająca z ducha wolności koncepcja «muzyki ponad granicami» przyjmuje dziś zupełnie nowe oblicze, szczególnie w odniesieniu do relacji polsko-ukraińskich, dla których wspólne muzykowanie może być budowaniem nowej płaszczyzny wzajemnego porozumienia.

BIBLIOGRAFIA

- Berting, J. i Villain-Vandossi, Ch. (1995). Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne. [W:] *Narody i stereotypy*. T. Walas (red.). Kraków, s. 13–27.
- Błuszkowski, J. (2005). *Stereotypy a tożsamość narodowa*. Warszawa, 212 s.
- Choriew, W. (2014). Imagologiczny aspekt pamięci kulturowej. [W:] *Polonista wobec wyzwań współczesności*, t. 1. S. Gajda, I. Jokiel (red.), Opole, s. 73–83.
- Choriew, W. (2006). Powojenna literatura polska w oczach rosyjskiego. [W:] *Literatura polska na świecie*, t. 1: *Zagadnienia recepcji i odbioru*. R. Cudak (red.). Katowice, s. 75–81.
- Dąbrowski, M. (2011). Komparatyzyka kulturowa. [W:] *Komparatyzyka dla humanistów*. M. Dąbrowski (red.), Warszawa, s. 211–288.
- Guczalski, K. (1999). *Znaczenie muzyki. Znaczenie w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Kraków, 264 s.
- Konieczna, J. (2001). *Polska – Ukraina. Wzajemny wizerunek*. Warszawa, 82 s.
- Kramer, L. (2002). Signs Taken for Wonders. Words, Music, and Performativity. [W:] *Word and Stage*. S. M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart (red.). Amsterdam-New York, s. 35–47.
- Lazari, de A. (2006). Wzajemne uprzedzenia Polaków i Rosjan. [W:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*. A. de Lazari (red.). Warszawa, s. 5–27.
- Mudyń, K. (2002). Stereotyp. [W:] *Encyklopedia Socjologii*, t. 4. K. W. Frieske, H. Kubiak, G. Lissowski, J. Mucha, J. Szacki, M. Ziółkowski (red.). Warszawa, s. 119–123.
- Riabczuk, M. (1995). Od «Małorosji» do «Indoeuropy»: stereotyp «narodu» w ukraińskiej społecznej świadomości i myśli społecznej. [W:] *Narody i stereotypy*. T. Walas (red.). Kraków, s. 113–124.

Słownik terminów literackich (2002). M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławinski, (red.). Wrocław, 706 s.

Sommerfeld, B. (2010). Komparatystyka w Niemczech – wyzwania i perspektywy. Tłum. E. Kasperski. [W:] *Komparatystyka dzisiaj. Tom 1: Problemy teoretyczne*. E. Szczęsna, E. Kasperski (red.). Kraków, s. 30–44.

Sosnowska, D. (1995). Stereotyp Ukrainy i Ukrainca w literaturze polskiej. [W:] *Narody i stereotypy*. T. Walas (red.). Kraków, s. 125–131.

Stasiuk, A. (2018). *Hayda! Mickiewicz!* [W:] *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky* (CD). Warszawa.

AUDIOGRAFIA

Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky (2018). (CD). Warszawa.

Voo Voo i Haydamaky (2010). *Najmniejszy koncert świata* (DVD).

Подано до редакції 26.06.2018 року

Прийнято до друку 01.08.2018 року