

Komiksowa re-/de-konstrukcja piosenki

Muzyki w komiksie nie da się usłyszeć. Tak jak resztę warstwy audio świata, w komiksie trzeba ją zobaczyć. Jednak z ujrzeniem tej sfery w historyjkach obrazkowych także często jest problem. Chodzi tu oczywiście o nieumiejętność odczytywania artystycznych zabiegów, propozycji (jest to wciąż spory problem z zakresu odbioru komiksu w ogóle), w tym konkretnym przypadku pogłębioną przez dobór środków wizualnych używanych do pokazania dźwięków. Dobór tyleż oczywisty (o ile uświadamiamy sobie, że na powtarzalności i umowności rozwiązań komiks bazuje), co problematyczny (gdy owe powtarzalność i umowność, artystycznie przetworzone, zmuszają jednak odbiorcę do większego wysiłku interpretacyjnego bądź emocjonalnego zaangażowania).

Sposób rysowania piosenek czy przywoływania ich w komiksie zależy, rzecz jasna, od roli, jaką piosenka ma odegrać w danej historii. Piosenki są ważną częścią życia człowieka, co objawia się ich stałą obecnością w niemal każdej codziennej sytuacji. Ów fakt znajduje potwierdzenie w działaniach artystycznych, nie tylko na płaszczyźnie samej piosenki, ale także w ramach innych gatunków, w których znajduje ona swoją reprezentację. Twórcy komiksowi, częstokroć skupiający się w swoich pracach na opisie rzeczywistości, nie tylko nie mogą, ale i nie chcą pomijać piosenki. Pokazać muzykę w komiksie można na kilka sposobów, posługując się mniej lub bardziej skonwencjonalizowanymi symbolami (nuty, pięciolinia), wizerunkami autentycznych bądź fikcyjnych wykonawców podczas występu na scenie, tytułami utworów (w formie komentarza) i oczywiście tekstami piosenek¹.

¹ Pisałem o tym w artykułach *Komiksowy soundtrack, czyli co muzyka ma wspólnego z komiksem*, w: *KONtektstowy MIKS. Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, red.

Wszystko to w dużej mierze – odsyłając do konkretnych doświadczeń kulturowych odbiorcy. Inaczej zadziała na nas nazwisko Ireny Santor (z komiksu *Powróćisz tu* Karoliny Chyżewskiej²), zupełnie inaczej nazwiska japońskich artystów, których muzyka towarzyszy Hideo Azumie w *Dzienniku z zaginięcia*³.

Niektóre z tych zabiegów można potraktować jak wybiegi, sposoby ucieczki z klatki ograniczeń, równoznaczne z wyjściem poza komiks. Gdy Dennis Wojda (a za nim inni artyści) wpisuje w kadry swoich komiksów informacje w rodzaju: „Muzyka: «What a Wonderful World» Louis Armstrong”⁴ – odsyła do powszechnie rozpoznawalnego utworu, który – można chyba tak powiedzieć – na zawołanie rozbrzmiewa w niemal każdej głowie. Jeśli tak się nie dzieje, zapis ten podpowiada, co można/należy zrobić. Sięgnięcie po jakąkolwiek piosenkę nie stanowi dziś żadnego problemu, zwłaszcza w przypadku klasyki. I w pełni oddaje kwestię dookreślenia takiego fragmentu odbiorcy – to on decyduje, czy sięgnąć po wspomnianą piosenkę, czy wysłuchać jej w całości (to wpływa chociażby na tempo lektury), czy też zlekceważyć sugestię, a tytuł utworu zinterpretować (wspomniana piosenka Armstronga w zestawieniu z komentarzem wpisanym w kadr nadaje mu ironiczny wydźwięk).

Ten zabieg ma różne warianty. W przypadku *Mikropolis* są to komentarze do rzeczywistości przedstawionej w opowieści, w przypadku komiksu *Nadzwyczajni. Pantofel panny Hofmokl*⁵ tytuły piosenek mają nie tylko budować nastrój historii, ale i stanowić pomost porozumienia między twórcami (Dennisem Wojdą oraz Krzysztofem Ostrowskim) a czytelnikami, pomost pozwalający tym drugim poczuć klimat tworzenia historii⁶.

G. Gajewska, R. Wójcik, Poznań 2011, s. 87-97; oraz *Komiks i piosenka – losy osobne, losy bliźniacze? Rozpoznanie*, w: *Komiks i jego konteksty*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2014, s. 175-182. Kwestie te, ograniczając swoje rozważania do obszaru polskiej piosenki, spróbował zebrać Łukasz Słoński w tekście *Polska piosenka w komiksowych kadrach*, „Piosenka” 2014, nr 2, s. 162-165.

² K. Chyżewska, *Powróćisz tu*, Poznań 2015.

³ H. Azuma, *Dziennik z zaginięcia*, przekł. R. Bolałek, Warszawa 2009.

⁴ D. Wojda (scen.), K. Gawronkiewicz (rys.), *Mikropolis. Moherowe sny*, Warszawa 2009.

⁵ D. Wojda (scen.), K. Ostrowski (rys.), *Nadzwyczajni. Pantofel panny Hofmokl*, Wrocław 2003.

⁶ O tym mówi Ostrowski w wywiadzie *Wewnętrzna potrzeba koloru* (z Krzysztofem Ostrowskim, laureatem Grand Prix Łódź 2001, rozmawia Witold Tkaczyk, „AQQ” 2002, nr 1, s. 42). Na podobnej zasadzie w *Osiedlu Swoboda* (Warszawa 2011, wyd. 2 zbiorcze), na murach stanowiących tło rysowanych przygód, pojawiają się nazwy zespołów, których muzyki Michał Śledziński słuchał, tworząc swoją historię.



Hideo Azuma, *Dziennik z zaginięcia*, Warszawa: Hanami, 2009.

Dennis Wojda, Krzysztof Gawronkiewicz, *Mikropolis. Moherowe sny*, Warszawa: Egmont Polska, 2009.





Wilhelm Sasnal, *Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001*, Warszawa-Kraków: Raster, Bunkier Sztuki, 2001.

Krzysztof Owedyk dołącza do *Ósmej czary*⁷ soundtrack, zaznaczając, którym stronom komiksu powinny towarzyszyć wybrane przez niego utwory. Lista znajduje się na końcu książki, zatem jeśli ktoś nie zaczyna lektury po japońsku, odkrywa dopiero po jej zakończeniu, iż komiks może, a nawet powinien przeczytać jeszcze raz, zgodnie z autorskimi wskazówkami.

Dokładnie odwrotnie niż Owedyk postępuje José Carlos Fernandes, poprzedzający każdy z tomów autorskiej serii zatytułowanej *Najgorsza kapela świata*⁸ opisem ścieżki dźwiękowej („historie [...] wykorzystują sample z na-

⁷ K. Owedyk, *Ósma czara. Genesis*, Warszawa 2007.

⁸ J.C. Fernandes, *Najgorsza kapela świata. Występ pierwszy i drugi*, przekł. zbiorowy, Piaseczno 2008; tegoż, *Najgorsza kapela świata. Występ trzeci i czwarty*, przekł. zbiorowy, Piaseczno 2009.

stępujących płyt”) zajmującej każdorazowo jedną trzecią strony i zawierającej kilkadziesiąt płyt. Jednak próżno szukać jakichś sygnałów wewnątrz albumów, wskazówek, jak korzystać z tej fonoteki – składa się ona na ogólny nastrój, dopełnia go. Oczywiście, ponownie pod jednym warunkiem – że odbiorca podąży podpowiedzianym tropem. Na marginesie dodam, że tytułowa kapela od dwudziestu dziewięciu lat ćwiczy w piwnicy, mając jeden podstawowy problem – muzycy nie potrafią się porozumieć w kwestii, jaki utwór grają.

Ostatnie dwa przykłady to próby poszerzenia środków wyrazu o kolejną warstwę znaczeniową, jednak niewprowadzoną bezpośrednio do komiksu. Rozwinięciem tego pomysłu może być już tylko wręczenie odbiorcy nośnika z muzyką mającą dopełnić przekaz. Tak jak zrobił choćby Wilhelm Sasnal w *Życiu codziennym w Polsce w latach 1999-2001*⁹. Albumowi towarzyszyła (czas przeszły wydaje mi się tu istotny) kasetka magnetofonowa (znak czasu), zawierająca piosenki pojawiające się w komiksie. Jednak rozwiązania formalne zaproponowane przez Sasnała nie ograniczają się do wpisywania w kadry danych źródłowych poszczególnych utworów, więcej – pozwalają cieszyć się lekturą bez znajomości, a nawet wiedzy o muzycznym dodatku do komiksu (mam wrażenie, że większość czytelników komiksu nie ma pojęcia o istnieniu tej kasetki).

Budując audiosferę swojej opowieści z konkretnych piosenek (*Życie...* jest historią autobiograficzną), malarz rezygnuje z niemal wszystkich graficznych sposobów sygnalizowania muzyki znanych komiksowi, co jest konsekwencją sposobu rysowania Sasnała. Świat przedstawiony jego historii jest minimalistyczny, maksymalnie uproszczony. Piosenki pojawiają się najczęściej niezapowiedziane, czasem stanowiąc element tła (wtedy nadaje magnetofon), czasem uzupełniając scenę albo komentując wydarzenia (bohater myśli fragmentami piosenek bądź którąś śpiewa).

Ograniczenie umownych znaków graficznych sprawia, że piosenki kryją się pośród innych komunikatów – utwór odtwarzany w radiu wygląda tak samo jak komunikat o pogodzie, a fraza z jakiegoś przeboju nasuwająca się jako komentarz do sytuacji, którą obserwujemy, nie różni się od innych myśli bohatera (na przykład scena zdawania egzaminu na prawo jazdy). Jeśli odczytujemy piosenki jako piosenki, to wyłącznie na zasadzie sformułowanej przez Juliana Tuwima, choć w zupełnie innym kontekście (poeta pisał o nierozzerwalnym związku pomiędzy tekstem i dopisaną do niego melodią):

⁹ W. Sasnal, *Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001*, Warszawa-Kraków 2001.

Kto by się dziś odważył **zadeklamować** wiersz Tetmajera „Mów do mnie jeszcze, ludzie nas nie słyszą?” – wiersz, który zaawansował od czasu gdy doń dorobiono melodię (kto?). Gdyby się nawet taki deklamator znalazł, wszyscy słuchacze zaczęliby dośpiewywać sobie w duszy, lub po prostu na głos, **brakującą** muzykę, która tak się z tekstem zespoliła, że już jedno bez drugiego nie może istnieć, jak te papużki, zwane „inseperable”¹⁰.

Słowa Tuwima są prawdziwe w ograniczonym zakresie – dziś nikt nie pamięta melodii, o której myślał autor *Siódmej jesieni*. Owszem, na jej miejscu pojawiły się kolejne. Gdybym miał nucić wiersz Tetmajera (a nie odważę się), wybrałbym wersję Czesława Niemena (może nawet w interpretacji Janusza Radka), ale mógłbym przecież sięgnąć po propozycję Marka Grechuty. To samo dotyczy komiksu Sasnala, rozpoznanie piosenki, a co za tym idzie – umiejętność odtworzenia, rekonstrukcji całego utworu (słowa plus muzyka) z utrwalonego na papierze fragmentu tekstu, są dostępne wąskiemu gronu wtajemniczonych. Grupie osób (nie zaryzykowałbym tu określenia: „pokolenie”) o podobnych doświadczeniach, podobnych gustach, podobnej wrażliwości (na marginesie dodam, że nie przypominam sobie żadnej analizy czy recenzji, której autor wspomniałby o muzyce obecnej w tym albumie).

Jednak komiks Sasnala uzmysławia jedną rzecz – wystarczy krótki fragment zwrotki, refren, parę słów zaledwie (prostych, pofalowanych, wpisanych w dymek bądź swobodnie wiszących w powietrzu), aby graficznie utrwalić piosenkę. Nie melodia (w komiksie mógłby to być wyłącznie zapis nutowy, a ten zazwyczaj jest uważany za niezrozumiały i nieczytelny; chociaż nuty w komiksie nie są groźne, nie są poważne, są częścią przerysowanego, umownego świata), ale właśnie słowa. To one niosą melodię, choć – powtórzę to jeszcze raz, odrobinę inaczej – nie każdy jest w stanie ją z nich wyczytać.

Bez czytelnika świadomego obecności konkretnej piosenki ta ulega dekonstrukcji, zniszczeniu jako forma, staje się zwykłym słownym komunikatem. A równocześnie ulega zatarciu kontekst kulturowy niesiony przez piosenkę. Jednak, pod warunkiem, iż zostaje zachowane minimum komunikacyjne, stan zapomnienia czy nierozpoznania nie musi być dla piosenki czymś złym. Zyskuje ona bowiem nowe, uniwersalne znaczenia – dopowiada opowieść, wpływa na nią, wzbogaca ją, i to wszystko bez bagażu utworu osadzonego w konkretnych realiach kulturowych, społecznych, historycznych.

¹⁰ J. Tuwim, *O piosence*, „Przekrój” 1947, s. 14.

GDY LOS CIĘ RZUCI GDZIEŚ W DALEKI ŚWIAT, GDY ZGUBISZ SZCZĘŚCIE SWE I POZNASZ ŻYCIA SMAK,
ZATĘSKNISZ DO RODZINNYCH STRON I WRÓCISZ TU, WRÓCISZ, GDZIE TWÓJ DOM.



POWRÓCISZ TU, GDZIE NADWIŚLAŃSKI BRZEĞ,
POWRÓCISZ TU ZZA SIĘDMIU GÓR I RZEK.

Karolina Chyżewska, *Powróćisz tu*, Poznań: Centrala, 2015.

Czasem twórcy komiksowi postanawiają wykorzystać piosenkę w większym stopniu niż uczynił to Sasnal. Wiąże się to zwykle z przypisywaną jej ważną rolą. Piosenka tłumaczy historię, a nawet determinuje rozwój wypadków. Gdy Karolina Chyżewska tytułuje swój komiks *Powróćisz tu*, wykorzystuje do tego piosenkę Ireny Santor, która (i Santor, i piosenka) pojawia się w epizodzie domykającym album. Tekst piosenki przywołany jest w całości, towarzyszy końcowej scenie albumu, podkreślając tęsknotę za ojczyzną matki i jednocześnie przepowiadając przyszłość córce (obie są bohaterkami opowieści snutej z perspektywy młodszej kobiety). Słowa utworu zacytowane są w całości, ale... z jakichś powodów (kłopoty z pamięcią? celowy zabieg?) zakończenie zostało zmodyfikowane. Kluczem zdaje się fraza „piach mazowieckich dróg”, która ponownie (także w oryginale końcowy fragment jest powtórzeniem kilku wcześniej wyśpiewanych wersów) w dosłowny sposób przywołuje Polskę.

W ten sposób piosenka staje się strażniczką pamięci, wyrazicielką emocjonalnego, sentymentalnego stosunku do opuszczonej ojczyzny. W tym przypadku autorka również rezygnuje ze standardowego graficznego określenia formy, ale czyni to dopiero po chwili. Mamy tu krótkie wprowadzenie poczynione przez matkę głównej bohaterki, gdy starym zwyczajem cała rodzina zebrała się przed telewizorem, by oglądać bliżej niesprecyzowa-

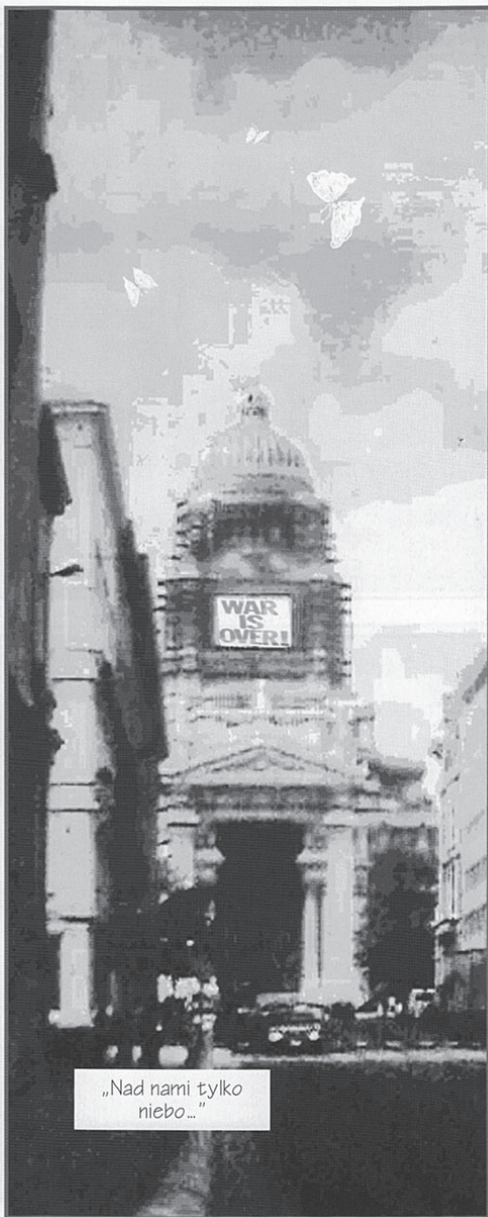
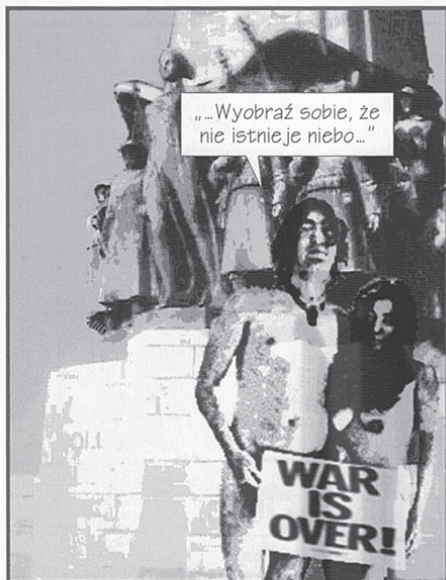
ny koncert festiwalowy: „Irena Santor to sławna piosenkarka, której chętnie służyłam jako młoda dziewczyna”; i ekran telewizora wpierw z konferansjerem zapowiadającym występ gwiazdy, później z jej wizerunkiem, gdy Santor rozpoczyna swój utwór. Utwór, którego wizualizacja rozszczepia się. Z jednej strony, piosenka pozostaje w kadrach. Początkowo jako słowa (w dymkach wychodzących z ust piosenkarki), później (gdy telewizor znika z pola widzenia czytelnika) jako luźno wrzucone w dymki nuty, by w ostateczności zniknąć (gdy matka bohaterki rozpląkuje się, odwracając uwagę zebranych od telewizora). Piosenka rozwarstwa się, najpierw podając sens (to, co zrozumiałe), następnie emocję (to, co odczuwalne) i odegrawszy swą rolę, stając się katalizatorem wzruszenia, znika.

Z drugiej strony, pojawia się tekst z offu, towarzyszący kolejnym kadrom aż do końca (na początku dublując treść wpisaną w dymki), podtrzymujący nastrój oraz komentujący, dopełniający obserwowaną scenę. Tekst niewpisany w kadry, ale unoszący się niejako ponad nimi, jak muzyka nad amfiteatrem. Ten prosty zabieg w gruncie rzeczy eliminuje warstwę muzyczną, opierając ciężar przekazu na słowie, i jednocześnie utwierdza w przekonaniu, że muzyka do końca pobrzmiewa, pomimo tego, że ani nie słyszą jej już bohaterowie, ani nie widzą czytelnicy.

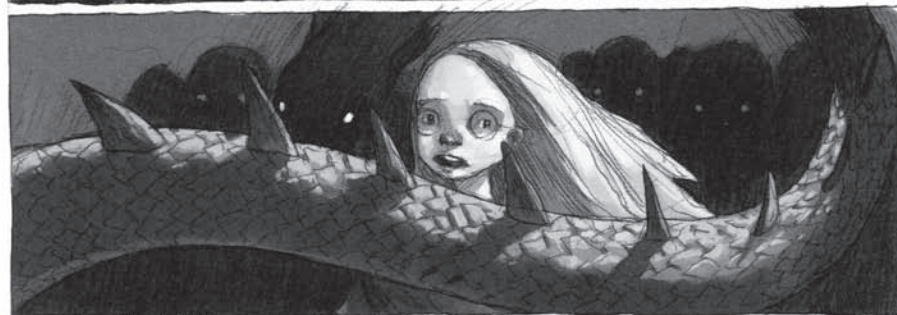
*Niebo nad Brukselą*¹¹ Bernara Yslaira zamknięte jest kłamrą z piosenki *Imagine* Johna Lennona. Autentyczny utwór obejmuje całkowicie fikcyjną historię, która staje się jego rozwinięciem, wypełnieniem. Wychodząc od pacyfistycznego przekazu piosenki, Yslair kreśli trudne do wyobrażenia spotkanie przedstawicieli dwóch nacji (on jest Chazarem, czyli niby-Żydem; ona – muzułmanką, mającą dokonać zamachu bombowego), których aktywność ogranicza się właściwie do seksu (niewychodzenie z łóżka jest inspirowane happeningiem *bed-in* Lennona i Yoko Ono). Autor epatuje aktami seksualnymi, zestawiając je z autentycznymi przekazami medialnymi z okresu wojny w Iraku, czym stawia pytanie nie tylko o to, co jest bardziej gorszące, obrzydliwe (zbliżenie dwojga ludzi czy morderstwo), ale i o sens wojen, prowadzonych częstokroć w imię absurdalnych powodów.

Imagine pojawia się wpierw po angielsku (jakby nie do końca zrozumiały przekaz), w postaci komentarza do sceny zabójstwa bohatera, który ginie... ale nie ginie, budzi się na dworcowej ławce w Brukseli, a ciąg dalszy piosenki wydobywa się z jego telefonu komórkowego (kolor dymków informuje tylko o tym, że dźwięk pochodzi z urządzenia elektronicznego). Fragment piosenki występuje również w momencie, w którym poznajemy bohaterkę

¹¹ B. Yslair, *Niebo nad Brukselą*, przekł. M. Mosiewicz, Warszawa 2009.



Bernar Yslair, *Niebo nad Brukselą*, Warszawa: Egmont Polska, 2009.



Tony Sandoval, *Nokturno*, cz. 1, Piaseczno: Taurus Media, 2010.

(nie dość, że tekst jest w oryginale, to jeszcze lekko zniekształcony), następnie zaś przechodzi metamorfozę, gdy Yslaire postanawia wprowadzić dawne wcielenia dwójki bohaterów? Tekst pojawia się w tłumaczeniu, dając sygnał, że wszystko staje się zrozumiałe oraz że to, co dzieje się dzisiaj, ma wielowiekowe tradycje; odwieczne są zarówno konflikty, jak i przesłanie niesione przez *Imagine*. Gdy bohater w końcu umiera, okazuje się, że nie do końca pewne jest istnienie również jego towarzyszkę. Nie ma znaczenia, czy bohaterowie żyli naprawdę i czy byli tymi ludźmi, którymi byli. Znikają, odchodzą, piosenka z uniwersalnym przesłaniem pozostaje. Kończące komiks sekwencje kadrów przedstawiają wpierw nagich Johna Lennona i Yoko Ono, a następnie parę bohaterów stojących nago naprzeciw siebie na granicy palestyńsko-izraelskiej (nagość w obu przypadkach w oczywisty sposób symbolizuje niewinność), tekst podawany przez piosenkarza stopniowo uwalnia się, wychodzi poza kadry, unosząc się ponad światem (druga sekwencja jest już niema; jedyny tekst, który się w jej ramach pojawia, to informacja na temat miejsca zdarzenia). Stopień jego zrozumienia zależy od każdego z osobna.

Zdarza się, że w komiksach pojawiają się piosenki anonimowe, fikcyjne, takie, których tożsamość nie ma znaczenia. Co więcej – takie, których w gruncie rzeczy nie poznajemy. Co nie oznacza, że nie odgrywają one żadnej roli. Autor staje wówczas przed sporym wyzwaniem: już nie – jak narysować piosenkę, ale jak ją stworzyć.

Można, jak Tony Sandoval, pójść w stronę emocji. Gdy w komiksie *Nokturno*¹² artysta rysuje występ zespołu metalowego, nie sili się na subtelność – powstaje portret wrzasku, hałasu, który jednak przefiltrowany przez wrażliwość jednej z bohaterek, rozlewa się w ocean, a liderzy zespołu stają się morskimi potworami. W innym miejscu z ust wokalisty wydostaje się smok, który porywa poruszoną do głębi bohaterkę i unosi ją w przestworza. Piosenki stają się czystymi emocjami, tekst (jaki by nie był; w metalu bardzo często jest trudno zrozumiały) niknie, a z nim jakikolwiek intelektualny przekaz.

W epilogu (który ma charakter prologu) swojego komiksu *Pięć tysięcy kilometrów na sekundę*¹³ Manuele Fior rysowuje w kilka kadrów swobodnie zawieszonych w powietrzu nutki. Wiemy, że to piosenka dobiegająca zza okna, ponieważ mówią o niej bohaterowie – on wygląda za okno, wspominając o zabawie, ona pyta o autorstwo i nie otrzymuje odpowiedzi. O pio-

¹² T. Sandoval, *Nokturno*, cz. 1, przekł. K. Sajdakowska, Piaseczno 2010.

¹³ M. Fior, *Pięć tysięcy kilometrów na sekundę*, przekł. K. Koła, Warszawa 2014.



Manuel Fior, *Pięć tysięcy kilometrów na sekundę*, Warszawa: kultura gniewu, 2014.

sence nie jesteśmy w stanie powiedzieć nic konkretnego, poza tym, że jest to utwór ważny dla snutej opowieści. Wiemy, co wydarzy się za chwilę i co wydarzy się parę lat później, gdy ta sama piosenka (tak samo tajemnicza i nieznana) pojawi się znowu (jej tytuł można przeczytać na wyświetlaczu odtwarzacza samochodowego; bohaterka tego nie robi, natomiast czytelnik nie ma takiej możliwości).

Wiemy, że oba te momenty mają kluczowe znaczenie dla życia bohaterów, że oba stanowią momenty przejścia, odmiany. Pierwszy raz to inicjacja seksualna głównych bohaterów, ich wejście w dorosłość. Za drugim razem bohaterka porzuca swojego partnera, ojca jeszcze nienarodzonego dziecka. Nie poznajemy ani wykonawcy, ani tytułu, ani tekstu, nie mamy szans na poznanie utworu choćby w minimalnym zakresie. I nie ma takiej potrzeby, ponieważ piosenka ta istnieje tylko przez wzgląd na znaczenie dla opowiadanej historii, a każdy czytelnik może podłożyć w jej miejsce własny, ważny dla siebie utwór.



Manuel Fior, *Pięć tysięcy kilometrów na sekundę*, Warszawa: kultura gniewu, 2014.

Mając do wyboru różne środki wyrazu, Fior rzuca garść nut, właściwie unicestwiając piosenkę jako formę, by stworzyć ją na nowo od podstaw słowem, krótką kwestią na jej temat. Czyni z piosenki symbol, znak, świadectwo. A właściwie tylko to sugeruje. Pozostawiając rekonstrukcję czytelnikom. A ta w gruncie rzeczy nie jest trudna.

Piosenka, jako doskonałe narzędzie opisywania i komentowania rzeczywistości (zarówno w skali makro, jak i mikro), nieustannie kusi również twórców komiksowych. I choć zdaje się, iż zestaw środków artystycznych, jakimi dysponują rysownicy mierzący się z piosenkami (czy szerzej – z całą sferą audio), jest ograniczony, trudno – już na podstawie tak krótkiego i niepełnego przeglądu – zbiór poszczególnych realizacji nazwać zestandaryzowanym. Niezależnie od tego, czy w procesie twórczym (bądź lekturze) piosenki są rekonstruowane czy dekonstruowane, wciąż „pobrzmiwiają” w komiksach. I często dzięki słowu.



Comics Re-/De-construction of a Song

The article presents various ways of representing a song in a comics using the visual means – from the simplest and most obvious ones that

aim at reconstructing a specific work in the most direct way (usually through referring to the lyrics that are sung) to the unconventional plays with the song which often lead to its deconstruction, removal from the original context and assignment of new meanings, which are important from the perspective of the new work, i.e. the comics.