

**Adam Regiewicz**

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

ORCID 0000-0003-1367-7697

## Modlitwa jako forma bluesowej wypowiedzi lirycznej

Niepodważalnym rysem muzyki bluesowej jest jej religijność lub szerzej – duchowość. Związek ten wynika z co najmniej trzech przesłanek. Pierwsza z nich dotyczy etnicznych korzeni bluesa. Afroamerykańskie pochodzenie pieśni jest ściśle motywowane źródłami religijnymi (Merecki 2006: 292–302). Wyrastające z ducha modlitwy pieśni, wyrażone charakterystycznym zaśpiewem soulowym, stanowiły podstawę rozwoju zarówno melodyki, jak i topiki lirycznej utworów. Janusz Ekiert pisze w tym kontekście, że blues „był świeckim odpowiednikiem murzyńskich pieśni religijnych, negro spirituals” (Ekiert 2006: 59). Dalej zauważa jeszcze jeden ważny aspekt bluesa, który jest związany z sytuacją społeczną Afroamerykanów z przełomu XIX i XX wieku – chodzi zarówno o sam aspekt niewolnictwa, co i pracy w ogóle. Pieśni bluesowe tego czasu są wyrazem bolesnego doświadczenia życia: choroby, głodu, niesprawiedliwego traktowania, więzienia, zła itp. Z tym wiąże się druga przesłanka – podszyta religijnymi motywami skarga lub pieśń wyrażająca smutek bądź żal<sup>1</sup>. I wreszcie trzecia przesłanka, na którą zwraca uwagę Patryk Filipowicz – „życiowy” charakter bluesa. Chodzi o ten rodzaj tekstu, w którym odbija się autentyczna postawa mówiącego, odkrywającego przed słuchaczem swoją duszę. Dzięki takiej postawie możliwe jest, jak mówi, przywołany przez Filipowicza, Marek Wojtowicz: „doświadczenie własnego wnętrza” i „doświadczenie wnętrza drugiego człowieka” (Wojtowicz 2003: 50).

Blues w tej perspektywie jawi się jako gatunek pieśni osobistej, w której można odnaleźć elementy postawy konfesyjnej, opisującej indywidualne doświadczenie, w której zawierają się odbicia własnych przeżyć. „Życiowy» charakter bluesa pozwala zwrócić się ku wartościom, jakie manifestuje wykonawca w swojej osobistej

---

<sup>1</sup> Nazwa gatunku wywodzi się ze słowa *the blues*, będącego skrótem dawnego określenia *the blue devils*, oznaczającego stan przygnębienia, smutku, depresji – taki jest też w powszechnym odbiorze charakter bluesa (Żurawski 2007: 111–112).

narracji” (Filipowicz 2013: 160). W tego typu pieśni chodziłoby zatem o ekspresję ducha, głębokie wyrażenia wnętrza człowieka.

Powyższe rozważania prowadzą do pytania o relację muzyki i tej właśnie przestrzeni wnętrza serca. Relacje te między muzyką a religią są niezwykle rozbudowane, wielowarstwowe, a co ważne, zostały już wielokrotnie opisane, i to z różnych punktów widzenia: teologii, liturgiki, tradycji muzycznej – za każdym razem wykazując podporządkowanie muzyki względem religii (Waloszek 1997). Piotr Spyra zwraca uwagę na kilka jej aspektów. Muzyka:

[...] pełni rolę oczyszczającą, uwalnia odbiorców od zbędnych treści; nastawia na określone tematy religijne (kontemplacyjne, uspokajające, a niekiedy nawet ekscytujące); zbiorowe wykonanie lub słuchanie muzyki stanowi bodziec psychiczny, kierujący w odpowiednią stronę świadomość uczestników; koordynuje, umożliwia uporządkowany dialog między kapłanem (przewodnikiem) a zbiorowością, urozmaica sam obrządek; daje odprężenie i odświeża myśli, niekiedy bywa środkiem masowej manifestacji lub wzmacnia motywację (np. podczas pielgrzymki, procesji); zwiększa sugestywność nauczania, mobilizuje wiernych, pobudza ich wyobraźnię; [...] oddziałuje wprost swym estetycznym pięknem. (Spyra 2016: 127–128)

Wydaje się jednak konieczne rozłożyć nieco inaczej akcenty i zapytać o religijne, duchowe źródła muzycznych ekspresji. Oczywiście, trzeba mieć świadomość, że w badanej narracji bluesowej ważne są zarówno odniesienia dźwiękowe, jak i tekstowe. Może nawet te drugie powinny zatrzymać uwagę odbiorcy na dłużej ze względu na słowo, w którym w sposób jednoznaczny konstytuuje się wypowiedź o charakterze religijnym. Warto zauważyć, że muzyczna wypowiedź wyznaniowa od początku związana jest ze śpiewem jako aktem religijnym. Tradycja judaistyczna wyraźnie wskazuje na korespondencję tych dwóch przestrzeni: muzycznej i religijnej w śpiewanej formie poetyckiej psalmu. Pośród 150 kantyków (*Księga Psalmów*) znajdują się modlitwy uwielbienia, pochwalne, dziękczynne i błagalne, wyrażające postawę ufności, żalu, pokuty, lamentsy żałobne i pogrzebowe oraz skargi. Żydowski zwyczaj śpiewania podczas celebracji świąt przejmuje z judaizmu chrześcijaństwo, poświęcając sporo miejsca i uwagi w teologii samemu aktowi śpiewu jako specyficznemu, głębszemu wyrazowi wiary<sup>2</sup>. A zatem oddawanie głosem chwały Bogu, wykrzykiwanie przy akompaniamencie instrumentu, wychwalanie na „strunach i fletach” (Ps. 150), staje się znakiem rozpoznawczym judeo-chrześcijańskiej modlitwy. Wiąże się z tym przekonanie, że właśnie za pomocą dźwięków i muzycznego wykonania akt mowy zostaje wyniesiony na inny poziom. „Muzyka sprzężona ze słowem w formach wokalnych i wokально-instrumentalnych przewartościowuje bowiem słowo i wynosi ekspresję z poziomu czystej racjonalności na poziom emocjonalności” (Spyra 2016: 133). Tym samym muzyka staje się faktorem uruchamiającym odbiór na zupełnie nowym poziomie: emocjonalnego oddziaływania. Muzyczna interpretacja staje się narzędziem

---

<sup>2</sup> Należy w tym kontekście umieścić Augustynowe powiedzenie: „Kto śpiewa, dwa razy się modli”.

zwiększającym moc ekspresji słowa. Warto to raz jeszcze podkreślić: nie zastępuje słowa, ale je wzmacnia, poprzez melodię lub rytm uwypukla ukryte sensory. To właśnie dzieje się w bluesie, gdy obniżone stopnie skali bluesowej korespondują ze skargami-zaśpiewami, wyrażającymi ból ludzkiej egzystencji.

Przestrzenie muzyki i religii spotykają się w modlitwie rozumianej jako forma wypowiedzi liryczno-muzycznej. Jej tradycja odwołuje się do zbiorowych rytuałów i celebracji liturgicznych, podczas których przewodniczący zgromadzenia: kapłan lub kantor (koryfeusz) wznoszą zawołanie powtarzane lub uzupełniane przez owo zgromadzenie. Można wyróżnić w modlitwie dwa fundamentalne elementy: inwokację skierowaną do Boga (lub bóstw), której celem jest zbudowanie więzi, określenie rodzaju relacji czy wręcz stopnia zażyłości pomiędzy człowiekiem a Bogiem, oraz prośby wypowiedziane w imieniu ludu lub bezpośrednio przez zgromadzenie (np. *miserere nobis*) (Sławiński 1989: 292). Taka forma ma swoją dobrze ugruntowaną pozycję zarówno w przestrzeni liturgii (np. w postaci mszy), jak i w samej historii muzyki.

W perspektywie dziejów religii, dla których historia muzyki stanowi ważne dopełnienie, gatunki muzyczne zanurzone w doświadczenie religijne stanowią o różnorodnym, twórczym przeżywaniu świętości, a także sposobie wyrażania i interpretowania mistycznej tajemnicy. Formy muzyczne, jak choćby pasje Jana Sebastiana Bacha, łączą śpiewnie recytowany tekst Ewangelii z rozważaniem i modlitwą (arie pełnią rolę medytacji, a pieśni – luterańskie chorały – stanowią modlitwę). Modlitwa jako forma wypowiedzi łączyła logos i muzykę w taki sposób, by prowadzić do kontemplacji. W organum *Sederunt principes* Perotina z XIII wieku paryski kompozytor dostosowuje tekst graduatu ze święta św. Szczepana do melodii greogriańskiej, spowalniając jej tempo i dodając trzy kolejne głosy (Matusiak 2023). W efekcie można usłyszeć raczej długo wyśpiewywane sylaby, a nie słowa, co wprowadza w stan medytacji czy nawet kontemplacji. Tej ostatniej w tradycji muzyki sakralnej miały służyć określone zabiegi: dostosowanie melodii i rytmu (tj. frazowania) do prozodii tekstu liturgii oraz powtarzalność formuł melodycznych<sup>3</sup> wzorem wezwań litanijnych. Na inną kwestię muzyki sakralnej zwraca Carlos Ayxelà: pisze o zatrzymaniu czasu. Liturgia, będąca wyrazem uwielbienia i piękna, jest powolnym wchodzeniem w rzeczywistość Boga, będącego poza czasem. Tym samym muzyka modlitewna jest niespieszna (Ayxelà 2023), wyraża otwartość na działania Boga w indywidualnej historii człowieka.

Jeśli przenieść powyższe rozważania na grunt muzyki popularnej, można dostrzec przenikanie wywiedzionych z tradycji muzyki sakralnej elementów do kompozycji utworów rozrywkowych. Chodzi o umiarkowane lub wręcz powolne tempo utworów zdradzających proveniencję modlitewną, tonację molową bliższą postawie błagalnej lub pokutnej, dostosowanie frazowania do śpiewanego tekstu, niemal litanijną powtarzalność wezwań o charakterze inwokacyjnym. Podobnie jak w muzyce modlitewnej wywiedzionej z tradycji, tak i w tego typu utworach najważniejsze jest

---

<sup>3</sup> Pomijam w tym miejscu dwie inne zasady: chóralny śpiew unisono, wyrażający identyfikację jednostki ze wspólnotą wiernych wielbiących Boga, oraz przestrzeganie porządku siedmiostopniowych skal diatonicznych ze względu na późniejsze dokonywane w muzyce zmiany (Baranowski 2004: 97).

słowo, dzięki któremu odbiorcą rozpoznaje szczere intencje autora. Pojawiają się typowe dla modlitwy inwokacje oraz prośby. Te ostatnie dotyczą, co ciekawe, nie zewnętrznych okoliczności życia: ubóstwa czy odrzucenia, ale sfery duchowej: braku wiary i nadziei („Duchu święty co napełniasz serca / Przemień złość moją w ten ogień wiary”; *Psalm 52 Pięć Dwa*), samotności („Wiem, że jesteś tam / Dla każdego zawsze musisz znaleźć czas / I choć nigdy o nic nie prosiłam Cię / Dzisiaj proszę, bez kolejki przyjmij mnie”; *Wiem, że jesteś tam* Anny Wyszkonii), nieprzebaczenia („Chcę Ciebie prosić / O jedną drobną rzecz / Więc mnie wysłuchaj / Bo przecież słyszysz mnie! / Naucz mnie / Jak Za całe zło / Wybaczyć mam”; Marek Piekarczyk), uzależnienia („Uwolnij mnie na zawsze od wszystkich mych nałogów. Uwolnij mnie na zawsze od wszystkich rzeczy złych. Uwolnij mnie od wszystkich moich bogów. Uwolnij mnie na zawsze, uwolnij mnie”; T.Love). Kompozycje mają budzić emocje, być silnie ekspresyjne, stąd dobór stylistyki, która jest adekwatna do treści zawartej w słowach. Wystarczy sięgnąć po utwory *Wiem, że jesteś tam* Anny Wyszkonii, *Ile udźwignie niebo* MOA, *Szerokie Wody* Mrozu czy *Psalm 52 Pięć Dwa*, a także *Modlitwę za rzeczy* Buldoga, *Modlitwę* T.Love, Proletaryatu, Fisza czy Justyny Steczkowskiej, żeby zrozumieć pewien powtarzalny rys zaproponowanej przez artystów formy. Na tym tle dwie kompozycje: *Modlitwa* (Loebl 2003: 30) Tadeusza Nalepy i zespołu Breakout oraz *Modlitwa III* (Dżem 1989) Dżemu z pewnością są wyróżniające<sup>4</sup>.

Utwór Tadeusza Nalepy został umieszczony na płycie *Kamienie* w 1974 r. Muzykę do tej siedmiominutowej ballady skomponował lider Breakoutu, zaś słowa napisał Bogdan Loebl, autor większości piosenek wykonywanych przez Tadeusza Nalepę. Sam Loebl wspomina tamto wydarzenie następująco:

Modlitwę, podobnie jak inne teksty, napisałem w domu. W zwykłych dla mnie okolicznościach – izolacja, okno zasłonięte, zapalona lampka i dźwięki wersji demo od Tadeusza. Także w tym przypadku muzyka zasugerowała klimat, niemal narzuciła temat. To takie podanie do Boga, ale słowa są fikcją poetycką, bo jestem ateistą. Stanowią trochę powrót do lat młodości, kiedy człowiek popełnia najwięcej błędów. Pisząc tekst byłem jeszcze nie stary, ale już nie młody. Może to moja smuga cienia? W tekście chodzi też o miłość, bo miłość zawsze pozostaje miłością (Skaradziński, Wojciechowski 2017)<sup>5</sup>.

Chociaż autor w deklaracji wyraźnie odcina się od doświadczenia religijnego, korzysta z formuł wypracowanych przez lirykę modlitewną. Co więcej, poza *Modlitwą* Bogdan Loebl ma na swoim koncie jeszcze dwa inne utwory o podobnym charakterze: *Hołd* oraz *Kiedyś ci wierzyłem* (Loebl 2003: 52, 72). Wydaje się jednak, że modlitewny wymiar tekstu uwypukla egocentryczny wzorzec antropologiczny (Wilk 1963: 48; Wojtak 1998: 314), zgodnie z którym Bóg jest powiernikiem osobistych

<sup>4</sup> Zestawienie obu kompozycji tekstowych nie jest przypadkowe. Istniejąca pomiędzy nimi korelacja nie ogranicza się jedynie do wspólnego wzorca gatunkowego, ale zawiera wspólny element twórczy. Bogdan Loebl w wywiadach kilka razy sugerował wtórność tekstu *Modlitwy III* Riedla względem swojego tekstu, sugerując inspirację czy nawet plagiat.

<sup>5</sup> Podaję za: <https://rockgaweda.pl/historia/Breakout/Modlitwa> [dostęp: 14.02.2023].

zwierzeń. Wyznania, podobnie jak w ukształtowanym w liryce romantycznej wzorcu, koncentrują się na skardze czy żalu, wyrażanych przez podmiot liryczny, a ześrodkowanych w jego osobistych przeżyciach i odczuciach<sup>6</sup>. Modlitwa jest zatem utworem rozliczeniowym, w którym podmiot liryczny próbuje dokonać bilansu zysków i strat swojego życia. Inwokacyjny i powtarzalny zwrot do Boga: „Wysłuchaj mojej pieśni Panie” wpisuje go w formę modlitewną. W użytej przez Loebła frazie można doszukać się nawiązań do *Pieśni XXV* Jana Kochanowskiego, jednak nie ma tu tak, jak w *Hymnie*, towarzyszących mu uczuć spełnienia, szczęścia, radości. Wręcz przeciwnie – z za tekstu wyłania się raczej postawa zawodu, rozczarowania, wynikająca z popełnionych błędów czy zmarnowanych szans.

Struktura tego przeszło siedmiominutowego bluesa opiera się na powtarzalności charakterystycznej dla stylu. Całość została zagrana w średnio wolnym tempie. Utwór zaczyna się od miękkiego, charakterystycznego dla Nalepy, wprowadzenia gitarowego. Śpiewane zwrotki w dość monotony i podobny do siebie sposób wprowadzają element litanijny, niemal medytacyjny, któremu wyraźnie ekspresywny charakter nadaje dopiero gitarowe solo zagrane przez Winicjusza Chrósta. Linia melodyczna jest poprowadzona z niezwykłym impetem, wypełniona atakiem, za którym kryją się autentyczne emocje. Wydaje się zatem, że to, co nie może autorowi tekstu przejść przez usta, zostaje wyrażone dopiero w dźwiękach. Skrywana za językiem, może kulturową przyzwoitością, niemożnością wypowiedzenia bluźnierstwa czy żalu skierowanego do Boga pretensja zostaje wypowiedziana przez agresywnie prowadzoną solową gitarę. Długa, kilkuzwrotkowa wypowiedź muzyczna stanowi kulminację tego utworu i pozwalała na emocjonalne zaangażowanie odbiorcy.

Drugi z przywołanych utworów – *Modlitwa III* – jest piętnaście lat młodszy. Umieszczona na płycie *Najemnik* zespołu Dżem w 1989 roku piosenka została skomponowana przez pianistę Pawła Bergera. Tekst do niej napisał sam Ryszard Riedel – wokalista. Powstała w czasie, kiedy artysta przeżywał jedno z największych uzależnień od narkotyków. Marcin Jacobson – manager zespołu – wspomina, że na sesję nagraniową Riedel przyjechał nie tylko bez tekstów, ale właściwie nawet bez szkiców, jedynie z jakimiś pourywanymi myślami. Co ciekawe, to właśnie pod wpływem chwili, natchnienia powstały najbardziej rozpoznawalne utwory zespołu: *Wehikuł czasu*, *Harley mój* oraz *Modlitwa III* (Dżem. Oficjalna strona zespołu).

Kompozycja Dżemu zamyka pierwszą stronę płyty. Po poprzedzających ją dwóch niezwykle energetycznych i stosunkowo krótkich piosenkach (*Kaczor* oraz *Harley mój*), *Modlitwa III* otwiera słuchacza na kompletnie niespodziewane doznania. Została w średnio wolnym tempie, w tonacji molowej ma spokojny przebieg. Cały utwór trwa ponad osiem minut. Rozpoczyna go wokal Riedla w towarzystwie akompaniamentu Pawła Bergera. Bardzo spokojne *intro* zostaje zamknięte wezwaniem wieńczącym pierwszą zwrotkę: „Rozgrzesz mnie Panie mój, o Panie!”. Kryje się za tym pewnego rodzaju krzyk rozpaczny. Jeśli wziąć pod uwagę sytuację uzależnienia, w której wówczas znajdował się autor tekstu i wokalista, można zrozumieć, że skierowana do Boga

---

<sup>6</sup> Z tym wiąże się pojęcie „modlitwy poetyckiej”, powstałe w odniesieniu do liryki romantycznej (Ożóg 2007: 24).

prośba jest tyleż rozpaczliwa, co autentyczna. Riedel konsekwentnie buduje narrację tej piosenki jako intymne wołanie o pomoc kogoś, kto nie potrafi poradzić sobie ze swoim życiem. Zresztą w podobnym tonie Riedel wypowie się na kolejnym albumie: w piosence *List do M\*\*\**.

Całość ma charakter wyznania. To rodzaj konfesji: „Za pychę i kłamstwa, same nałogi / Za wszystko, co związane z tym / Za święstwa duże i małe / Za mą niewiarę”, zakończonej prośbą o wybaczenie, a zarazem pełen rozpaczny krzyk człowieka przegranego, który nie widzi już nadziei. Dlatego też nie zawaha się wołać: „I pozwól mi, pozwól mi / Spróbować jeszcze raz, jeszcze raz”. Pragnienie stanięcia na nogi, rozpoczęcia od nowa, nowego startu, nowego początku jest wpisane w chrześcijańską perspektywę zbawienia i autor tekstu zdaje się mieć tego świadomość. Chodzi zatem o nową naturę, którą Riedel wiąże z czymś nieludzkim: „Uczyń, bym był z kamienia” oraz „I nie chcę płakać, Panie mój”. Ten zwrot ku figurze nieczułej, obcej ludzkiemu doświadczeniu, w oczach autora tekstu wydaje się ratunkiem przed wciągającym go nałogiem. Wydaje się zatem, że źródłem przeżywanego zniewolenia jest dla Riedla wrażliwość, empatia, niemożność patrzenia na krzywdę, cierpienie, ale i współodczuwanie. Jednak, co ciekawe, towarzysząca warstwie lirycznej muzyka odnosi się do innych emocji. Stosuje w tym miejscu *passus duriusculus* – pochod w dół, obrazujący długi, nużący ból, któremu towarzyszy wzbudzający litość przejmujący głos wokalisty: „Uczyń, bym był z kamienia, bym z kamienia był. / I pozwól mi spróbować jeszcze raz”, zakończony krzykiem rozpacz. I powtórzony.

Przebieg muzyczny utworu ma wyraźnie wznoszący się charakter. Do początkowo stonowanego *intro* z pianinem i wokalem zostaje dołożona sekcja rytmiczna, by po drugim wołaniu: „I pozwól mi, pozwól mi / Spróbować jeszcze raz, jeszcze raz” wprowadzić gitarowe solo. Od tego momentu dynamika utworu wyraźnie oddziałuje na emocje odbiorcy. Długie, powłóczyście dźwięki gitary imitują łkanie, sugerują żałobny, niemal lamentacyjny ton głosu wokalisty. Powracająca po solowej gitarze zwrotka jest powtórzeniem śpiewanego wcześniej fragmentu. Co ciekawe, dynamika nie słabnie. Riedel nie jest już tak liryczny i melancholijny jak na początku, ale słychać w jego głosie żal pomieszany z rozgoryczeniem czy wręcz skargą. Towarzysząca mu ściana dźwięku rośnie, by wybuchnąć w finale w postaci drugiego gitarowego sola, zagranego tym razem przez Jerzego Styczyńskiego (pierwsze wykonał Adam Otręba). Rozpoczęte jak pierwsze, w podobnym jęklwym tonie, przechodzi w coraz szybsze a zarazem powtarzalne frazy – jak w szlochu czy spazmie. Wreszcie cały utwór cichnie, zostawiając jedynie wysokie dźwięki płaczącej gitary i lekkie uderzenia pianina.

Oba utwory weszły do kanonu polskiej piosenki, zajmując wysokie miejsca we wszystkich rankingach popularności. Co zatem stoi za tym sukcesem? Modlitewny, silnie indywidualny, a zarazem emocjonalny charakter przekazu czy bluesowa forma muzyczna, pełna ekspresji i dramatycznych napięć z poruszającymi dźwiękami solowych brzmień gitary? Warto przyjrzeć się samej konwencji modlitwy, do której odwołują się oba utwory już poprzez tytuł. W obu przypadkach tytuły mają kształt formalny, odnosząc się do nazwy gatunkowej – modlitwy – oraz określonej nią sytuacji komunikacyjnej. Ta zaś wynika z wypracowanej przez tradycję struktury. Składają się

na nią trzy elementy: inwokacja, petycja oraz „owoc” (*fructus*). Zazwyczaj schemat ten wyraża się następująco: M = i + p + f (Wojtak 1999: 187–195).

Inwokacja należy do segmentu inicjalnego i zazwyczaj zawiera wezwanie osoby ontologicznie odmiennej (Grześkiewicz 2016) – wręcz boskiej. Forma adresatywna posiada funkcję anaklezy, zazwyczaj w postaci wołacza o charakterze apelu, jak ma to miejsce w piosenkach Breakoutu i Dżemu: „Wysłuchaj mojej pieśni Panie” oraz „Rozgrzesz mnie Panie mój”. Tego rodzaju frazy wokatywne są stałym i nieusuwalnym elementem schematu modlitewnego. Wywołanie osoby boskiej jako adresata wypowiedzi jest jednocześnie ustanowieniem relacji osobowej. Jeśli tekst „zaczyna się zwrotem do Boga, po czym przeradza się w opis lub np. traktat teoretyczny o charakterze personalnym, ztraca swą relacyjność i przestaje być właściwą modlitwą” (Makuchowska 1998: 46). Warto jednak zauważyć, że w obu piosenkach ani razu nie zostaje użyte imię Boga, a jedynie zwrot „Pan”, na mocy tradycji przypisany interpretacji religijnej<sup>7</sup>. Tym samym obaj autorzy używają raczej formy grzecznościowej (Pan) zamiast nazwy osobowej (Bóg), choć w tekście Bogdana Loebbla pojawia się jednokrotnie użyte określenie „Boski” w odniesieniu do oczekiwanego gestu. W dalszej części autorzy tekstów używają zaimków osobowych (Ciebie, Ty) i dzierżawczych (Twoja), podkreślając budowaną pomiędzy podmiotem wypowiedzi lirycznej a adresatem relację „ja-Ty”. Podobnie trzeba zwrócić uwagę na usytuowanie apostrofów w tekście. W piosence wykonywanej przez Tadeusza Nalepę ta pojawia się od razu w pierwszym wersie i jest powtarzana na zasadzie anafory jeszcze kilkakrotnie w kolejnych zwrotkach. W utworze Dżemu inwokacja pojawia się w ostatnim wersie zwrotki i zostaje powtórzona jeszcze dwukrotnie także w funkcji zamykającej. Takie rozwiązanie może być wyraźną wskazówką interpretacyjną. Podmiot liryczny *Modlitwy III* używa frazy wokatywnej w kontekście błagalnym („Rozgrzesz mnie”) oraz lamentacyjnym („I nie i nie chcę płakać”), silniej podkreślając konfesyjny i bardzo osobisty charakter wypowiedzi. W duchu romantycznej poetyki to emocje i przeżycia wypowiadającego się są punktem centralnym wypowiedzi, a nie relacja do Boga. Autor modlitwy wyraźnie przekształca wzorzec modlitwy w rodzaj świadectwa, w którym opowiada o wycinku swojego doświadczenia życiowego, wyznaje grzechy („Za pychę i kłamstwa same nałogi / Za wszystko co związane z tym / Za świństwa duże i małe / Za mą niewiarę”).

Drugim nieusuwalnym składnikiem modlitwy są prośby zwane w tradycji *petitio*. Składają się na nie mikroakty mowy, zawierające elementy żalu za grzechy, prośby o konkretną rzecz lub stan. W *Modlitwie III* słyszymy: „rozgrzesz mnie”; „chcę trochę czasu”; „chciałbym zobaczyć, co dzieje się w mych snach”; „uczyn, bym był z kamienia”; „pozwól mi spróbować jeszcze raz”, w utworze Nalepy zaś: „wysłuchaj mojej pieśni”; „kamieniem nie bądź mi”; „daj mi szansę jeszcze raz”; „daj mi od początku iść”;

<sup>7</sup> Warto zauważyć, że określenie „Pan”, pomimo religijnego kontekstu czytanego na mocy tradycji, posiada dość jednoznaczne konotacje społeczne, określające zależność poddańczą pomiędzy ludźmi. W języku angielskim dobrze oddają to rozróżnienie dwa oddzielne słowa: „Lord” oraz „Master”. To drugie znaczenie pozwala postrzegać „Pana” jako demiurga – areligijny podmiot decydujący o losie innego człowieka. Ten trop może być jednym z możliwych sposobów odczytań wizerunku „Boga” w tekście Loebbla ze względu na kwestionowaną u autora tekstu *Modlitwy* omnipotencję adresata.

„spraw, bym przeżył jeszcze raz tę miłość, która już wygasła w nas”. Stefania Skwarczyńska zauważa, że formułowanie prośb „przez sam swój charakter wnosi nowy moment treściowy. Automatycznie podkreśla bliskość przemawiającego człowieka wobec Boga: »teoretyczny dystans« kurczy się do bezpośredniej bliskości, nieomal zażyłej bezpośredniości, zasugerowanej przez zwrot *ad personam*” (Skwarczyńska 1954: 337), czego tu jesteśmy świadkami.

Charakterystyczne dla kompozycji modlitwy jest także wyliczenie. Prośba zazwyczaj nie występuje pojedynczo, ale rozwija się na zasadzie addytywności i kumulacji. Tak też dzieje się w przywołanych utworach: u Riedla to pięć prośb, u Loebła aż jedenaście, z tym że część z nich zostaje powtórzona. W przypadku *Modlitwy Breakoutu* w o wiele większym stopniu działa także mechanizm paralelizmu. Wynika to z przyjętej przez autora formy regularnej, zwrotkowej, czterowersowej, w której zarówno apostrofa („Do Ciebie pieśnią wołam Panie”), jak i wezwania („Daj mi ją ostatni raz”) opierają się na zasadzie refrenicznej powtarzalności albo podobieństwa składniowego i semantycznego. Warto nadmienić, że petycja wraz z nazwanym przedmiotem prośby mają zazwyczaj uzasadnienie. Tak też dzieje się w tekście Ryszarda Riedla: „Chcę trochę czasu, bo czas leczy rany” oraz Bogdana Loebła: „Już nie zmarnuję ani chwili / Bo dni straconych gorycz znam / Więc błagam daj mi szansę jeszcze raz / Daj mi ją ostatni raz”.

Wprowadzone uzasadnienie pozwala zbudować wspólny mianownik dla obu wypowiedzi: możliwość rozpoczęcia od nowa. Obie wypowiedzi silnie akcentują stracony czas oraz doświadczenie zmarnowanego potencjału. Intencją obu piosenek jest możliwość naprawienia krzywd, powrotu do „złotego czasu”, nowego początku, swoistej *carte blanche*, jaką może dać tylko Bóg. Do tego wydaje się właśnie odnosić *fructus*, czyli dosłownie „owoc” przedstawianej prośby. W tekstach Loebła i Riedla jest on ściśle związany z wyznaniem win. *Confiteor* (wyznanie grzechów) w samej konstrukcji zawiera zarówno element konfesyjny, jak i błagalny oraz deklaracyjny. Przyznaniu się do winy towarzyszy zazwyczaj zobowiązanie, przyjmujące często formę prośby. Tak też dzieje się w cytowanych tekstach. W *Modlitwie Breakoutu* słychać wyraźną prośbę o ponowne życie, któremu towarzyszy zapewnienie: „Już nie zmarnuję ani chwili”. Podobnie w *Modlitwie III* podmiot liryczny krzyczy: „Pozwól mi spróbować jeszcze raz”. Zresztą to ekspresywne naznaczenie wydaje się charakterystyczne dla tego typu wypowiedzi modlitewnej. Wskazuje ono na szczerość i autentyczność przeżywanej *menatoi*. W tym także należy upatrywać realizacji wzorca modlitwy. Tomasz Węclawski zauważa, że modlitwa jest niemal zawsze „wyrazem ludzkiego pragnienia wyjścia poza ograniczenia i ulotność własnego »teraz«” (Węclawski 1995: 99). Wychodzenie z niewoli, poza swoje ograniczenia, wyraźnie zarysowane w tekstach obu utworów, staje się doświadczeniem tyleż egzystencjalnym (wolność od), co religijnym (wolność do).

Wydaje się zatem, że oba teksty wprowadzają do interpretacji motyw mesjański, zasadzający się na dysonansie: przeszłość – przyszłość, niewola – wolność, śmierć – życie. Znakiem życia w niewoli jest „kamień”, nieożywiona materia, egzystencjalny symbol pustki i braku empatii. To znak życia bez ducha i uczuć, wywiedziony z romantycznej poetyki *Ody do młodości* Adama Mickiewicza. Kamień jawi się jako coś

pozbawionego witalności, naznaczonego ciężarem, ciągnącego na dno<sup>8</sup>. W obu tekstach pojawiają się wyraźne odniesienia do emocjonalnego i duchowego stanu człowieka, który pozostaje w niewoli swoich nałogów (wprowadzając kontekst biograficzny, można by dopowiedzieć: Ryszard Riedel narkotycznego, Tadeusz Nalepa alkoholowego). Świadomość utraty kontroli nad życiem, poczucie porażki, niemoc wyjścia z matni, jest niezwykle momentem zwrotu, jaki dokonuje się w nich samych.

W odniesieniu do opisanej sytuacji można by użyć teologicznego pojęcia: kenozy<sup>9</sup>, a więc momentu całkowitego ogołocenia, odarcia z kulturowych naleciałości, stanięcia w prawdzie o sobie. To moment o tyle ważny, że w tej sytuacji może ingerować Bóg. Dlatego tak istotnym elementem obu wypowiedzi jest przyznanie się do winy, wyrażenie swojej bezradności, stanięcie w prawdzie. To poznanie jest niezwykle istotne dla człowieka, który we własnej skończonej przestrzeni odkrywa, co go prowadzi lub co kieruje jego życiem. Mówiąc inaczej, prowadzi do odkrycia, że nie on sam jest „bogiem”. W obu tekstach owo odarcie staje się faktem. Zarówno Reidel, jak i Loebel kreują swoich bohaterów lirycznych na postaci głęboko zranione, złężnione, wyczekujące wyprowadzenia na wolność. Ta zaś jawi się jako nowy początek. Dlatego symbolem Ziemi Obiecanej są w tych utworach: czas odnowiony, miłość, ponowne życie.

Tak odczytane piosenki wpisują się w niezwykle nośną i popularną dziś narrację mesjańską – wolnościową, łączą tradycję bluesa jako gatunku wyrastającego z autentycznego doświadczenia, emocjonalnej i szczerej konfesyjności, wyrażającego nadzieję na lepsze jutro, z wielowiekową judeochrześcijańską postawą modlitwy wyczekującej na interwencję Boga w historii. Oba teksty zostały napisane w stylu pokutnym, opartym na wyznaniu win, w którym ważną składową jest postawa uniżenia mówiącego. Pokora podmiotu, jego bezradność wydają się najbardziej urzekające w połączeniu z melancholijnym wolnym tempem zagrany w molowej tonacji. Towarzysząca wyznaniu skrucha nie zawiera usprawiedliwienia czy obrony, ale jest wezwaniem do interwencji – błaganiem czy wręcz krzykiem, tak dobitnie podkreślonym przez muzyczną warstwę wypowiedzi.

Jednocześnie, co ciekawe, wyznanie win, żal czy samooskarżenie nie tyle ustanawiają opozycję: grzeszny człowiek – święty Bóg, co wyzyskują egzystencjalny wymiar tej relacji: mały człowiek – wszechmocny Bóg. Jeśli Tadeusz Nalepa w *Modlitwie* wzywa: „Daj mi szansę jeszcze raz”, to zaraz dodaje uzasadnienie: „Wystarczy, abyś

---

<sup>8</sup> Zresztą symbolika tego przedmiotu ma w polskiej tradycji głębokie znaczenie filozoficzne i etyczne. Znaczenie kamienia odnosi do kontekstu egzystencjalizmu (jak w poezji Szymborskiej), ale i postawy etycznej, bliskiej etosowi conradowskiemu, oraz piękna i doskonałości w stylu myśli apollinijskiej, w której wyraża się cała klasyczna harmonia (jak u Herberta).

<sup>9</sup> Pojęcie kenozy odnosi się do fragmentu z Listu św. Pawła na temat postawy Chrystusa, który ogałaca samego siebie (Flp 2, 1–11). Teologia widzi w kenozie drogę pokory, uniżenia samego siebie, którym towarzyszą wyrzeczenia o charakterze ascetycznym. Jest to proces ogołacania się z wszystkich tych warstw pozorów, pod którymi zwykle ukrywa się prawdziwe „ja”. Poznanie prawdy o sobie jest pierwszym krokiem na drodze do Boga, jest czasem pokory, w której człowiek uznaje, że istnieje coś więcej niż tylko życie rozumiane jako „bycie”, niż przemijająca postać tego świata, wreszcie niż on sam. Bez dotknięcia dna swej egzystencji, bez momentu kryzysu, doświadczenia swej ograniczoności, nie objawi się wiara.

skinął ręką / Wystarczy jedna twoja myśl”, typowe dla definiowania Boga poprzez Jego omnipotencję. Jednocześnie ten sam podmiot liryczny podszyty jest zwątpieniem w tę wszechmoc. Mówi: „bo ponoć wszystko możesz dać” albo „a jeśli życia dać nie możesz”. Kryje się za tym warunkowana romantycznym buntem i przekonaniem o własnej godności postawa artysty. Stąd tendencja w obu wypowiedziach lirycznych do ekspresji, która sięga po środki o wyraźnej funkcji perswazyjnej, czy silna indywidualizacja wypowiedzi podkreślająca silne „ja”, a nie typowe dla tradycyjnej wypowiedzi religijnej motywy wspólnotowe widzenie człowieka (Ożóg 2007: 143).

Tak sformułowane muzyczne *Modlitwy* stają się zrozumiałe dla współczesnego pokolenia, które na poziomie deklaratywnym odrzuca Kościół, Chrystusa, Boga, ale w głębi pozostaje *homo religiosus*, dla którego doświadczenie religijne jest ważną składową życia.

## Bibliografia

- Ayxelà Carlos. 2020. „Muzyka, która pochodzi od Boga: śpiew i muzyka w liturgii”. Bronisław Jakubowski (przeł.). <https://opusdei.org/pl-pl/article/muzyka-ktora-pochodzi-od-boga-spiew-i-muzyka-w-lit/> [dostęp: 14.02.2023].
- Baranowski Tomasz. 2004. „Kontemplacja, interpretacja, stylizacja. Refleksje o przemianach gatunku mszy w dziejach muzyki europejskiej”. *Rocznik Teologii Katolickiej* III. 95–104.
- Ekiert Janusz. 2006. „Blues”. W: *Encyklopedia. Bliżej muzyki*. Janusz Ekiert (red.). Warszawa. 54–55.
- Filipowicz Patryk. 2013. „Prawdziwość, autentyczność, bycie sobą – rozważania wokół problemu tożsamości na przykładzie twórczości artystów bluesowych”. *Anthropos* 20–21. 154–164.
- Grzeškiewicz Ewelina. 2016. *Modlitwa indywidualna w analizie genologicznej*. Kraków. Dżem. Oficjalna strona zespołu. <https://www.dzem.com.pl/historia.html> [dostęp 14.02.2023].
- Loebl Bogdan. 2003. *Blues*. Warszawa.
- Makuchowska Marzena. 1998. *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*. Opole.
- Matusiak Błażej. 2023. „Biblia w muzyce”. <https://www.liturgia.pl/biblia-w-muzyce/> [dostęp 13.02.2023].
- Merecki Jarosław. 2006. „Jazz i duchowość”. *Ethos* 73–74. 292–302.
- Muzyka. *Encyklopedia PWN*. 2007. Sławomir Żurawski (red.). Warszawa 2007.
- Ożóg Zenon. 2007. *Modlitwa w poezji współczesnej*. Rzeszów.
- Skaradziński Jan, Wojciechowski Konrad. 2017. *Piosenka musi posiadać tekst. I muzykę*. Warszawa.
- Skwarczyńska Stefania. 1954. *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa.
- Słownik terminów literackich*. 1989. Janusz Sławiński (red.). Wrocław.
- Spyra Piotr. 2016. „Religijne inspiracje w twórczości muzyków jazzowych”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska* XIV (2). 119–193.
- Waloszek Joachim. 1997. *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*. Opole.
- Węławski Tomasz. 1995. *Wspólny świat religii*, Kraków.

- Wilk Wiesław. 1963. „Z tajemnic lirycznego dialogu z Bogiem”. *Zeszyty Naukowe KUL VI (1)*. 47–60.
- Wojtak Magda. 1998. Czy można mówić o stylu człowieczej rozmowy z Bogiem?. W: *Człowiek – dzieło – sacrum*. Stanisław Gajda, Helmut Sobeczko (red.). Opole. 309–319.
- Wojtak Magda. 1999. Modlitwa ustalona – podstawowe wyznaczniki gatunku. W: *W zwierciadle języka i kultury*. Jan Adamowski, Stanisława Niebrzegowska (red.). Lublin. 129–138.
- Wojtowicz Marek. 2003. „Gdzie się podział Holy Blues”. *Twój Blues 14*. 50.

## Dyskografia

Dżem. 1989. *Najemnik*. Atomica.

### Streszczenie

Niepodważalnym rysem muzyki bluesowej jest jej religijność oraz wyznaniowość powiązana z osobistym tonem wypowiedzi lirycznej. Postawa konfesyjna jest wpisana w osobiste doświadczenie podmiotu performatywnego, czego wyrazem zarówno warstwa tekstowa, jak również skorelowane z nią rozwiązania muzyczne. Wyrastający z tradycji *negro spirits* blues operuje odpowiednią estetyką muzyczną: obniżone stopnie skali bluesowej korespondują ze skargami-zaśpiewami, wyrażającymi ból ludzkiej egzystencji. Zarysowane tu przestrzenie wypowiedzi: muzycznej, egzystencjalnej, emocjonalnej, osobistej spotykają się w modlitwie rozumianej jako forma wypowiedzi liryczno-muzycznej. Podjęta w artykule analiza dwóch piosenek: *Modlitwy* Tadeusza Nalepy i zespołu Breakout oraz *Modlitwy III* Dżemu, wpisuje utwory w rozważania gatunkowe, sytuację komunikacyjną wynikającą z przyjętej konwencji oraz strukturę wyrażającą się poprzez trzy elementy: inwokację, petycję i „owoc” (*fructus*).

### Prayer as a form of blues lyrical expression

#### Abstract

An indisputable feature of blues music is its religiosity and confessionality linked to the personal tone of lyrical expression. A confessional attitude is inscribed in the personal experience of the performative subject, which is expressed both in the textual layer and in the musical solutions correlated with it. Growing out of the “negro spiritual” tradition, the blues operates with an appropriate musical aesthetic: the lowered degrees of the blues scale correspond with complaint songs, expressing the pain of human existence. The spaces of expression outlined here include those where musical, existential, emotional, and personal expression meet in prayer, which is understood as a form of lyrical-musical expression. The analysis of two songs taken up in the article, Tadeusz Nalepa and Breakout’s *The Prayer* and Dżem’s *The Prayer III*, understands the works through genre consideration; it examines the communicative situation that is a result of adopted conventions and structures, specifically the three elements: invocation, petition, and “fruit” (*fructus*).

**Słowa kluczowe:** blues, piosenka, poetyka, modlitwa, liryka religijna

**Keywords:** blues, song, poetics, prayer, religious lyric

**Adam Regiewicz** – prof. zw. dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, filolog i filmoznawca, Dyrektor Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Jana Długosza

w Częstochowie. Zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem średniowieczności, antropologią i kulturą współczesną badanymi w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy i jego kryzysu w dobie sekularyzmu, literaturą popularną, audiowizualnością oraz muzycznością literatury. Autor serii wydawniczej „Głośne pióra”.