

Magdalena M. Jaroń¹

Nie jestem tym, kim byłam... – tożsamość narracyjna w twórczości Justyny Steczkowskiej

Zgodnie z definicją tożsamości narracyjnej, zaprezentowanej przez Dana P. McAdamsa, obecność artysty w przestrzeni społecznej można odbierać przez pryzmat Heideggerowskiego „bycia-w-świecie”. Taka forma zanurzenia, bezpośrednio związana z kategorią doświadczenia (fenomenologicznego), pozwala odczytywać konkretną twórczość w sposób linearny. Szczególnym przykładem lub też sposobem pojęciowej eksplikacji tożsamości narracyjnej są dzieła będące autorefleksją artysty – myślą poświęconą jego własnej drodze twórczej. Celem niniejszej pracy będzie więc wskazanie elementów i narzędzi, za pomocą których kształtowana jest tożsamość narracyjna. Analiza, bazująca na wiedzy filozoficznej, skupi się na konkretnym przykładzie – płycie pt. *Anima* będącej podsumowaniem dwudziestoletniej drogi artystycznej Justyny Steczkowskiej.

Słowa kluczowe: tożsamość narracyjna, filozofia muzyki, filozofia sztuki, Justyna Steczkowska, *Anima*

Nie jestem tym kim byłam... (*I'm not the same as I used to be...*) –
narrative identity in the artistic work of Justyna Steczkowska

According to the definition of narrative identity introduced by Dan P. McAdams, the presence of an artist in a public space may be perceived through the prism of Heidegger's “being-in-the-world”. This form of immersion, which is directly connected with the category of (phenomenological) experience, lets us read/interpret a precise work in linear terms. Artworks, which are a kind of a self-reflection of an artist, a process of thought which is dedicated to his or her own creative path, are a particular example or form of explication of narrative identity. As a matter of fact, the aim of this work is to indicate elements and tools which are necessary to form narrative identity. The analysis, based on philosophical

¹ Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa, Zakład Teorii Literatury i Wiedzy o Sztuce; jaron.magdalenaa@yahoo.pl.

knowledge, focuses on a precise example, the album entitled *Anima* which is a summary of 20 years of Justyna Steczkowska's artistic path.

Key words: narrative identity, philosophy of music, philosophy of art, Justyna Steczkowska, *Anima*

„Myślę – pisze w swoim artykule Scott Lash – że jeśli modernizm i nowoczesność są efektem procesu różnicowania lub tego, co niemieckie nauki społeczne nazywają *Ausdifferenzierung*, to postmodernizm jest rezultatem o wiele bardziej współczesnego procesu »odróżnicowania« czy *Entdifferenzierung*. Odróżnicowanie w tym sensie pojawiło się w postmodernistycznej próbie wyzucia dzieła sztuki z aury. Odróżnicowanie jest też obecne w postmodernistycznej odmowie oddzielenia autora od jego dzieła czy też publiczności od przedstawienia (*performance*); w postmodernistycznym przekroczeniu (z większym lub mniejszym powodzeniem) granicy między literaturą a teorią, między sztuką wysoką a popularną, między tym, co właściwe kulturowo, a tym, co właściwe społeczne” (Lash 1998: 473). Potraktowanie jego słów jako punktu wyjściowego do dalszych rozważań, kierujących się w stronę tożsamości narracyjnej, pozwala otworzyć ich perspektywę na problemy związane ze sztuką współczesną. Oznacza to również konieczność prowadzenia wywodu w sposób interdyscyplinarny, gdyż ani metodologia filozoficzna, ani też kulturoznawcza, literaturoznawcza, muzykologiczna, socjologiczna, a nawet psychologiczna – sama w sobie – nie będzie wystarczająca. Jest to konsekwencja zacierania się granic pomiędzy różnymi dyscyplinami oraz formami życia społecznego, o czym wspominał Lash. W sposób naturalny dotyczy to również, a może przede wszystkim, sztuki. Jednak ze sztuką, będącą specyficznym wyrazem życia społecznego, wiąże się jeszcze jedna, niezwykle istotna kwestia. Jest to problematyka wnikająca w sposób postmodernistycznego obrazowania, który – zgodnie z tym, o czym pisała Anna Jamroziakowa – „wynika z autonomizacji systemów – wymknęła się z całości kontekstu artystyczno-kulturowego” (Jamroziakowa 1994: 71). Należy więc postawić pytanie, jak na tak zróżnicowanych podstawach krystalizuje się tożsamość narracyjna. Z czego czerpie i po jakie narzędzia i formy wyrazu sięga? Jakimi mechanizmami się kieruje?

Tożsamość narracyjna

To, co stanowi trudność już na samym początku rozważań, to sama definicja tożsamości narracyjnej. Chociaż w najogólniejszym szkicu możemy ją nazwać „opowieścią bohatera” (Trzebiński 2002: 22), to jednak dla poszczególnych dziedzin, różnych nauk, będzie zakładała zupełnie inną maskę. Inne więc okaże się spojrzenie na tożsamość narracyjną literaturoznawcy (np. Michaiła Bachtina), inne zaś psychologa specjalizującego się w terapii psychoanalitycznej (np. Bjorna

Killingmo). Dla badań o charakterze kulturowym najważniejszym stanowiskiem jest ukierunkowanie refleksji i analiz w stronę konfliktu i starcia, które zachodzą pomiędzy „małymi narracjami” a „wielkimi narracjami” (Krasowski 2011: 179–180)². To w przestrzeni tego starcia krystalizuje się definicja „tożsamości narracyjnej”. To również w tym pozornie niewielkim obszarze możliwe jest odkrycie i zdiagnozowanie całego spektrum narzędzi i zabiegów, dzięki którym „tożsamość narracyjna” może istnieć, funkcjonować i mieć wpływ na rozwój kultury.

Dookreślenie „tożsamości narracyjnej” wymaga jednak syntetycznego zwrócenia się ku samej narracyjności oraz jej strukturze. Zgodnie z tym, co podkreślił Jerzy Trzebiński, podstawą schematu narracyjnego jest „bohater z określonymi intencjami”, który „napotyka na trudności” (2002: 22). To, czy ostatecznie zostaną one przezwyciężone, czy też nie, zależy przede wszystkim od toku zdarzeń. Co istotne, w przypadku opowieści narracyjnej możemy zaobserwować współwystępowanie w dziele kilku podstawowych elementów, odpowiedzialnych za modelowanie *quasi-rzeczywistości* (Ziomek 1988: 317–333)³. Są nimi:

- a) bohater – uczestnik danej historii,
- b) wartości – zarówno pozytywne, jak i negatywne (to także stany hipotetyczne),
- c) komplikacje – wraz z nimi występuje tok zdarzeń,
- d) uwarunkowania i szanse realizacji.

W perspektywie takiego rozumienia narracyjności krystalizuje się pojęcie „tożsamości narracyjnej”, będącej wykładnią dialogu zachodzącego – zgodnie z tym, o czym wspominał w swoim artykule Tomasz Femiak – pomiędzy „sercem i umysłem człowieka, rozumianymi jako części ludzkiej duszy” (2011: 43). Należy więc traktować narracyjność jako ślad obecny w świecie realnym, uwarunkowany bytowo, zakorzeniony w konkretnym momencie czasowym. To ślad, który jest obecny m.in. w przestrzeni sztuki. Z zadaniem jego odczytania, czyli lektury opowiadania, które współtworzy, jest związana kategoria czasu. Wynika to zarówno z Ricœurowskiego rozumienia linearności życia człowieka jako opowiadania właśnie, ale również z uwarunkowania tej logiki w samym rozumieniu czasu. Jest on bowiem zarówno trwaniem indywidualnym, jak i samoistną ciągłością, dynamiką będącą poza tym, co jednostkowe (Sobkowiak 2001: 89–90).

Przedstawione refleksje oraz syntetyczny wstęp teoretyczny, zakreślający również obszar merytoryczny tego artykułu, pozwalają przejść do dalszej analizy oraz

² Poprzez wielkie narracje należy rozumieć te, które podejmują i realizują tradycyjny, wielopokoleniowy wzorzec, wpisując się tym samym w klasyczne sposoby opisywania rzeczywistości. Natomiast przez pojęcie „małych narracji” należy doszukiwać się wszystkich tych zabiegów, które odchodzą od tradycyjnego wzorca, a tym samym poszukują własnego, indywidualnego sposobu konstruowania opowieści.

³ Wszędzie tam, gdzie opisywana będzie rzeczywistość, wydarzenia lub bohaterowie będący częścią narracji, posługiwać się będą przedrostkiem *quasi-*. Zabieg ten posłuży wyraźnemu oddzieleniu rzeczywistości narracyjnej od realnej oraz podkreśli brak przystawalności tej kategorii do jakiegokolwiek skali oceny (w szczególności zaś oceny diagnozującej w skali prawda–fałsz). Przedrostek *quasi-* przyjmując więc jako oznaczenie pozorności i jednocześnie odróżnienie sądów pozornych od sądów realnych, rzetelnych.

skonfrontowania teorii z praktyką. Umożliwi to ocenę wystarczalności „tożsamości narracyjnej” jako kategorii poznania artystycznego oraz dokonanie usystematyzowania narzędzi, które mogą być przez nią wykorzystywane do konstruowania opowieści. Z tego też wynika – uwzględniając celowość niniejszej pracy – wybór przestrzeni badawczej, czyli tekstów piosenek Justyny Steczkowskiej. Artystka, dzięki swojej ponad dwudziestoletniej już karierze, dostarcza badaczom zainteresowanym kategorią „tożsamości narracyjnej” niezwykle ciekawych, ale i stanowiących ogromne wyzwanie analityczne materiałów badawczych. Dotychczas w jej dorobku znalazło się kilkanaście albumów studyjnych, z czego dwa z nich są albumami podsumowującymi (płyta pt. XV wydana z okazji piętnastolecia artystycznego oraz *Anima* – płyta podsumowująca dwadzieścia lat działalności artystycznej Steczkowskiej). W ten sposób dyskografia artystki tworzy linearną opowieść, pełną zwrotów akcji, zmian, ewolucji – historię zawierającą wiele ciekawych wątków opowiadanych przez konkretnego bohatera. I to właśnie poznanie owego bohatera (czy też *quasi*-bohatera) stanowi główny cel niniejszych badań. Czy jest on tożsamy z samą piosenkarką, czy też raczej to postać *quasi*-artysty? Próba odpowiedzi na te pytania determinuje konieczność prześledzenia, z perspektywy kategorii „tożsamości narracyjnej”, drogi opowieści, którą od ponad dwudziestu lat tworzy Steczkowska.

*Nie jestem tym, kim byłam... (Anima, 2014)*⁴

O tożsamości narracyjnej w kontekście wydanej w 2014 r. płyty *Anima* można mówić wiele. Decyduje o tym kilka fundamentalnych czynników, wśród których należy wymienić m.in. wspomniany już fakt, że płyta została wydana z okazji artystycznego dwudziestolecia Steczkowskiej. Również sama artystka mówi o tym albumie w niezwykle osobisty sposób, podkreślając to, jak wielkim przełomem jest w jej dotychczasowej twórczości i jak ogromną rolę odgrywa spójność pomiędzy warstwą instrumentalną a tekstową⁵. Zaskakujący, a przynajmniej zastanawiający jest również fakt, iż po otwarciu okładki płyty oczom odbiorcy ukazuje się inskrypcja: *Nie jestem tym, kim byłam...*, będąca tytułem jednego z utworów znajdujących się na krążku. *Quasi*-bohaterem, który od początku podróży po *Ani-*

⁴ W dalszej części artykułu utwory z albumu zostaną omówione selektywnie. Ma to na celu przedstawienie możliwej drogi analizy twórczości artystycznej z perspektywy zagadnienia tożsamości narracyjnej.

⁵ W rozmowie z Małgorzatą Prochal Justyna Steczkowska powiedziała: „*Anima* to znaczy dusza. I to jest płyta, która opowiada o człowieku w kontekście wszechświata, więc dla mnie jest o tyle ważna, że nie wiem, czy uda mi się jeszcze nagrać taką płytę. Uważam, że jest wyjątkowa w mojej karierze – pod względem i dźwięku, i słowa... I kosztowała mnie dużo, dużo pracy. Też przemyśleń i pracy nad samą sobą. To jest kwintesencja tego, co czuję dzisiaj i co jest dla mnie naprawdę ważne w życiu. (...) Ja opowiadam tam swoje własne historie. Nie mogę powiedzieć, że wiem coś lepiej niż inni – bo nie wiem. Ale być może zachęci to kogoś do poszukiwania swojej własnej drogi” [Radio-Star, 2015 (dostęp: 11.07.2015)].

mie znajduje się blisko odbiorcy, jest doświadczony przewodnik. Dzięki temu, że Steczkowska zdecydowała się zamknąć swój muzyczny projekt w podróży nieograniczonej przestrzennej, udało jej się również wydać album wielowarstwowy, przesiąknięty symboliką oraz stanowiący alegoryczną opowieść o życiu człowieka. Tak przygotowane dzieło to jednak ogromne wyzwanie dla odbiorcy – wymaga od niego uwagi, ostrożności oraz otwartości na subtelnie zawoalowane komunikaty. Przykładem jednego z nich, ukrytego pomiędzy znakami, a stanowiącego ważną wskazówkę interpretacyjną dla wszystkich utworów znajdujących się na płycie, jest samo jej uzupełnienie graficzne (zdjęcie – oprawa graficzna krążka).

Z ciszy w dźwięk – *Terra*

Animę rozpoczyna cisza. Dopiero z niej Steczkowska wyprowadza jeden dźwięk, by następnie, poprzez jego stopniowanie, otworzyć przestrzeń dla kolejnych. To już pierwszy znak mówiący o tym, że będąc częścią Wszechświata⁶ przyjmuje jego odwieczny porządek. Chodzi tu oczywiście o wydobycie porządku rzeczy z nicości, która niejednokrotnie jest opisywana w różnych tekstach kultury jako wszechogarniająca pustka bądź mitologiczny Chaos. W *Mitologii* Jana Parandowskiego czytamy: „Na początku był Chaos. Któż zdoła powiedzieć dokładnie, co to był Chaos? Niejedni widzieli w nim jakąś istotę boską, ale bez określonego kształtu. Inni – a takich było więcej – mówili, że to wielka otchłań, pełna siły twórczej i boskich nasieni, jakby jedna masa nie uporządkowana, ciężka i ciemna, mieszanina ziemi, wody, ognia i powietrza” (Parandowski 1987: 24).

Tak jak i w innych tekstach kultury oraz mitologii Słowian czy Celtów, tak i w piosence *Terra* porządek rzeczy nie jest pierwotny wobec wszechrzeczy – jest czymś nadanym, wyłonionym z Chaosu bądź pustki. Jest więc czymś zamierzonym, celowym, a także – niezbędnym. Doskonale obrazuje to również rozwój struktury dźwiękowej utworu Steczkowskiej. W przeciwieństwie do innych – także tych znajdujących się na albumach studyjnych wydanych pomiędzy *Dziewczyną Szamana* a *Animą – Terra*, wraz z pierwszą sekundą swojego brzmienia, nie zaskakuje dźwiękiem. Dotychczas dominantą dla Steczkowskiej było oddanie „głosu” w pierwszych sekundach utworu jednemu instrumentowi, do którego stopniowo dołączały kolejne⁷. Aż do *Terry* nie pojawił się jeszcze w dorobku artystki utwór, w którym w takim stopniu zastosowane *crescendo*⁸ miałyby nie tylko dźwiękowe, ale i semantyczne znaczenie dla całego dzieła. Ma to jednak wpływ również na sam sposób odbioru – Steczkowskiej udaje się uzyskać efekt przestrzenności muzycznej, który doskonale harmonizuje z treścią utworu: „Tkwimy

⁶ Celowo stosuję w tym miejscu taką pisownię (wielka litera), by podkreślić jedność rzeczy materialnych i niematerialnych, związanych z ideą, wartością oraz tym wszystkim, co od wieków współtworzy dzieje.

⁷ Przykład: *Dziewczyna Szamana* – gitara, *Czy to mi* – instrument dęty, *Nie kochani* – gitara.

⁸ „Crescendo – narastając, coraz głośniej; określenie dynamiczne” (Chodkowski 1995: 169).

w imadle/ obu biegunów/ planety spiętej/ w talii równikiem”. I rzeczywiście – *Terra* została w taki sposób skomponowana, aby otaczała słuchacza dźwiękami. Partie smyczkowe, pełne płynności i delikatności, są przełamywane wyrazistym brzmieniem bębnow. Już na początku opowieści zostają więc wprowadzone dwa główne wątki opowieści, stojące wobec siebie w opozycji: to terażniejszość (chwilowość, momentalność, ulotność, „teraz”, punktowość – bębny) oraz wieczność (nieskończoność, trwanie, ponadczasowość, „kiedyś” – smyczki). Co istotne, podmiot mówiący w utworze nie jest podmiotem wypreparowanym z otaczającego go świata – wręcz przeciwnie. Jego wypowiedzi świadczą o tym, że cały czas jest i czuje się jednym z wielu [„Rodzimy się (...), I chcemy żyć (...), A los jeśli zły/ niech omija nas (...), Tkwimy w imadle (...), My – wędrujący w czasie od eonów byt (...)”]. Cały czas mówi w liczbie mnogiej, układając swoje słowa na wzór modlitwy. Czy ma ona charakter mistycznego wezwania, czy też jest religijną epifanią – to rozstrzygnięcie pozostaje już w kwestii konkretyzacji, która leży po stronie odbiorcy i będzie wynikać z jego jednostkowych doświadczeń.

Podmiot, który przyjmuje rolę przewodnika i który wylania się na tle *Terry*, jest podmiotem dysponującym już jakąś wiedzą o świecie. Refleksje, którymi się dzieli, świadczą nie tylko o jego dojrzałości, ale przede wszystkim o stanowisku, które przyjmuje tak wobec życia, jak i tego, co jest poza nim. W swoich wypowiedziach zamyka zarówno to, co związane z terażniejszością (a na poziomie dźwiękowym reprezentowane w utworze przez dynamikę bębnow), jak i to, co określa oraz nadaje sens przemijalności (co bezpośrednio wiąże się z trwaniem, a w utworze jest podkreślone dzięki partiom smyczkowym). Terażniejszość w tym przypadku dotyczy wiedzy o życiu w kontekście jego początku i końca, zaś przyszłość – wiedzę o życiu w kontekście wieczności.

Zasadność takiego początku zostaje w pełni odkryta, jeżeli spojrzeć się nań przez pryzmat Heideggerowskiej refleksji o istocie Bytu. Martin Heidegger, w jednym ze swoich kluczowych dzieł, wskazuje wyraźnie na to, jak ważne dla odkrywania sensu i uzyskiwania odpowiedzi na stawiane pytania (o charakterze egzystencjalnym i ontologicznym) jest podążanie za fenomenem bycia rozumianego jako bycie-w-świecie. To zanurzenie i jednocześnie współlistnienie podmiotu w otaczającej go rzeczywistości opisuje w sposób następujący: „Analiza światowości świata stawiała ciągle w polu widzenia całości fenomenowi bycia-w-świecie, nie wyróżniając przy tym wszystkich jego konstytutywnych momentów równie wyraźnie fenomenalnie, jak w przypadku fenomenowi samego świata. Wyeksponowaliśmy tu ontologiczną interpretację świata w przejściu przez to, co wewnątrz świata poręczne, gdyż jestestwo w swojej powszedniości, w aspekcie której stanowi ono stały temat, nie tylko w ogóle jest w świecie, lecz odnosi się doń pewnym swoim dominującym sposobem bycia. Jestestwo jest zrazu i zwykle przejęte swoim światem. Ten sposób bycia zanurzenia w świecie, a wraz z tym fundujące bycie-w w ogóle określają istotowo fenomen, który teraz będziemy śledzić, stawiając pytanie: kim jest ten, kto w powszedniości jest jestestwem? (...) Pytanie trzeba postawić w trafny sposób oraz wyznaczyć drogę, na której znajdzie się w polu

widzenia dalszy fenomenalny obszar powszedniości jestestwa. Badanie posuwające się w kierunku fenomenu, który pozwoli odpowiedzieć na pytanie o „kto”, prowadzi do struktur jestestwa, które są równie pierwotne, jak bycie-w-świecie: do *współbycia i współjestestwa*” (Heidegger 2010: 158).

Terra jest więc zapowiedzią i zarazem początkiem drogi, a tym samym – sposobem na poznanie i odkrycie sensu. Jest też zapoznaniem się z przewodnikiem, który będzie towarzyszyć odbiorcy w dalszych utworach. Świadomość tego (a na wyciągnięcie takich wniosków pozwala konstrukcja oraz semantyka utworu), iż jest on podmiotem doświadczonym, dysponującym wiedzą o świecie, pozwala obdarzyć go zaufaniem. Również wykorzystanie pierwszej osoby liczby mnogiej jako formy wypowiedzi ma swój określony cel – stanowi sposób na zbudowanie trwałej relacji, związku pomiędzy *quasi*-bohaterem a odbiorcą. Taka konstrukcja bohatera nie powróci już na *Animie*. Jej przypomnieniem będą fragmenty wypowiedzi obecne w utworach pt. *Wybaczcie mnie złej* oraz *To co jest Ci dane* – będą one jednak wplecione w indywidualną i pierwszoosobową tematyzację podmiotu. Czy wniosek ten ma znaczenie dla rozumienia tożsamości narracyjnej? Zdecydowanie tak, ponieważ wnosi on informacje o tym, iż *quasi*-bohater, którego poznajemy, ma pełną świadomość tego, że jest częścią całości. Wyłania się z niej w sposób łagodny, a nawet powolny. Wychodzi z tłumu, ponieważ ma coś do powiedzenia.

Kruchość terażniejszości – *Wybaczcie mnie złej*

Drugi etap podróży to łagodne przejście od wypowiedzi lirycznego „my” do nastrojowego oraz przesiąkniętego indywidualnością „ja”. Nawiązaniem do poprzedniego tonu wypowiedzi jest pierwszy wers: „Przed nami świt sekundy wstecz”. Jest on również syntezą całego utworu (*Wybaczcie mnie złej*) – wprowadza odbiorcę w przestrzeń pomiędzy tym, co będzie, a tym, co było. Istotne jest jednak to, co stanowi *novum*, czyli smyczkowe *ostinatio*⁹ dzielące utwór na dwie części. Staje się ono sposobem na muzyczną eksplikację trwania opartego na cykliczności i na przemienności zarazem.

Co jeszcze współtworzy opowieść narracyjną w utworze pt. *Wybaczcie mnie złej*? Okrągłość dźwięków, czyli niezwykła plastyczność brzmienia, słyszalna przede wszystkim w artykulacji samogłosek (głównie „o” i „a”) oraz spółgłosek z grupy bezdźwięcznych („t”, „d”, „cz”). Dzięki takiej konstrukcji fonicznej tekstu głos artystki może w pełni objawić walory swojego trybu, wyróżniającego się niezwykłą plastycznością dźwięku (tryb neutralny). Stąd też efekt pełni, a nawet złudzenie nosowości samogłosek. Idealnie komponuje się on z przestrzennością utworu – odczytywaną głównie na poziomie semantycznym. Płynność i plastyczność dźwięków służy również tworzeniu atmosfery spokoju, harmonii, we-

⁹ „Ostinatio – wielokrotnie powtarzana w jednym z głosów struktura melodyczna lub harmoniczna” (Chodkowski 1995: 658).

wnętrznego ładu. Jednak elementy te nie tylko znaczą, ale również wnoszą coś do utworu – jest to pierwiastek kobiecej zmysłowości. Krągłość, obłość, plastyczność kształtów oraz to wszystko, co w kulturze związane z falistością, równoważone jest z tym, co kobiece. Ruch fal Steczkowska urzeczywistnia nie tylko na poziomie instrumentalno-wokalnym (przykładem może być tutaj chociażby fermata), ale również w warstwie semantycznej – to właśnie w ich nieustannej dynamice umiejscawia podmiot.

Nie sposób w tym miejscu ominąć wątku etycznego, związanego z zagadnieniem moralności. Sam tytuł utworu, jak i jego repetycja w treści nosi znamiona wartościowania, dla którego wyznacznikiem jest sumienie. Ocena moralna nie jest jednak próbą kategoryzowania – zostaje ona zawieszona pomiędzy „czynem” (świadomym, zależnym od woli aktem działania) a „uczynieniem” (aktywnością uruchamianą poprzez konstytucje człowieka w świecie, nie zaś bezpośrednio przez jego świadomą i wolną wolę) (Póltawski 2011: 202). Rozstrzygnięciem, indywidualnym dla każdego odbiorcy, jest w tym momencie zagadnienie „doświadczenia”, które Andrzej Póltawski traktuje jako rdzeń przeżywania siebie jako człowieka, jak również kształtowania własnej tożsamości. Ładunek emocjonalny oraz pamięć o minionych wydarzeniach będzie tym, co pozwoli na odczytanie własnego człowieczeństwa z perspektywy pytań stawianych przez etykę. Ma to również związek z uznaniem normatywnego aspektu moralności, o czym wspominało już wielu filozofów, a wśród nich także i Karol Wojtyła: „Człowiek przeżywa, a więc i doświadcza siebie poprzez moralność, która stanowi szczególną podstawę zrozumienia człowieczeństwa” (Wojtyła 1969: 19). Doświadczenie, mające znamiona doświadczenia etycznego własnego czynu, jest więc dla *quasi*-bohatera utworu dane nie tylko w sposób bezpośredni, ale stanowi również podstawę jego rozwoju, dojrzewania oraz poznawania siebie. To zaś jest kolejny element, który wzbogaca obraz kształtowanej w przestrzeni *Animy* tożsamości narracyjnej.

Epicentrum istnienia – *Pryzmat*

Pryzmat to kolejny utwór, w którym drogą poznania sensu staje się filozofia. W jednym z wywiadów, które z artystką przeprowadził Artur Rawicz, Steczkowska wypowiada się o *Pryzmacie* w sposób następujący: „Jest tak wzruszającą, piękna piosenką... O tym, że każdy potrzebuje, żeby pozostał po nim jakiś ślad – żeby nie został zapomniany, żeby nie czuł się samotny” [www.youtube.pl (dostęp: 18.07.2015)]. W tych kilku słowach udaje jej się zamknąć najważniejsze lęki, które towarzyszą człowiekowi świadomemu – przede wszystkim świadomemu swojej twórczej strony. Nie ma to – jakby się mogło wydawać – bezpośredniego związku ze sztuką, ale odnosi się do „wytwarzania” rozumianego w sensie Ingardenowskim. W jednym ze swoich dzieł Roman Ingarden napisał: „Jestem siłą, która sama siebie tworzy, sama siebie buduje i sama siebie przerasta, o ile zdoła się skupić, a nie rozproszy się (...). Jestem siłą, która raz w świat sobie obcy rzucona,

świat ten sobie przyswaja i ponad to, co zastaje, nowe – dla swego życia niezbędne – dzieła wytwarza (...). Jestem siłą, która chce być wolna (...). Trwać i być wolna może tylko wtedy, jeżeli siebie samą dobrowolnie odda na wytwarzanie dobra, piękna i prawdy. Wtedy dopiero istnieje” (Ingarden 1972: 73–74).

Z taką też postawą spotykamy się w utworze *Pryzmat*. Jednak jego *quasi*-bohater zdaje się być na drodze nieustannego dojrzewania do stanowiska, które reprezentuje Ingarden. Różnica pomiędzy nimi polega na tym, że podmiot obecny w wypowiedzi filozofa zbliża się w stronę tożsamości absolutnej, będącej poza czasem i tym, co materialne. Natomiast podmiot wypowiedzi obecny w *Pryzmacie* to nadal substytut tożsamości narracyjnej. Wprawdzie kieruje się w stronę tożsamości absolutnej, jednak jego refleksje, wyraźnie zakreślone w warstwie tekstowej, bliższe są przesiąkniętej indywidualizmem autonarracji, której on sam jest bohaterem. Należy jednak pamiętać, że z perspektywy odbiorcy oraz doświadczenia, w którym w trakcie percepcji uczestniczy, o wiele istotniejsze jest obcowanie z tożsamością narracyjną. Fakt istnienia tożsamości absolutnej, będącej niejako bytem punktowym, może on jedynie stwierdzić. Jednak ze względu na całkowitą autonomię tego bytu – dla odbiorcy jest nic nie wnoszącym elementem odbioru. Natomiast w przypadku tożsamości narracyjnej ma okazję, a nawet obowiązek spojrzeć na kontekst wypowiedzi, czyli to wszystko, co znajduje się poza dziełem i co ma lub będzie miało wpływ na jego dalszy odbiór. Mogą to być zarówno kwestie związane z szeroko rozumianą kulturą, wątki biograficzne stanowiące odwołanie do twórcy, ale mogą to być także indywidualne i jednostkowe dla odbiorcy przeżycia bądź też jego własne doświadczenie, które pozwoli mu odnaleźć w wypowiedziach podmiotu reprezentującego tożsamość narracyjną sens. Na tym też polega konkretyzacja dzieła sztuki (Dziemidok 2001: 138–142). Otwarta struktura semantyczna *Pryzmatu* wynika przede wszystkim z umiejscowienia sytuacji lirycznej „pomiędzy” – w przestrzeni bliżej nieokreślonej, stanowiącej swoiste pole fenomenologiczne, przestrzeni otwartej na dowolne, intymne i niewypowiedziane interpretacje. Model tożsamości narracyjnej, który jest tu widoczny, to model *everymana* – podmiotu podejmującego wyzwanie zwerbalizowania refleksji, która mogłaby rościć sobie prawa do bycia refleksją ogólnoludzką. Dochodzi więc do zazębienia się dwóch tożsamości, które są analizowane w niniejszym artykule. Podmiot reprezentujący tożsamość narracyjną kształtuje swoją wypowiedź na wzór tożsamości absolutnej. W ten sposób udaje mu się z jednej strony pozostać bytem trwającym w czasie, z drugiej – dotknąć i przywołać zagadnienia, które istnieją poza ograniczeniem temporalnym. Steczkowska, poprzez taki zabieg narracyjny, zdradza swoją świadomość rzeczy i bytu. Jest to potwierdzenie ich przemijalności, uległości wobec zmian oraz wszelkich transformacji – tego wszystkiego, co wraz z pojęciem „przemijalności” wnosi filozofia Heraklita. Jednakże jest to również świadomość niemożności całkowitego rozplynięcia się w „chaotycznej różnorodności świata”, jak ją nazywa Janusz Jusiak (Jusiak 2008: 179). Wracając do Heraklitejskiego rozumienia rzeczy, należy stwierdzić, że refleksje te wyjaśniają współistnienie w jednym dziele tylu żywiołów. Z tej perspektywy *Pryzmat* staje

się uzupełnieniem *Terry*, dla której żywiołem i pierwiastkiem prymarnym była ziemia. W *Pryzmacie* jej nie ma, co w jeszcze większym stopniu uwypukla sferę bycia „pomiędzy”. Ziemia, ze wszystkich istniejących żywiołów, jest bowiem najbardziej materialna i najbardziej substancjalna w tym sensie, iż jej forma jest poznawalna empirycznie. *Pryzmat* natomiast wprowadza odbiorcę w świat pozostałych żywiołów. To powietrze, woda i ogień. Wodę implikuje ruch [„Płynę (...) / Płynę pośród mlecznych dróg...”]. Ogień reprezentuje światło [„Świecący ślad (...)”], natomiast powietrze stanowi przestrzeń sceniczną dla całej refleksji – wszystko bowiem zdaje się mieć miejsce na przestrzeni nieba. Spośród tych trzech najistotniejsze w drodze odkrywania sensu okaże się rozumienie oraz kulturowe zakorzenienie wody i powietrza. Pierwszy z pierwiastków, jak wyraźnie zaznacza Krystyna Wilkoszewska, jest poznawalny empirycznie, ale trudno uchwytny, pozostający w ciągłym ruchu i podlegający nieustannej zmienności (2002: 73–80). Jednak właściwym uzupełnieniem tej refleksji jest myśl Heraklita oraz wnoszone przez nią rozumienie świata. To, co najistotniejsze i na co należy zwrócić uwagę, to naprzemiennosc żywiołów, w której uczestniczy nie tylko woda, ale i ogień. „Świecący ślad na nieba tle” to zapowiedź początku, usytuowanego w bliżej nieokreślonym momencie czasowym (implikuje ogień). Zgodnie z myślą Heraklita, ogień – będący urzeczywistnieniem antycznego *arche* – przechodzi transformację. Stając się na chwilę powietrzem, w kolejnej fazie swojego istnienia staje się wodą, by w taki właśnie sposób móc dotrzeć do ziemi i w niej się odnaleźć. Droga jego przemiany ma postać linearną – prowadzi od góry do dołu (Tatarkiewicz 2011: 19). Również ścieżka przemiany zarysowana w utworze *Pryzmat* przybiera podobny kształt: „Świecący ślad na nieba tle/ to tylko ja/ spadałam w cień”. W jednym z ostatnich wezwań przemijającego i świadomego swojego przemijania podmiotu pojawia się wypowiedź o charakterze apelu: „Zapamiętaj mnie...”. Świadomość nieuchronności przemijania jest również świadectwem rozumu – urzeczywistnieniem i uosobieniem logosu. Według Heraklita to właśnie on włada człowiekiem, a w związku z tym – także i wszechświatem¹⁰. W dużej mierze to w logosie dochodzi do rozstrzygnięcia ostateczności bytu. By wyrazić to precyzyjniej, należy w sposobie istnienia logosu doszukać się pierwiastka twórczego – on jest tym, co pozwala sztuce przekroczyć granicę przemijalności. Jeżeli zaś proces ten zachodzi – zgodnie z mimetyczną teorią sztuki (Cook 2000: 83–88) – wraz z dziełem lub ideami, które ono implikuje, przetrwać ma szansę także podmiot sprawczy, odpowiedzialny za powstanie dzieła. Kompozycja *Pryzmatu* stanowi tego doskonały przykład. I w tym miejscu należy już przenieść rozważania z war-

¹⁰ „Heraklit był zapewne pierwszym filozofem, który mówił o rozumie działającym we wszechświecie. Rozum, o którym mówił, jest wieczny jak świat: jest jego czynnikiem nieodłącznym. A jest jego czynnikiem najdoskonalszym, boskim. Myśl o rozumności świata była (obok myśli o jego zmienności) drugą potężną koncepcją, jaką Heraklit wprowadził do filozofii. Że właśnie on to uczynił, pochodziło zapewne stąd, iż – jak sam mówił – »szukał samego siebie«; był pierwszym filozofem, który rozmyślał nad sobą, a nie tylko nad przyrodą, i przyrodę rozumiał przez analogię do własnych przeżyć” (Tatarkiewicz 2011: 20).

stwy tekstowej do warstwy instrumentalno-dźwiękowej, bowiem to ona stanowi najdoskonalsze urzeczywistnienie możliwości twórczych człowieka. Co jednak istotne – nie są to akty ukierunkowane na jednostkową, a nawet egocentryczną ekspresję, lecz poddane ocenie wewnętrznego logosu, a tym samym – poddane obiektywizacji¹¹. Swoją strukturą przypominają powietrze – odczuwalne, płynne, implikujące bliżej nieokreśloną i niepoznaną siłę, jednak niepoznawalne empirycznie. W nich właśnie najdobitniej urzeczywistnia się pneuma. Ze względu na swoją naturę zdaje się niemal sakralna¹². Bardzo często pełni funkcję niezauważalnego tła, przestrzeni, na której powierzchni ujawniają się różnorodne procesy związane z ruchem i zmianami. Wsłuchując się w warstwę dźwiękową *Pryzmatu*, można wyróżnić instrumenty, które przyjmują metaforyczną rolę powietrza i podobnie jak ono – chwilami stają się niemal niesłyszalne (Wilkoszewska 2002: 199–242). To jednak one stają się najsilniejszym medium – najbardziej pojemnym pod względem emocjonalnym. Steczkowska zdecydowała się na ich znaczne wyciszenie w miejscach, w których najistotniejsza okazuje się partia wokalna. To właśnie za ich pomocą udaje jej się podnieść dramaturgię wypowiedzi. Wyciszenie partii smyczkowych, oddalenie ich na drugi plan następuje wówczas, gdy poziom tekstowy utworu reprezentuje postawę pełną spokoju, świadomości przemijania oraz pogodzenia z takim porządkiem rzeczy. Jednak narracja dźwiękowa współtworzona przez instrumenty smyczkowe, poprzedzająca kolejną wypowiedź podmiotu, zmierzającą do ostatecznego wezwania („Zapamiętaj mnie...”), została odpowiednio przygotowana. To również partie smyczkowe stanowią ostatnią, obecną w utworze wypowiedź instrumentalną. Po nich pojawiają się już tylko słowa podmiotu, *quasi*-bohatera: „Mój czas.../ Dobiegł końca...”.

Bliżej luny – *Tam*

Ostatni utwór wzbogacony warstwą tekstową¹³, który znalazł się na *Animie*, to *Tam*. Już sam jego tytuł implikuje świadomość istnienia „tu”. Należy w tym miejscu sięgnąć do refleksji Mircei Eliadego, który wyraźnie wskazał na proces sakralizacji przestrzeni w kulturze, jak również wewnętrzną potrzebę jej porządkowania. Tego też dokonuje Justyna Steczkowska w utworze *Tam*, lecz refleksje, które zostały przedstawione w warstwie tekstowej, odwołują słuchacza do dość niepopu-

¹¹ Janusz Jusiak w jednym ze swoich artykułów o takiej koncepcji czy też idei muzyki mówił jak o „nieczulej na gusta szerokiej publiczności namiętności tworzenia” dialogizującej z „wewnętrznym logosem obiektywizującym się w oderwanej od zmysłowości formie” (1994: 199–200).

¹² Wilkoszewska, poświęcając swoje rozważania *pneumie*, podkreśla jej wyjątkowy charakter. Czytamy bowiem: „Lotność i lekkość powietrza kojarzy się z ekspansją, lotem, przenikliwością, wszechobecnością, plastycznością i świeżością (oczyszczeniem, odświeżeniem)” (Wilkoszewska 2002: 199–200).

¹³ Jest to ostatni z głównych utworów znajdujących się na albumie. Po nim jest już jedynie utwór bonusowy – *High Heels*.

larnej i rzadko badanej filozofii Vladimira Jankélévitcha – szczególnie tej, którą ujął w jednej ze swoich kluczowych prac – *To, co nieuchronne*. Myślą przewodnią i zarazem tezą, którą filozof traktuje jako początek swoich rozważań jest uznanie człowieka za istotę śmiertelną¹⁴. Jednak samo pojęcie śmierci, której *nota bene* nie definiuje, nie jest u niego pojęciem pejoratywnym. Jest po prostu stanem będącym następstwem życia, o którym napisał: „A przecież życie nie jest przestrzenią – życie to czas” (Jankélévitch 2005: 16). Chociaż w utworze *Tam* w pierwszej interpretacji prymarne może wydawać się porządkowanie terytorialne (tam/tu), to jednak zabieg ten należy uznać za metonimię. Czas, w swoim wiecznym trwaniu, przemijalności oraz nieuchwytności empirycznej – trudny jest do poznania. Nie sposób też odnaleźć w nim granicy pomiędzy przeszłością a przyszłością. Dlatego artystka decyduje się na swobodne przeprowadzenie refleksji od tego, co temporalne („Dni.../ Odliczanie dni...”), do tego, co spacialne („Tu.../ Puste rzeki...”). W ten sposób pozwala zbliżyć się do czasowości, którą czyni osią kompozycyjną utworu. Co więcej – w symboliczny sposób stawia granicę między tymi pojęciami i rzeczywistościami, do których się odnosi. W przestrzeni „pomiędzy” jest sen, będący stanem bierności, przynależący zarówno do „tam” (kiedyś i teraz), jak i „tu” (kiedyś i teraz). Dotyka on również przyszłości. Staje się sposobem poznania tego, co znajduje się poza granicą życia.

Liryzm wypowiedzi zostaje podkreślony również poprzez odpowiednio skomponowaną warstwę instrumentalną. Cały utwór, złożony z powtarzanych po sobie fraz, swoją płynnością brzmieniową przypomina kołysankę. Dominantą artystka uczyniła partie smyczkowe oraz fortepianowe. Zastosowane *ostinatio* ma jednak znaczenie nie tylko dla struktury melodycznej utworu. Cykliczność jest metaforycznym wyjściem poza strukturę zamkniętą – odejściem od linearności, w którą zawsze wpisany jest początek i koniec. Powtarzalność natomiast nie ma precyzyjnie określonych punktów. Steczkowska wykorzystuje więc dźwięki do dopowiedzenia tego, co nie zostało powiedziane wprost w warstwie tekstowej: „Pieśń podniebna/ Ciszą gra/ Początek, koniec/ Tam...”. W takim kontekście muzyczne *ostinatio* łamie dotychczasową semantykę końca. Przestaje mieć swoje odzwierciedlenie w ostateczności. Nadal pozostaje nieuchronnością, ale nie jest już końcem definitywnym. Wpisany jest w cykliczność – umiejscowiony w krajobrazie powtarzalnych dźwięków, podobnie jak i pozostałe frazy. Czy należy go rozumieć jako ostateczny koniec pojedynczego zdarzenia, bytu lub idei na tle wpisanej w cykliczność i powtarzalność bytowania wieczności? Odpowiedzi na to pytanie odbiorca nie uzyska. *Tam* jest bowiem kolejnym utworem, który jedynie rozbudza podejmowaną problematykę – podnosi ją, ale nie rozstrzyga.

Taka też jest cała *Anima* – zadaje pytania, zmusza do uczestniczenia w podróży wyznaczanej określonym szlakiem, ale nie przynosi konkretnych odpowiedzi. Wręcz przeciwnie – wskazuje tylko obszar poszukiwań. Nie dziwi więc fakt, iż jej

¹⁴ Mateusz Kwaterko we wstępie do pracy filozofa zamyka jego rozważania w następujących słowach: „Śmierć, czas, nieodwracalność, znikomość, nieuchronność, zanik...” (Jankélévitch 2005: 11).

metaforycznym zwieńczeniem stał się utwór o tym samym tytule, co cały album – *Anima*. Jest on kompozycją muzyczną pozbawioną warstwy tekstowej. Pojawia się jedynie wokaliza. I chociaż wydawać by się mogło, że treściowo nie prezentuje się ona na tle poprzednich utworów imponująco, to jednak dla uważnego słuchacza, który dotychczas podążał wiernie śladem *quasi*-bohatera, będącego jednocześnie przewodnikiem, *Anima* będzie kluczem. Nie szablonem, według którego należy odczytywać pozostałe dziewięć wypowiedzi liryczno-muzycznych, ale kluczem, wskazującym drogę odczytania. Steczkowska decyduje się bowiem na odsunięcie słów – nie one są najważniejsze. Uwaga słuchacza zostaje więc skupiona na warstwie muzycznej. Fenomenologiczna redukcja, którą ma okazję dokonać chociaż po części, wprowadzi go w przestrzenność dźwięków – i to przestrzenność właśnie staje się najważniejszym przesłaniem płyty. „Człowiek w kontekście wszechświata” to również *Anima* w przestrzeni dźwięków, nauki zdobywane na przestrzeni lat, doświadczenie będące rezultatem przebywania w różnych przestrzeniach (także tych muzycznych), istota bytu przekraczająca różne granice poznania, a tym samym i przestrzenie (tegoż poznania) oddzielone od siebie jednostkowymi doświadczeniami. *Anima* to także otwarta przestrzeń spotkania z Innym. Wejście w jej świat oznacza więc wejście: z jednej strony, w świat doświadczenia podmiotu, który jest przewodnikiem podróży (tożsamość narracyjna), a z drugiej strony – to oderwanie się od indywidualnych i intymnych dla *quasi*-bohatera doświadczeń i potraktowanie ich jedynie jako bilet wstępu do przestrzeni własnego poznania.

Literatura

- Bachtin M., 1983, *Dialog – język – kultura*, tłum. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Chodkowski A. (red.), 1995, *Encyklopedia muzyki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Cook N., 2000, *Muzyka jako obraz* [w:] *idem, Muzyka*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Dziemidok B., 2001, *Konkretyzacja estetyczna* [w:] A.J. Nowak, L. Sosnowski (red.), *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Kraków: Universitas.
- Femiak T., 2011, *Narodziny głosu – sztuka uświadomionego mówienia jako narzędzi rozpoznawania głosu* [w:] E. Dryll, A. Cierpka (red.), *Psychologia narracyjna. Tożsamość, dialogowość, pogranicza*, Warszawa: Eneteia.
- Heidegger M., 2010, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ingarden R., 1972, *Książeczka o człowieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jamroziakowa A., 1994, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa: Instytut Kultury.
- Jankélévitch V., 2005, *To, co nieuchronne*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa: PIW.
- Jusiak J., 1994, *Abstrakcja i konkret w muzyce*, Akcent, nr 3–4, s. 199–209.
- Jusiak J., 2008, *Muzyka jako twór otwarty. W kwestii tożsamości utworu muzycznego*, Kwartalnik Filozoficzny, z. 2, t. 36, s. 179–200.

- Krasowski W., 2011, *Tożsamość małych narracji. Typy narracji tożsamościowych a style myślenia i cechy osobowości* [w:] E. Dryll, A. Cierpka (red.), *Psychologia narracyjna. Tożsamość, dialogowość, pogranicza*, Warszawa: Eneteia.
- Lash S., 1998, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*, tłum. P. Wawrzyszko [w:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków: Universitas.
- Parandowski J., 1987, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Póltawski A., 2011, *Po co filozofować? Ingarden – Wojtyła – skąd i dokąd?*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- RadioStar, 2015, <http://radiostar.net/justyna-steczowska-w-gwiezdnym-weekendzie-radia-star/> (dostęp: 11.07.2015).
- Sobkowiak J.A., 2001, *Transcendencja osoby w egzystencji ku nadziei według Paula Ricœura*, *Studia Theologica Varsaviensia*, nr 1 (39), s. 89–119.
- Tatarkiewicz W., 2011, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Trzebiński J., 2002, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości* [w:] J. Trzebiński (red.), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne.
- Wilkożewska K. (red.), 2002, *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, Kraków: Universitas.
- Wojtyła K., 1969, *Problem doświadczenia w etyce*, *Roczniki Filozoficzne*, z. 2 (17), s. 5–24.
- YouTube, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=to-2gxli84E> (dostęp: 18.07.2015).
- Ziomek J., 1988, *Prawda jako problem poetyki* [w:] H. Markiewicz (red.), *Problemy teorii literatury*, t. 3, Wrocław: Ossolineum.

Dyskografia

- Justyna Steczkowska, 1996, *Dziewczyna Szamana*, Polska.
- Justyna Steczkowska, 2012, *XV*, Polska.
- Justyna Steczkowska, 2014, *Anima*, Polska.