

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wydział Humanistyczny

mgr Michał Łukowicz

**„Polaków portret własny”.
Deskrypcje projektów tożsamościowych
w piosenkach popularnych
na tle przemian społeczno-politycznych 1980-2020**

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem naukowym
Prof. dr hab. Danuty Opackiej-Walasek

Katowice 2023

STRESZCZENIE

Celem rozprawy doktorskiej pt. „*Polaków portret własny*”. *Deskrypcje projektów tożsamościowych w piosenkach popularnych na tle przemian społeczno-politycznych 1980-2020* były zbadanie i opis wybranych strategii oraz przejawów performowania tożsamości narodowej z udziałem polskich piosenek popularnych publikowanych w latach wskazanych w tytule pracy.

Materiałem badawczym są tu piosenki, które przetwarzają i redystrybuują ikoniczne tropy i motywy, pozwalając nadawcom i odbiorcom komunikatu aktualizować poczucie przynależności narodowej, a w jej ramach także wspólnot grupowych, wspólnot wyobrazonych dookreślających swoje rysy. Wielokodowa treść piosenek była analizowana i interpretowana przy użyciu narzędzi literaturoznawczych, natomiast szeroko pojęty aspekt tożsamościowy głównie z pomocą oprzyrządowania o rodowodzie socjologicznym, kulturoznawczym, antropologicznym. Omawiany gatunek - piosenka, z uwagi na swój osobliwy charakter i sposób budowania relacji między nadawcą a odbiorcą werbalno-muzycznego przekazu, czytany jest przy pomocy performatyki, ze szczególnym uwzględnieniem kategorii performansu i performatywu.

W kontekście przeprowadzanych analiz istotne znaczenie mają trzy wyraziste okresy we współczesnej historii kraju, funkcjonujące w społecznej świadomości jako diametralnie od siebie różne: lata PRL-u, pierwsze lata rodzącego się w Polsce kapitalizmu (z uwypukleniem przełomu 1989/1990) i XXI wiek (późniejszy kapitalizm), na tle których omawiane są projekty i strategie tożsamościowe.

Dysertacja składa się z siedmiu rozdziałów podzielonych na liczne podrozdziały, poprzedzonych wstępem i zrekapitulowanych wnioskami końcowymi oraz częścią *Zamiast zakończenia*. W dwóch początkowych rozdziałach zawierają się ustalenia genologiczne odnośnie do piosenki (z wyeksponowaniem specyfiki wielokodowego komunikatu, kanałów nadawczo-odbiorczych, społecznego oddziaływania - począwszy od słów i muzyki, przez osobę autora/wykonawcy, reprezentowaną stylistykę muzyczną, po konteksty dystrybucyjne) oraz rozpatrzenie piosenki w świetle kategorii performatywnych. Omówione zostały i doprecyzowane zagadnienia performatywnego potencjału wspólnototwórczego poszczególnych realizacji piosenek, a także przyjęte w pracy zakresy pojęć tożsamości zbiorowej, indywidualnej, narodowej.

Rozdział trzeci zawiera opatrzoną licznymi kontekstami analizę dwóch piosenek, powstałych jako wyraz sprzeciwu wobec PRL i tęsknoty za pełnią niezależności politycznej kraju (i w kraju), w wieku XXI funkcjonujących zaś jako hymny/„wicehymny” dwóch zwalczających się obozów politycznych.

Problematyka rozdziału czwartego koncentruje się wokół polskiej recepcji kategorii pokolenia i piosenek okrzykniętych przez opinię publiczną jako pokoleniowe oraz domniemanych „głosów pokolenia”. W interpretacjach zostały wyeksponowane międzypokoleniowa i wewnątrzpokoleniowa recepcja omawianych utworów, ujawniająca wartości istotne dla kreowanych w piosenkach wspólnot wyobrażonych.

W rozdziale piątym, jako niezbędny kontekst interpretacyjny wobec tytułowego dla pracy „Polaków portretu własnego” i jego piosenkowych deskrypcji, zostaje naszkicowana problematyka ludowości i awansu klasowego, a wraz z tym wieloletnie działania polityczne zmierzające do narzucenia społeczeństwu konkretnego obrazu polskiej tożsamości. W tej części dysertacji mowa o folkloryzacji polskiej muzyki, politycznych wykorzystaniach gustu ludowego, o piosenkowych fenomenach wiążących się z zagadnieniami awansu klasowego i towarzyszących temu napięć, wyśpiewywanych także w piosenkach popularnych.

Rozdział szósty, koncentrując się na relacji piosenka-władza, przynosi analizę piosenkowych realizacji kształtowanych wobec dyskursu władzy. Wprowadzony rys historyczny zmieniających się strategii budowania obrazu Polski i Polaków, pozostających w opozycji do rozmaitych obozów politycznych w ciągu czterdziestu lat, jest tu tłem dla interpretacji m.in. utworów w - i poza oficjalnym obiegiem, piosenek bardowskich, publicystycznych, happeningowych, hip-hopowych.

Ostatnia analityczno-interpretacyjna partia dysertacji skupiona jest na analizie różnorodnych fenomenów polskiej muzyki popularnej w kontekście kształtów i form pamięci (a także elementów z niej wypieranych) w kreowanych tożsamościach kolektywnych i indywidualnych. Przybliżone są zjawiska retromanii, retrostalgi, strategie performowania, recypowania i tworzenia wyobrażonych, historycznych realiów społeczno-politycznych.

Słowa kluczowe: polska piosenka popularna, tożsamość narodowa, performans, turbopatriotyzm, softpatriotyzm, retrostalgia

Wstęp	6
Rozdział 1: Piosenka jako gatunek	15
1. Warunki funkcjonowania	15
2. Specyfika piosenkowego komunikat	25
3. Warstwa słowna piosenki	29
Rozdział 2: Piosenka jako performans. Wobec tożsamości	42
1. Piosenki w świetle kategorii performatywnych	42
2. Performowanie poprzez piosenkę	47
3. Wspólnototwórczy potencjał performatywnego działania piosenki	50
4. Tożsamość narodowa a kultura popularna	57
5. Tożsamość narodowa wobec piosenki	59
Rozdział 3: Piosenkowe performowanie tożsamości w konfliktach politycznych.	66
1. Dwa plemiona	66
2. Geneza „wicehymnu” Polski	68
3. Ile „wolności” w „wolności”?	72
4. Wolność i romantyczne mity	75
5. Przyczyny rodzących się różnic	78
6. Historie „przejęcia”	81
7. Podsumowanie	87
Rozdział 4: Piosenki pokoleniowe	89
1. Kategoria pokolenia a muzyka popularna	89
2. Rodzima tradycja kategorii pokolenia	90
3. Kategoria pokolenia jako element społecznych dyskursów	96
4. Kilka piosenek o generacjach	99
5. Co się stało z Naszą klasą? Opowieść barda	102
6. To (punkowo-rockowe) wychowanie. Opowieść kumpla z podwórka	106
7. „Twoja” czy może „Nasza” generacja? Opowieść buntownika	110
8. Brak (albo „nic”) jako diagnoza. Zaginione piosenki pokoleniowe	114
9. „Naszym blokiem zawsze była szkoła”. Opowieść zgrywusa	117
10. Podsumowanie	120
Rozdział 5: Ludowość i awans klasowy w muzyce popularnej.	124
1. Wstęp	124
2. Dyskurs postzależnościowy w polskiej kulturze	125
3. Polski gust ludowy	128
4. Folkloryzacja polskiej muzyki popularnej	130
5. Folklor politycznie wykorzystany	137
6. Awans klasowy w muzyce popularnej. Korespondencja klasowa	144
7. Urzędy, komercha i bieda	148
8. Disco polo na salonach	153

9. Rapujący biznesmeni	155
10. Awans w XXI wieku	158
11. Co na to miastowi?	161
12. Podsumowanie	163
Rozdział 6: Piosenka popularna wobec władzy	165
1. Piosenka jako medium	165
2. Strategie wypowiedzi politycznych w polskiej piosence lat 80. XX wieku	166
3. Poza oficjalnym obiegiem, w obiegu głównym i na jego obrzeżach	167
4. Bardowie i „poeci piosenki” wobec władzy	172
5. Piosenka „publicystyczna”	174
6. Piosenka „happeningowa”	176
7. Hip-hop i polityka	179
8. Podsumowanie	186
Rozdział 7: Piosenka popularna i polska pamięć zbiorowa	188
1. Wstęp	188
2. Nośniki pamięci	190
3. Pamięć zbiorowa jako kategoria	191
4. Polska pamięć (i niepamięć) przeszłości	193
5. Gromadzenie piosenek - muzyka i pamięć zbiorowa	198
6. Przeszłość zamknięta w piosence	200
7. Nostalgia i retromania	203
8. Retromania polska - wprowadzenie	206
9. Polska dekada retro	209
10. Źródła i recepcja polskiej retromanii	215
11. Retrostalgia - podsumowanie	218
Wnioski końcowe	223
Zamiast zakończenia	226
Literatura podmiotu	230
Literatura przedmiotu:	234
Wydawnictwa	234
Źródła internetowe	246
Materiały wideo	252

Wstęp

Celem niniejszej pracy jest wyczytanie, zbadanie i opis rozmaitych strategii oraz przejawów performowania tożsamości narodowej, które pojawiają się w polskich piosenkach popularnych publikowanych w latach 1980-2020.

Zarówno sam aspekt tematyczny (rozumienie „polskości”, kwestie tożsamości, wspólnotowości i kontestacji, transferu i redefiniowania ich składowych), jak specyfika piosenki jako gatunku a także produktu o dużej nośności nadawczo-odbiorczej sprawiają, że podjęty problem może być obciążony - wbrew rzekomej lekkości czy nieważności piosenki - implikacjami choćby natury politycznej. Tym większa w niniejszej pracy będzie dbałość o zobiektywizowany, wyważony dobór materiału źródłowego i narzędzi analizy, zmierzającej do wyłonienia i zinterpretowania funkcjonujących w piosenkach obrazów Polski i Polaków, wraz z realiami historyczno-polityczno-społecznymi, które warunkowały tekstowe konstrukcje. Te zaś portrety (autoportrety) stanowią interesujący zapis negocjowania, ustalania, fluktuacji i konstantów wielopostaciowej wspólnoty, której tożsamość, choć jedno ma imię, jest mocno zróżnicowana.

Piosenkowe obrazy z jednej strony chwytają często *in statu nascendi* owe autoportrety (wiele powiadające o identyfikacjach i kontestacjach tożsamości, jej dobrowolnych bądź narzucanych wyborach), z drugiej strony natomiast stają się „materiałem diachronicznym”. Pozwalają na prześledzenie zmienności i trwania elementów budujących tożsamość (tożsamości) utrwalone w tekstach, aranżacjach, także kontekstach publikowania, wiele mówią o „przechwytywaniu” i wykorzystywaniu sensów piosenek, ich rekontekstualizacji w zmieniających się okolicznościach historycznych współczesności. Zarazem, co szczególnie istotne ze względu na performatywny charakter piosenki, umożliwiają wydobycie mechanizmów „organizowania” wspólnot/wspólnoty dzięki ekspresji tego komunikatu i jego chwytliwości.

Koncepcja zbadania obrazów tożsamości narodowej w polskich piosenkach popularnych wraz z opracowaniem ich oddziaływania zainspirowana jest myślą historyka Gwyna A. Williamsa, który przekonywał, że pisanie historii narodu powinno polegać na obrazowaniu ścierania się ze sobą różnych wizji narodowej wspólnoty. W swoich badaniach dotyczących Walii Williams konstatował:

Walia nie jest traumatycznym aktem, jest procesem, procesem ciągłego i dialektycznego historycznego rozwoju, polegającego na interakcji ludzkiego umysłu i ludzkiej woli

z obiektywną rzeczywistością. Walia jest artefaktem stworzonym przez Walińczyków; Walińczycy tworzą i redefiniują Walię dzień po dniu, rok po roku¹.

Przestrzenią, w której zostaną zbadane deskrypcje tożsamościowe Polaków, będzie piosenka popularna, poprzez którą artyści performują swoje „wyobrażenia”. Spoglądając na omawiany gatunek jako na wielokodowy komunikat, który jest niejednokrotnie zapisem doświadczeń i nośnikiem pamięci człowieka, a w przypadku polskiej piosenki – Polaka, trudno mieć wątpliwości, że w jakimś stopniu musi on mieć wpływ na postrzeganie nas samych jako części społeczeństwa, które jest zbiorem podobnych nam ludzi funkcjonujących w podobnych realiach, a w szerszej perspektywie – narodu (ze wspólnym dziedzictwem: historią, tradycją...).

Piosenki popularne jako performatywy siłą swoich treści werbalnych i pozawerbalnych (ekspresja, rytm, osobowość artysty, konteksty), a także kanałów (koncert, rozmaite media analogowe i wirtualne) i sposobów funkcjonowania (wszechobecność, codzienność, rytualność) są niewątpliwie ważnym czynnikiem tworzącym lub redefiniującym (w mniej lub bardziej intencjonalny sposób) ludzkie tożsamości. Ów wpływ może funkcjonować na zasadzie konfirmacji lub kontestacji treści, które niesie ze sobą konkretny utwór (wraz z całą wielokodową zawartością) będący performansem.

Zastosowana w niniejszej pracy interpretacja koncepcji tożsamości narodowej jest konsekwencją uznania kategorii performatywności jako operacyjnego łącznika między nią właśnie a piosenką popularną.

Nawiązując do tego, co o budowaniu obrazu Walii pisał Gwyn A. Williams, Krzysztof Jaskułowski przekonywał, że

historia Walii nie jest stopniowym procesem powstawania narodu, wynikającym jedynie z realizacji tendencji istniejących w załączkowej postaci już u zarania dziejów, lecz polega na ścieraniu się różnych »wyobrażonych Walii«, często sobie przeciwstawnych².

To, czy określony obraz „Narodu” i jego członków jest mniej lub bardziej popularny, zależy przede wszystkim od jego atrakcyjności w kontekście określonej sytuacji polityczno-społecznej. Hegemonia jednego z wyobrażeń albo szczególnie mocne ścieranie się odmiennych wizji narodu mogą być efektem zagrożenia państwowości czy społecznych

¹ G. A. Williams, *The Welsh in Their History*, London – Sydney 1982, s. 199–200. Cyt. za: K. Jaskułowski, *Wspólnota symboliczna: w stronę antropologii nacjonalizmu*, Gdańsk 2012, s. 41.

² Tamże.

traum. Zdarzenia tego typu „prowokują” bowiem niektóre grupy społeczne do performowania konkretnej wizji tego, czym „Naród” jest i czym być powinien.

Okres, który w niniejszej pracy został wzięty pod uwagę, czyli lata 1980-2020, są w Polsce, w kontekście powyższych spostrzeżeń, czasem szczególnie interesującym³.

W latach 1980-1990 polska państwowość balansuje między stabilnością a niestabilnością. Tendencja ta jest zresztą udziałem nie tylko naszego kraju, czego potwierdzeniem jest mocne zainteresowanie koncepcją tożsamości narodowej w tej części Europy. W XX wieku bowiem, w obrębie socjologii badania nad zbiorowościami narodowymi znajdowały się na peryferiach zainteresowań większości naukowców. Jak przekonywał Jerzy Szacki, naród funkcjonował jako kłopotliwa metodologicznie forma zbiorowości, a szeroko pojęta tzw. kwestia narodowa nie stanowiła istotnego problemu dla krajów Zachodu⁴. Inaczej było w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, takich jak Polska, gdzie jedną z charakterystycznych cech państwowości były nieukształtowane w pełni granice i struktury funkcjonowania, a także związane z tym „poczucie zagrożenia trwałości niepodległego bytu państwa i narodu”⁵. Od powstania w 1980 roku Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność” rozpoczął się w Polsce zdecydowany ruch społeczno-kulturowy będący odpowiedzią na propagandową politykę PRL-u. Prezentowana w kulturze masowej (m.in. za pośrednictwem ogromnie popularnych festiwali: Festiwalu Piosenki Rosyjskiej w Zielonej Górze i Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu), przez lata lansowana wizja „Polski” zyskała wyraźną konkurencję w postaci koncepcji opozycyjnej, której jednym z pierwszych wyrazów był Przegląd Piosenki Prawdziwej „Zakazane piosenki” z 1981 roku.

Lata 90. XX wieku i początek XXI wieku, to natomiast okres transformacji gospodarczo-politycznej, która również musiała się odbić na polskiej tożsamości narodowej. Przede wszystkim społeczeństwo stanęło przed koniecznością poradzenia sobie z radykalnymi konsekwencjami przejścia do kapitalizmu. Jeden z podstawowych „tożsamościowych” problemów ujął Józef Tischner w pracy pt. *Etyka solidarności i Homo sovieticus*. Tożsamość Polaków została rozdarta pomiędzy postawę „homo sovieticus” a zupełne otwarcie się na kapitalizm. Tischner przekonywał, że

³ Jakub Kasperski w artykule *Jak brzmi Polska we współczesnej muzyce rockowej?* przekonywał, że tematyka narodowa w rodzimej muzyce popularnej była szczególnie mocno obecna w przełomowych momentach historycznych, a tych, w ostatnich czterdziestu latach, nie brakowało. J. Kasperski, *Jak brzmi Polska we współczesnej muzyce rockowej?*, [w:] *Polska w piosence (1989-2019)*, red. M. Chrzastowska, K. Gajda, Poznań 2020.

⁴ J. Szacki, *Koncepcja narodu w socjologii i historii: podobieństwa i różnice*, „Przegląd Powszechny” 5/1986 (777), s. 189.

⁵ Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2005, s. 102.

homo sovieticus uzależnił się od komunizmu, co jednak nie znaczy, by w pewnym momencie nie przyczynił się do jego obalenia. Gdy komunizm przestał zaspokajać jego nadzieje i potrzeby, homo sovieticus wziął udział w buncie. Przyczynił się w mniejszym lub większym stopniu do tego, że miejsce komunistów zajęli inni ludzie – zwolennicy »kapitalizmu«.⁶

Postępujące rozwarstwienie społeczne nie stało się jednak zjawiskiem, które elity starały się za wszelką cenę wyciszyć, ale podkreślano nawet nierówności wytwarzane przez rynek, akcentując fakt, że nie każdy jest predysponowany do osiągnięcia sukcesu⁷.

W kolejnych latach, na przełomie XX i XXI w. społeczeństwo odczuło skutki drugiej fali recesji, wzrosło bezrobocie, zwiększyła się liczba osób żyjących na granicy ubóstwa⁸. Efektem wymienionych zjawisk związanych z polską transformacją musiały być kolejne, często sprzeczne ze sobą (bo powstające jako produkt określonego miejsca w społeczeństwie i sytuacji gospodarczej) wyobrażenia na temat Polski i Polaków.

Zygmunt Bauman diagnozując początek XXI wieku pisał, że „rynek konsumenta oferuje całą gamę tożsamości (...) nabywca może z rozmysłem kupować symbole takiej tożsamości, do jakiej aspiruje”⁹ i w zasadzie żadna tożsamość, w tym tożsamość w sensie religijnym, nie ma większego znaczenia, jest płynna, zmienna. W tych warunkach performowanie tożsamości narodowej w kulturze rozmyło się, zeszło na drugi plan. Tendencję tę opisał w pracy *Banalny nacjonalizm* Michael Billig, który zwrócił uwagę na powszechną obecność nacjonalizmu. Analizując niezauważalne, codzienne przejawy nacjonalizmu, których współcześnie doświadczamy (np. barwy narodowe w sporcie, podział wiadomości na te z kraju i z zagranicy, kontur państwa w prognozie pogody, domyślne stosowanie zaimka „my”) udowodnił, że „Siła myślenia w kategoriach narodowych w dużej mierze opiera się na tym, że to przekonanie powszechnie przyjmuje się za pewnik, jego milcząca akceptacja jest apriorycznym warunkiem uczestnictwa w życiu publicznym.”¹⁰. Powstające w ramach kultury popularnej piosenki nadal mówiły o Polsce i Polakach, fakt ten jednak funkcjonował jako (najczęściej nieintencjonalnie) domyślny.

Sytuacja ta zmieniła się w drugim dziesięcioleciu XXI wieku. Jeszcze do niedawna przekonujący o rzekomym „Końcu Historii” Francis Fukuyama, w opublikowanej w 2018 r.

⁶ J. Tischner, *Etyka solidarności i Homo sovieticus*, Kraków 1992, s. 141.

⁷ Warto w tym kontekście przywołać np. artykuł Leszka Balcerowicza pt. *Demokracja nie zastąpi kapitalizmu*, „Przegląd Polityczny” 1993 (numer specjalny), s. 24–31.

⁸ *Transformacja społeczno-gospodarcza w Polsce*, Rządowe Centrum Studiów Strategicznych, Warszawa 2002, s. 233.

⁹ Z. Bauman, T. May, *Socjologia*. Poznań 2004. s. 129.

¹⁰ K. Jaskułowski, dz. cyt., s. 126.

książce pt. *Tożsamość. Współczesna polityka tożsamościowa i walka o uznanie* konstatował, że jako obywatele zglobalizowanego świata funkcjonujący w demokracjach liberalnych zmuszeni jesteśmy współcześnie mierzyć się z zagrożeniami wynikającymi z rozkwitającej polityki tożsamościowej, a także postępującego populistycznego nacjonalizmu będącego udziałem wielu krajów Zachodu¹¹. W ostatnich latach, także w Polsce można zaobserwować coraz bardziej intensywne debaty dotyczące kształtu narodowej tożsamości i w ramach tych dyskusji spory o „definicje normalności”¹² wynikające zarówno z międzynarodowych tendencji, jak i rodzimej polityki. Semiotyk kultury Marcin Napiórkowski opisuje ten stan rzeczy jako konflikt między polskim „softpatriotyzmem” (liberalnym, proeuropejskim, rezygnującym z tradycyjnej definicji patriotyzmu) a „turbopatriotyzmem” (zorientowanym na celebrację przeszłości, podkreślającym stan obłączenia we własnym kraju, odrzucającym normy europejskie). Obie tendencje charakteryzują się również zupełnie odmiennym podejściem do performowania tożsamości narodowej. Aby obrazowo zdefiniować „softpatriotyzm” i „turbopatriotyzm”, badacz wykorzystał metaforę muzyczną – pierwszą tendencję nazwał „muzyką do windy”, drugą - „muzyką do wojny”. Przedrostek „turbo-” Napiórkowski zaczerpnął z turbofolku – powstałego i funkcjonującego w krajach byłej Jugosławii stylu muzycznego, szczególnie popularnego w latach 90. XX wieku w czasie wojny bałkańskiej. Muzycznie był on mieszanką techno i tradycyjnych melodii bałkańskich, natomiast warstwa tekstowa najczęściej oscylowała wokół kwestii narodowych¹³. Przyczyną przyrównania go do specyficznej współczesnej formy wyrażania patriotyzmu jest dla Napiórkowskiego stan, w jaki muzyka ta wprowadza swoich słuchaczy – rodzaj transu, który hipnotyzuje rytmem, a przesłaniem zapobiega rozpląnięciu się tożsamości.

Kwestia performowania tożsamości narodowej w i za pomocą polskiej piosenki popularnej w ostatnich czterdziestu latach jest nie tylko ciekawa z uwagi na specyficzne warunki polityczno-społeczne i gospodarcze panujące w poszczególnych dziesięcioleciach.

¹¹ F. Fukuyama, *Tożsamość. Współczesna polityka tożsamościowa i walka o uznanie*, tłum. J. Pyka, Poznań 2019, s. 9-18.

¹² Pojęcie zaczerpnięte z książki Marcina Napiórkowskiego. M. Napiórkowski, *Turbopatriotyzm*, Wołowiec 2019, s. 16.

¹³ Nieco przypominający rodzime disco polo, turbofolk jako nośnik ideologiczny został sportretowany przez Uroša Čvoro, wykładowcę na australijskim Uniwersytecie Nowej Południowej Walii zajmującego się w pracy badawczej estetyką w okresach kryzysu i sposobami osvajania niepewnej rzeczywistości czasu przemian politycznych i ekonomicznych. W książce *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia* [Turbofolk i kulturowe reprezentacje tożsamości narodowej w Jugosławii]. Čvoro „doskonale pokazuje, że muzyka to nie tylko dźwięki” a opisana historia z Bałkanów pozwala zaobserwować „jak nacjonalizm, a raczej stojące za nim konkretne grupy interesu skutecznie przechwytyją, wzmacniają i kontrolują emocje związane z nierównościami, rozczarowaniem i trudnościami w adaptacji do zmieniających się realiów, proponując narodową dumę zamiast konkretnych rozwiązań problemów.” M. Napiórkowski, dz. cyt., s. 23-24.

Warto się nad nimi pochylić również z tego powodu, że w przeciągu wspomnianego okresu poszczególne piosenki, a także wykorzystywane w nich konkretne obrazy, motywy, hasła, wracają, zmieniając swoje znaczenia i role. Proces ten często opiera się na świadomości i głębokiej wiedzy cytującego na temat okresu historycznego, z którego pochodzi przywołana przez niego piosenka. W tym wypadku utwór, funkcjonując w nowym kontekście, przywoływać może uczucia, które przed laty wywoływał, a także wartości i sensy, które zawierał. Czasem jednak cytujący czy nawiązujący staje się ofiarą procesu, który można przyrównać do imputacji kulturowej. W efekcie tego procesu, wykonując, nawet w dobrych intencjach, utwory z lat 80. XX wieku, na przykład piosenkę *Gdy Polska da nam rozkaz*¹⁴, odczytując przy tym pojawiające się w niej hasła współczesnymi kryteriami, zamiast oczekiwanego uniesienia patriotycznego, można wygenerować u dużo bardziej świadomego słuchacza uczucia zupełnie przeciwne i wiele pytań. Czym w XXI wieku miałyby być ten „rozkaz”? Kim są owi wspomniani „my”? No i przede wszystkim - o jakiej „Polsce” mowa? Jeżeli chodzi o performowanie tożsamości narodowej w piosence popularnej, nawet niedaleka przeszłość może okazać się zupełnie „obcym krajem”¹⁵ (choć pozornie tak bliskim). Niniejsza praca ma ambicje przybliżyć wybrane, powstające - a utrwalone w piosenkach tych czterdziestu lat - wyobrażenia Polski i zbadać relacje między nimi.

Praca jest podzielona na siedem rozdziałów. W pierwszym dookreślony zostaje termin „piosenka”, który, mimo ogromnej popularności, wciąż budzi wśród badaczy dyskusje i niejednokrotnie wymaga teoretycznego uściślenia ram gatunkowych. Oprócz tego, staram się doprecyzować w tej części, na czym miałyby polegać „popularność” piosenek, którymi będę się w pracy zajmował. Przy tej okazji przyglądam się również warunkom funkcjonowania wspomnianego gatunku i specyfice piosenkowego komunikatu, będącego osobliwym konglomeratem niosących wieloraką treść komponentów (począwszy

¹⁴ Utwór ten został napisany przez Lecha Konopińskiego (słowa) i Adama Wojdaka (muzyka) na Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu 1981 roku. Refren piosenki zaczynał się od słów: „Gdy Polska da nam rozkaz, / stanie cały naród nasz / jak zielony las. / Zgłosimy się do wojska, / żeby wrogom spojrzeć śmiało w twarz!”. Na imprezie zaśpiewał ją gwiazdor festiwalu, Adam Zwierz, który zamiast „żeby wrogom spojrzeć śmiało w twarz!” wyśpiewał: „żeby socjalizmu bronić wraz!”, co wywołało spore kontrowersje. Zwierz później tłumaczył się, że został do wspomnianej zmiany zmuszony siłą. B. Żurawiecki, *Festiwalowe wyklęte*, Warszawa 2019, s. 346-348.

¹⁵ Jak wspomina Michał Pawleta w pracy *Przeszłość we współczesności. Studium metodologiczne archeologicznie kreowanej przeszłości w przestrzeni społecznej*, David Lowenthal w książce *The past is a foreign country* (tytuł nawiązuje do konstatacji do L.P. Hartleya „przeszłość to obcy kraj, gdzie sprawy toczą się inaczej”) określał „przeszłość mianem »obcego kraju«, kładł tym samym nacisk właśnie na obcość, inność oraz odmiennność przeszłego świata od tego, w którym aktualnie funkcjonuje pragnący ją poznać badacz (historyk, archeolog).” M. Pawleta, *Przeszłość we współczesności. Studium metodologiczne archeologicznie kreowanej przeszłości w przestrzeni społecznej*, Poznań 2016, s. 135

od słowa i muzyki, poprzez osobę autora i reprezentowany gatunek muzyczny, na kontekście dystrybucji skończywszy). Bliżej omówiona zostaje także problematyka warstwy werbalnej piosenki.

Kolejny rozdział ustawia omawiany gatunek w świetle kategorii performatywnych. Celem tej części dysertacji jest udowodnienie, że potraktowanie piosenki „jako” performansu pozwala zwrócić w jej obrębie uwagę na elementy, które w innych wypadkach pozostają zakryte. W tym kontekście zostają przedstawione rozmaite tryby i strategie funkcjonowania piosenek w rzeczywistości polityczno-społecznej. Omówiony jest również problem wspólnototwórczego potencjału performatywnego działania ich poszczególnych realizacji. Doprecyzowane zostaje rozumienie w niniejszej pracy pojęcia tożsamości zbiorowej, indywidualnej i narodowej. Rozważony zostaje także kształt i znaczenie przywołanych kategorii w kontekście kultury popularnej.

Trzeci rozdział jest analizą dwóch polskich piosenek, które powstały jako wyraz sprzeciwu wobec PRL-u i tęsknoty za pełnią niezależności politycznej kraju, a w XXI wieku stały się „hymnami” dwóch walczących ze sobą obozów politycznych. Razem z przybliżeniem realiów powstania *Żeby Polska była Polską* Jana Pietrzaka i *Kocham wolność* Chłopców z Placu Broni opisano i zinterpretowano także konteksty, na których budowane były i są projekty tożsamościowe grup, biorących te właśnie utwory na swoje polityczne sztandary.

Rozdział czwarty podnosi problem polskiej recepcji kategorii pokolenia, a także piosenek, które przez opinię publiczną zostają okrzyknięte „generacyjnymi” i autorów - domniemanych „głosów pokolenia”. Do analizy zostały wybrane utwory reprezentujące odmienne gatunki muzyczne, funkcjonujące w odmiennych realiach społeczno-politycznych. Łączy je to, że za ich pomocą muzycy performują swoją przynależność generacyjną wobec innych pokoleń. Istotnym elementem analizy jest w niniejszym rozdziale międzypokoleniowa i wewnątrzpokoleniowa recepcja omawianych piosenek, która zdradza wartości istotne dla poszczególnych wspólnot wyobrażonych.

W kolejnym rozdziale w kontekście piosenek popularnych zostaje przybliżona tematyka ludowości i awansu klasowego. Niniejsza część rozpoczyna się krótkim szkicem zarysującym historię ścierania się polskiego gustu ludowego z gustem prawomocnym (inteligentkim). Ta rywalizacja staje się istotną egzemplifikacją funkcjonowania w rodzimej kulturze dwóch wielkich projektów tożsamościowych, nie pozostających bez wpływu na to, co tworzone było w ramach polskiej muzyki popularnej. Opisany zostaje tutaj proceder wieloletnich politycznych działań, których celem było narzucenie społeczeństwu

konkretnego obrazu polskiej tożsamości - folkloryzacja polskiej muzyki, a także zjawisko politycznego wykorzystywania gustu ludowego. W dalszej części pracy opisane zostają piosenkowe fenomeny związane z problemem awansu klasowego, tym samym zobrazowane jest, jak twórcy muzyki popularnej reagowali i reagują na społeczne napięcia klasowe i kulturowe wizerunki kultury ludowej.

Szósty rozdział rozwija temat relacji piosenka-władza. Tym razem jednak nie koncentruje się na komunikacie wychodzącym od dysydentów, ale na artystycznych wypowiedziach muzyków, które są kształtowane wobec dyskursu władzy. Zostaje naszkicowany rys historyczny zmieniających się strategii budowania obrazu Polski i Polaków będących w opozycji do rozmaitych obozów rządzących na przestrzeni czterdziestu lat.

Ostatni rozdział jest analizą rozmaitych fenomenów polskiej muzyki popularnej w kontekście kształtów i form pamięci (a także elementów z niej wypieranych) zarówno indywidualnych, jak i kolektywnych tożsamości. Na podstawie wspomnianych rozważań przybliżone są strategie performowania, recypowania i tworzenia wyobrażonych, historycznych realiów polityczno-społecznych, wydarzeń i postaci historycznych. Te obrazy Polski są, z jednej strony, przefiltrowane przez zawodną ludzką pamięć, z drugiej zaś strony przez karmiącą się popkulturą nostalgię, która, która w XXI wieku pojawia się pod postacią retromanii.

5 października 1979 w Muzeum Narodowym w Krakowie otwarto wystawę „Polaków Portret Własny”, której organizatorem był ówczesny dyrektor muzeum - Marek Rostworowski. Przedstawiono na niej niemal tysiąc eksponatów prezentujących wizerunki Polaków, powstałych w ciągu tysiąca lat historii Polski. Wystawa cieszyła się ogromną popularnością, szacuje się, że obejrzało ją około 300 000 widzów. Twórca wystawy deklarował: „Nie jest ważne, czy będziemy określać nasze dziedzictwo kulturalne jako szlacheckie, plebejskie czy mieszczańskie, romantyczne czy pozytywistyczne; dziś wszystko jest w nim zawarte i nie da się rozdzielić”¹⁶. Świadczenia recenzenckie

¹⁶ M. Rostworowski, [w:] *Polaków portret własny, praca zbiorowa*, red. M. Rostworowski, Warszawa 1983, cz.I, s. 21., cyt. za: R. Koziołek, *Polaków Portret Własny Revisited*, [w:] *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Warszawa 2016, s.123.

potwierdzały poczucie oczywistej przynależności do przedstawionego na wystawie ikonograficznego uniwersum¹⁷, niektóre nawet („Trybuna Ludu”) odnotowywały wynikającą z tego faktu przewidywalność i brak odkrywczości. Nieprzewidywalny i chyba najbardziej znaczący był jednak zamykający wystawę eksponat – lustro w ramie, przed którym musiała przejść każda zmierzająca do wyjścia osoba. Po obejrzeniu prawie tysiąca „portretów” Polaków, przyglądający się swojej twarzy zwiedzający mógł uświadomić sobie, że jego „jednostkowość jest poza wyrażeniem. Jedyne co widzialne (dyskursywne, znaczące), to monstrialny palimpsest, który zastępuje mu twarz, jeśli tylko próbuje ona mówić o swojej »polskości«”¹⁸.

Zdaję sobie sprawę, że niniejsza praca, w związku z charakterem materiału badawczego, może zostać zinterpretowana jako próba stworzenia „Polaków piosenkowego portretu własnego”. Nie ma ona jednak ambicji określić czym albo jaka jest (lub była) „Polska”, kim jest lub był „Polak”. Galeria „polskich” piosenek ma za zadanie przedstawić wyobrażenia na temat polskiej tożsamości narodowej, ukazując je w swojej performatywności, dynamice i potencjale znaczeń.

Nie mam złudzeń, że pozycja krytyczna, z której dobieram przykłady i prowadzę analizy, pomimo „uzbrojenia” w rozmaite metodologie, nie może uchronić mnie przed niebezpieczeństwami subiektywizmu, idącego z moich uwikłań w polskie uniwersum symboliczne, a także z faktu, że sam również jestem konsumentem piosenki popularnej. Mam jednak nadzieję, że uda mi się wyjść poza akademickie „do kawałka teorii przykładanie kawałka tekstu”¹⁹ a może nawet zadziałać teorią na tekst „tak, aby pokazać, wydobyć i zademonstrować w działaniu performatywną siłę języka”²⁰, który w ten sam sposób konstruuje piosenki, teorie naukowe, tożsamości i rzeczywistość.

¹⁷ Za: R. Koziółek, op. cit., s. 123.

¹⁸ Tamże, s. 124.

¹⁹ Tamże, s. 145.

²⁰ Tamże, s. 146.

Rozdział 1: Piosenka jako gatunek

1. Warunki funkcjonowania

Nie ulega wątpliwości, że używany współcześnie termin „piosenka” jest wybitnie nieostry, a zakres praktyki językowej obejmującej to pojęcie nadzwyczaj szeroki. Bogdan Walczak w artykule *Piosenka jest dobra na wszystko. (O języku piosenki uwagi wstępne)* tytułowy przedmiot swoich rozważań nazwał zjawiskiem polimorficznym i niehomogenicznym.²¹ Określenie „zjawisko”, przy całej swojej pojemności znaczeniowej, mimochodem nasuwa skojarzenia niekoniecznie może wpisane w intencję badacza, niemniej adekwatne wobec trudnego do podważenia²² faktu wiążącego się ze specyfiką piosenki. Kieruje bowiem uwagę na jej codzienne „zjawianie się” i wypełnianie coraz to nowych rejonów przestrzeni publicznej. Polimorficzność, czyli wieloznaczność i wielokształtność jest cechą wskazującą na szeroki wachlarz desygnatów, które wpisuje się obecnie w definicję rozważanego zjawiska. Otacza więc nas ogromna ilość komunikatów²³, którym bezwiednie (może z przyzwyczajenia, może z uwagi na brak bardziej konkretnych określeń) nadajemy miano „piosenek”. Powodem opisywanego uproszczenia jest z pewnością również trzecia wspomniana w mini-definicji Walczaka właściwość – niehomogeniczność piosenki. Każdy oryginalny komunikat słowno-muzyczny, będąc z definicji utworem samoistnym i swoistym²⁴, niejednokrotnie nawiązuje do określonego wzorca gatunkowego. Jednak nawet w obrębie muzyki rockowej czy w ramach piosenki poetyckiej można zaobserwować rozpiętość stylistyczną i znaczne wewnętrzne zróżnicowanie utworów.

Wskazanie jasnych ram gatunkowych współczesnej piosenki jest bardzo trudne. Piotr Łuszczkiewicz w pracy pt. *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984-2009* zwraca uwagę, że obecnie wszyscy „wiemy, co to takiego piosenka, posługujemy się tym pojęciem z biegłością, zwłaszcza gdy chodzi o czysto intuicyjne wskazanie desygnatów. Kiedy wszelako trzeba doprecyzować pewne kategorie zaczynają się problemy”²⁵. Kłopot

²¹ B. Walczak, *Piosenka jest dobra na wszystko. (O języku piosenki uwagi wstępne)*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 36.

²² „Piosenka bowiem – chcemy tego czy nie – jest z nami zawsze: podczas porannej krzątany, w drodze do i z pracy, podczas popołudniowego odpoczynku, nawet – podczas zakupów w supermarkecie!”- I. Kiec, M. Traczyk, *Wstęp*, [w:] w *teatrze piosenki...*, s. 10.

²³ W przytaczanym tekście Bogdan Walczak konstatuje : „Wydaje się, że w całej rozciągłości wspólne jest tylko to, co wynika z faktu, iż piosenka jest zespoleniem muzyki i słowa”. B. Walczak, dz. cyt., s. 38.

²⁴ *Oryginalny*, [w:] *Słownik języka polskiego* red. W. Doroszewski, online: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/oryginalny;5467468.html>, dostęp: 2.10.2019.

²⁵ P. Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984-2009*, Poznań 2009, s. 23.

sprawia nie tylko wyszczególnienie elementów gatunkowych piosenki, ale nawet dokładne określenie jej proveniencji. Niektórzy badacze zajmujący się rodowodem omawianego gatunku wskazują na jego najwcześniejsze realizacje w epoce średniowiecza²⁶ a nawet starożytności²⁷. Trudno jednak utożsamiać tak bardzo zamierzchłe formy ze współczesną piosenką. Łuszczkiewicz proponuje, aby przesunąć „genetyczną granicę piosenki bliżej epok nam współczesnych”²⁸ i sugeruje, żeby za okres narodzin zjawiska, które dziś nazywamy piosenką, uznać przełom XIX i XX wieku. Powyższa teza ma swoje potwierdzenie w słowach Juliana Tuwima, dowodzącego, że piosenka jako samodzielny twór w branży rozrywkowej pojawiła się wraz z powstaniem estrady²⁹. Tożsame z intuicjami poety były naukowe rozpoznania Teresy Kostkiewiczowej. W *Słowniku terminów literackich* pisała ona o piosence jako szczególnym typie sztuki estradowej, która „wyodrębniła się na przełomie XIX i XX wieku”³⁰. Właśnie owa „estradowość” - nastawienie na publiczne wykonanie w określonych warunkach przed przygotowanym na odbiór przekazem słuchaczem - zdaje się kluczowym wyróżnikiem współczesnej piosenki spośród tych realizacji, które w obręb gatunku były przez długi czas wpisywane, ale dzisiaj nie są już tak mocno z omawianym pojęciem utożsamiane. Współczesne rozumienie pojęcia „estradowość” należy jednak uściślić.

Autorzy zajmujący się piosenką, którą wpisywali w pole semantyczne terminu „piosenka estradowa”, nazywali przedmiot swoich badań „piosenką masową”³¹, „piosenką rozrywkową”³² a także „piosenką komercyjną”³³. Trzeba zwrócić uwagę, że wszystkie te określenia swoje znaczenie mocno opierają na kształcie relacji pomiędzy nadawcą i odbiorcą komunikatu, wewnętrzna budowa utworu ma znaczenie drugoplanowe. „Piosenka masowa” podkreśla wielość potencjalnych słuchaczy, „piosenka rozrywkowa” - przyjemność płynącą z jej odbioru, natomiast „piosenka komercyjna” - nastawienie autorów przede wszystkim na zysk. Fakt ten dowodzi szczególnego znaczenia, jakie w praktyce

²⁶ Zob. W. Panek, R. Terpiłowski, *Piosenka polska*, Warszawa 1978.

²⁷ Autorzy hasła „Piosenka” w *Słowniku Literatury Polskiej XX wieku* konstatują na przykład, że „Piosenka – chociaż na pewno nie we współczesnej nam formie – jest równie stara jak ludzkość”, natomiast autorzy *Słownika gatunków literackich jej pierwszych realizacji* doszukują się w średniowieczu, gdzie piosenki wykonywane były przez wagańców, trubadurów, truverów, rybałtów i minnesingerów. Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX-wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 788.; *Piosenka*, [w:] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 579.

²⁸ P. Łuszczkiewicz, dz. cyt., s. 25.

²⁹ J. Tuwim, o *piosence*, „Przekrój” 50/1946, s. 11.

³⁰ T. Kostkiewiczowa, *Piosenka*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 388.

³¹ S. Barańczak, w *kręgu estrady: piosenka i wolność*, [w:] tegoż, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, Wrocław 2017 s. 310.

³² A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 6.

³³ S. Barańczak, dz. cyt., s. 310.

definiowania tego typu komunikatów ma kontekst ich funkcjonowania, marginalizuje natomiast samą formę utworu.

Pojęcie „estrada” odnosi się do przestrzeni prezentacji. Słownik Witolda Doroszewskiego definiuje ów termin jako „podwyższenie w sali lub na wolnym powietrzu przeznaczone na występy artystów, koncerty, recytacje itp.; podium”³⁴. Drugie znaczenie estrady zaproponowane przez *Wielki słownik języka polskiego* obejmuje również miejsce prezentacji utworu, jest ono jednak potraktowane mniej ściśle i wskazuje na „przemysł rozrywkowy” (muzyczny, filmowy, teatralny)³⁵. Odnosząc się do obu sensów terminu „estrada” można przyjąć, że współczesne znaczenie pojęcia „estradowość” w kontekście funkcjonowania piosenki obejmuje utwory wykonywane publicznie (na estradzie), bądź upubliczniane (w ramach przemysłu rozrywkowego). Rozumienie tego sformułowania w ramach pionierskich prac Anny i Stanisława Barańczaków, choć nigdy wprost nie wypowiedziane³⁶, zdaje się pokrywać z powyższą konstatacją. Już we wstępie do książki *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej* Anna Barańczak zaznacza, że interesuje ją piosenka „w okresie naznaczonym dominacją nowoczesnych środków masowego przekazu”, a jedną z tez pracy jest stwierdzenie „iż formy i techniki masowego rozpowszechnienia w decydujący sposób wpłynęły na kształtowanie się cech poetyki tego gatunku”³⁷. Badaczka podkreśla tym samym przestrzeń funkcjonowania piosenki estradowej jako czynnika mającego kardynalne znaczenie dla opisywanego przez siebie zjawiska, a co za tym idzie – tworzy warunki na traktowanie „estradowości” jako głównego wyróżnika współczesnej piosenki, emancypując ją z uprzednio funkcjonujących ram definicyjnych.

Praca Anny Barańczak została jednak opublikowana w 1983 roku, zaś od tamtej pory zakres pojęcia „środki masowego przekazu” został przeformułowany. Rewolucja technologiczna musiała mieć wpływ na kształt współczesnej piosenki. Zwraca uwagę na ten fakt Piotr Łuszczykiewicz, pisząc:

piosenkowe szlagiery formowały swoje arcywzorce, docierając do odbiorców za pośrednictwem coraz nowocześniejszych mediów (kina, radia, telewizji) i coraz bardziej zaawansowanych nośników (płyty, taśmy magnetycznej, zapisu cyfrowego). Rodziła się piosenka popularna w dzisiejszym rozumieniu tego słowa³⁸.

³⁴ W. Doroszewski, *Estrada*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, online: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/estrada;5426480.html>, dostęp: 2.10.2019.

³⁵ *Estrada*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, online: https://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=7306&ind=0&w_szukaj=estrada, dostęp: 10.10.2019

³⁶ Termin najpewniej funkcjonował na zasadzie „wszystkim znajomego”, nie wymagającego definicji.

³⁷ A. Barańczak, dz. cyt., s. 6.

³⁸ P. Łuszczykiewicz, dz. cyt., s. 29.

Synonimicznym określeniem na współczesną „piosenkę estradową” jest więc dla badacza „piosenka popularna”. Łuszczkiewicz wspomina o „rodzeniu” się tego typu przekazu, zatem przypuszczać można, że nic nie stoi na przeszkodzie, aby funkcjonujące dziś nowe media, ze szczególnym uwzględnieniem serwisów streamingowych, traktować jako jedną z nowoczesnych form estrady.

Kryterium „estradowości” w ramach niniejszej pracy wyłącza z pola badawczego niektóre formy z pogranicza opisywanego zjawiska. Jan Jakub Rousseau w *Słowniku Muzycznym* z 1767 roku pisał, że piosenka to:

Rodzaj małego wiersza lirycznego, bardzo krótkiego, który zwykle traktuje przyjemne tematy, do których dodaje się melodie, aby były śpiewane przy okazjach towarzyskich, jak przy stole, z przyjaciółmi, ze swą kochanką, a nawet samemu, aby na kilka chwil oddalić znudzenie, jeśli się jest bogatym, oraz aby lżej znosić nędzę, jeśli jest się biednym³⁹.

Wyszczególniony przez francuskiego filozofa typ komunikatu słowno-muzycznego i jemu podobne⁴⁰ nie będą głównym przedmiotem niniejszego opracowania głównie z uwagi na niespełnienie przez nie wymogu „estradowości”. Ich oczywisty wkład w budowanie przestrzeni kulturowej posłuży wyłącznie kontekstowo. Jednak - co, jeżeli utwory przeznaczone do wykonania „prywatnego”, „wewnętrznego”, skomponowane bądź wykonane bez świadomości specyfiki relacji wykonawca-odbiorca, zostaną zaprezentowane na estradzie, na przykład w ramach festiwalu pieśni kościelnej? w przywołanych przykładach sposób prezentacji utworu łączy się mocno z jego przeznaczeniem. Przyśpiewki piłkarskie powstały przede wszystkim dlatego, żeby zagrzać do boju sportowców (bądź kibiców), kołysanki - aby uspokoić dziecko, natomiast pieśni internowanych pomagały więźniom znieść okres aresztowania. Podobnie jest z większością pieśni religijnych, które, mimo że wykonywane w przestrzeniach quasi-estradowych⁴¹ i niejednokrotnie prezentowane w mediach, pełnią przede wszystkim funkcje religijne. Pojawia się zatem obok kryterium „estradowości”⁴² kolejne, równie ważne - kryterium przeznaczenia utworu.

³⁹ Cyt. wg: W. Panek, L. Terpiłowski, *Piosenka polska*, s. 5., cyt za: P. Łuszczkiewicz, op. cit, s. 25.

⁴⁰ Dziś w obrębie tej kategorii można włączyć na przykład przyśpiewki piłkarskie, kołysanki, pieśni internowanych.

⁴¹ Kościół wszak też jest rodzajem sceny.

⁴² Pojęcie „estradowości” przecina się w pewnym momencie z pojęciem „masowości” w kontekście sztuki („sztuka masowa”) w rozumieniu Nöela Carolla. Badacz przekonywał, że dzieła sztuki masowej są przeznaczone do masowej konsumpcji, istnieje „w wielu egzemplarzach”, „zostało wytworzone i jest rozpowszechniane za pomocą masowych technologii”. N. Caroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 196-197.

Przedmiotem analizy w ramach tej pracy będą utwory, które zaliczyć można do kategorii „piosenki rozrywkowej”. Nie ulega wątpliwości, że termin ten wymaga obszernego komentarza.

Wydawać by się mogło, że w ramach analizy powyższego zagadnienia kluczową kwestią będzie zbadanie „trybu”, w jakim funkcjonują wzięte pod uwagę omawiane komunikaty. Zakres funkcji, jakie w stosunku do słuchającego miałyby one realizować bez wątpienia byłby bardzo szeroki, być może nawet nieograniczony. Niewykluczone, że jedna piosenka mogłaby realizować wiele funkcji, zależnie od okoliczności słuchania, np. wylansowany przez Franka Sinatrę utwór pt. *My way*⁴³ jest bardzo popularnym utworem granym na pogrzebach, ale jego melodia pozwala mu równocześnie funkcjonować jako tło do spotkań towarzyskich, do wolnego tańca, a jego warstwa słowna może wywoływać wzruszenie, rozrzewnienie, ale i pełnić funkcje dydaktyczne. Mimo że znaczną część wymienionych funkcji można uznać za hołdujące rozrywce odbiorcy, fakt wykorzystywania utworu w uroczystościach funeralnych nieco zagadnienie komplikuje. W celu zbadania „głównej funkcji utworu” naturalne wydaje się więc przeniesienie punktu ciężkości badań z odbiorcy na nadawcę komunikatu. Posłużyć do tego może analiza praktyki twórczej artysty, wywiadów czy środowiska artystycznego, z którym autor jest wiązany. Najbardziej jednak miarodajnym i obiektywnym sposobem oceny funkcji piosenki będzie jej wewnętrzna analiza i skonfrontowanie przeprowadzonych badań na tle i w kontekście innych realizacji piosenkowych. W obrębie tych rozważań kluczowa wydaje się ocena tego, czy nadawca położył nacisk na artystyczne nowatorstwo i eksperyment, czy stworzył utwór po prostu „do słuchania” (czytelny⁴⁴, przystępny dla odbiorcy⁴⁵, osadzony w tradycji)⁴⁶.

To rozróżnienie związane jest mocno z terminem „muzyka popularna”, który często

⁴³Piosenka jest anglojęzyczną wersją piosenki *Comme d'habitude* z 1967 napisanej przez Claude'a François i Jacques'a Revaux. w polskiej wersji językowej utwór wykonali m.in. Jerzy Połomski i zespół Raz, Dwa, Trzy (do słów Wojciecha Młynarskiego – "Idź swoją drogą"), a także Michał Bajor w utworze "Moja droga" oraz Stachurski w utworze "Żyłem jak chciałem". Swoje interpretacje tego utworu mieli również Zbigniew Wodecki, Krzysztof Krawczyk i Grażyna Brodzińska.

⁴⁴Pojęcie to odnosi się do „tekstu czytelnego”, pojęcia Rolanda Barthesa, który tymi słowami opisywał tekst (w rozumieniu semiotycznym) jako przystępny, niewymagający szczególnej aktywności odbiorcy. Przeciwnością tego typu tekstów są „teksty pisalne”, które wymagają od odbiorcy szczególnego skupienia, „napisania na nowo” i odkrycia sensów. Pojęcie Barthesa lekko przeformułował John Fiske (pisał o „wytwarzalności tekstu”) wykorzystując go jako wyróżnik sztuki masowej (J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 107).

⁴⁵Nöel Carroll w pracy pt. *Filozofia sztuki masowej* opisuje przedmiot swoich badań, wpisując go niejako w obszar „popularności”, słowami: „sztuka masowa z założenia ma być przystępna w tym sensie, że powinna być zrozumiała dla przeciętnego, niewyrobionego odbiorcy właściwie od pierwszego kontaktu”. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 194

⁴⁶O takim rozróżnieniu pisała np. Irena Poniatowska, która podzieliła muzykę XIX wieku na dwie sfery – autonomiczną (która miała być czystym wyrazem przeżyć) i funkcjonalną (gdzie funkcja odgrywa główną rolę jeżeli chodzi o koncepcję i strukturę dzieła). I. Poniatowska, *Funkcjonalna i trywialna muzyka fortepianowa w XIX wieku. Wyznaczniki muzyczne i pozamuzyczne*, „Muzyka” 2/1991, s. 91-105.

funkcjonuje jako określenie synonimiczne do pojęcia „muzyka rozrywkowa”⁴⁷. Od przełomu XIX i XX wieku charakter tego typu twórczości nakreślany był na zasadzie opozycji do muzycznej sztuki wysokiej, tzw. *Tonkunst*⁴⁸. Przyczyną tego stanu rzeczy była ogromna popularność romantycznej teorii estetycznej (m.in. Artura Schopenhauera, Richarda Wagnera i Friedricha Nietzschego), która upowszechniała przekonanie o posłannictwie artysty i metafizycznym wymiarze muzyki. Owe koncepcje można uznać za fundament XX-wiecznych ideologii artystycznych, które postulowały nowatorstwo i oryginalność dzieła⁴⁹. Jak pisze Grzegorz Piotrowski: „Muzyka popularna pozostała zaś sferą w dużym stopniu wolną od tych obciążeń, choć jednocześnie poddano ją presji oglądu przez pryzmat funkcji użytkowych i w kontekście »arystokratycznej« krytyki społeczeństwa masowego”⁵⁰. Kultura popularna traktowana była jako „bezosobowa, zhomogenizowana (rozbełtana jak śmietanka), łatwa w recepcji”⁵¹ przestrzeń ekspresji, której odbiorcą miał być abstrakcyjny, anonimowy człowiek. Co więcej, zwracano uwagę na inne jej cechy, takie jak standaryzacja i podporządkowywanie się prawom popytu. „Rozrywkowość” piosenki, w obrębie niniejszej pracy termin synonimiczny do pojęcia „popularność”, byłaby więc tym, co Maciej Gołąb nazywa „kontynuacją stylu romantycznego”. Badacz, opisując powyższe zagadnienie, konstatował:

ten intersubiektywny, dobrze pamiętany przez melomana język, strawa dla niby-konserwatywnej publiczności Beethovena-Czajkowskiego, ale też przedmiot kultywowania sztuki muzycznej przez rzesze muzyków, jest nie tylko zwykłym stabilizatorem muzycznego behawioru twórców, wykonawców i słuchaczy, niezauważalnie gwarantując ciągłość kultury, ale - jak się okazało w szeroko rozumianej muzyce XX wieku – stanowił (i nadal stanowi) pożywkę dla muzyki popularnej⁵².

Potwierdzeniem tego stanu rzeczy zdaje się spór z 1998 roku między znanym wiolonczelistą Julianem Lloydem Webberem a pianistą i historykiem muzyki Charlesem Rosenem. Lloyd Webber, opisując okres dominacji awangardy muzycznej od lat 40. do 80.

⁴⁷ Umberto Fiori w pracy *Popular Music: Theory, Practice, Value* konstatował: „uncommercial popular music is still popular music [niekomercyjna muzyka popularna, jest nadal muzyką popularną]” i dalej „unsuccessful popular music is still popular music [muzyka popularna, która nie zdobyła popularności, nadal jest muzyką popularną]”. w niniejszej pracy termin „muzyka popularna” nie będzie oznaczał tożsamy z „piosenkami często słuchanymi”, ale „nastawionymi na popularność”, „rozrywkowymi”.

⁴⁸ G. Piotrowski, *Muzyka popularna*, Warszawa 2016, s. 36.

⁴⁹ Dla porządku, należy nadmienić, że podobny podział na sztukę „wysoką” i „popularną” istniał również w obrębie literatury, gdzie tradycja wysokiego traktowania sztuki słowa funkcjonowała szczególnie mocno.

⁵⁰ G. Piotrowski, dz. cyt., s. 37.

⁵¹ K. Dmitruk, *Kultura masowa*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. Tomasz Żabski, Wrocław 2006, s. 289.

⁵² M. Gołąb, *Muzyczna moderna XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011, s. 67.

XX wieku, konstatował podczas Światowego Forum Ekonomicznego w Davos:

Nagle akceptowalne stało się jedynie pisanie w jednym stylu. Kompozytorzy, którzy podążali za logicznym rozwojem muzyki wielkich mistrzów, byli coraz bardziej dyskredytowani i wyśmiewani przez nowych fiderów układu muzyki klasycznej, dla których tonalność i harmonia stały się brzydkimi słowami⁵³.

Opisana sytuacja przyczyniła się jego zdaniem do spadku popularności muzyki klasycznej z powodu jej niedostępności - zbytniego skomplikowania dla „zwykłego” słuchacza. Zdaniem Lloyd Webbera, podziw do awangardy miał być narzucony przez wielkie instytucje, kompozytorów i krytykę. Odpowiedź w imieniu środowiska awangardy muzycznej autorstwa Charlesa Rosena została opublikowana na łamach „New York Book Review” i nie tylko nie negowała podniesionych zarzutów, ale ową „trudność” i „niedostępność” uznała za cechę konstytutywną dzieła sztuki⁵⁴. To, co wymaga od słuchaczy namysłu i wysiłku, zdaniem Rosena miało być kluczowe, by odbiorcę inspirować i zachwycać. Dla interpretującego ten spór semiotyka kultury, Marcina Napiórkowskiego:

pogląd na kategorię *trudności* różni się w zależności od przyjętej wizji socjologii muzyki, definiującej sytuację słuchania oraz – przede wszystkim – publiczność. W »rozumieniu unifikującym«, za którym opowiada się Lloyd Webber, trudność dzieła okazuje się wadą, natomiast w »rozumieniu ekskluzywnym« Rosena jest ona zaletą⁵⁵.

To, co się kryje w pojęciu „trudność”, jest dla badacza odpowiednikiem obrzędowej „próby inicjacyjnej”, którą musi przejść każdy chcący aspirować do miana miłośnika muzyki poważnej. Rozszerzając perspektywę, łatwo zauważyć, że „muzyczne przeszkody” nie będą dotyczyć jedynie muzyki poważnej, ale w zasadzie mogą być elementem recepcji każdego gatunku muzycznego. W tym świetle, podział na muzykę „łatwą” - „popularną” a „wymagającą” - „artystyczną” byłby zatem czysto społecznym rozróżnieniem klasyfikującym grupy ludzkie za pomocą utworów muzycznych⁵⁶.

W ramach muzyki poważnej taką trudnością może być na przykład charakterystyczny dla twórczości Krzysztofa Pendereckiego sonoryzm, skutkujący muzyką harmoniczną i amelodyczną. Dla potencjalnych słuchaczy nowojorskiej sceny

⁵³ J. Lloyd Webber, *My Challenge to the Media*, przedruk w internetowej wersji „Daily Telegraph”, online: <http://www.telegraph.co.uk/culture/4711960/My-challenge-to-the-media.html>, dostęp 20.12.2019. Cyt. za: M. Napiórkowski, *Mitologia współczesna*, Warszawa 2018, s. 222.

⁵⁴ M. Napiórkowski, *Muzyka i mity*. [w:] tegoż, *Mitologia współczesna*, Warszawa 2018, s. 223.

⁵⁵ M. Napiórkowski, *Mitologia współczesna...*, s. 225.

⁵⁶ M. Napiórkowski, *Mitologia współczesna...*, s. 243.

awangardowego rocka z lat 80. XX wieku tego typu barierą mogło być ostre brzmienie, fizycznie „atakujące”⁵⁷ słuchaczy. Na początku lat dziewięćdziesiątych Richard Shusterman pisał o rapie, który miał stanowić wyzwanie („trudność”) dla „najgłębiej zakorzenionych konwencji estetycznych, powszechnych nie tylko w modernizmie jako stylu artystycznym i ideologii”⁵⁸ ale „także (...) dla doktryny filozoficznej modernizmu i związanych z nią ostrych rozróżnień pomiędzy różnymi sferami kulturowymi”⁵⁹. Na podstawie powyższych przykładów założyć można, że niektóre ze wspomnianych „trudności” mogą zostać z czasem zasymilowane, co w dalszej perspektywie umożliwi potencjalne włączenie utworów w obręb „muzyki popularnej” (jak stało się z rapem w XXI wieku), inne – np. trudności związane z somatycznym odbiorem muzyki (noise rock) są znacznie trudniejsze do przyswojenia i niewykluczone że uniemożliwiają wyjście niektórym piosenkom poza status „niszowości”.

W tym momencie warto przywołać kilka rozpoznań teoretyka muzyki Oli Stockfelta, który w artykule *Odpowiednie sposoby słuchania* pisał:

Każda osoba słyszająca, słuchająca radia, oglądająca telewizję, chodząca do kina czy na tańce, jedząca w restauracjach, chodząca do supermarketów czy uczestnicząca w przyjęciach wytworzyła w sobie – została do tego z m u s z o n a [podkr. oryginalne] (by sobie poradzić z percepcją dźwięku) – umiejętność interpretowania i używania doznań muzycznych, które płyną z głośników w niemal każdym miejscu. Te umiejętności nie wynikają z jakiegoś sformalizowanego nauczania, ale z codziennych procesów uczenia się.⁶⁰

Zdaniem badacza wspomniany proces dźwiękowej edukacji nie dotyczy jedynie podstawowego rozróżnienia „co jest muzyką a co nie”, ale także rozpoznawania przynależności poszczególnych utworów do określonych subkultur itd. Te wnioski doprowadziły Stockfelta do konstatacji na temat tego, co można nazwać wspólnie muzyką popularną (nie wymagającą pokonywania szczególnych barier i przywołanych przez Napiórkowskiego „trudności”):

⁵⁷ S. Frere-Jones w artykule dla „*The New Yorker*” opisała brzmienie debiutanckiej płyty nowojorskiego zespołu Swans jako coś co mogłoby wbić się w ziemię lub ciało słuchacza. *Swans Way, Michael Gira's path to transcendence*, przedruk w internetowej wersji „*The New Yorker*”, online: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/11/01/swans-way-sasha-frere-jones>, dostęp: 03.01.2020.

⁵⁸ R. Shusterman, *Piękna sztuka rapowania*, tłum. A. Chmielewski, [w:] tegoż, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław 1998. s. 261.

⁵⁹ R. Shusterman, dz. cyt. s. 261.

⁶⁰ O. Stockfelt, *Odpowiednie sposoby słuchania*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s.121.

Główny nurt muzycznych mediów masowych (w najszerszym znaczeniu tego wyrażenia) stał się zatem czymś w rodzaju pozawerbalnego *lingua franca*, współczesnym repertuarem przekraczającym tradycyjne granice kultur, klas i grup wiekowych⁶¹.

Ten „wspólny język” rzecz jasna z czasem się zmienia. To że w latach 90. XX wieku w Polsce hip-hop był gatunkiem wymagającym mierzenia się z szeregiem receptywnych „trudności”, nie oznacza, że jest tak również w XXI wieku, gdy muzykę tego typu można usłyszeć w radiu. Nieco inaczej jest w drugą stronę – jeżeli dany nurt muzyczny wzbogacił powszechną „dźwiękową społeczną świadomość”, po latach jego recepcja nie sprawia przypadkowym słuchaczom zbytnich trudności, jednak stawia pewne receptywne wymagania, mogące go sytuować na obrzeżach tego zjawiska, które można nazwać „muzyką popularną”. Tak jest na przykład z twórczością Jacka Kaczmarskiego, którego piosenki trzydzieści lat temu były powszechnie słuchane i nie wymagały od przypadkowego odbiorcy odpowiedniego przygotowania. Dzisiaj natomiast dla młodego pokolenia odbiór *Murów* czy *Naszej Klasy* może wymagać przezwyciężenia pewnych receptywnych przeszkód, szczególnie jeżeli chodzi o odczytanie użytych konwencji. Rzecz jasna, przywołany stan rzeczy związany jest z szeregiem okoliczności, na czele z przynależnością pokoleniową słuchaczy (podobny stopień trudności w odbiorze piosenkowych treści, jaki muszą przezwyciężyć młodzi w przypadku Kaczmarskiego, mogą mieć przed sobą starsi słuchacze w przypadku hip-hopu). Kluczową kwestią, jeżeli chodzi o zaliczenie poszczególnych utworów do centralnego obszaru muzyki popularnej, będzie, oprócz braku cech generujących trudności uniemożliwiające odczytanie go za pomocą podstawowych umiejętności, powszechne funkcjonowanie w ramach kultury masowej i przestrzeni publicznej.

Mając na względzie powyższe rozpoznania, współczesny badacz piosenki nie powinien żywić większych wątpliwości co do wpisania w obręb muzyki popularnej np. piosenek discopolowych, które są chyba najjaskrawszym piosenkowym przykładem standaryzacji na wszystkich poziomach komunikatu (nie tylko muzyki). Co jednak z twórczością z pogranicza sztuki awangardowej, „poszukującej” i rozrywkowej (popularnej)? Nie podlega kwestii, że stawianie banalnych melodii i tekstów piosenek radiowych obok utworów Jacka Kaczmarskiego czy najmocniej awangardowych piosenek zespołu Hey⁶², a następnie etykietowanie ich tym samym terminem, muszą budzić

⁶¹ O. Stockfelt, dz. cyt. s. 121.

⁶² Na przykład z płyty *Do Rycerzy, do Szlachty, doo Mieszczan*. Hey, *Do rycerzy, do szlachty, doo mieszczan*. Supersam Music 2012.

sceptycyzm. Faktem jest niezwykła rozległość opisywanej kategorii. Można nawet zastanawiać się, czy piosenka jako komunikat przede wszystkim słowno-muzyczny (mimo wszystko jednak wielokodowy) z definicji nie jest popularna.

Popularność, o której mowa, ma zatem charakter intencjonalny i potencjalny. Posiłkując się rozpoznaniem Edwarda Balcerzana dotyczącymi popularności literatury, przekładając omawianą kategorię na kontekst piosenki, Piotr Łuszczkiewicz opisał⁶³ wspomniany fakt w ten sposób:

[Popularność – M. Ł.] Jako przejaw intencji twórcy objawia się np. w wariancie koniunkturalnym, odgadującym oczekiwania odbiorców, lub niekoniunkturalnym, wymagającym od nich rozpoznania adekwatnej struktury. Natomiast jako urzeczywistnienie projektu masowego odbioru jest »każdorazowym znakiem sytuacji« w aktualnym momencie historii, w konkretnym społeczeństwie i określonym układzie komunikacyjnym⁶⁴.

Omawiana kategoria będzie zatem wypadkową nadawczo-odbiorczych koincydencji⁶⁵.

W podsumowaniu rozważań na temat zewnętrznych i wewnętrznych właściwości piosenki, które mogą posłużyć w zarysowaniu jej obecnych, wykorzystanych w niniejszej pracy ram, może pomóc definicja kultury popularnej autorstwa Johna Fiskego: „Kultura popularna to nie tyle kultura przedmiotów artystycznych i obrazów, ile zespół czynności kulturowych, dzięki którym sztuka przenika do obyczaju i warunków codziennego życia”⁶⁶. Konstatacja Fiskego oddaje istotę rozpoznań dotyczących „rozrywkowości” (czy „popularności”) piosenki. Kluczowy dla tego zagadnienia jest fakt, że utwory określane w tej pracy mianem „piosenek”, będące zarówno piosenkami estradowymi, jak i popularnymi, przez wzgląd na swój kształt funkcjonują w określonej przestrzeni, którą Fiske nazywa „kulturą popularną”. Przestrzeń ta jest niezwykle rozległa i pozwala na to, aby autonomicznie i niehierarchicznie występowały obok siebie utwory artystów disco polo, rocka alternatywnego czy piosenki Jacka Kaczmarskiego, bez względu na swój kontekst wykonania i odtwarzania.

Przedmiotem analizy w niniejszym opracowaniu będą więc polskie piosenki, które wpisują się w naszkicowane wyżej ramy: spełniają wymóg „estradowości” i „rozrywkowości”, najprościej mówiąc, funkcjonują przede wszystkim w tzw. głównym

⁶³ P. Łuszczkiewicz, dz. cyt. s. 30.

⁶⁴ E. Balcerzan, *Popularność literatury a „literatura popularna” (na przykładzie poezji i piosenki)*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Kraków 1971, s. 224.

⁶⁵ P. Łuszczkiewicz, dz. cyt. s. 30.

⁶⁶ J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja*, przekł. J. Mach, [w zb.:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 175.

nurcie (mainstreamie), ich znajomość jest (lub swego czasu była) powszechna w obrębie społeczeństwa, a także w większych, szczególnych grupach zainteresowań (takich jak na przykład subkultury).

2. Specyfika piosenkowego komunikat

Anna Barańczak w swojej pionierskiej pracy na temat poetyki piosenki pisała [podkreślenia oryginalne]: „**systemową** cechą semiotyczną piosenki (...) jest odwoływanie się do **dwu** kodów: słownego i muzycznego. Odwoływanie się do innych kodów ma charakter fakultatywny”⁶⁷. Zdaniem badaczki analizowany przez nią przekaz składa się więc „co najmniej” z muzyki i słów, a oprócz wymienionych na całościowy kształt utworu składać się również mogą znaki przynależące do kodu gestycznego, mimicznego, kostiumowego, a także miejsce wykonania i środek przekazu.

W wydanej w 2016 roku książce o współczesnej piosence pop, Piotr Pierzchała, powołując się na słowa Anny Barańczak, podkreślając odmienność mediów XXI-wiecznych od tych, które znała badaczka, przekonuje że

im większa dystrybucja piosenki, za którą idzie większa popularność, tym kontekst pozamuzyczny staje się ważniejszy, ponieważ osoba wykonawcy, jej sposób wyrażania i wszystko co wokół staje się trwałym elementem zbiorowej rzeczywistości, elementem kultury⁶⁸.

Autor pracy *Piosenka pop jako tekst w tekście kultury* swoją koncepcję całokształtu współczesnego piosenkowego komunikatu oparł na rozpoznaniach Rolanda Barthes'a i Jurija Łotmana. Za Barthes'em Pierzchała przekonuje, że każdy odbierany komunikat, niezależnie od rodzaju kodu, poprzez który funkcjonuje, jest tekstem („wszystkie praktyki znaczeniowe mogą tworzyć tekst”⁶⁹). Przyjęcie punktu widzenia uznającego tekstualność rzeczywistości jest dla analizy piosenki niezwykle funkcjonalne, umożliwia bowiem wzięcie pod uwagę również zewnętrznych (wychodzących poza słowa i muzykę) warunków funkcjonowania komunikatu, z uwagi na to, że teoria tekstu „wprowadza w obręb pola swoich badań historię,

⁶⁷ A. Barańczak, dz. cyt., s.8.

⁶⁸ P. Pierzchała, *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury. Na przykładach z pierwszej dekady XXI wieku*, Katowice 2016, s. 7.

⁶⁹ R. Barthes, *Teoria tekstu*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. oprac. H. Markiewicz. T. 4, cz. 2. Kraków 1996, s. 203.

społeczeństwo”⁷⁰. Takie spojrzenie włącza w obszar badań również kontekst wykonania, a także autora i wykonawcę utworu, których osobowość, wypowiedzi, status społeczno-kulturowy, itp. również formują całościowy kształt piosenki i umiejscawiają ją wśród i wobec innych elementów kultury (wobec tego, wykonanie piosenki *Katyń* Jacka Kaczmarskiego przez autora w ramach trasy koncertowej w 1990 roku, będzie innym tekstem niż realizacja tego utworu przez Jacka Kurskiego na Placu Zamkowym w Warszawie w 2014⁷¹). Powyższe rozpoznanie wywodzi Pierzchała z Łotmanowskiej koncepcji, według której cała kultura „może być rozpatrywana jako tekst. Jednak jest rzeczą szczególnie ważną [...] że jest to tekst o bardzo złożonej budowie, tekst, który się rozpada na hierarchię «tekstów w tekstach» i tworzy skomplikowane przeplatania się tekstowe”⁷².

Należy zastanowić się wobec tego, gdzie miałyby się znaleźć granice piosenki jako tekstu. Przywołany Jurij Łotman w tym kontekście pisze o ramie, która, w przypadku „normalnej” konstrukcji nakładania tekstu na tekst o różnym zakodowaniu, pełni funkcję „uprzedzających sygnałów o początku tekstu, ale samo znajduje się poza jego granicami”⁷³ (tak na przykład jest z ramą obrazu, strojeniem instrumentów przez orkiestrę przed wykonaniem kompozycji, oprawą książki). Przypadek piosenki jako bardzo złożonego, wielokodowego zjawiska nie może jednak zostać wpisany w powyższy schemat. Tego typu komunikatowi bliższa będzie druga ewentualność, którą Łotman opisuje tak: „Bardziej skomplikowany wypadek to ten, kiedy tekst i obramowanie przeplatają się z sobą, wskutek czego każdy z nich jest w pewnym sensie zarówno tekstem obramowującym, jak i obramowywanym”⁷⁴. W odniesieniu do powyższej diagnozy należy zwrócić uwagę na fakt, że wiele piosenek funkcjonuje w przestrzeni społecznej jako zjawiska, których nie można zdefiniować wyłącznie jako „słowa i melodię”, a ich Łotmanowska rama jest niezwykle subtelna, niemal niemożliwa do uchwycenia. Przykładami takich utworów mogą być *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena, czy *Mury* Jacka Kaczmarskiego, będące piosenkami tak mocno zespolonymi ze swoimi najsłynniejszymi interpretatorami, tradycją wykonawczą i społecznym odbiorem, że analizowanie ich w sztucznie nałożonym obramowaniu, pomijające ich pozamuzyczny kontekst, zakrawałoby o nadużycie.

Barbara Jabłońska w pracy pt. *Socjologia muzyki* konstatowała:

⁷⁰ Tamże, s. 207.

⁷¹ Jacek Kurski, *Jacek Kurski śpiewa piosenki Jacka Kaczmarskiego na Placu Zamkowym w Warszawie (22.05.2014)*, „Youtube.com”, 23.05.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=cKKUaSQxBB8>, dostęp: 20.10.2019.

⁷² J. Łotman, *Tekst w tekście*, „Literatura na Świecie”, tłum. J. Faryno, nr 3/1985, s. 341.

⁷³ J. Łotman, dz. cyt. s. 340.

⁷⁴ J. Łotman: dz. cyt., s. 341.

Dźwiękosfera współczesnych społeczeństw ma (...) charakter niezwykle rozbudowany, a sam dźwięk sączy się nieustannie z licznych głośników i odbiorników. Muzyka stanowi więc dla większości ludzi jeden z ważnych elementów ich codziennego doświadczenia, niezależnie od tego, czy odbierana jest mimowolnie, czy świadomie. Dla części ludzi jest też po prostu sposobem wyrażania siebie, zaspokajania swoich indywidualnych potrzeb estetycznych albo formą doświadczania słuchowej przyjemności⁷⁵.

Jeżeli uznać, że pisząc całościowo o muzyce, badaczka miała na myśli również piosenkę (co nie ulega wątpliwości), jej słowa zdają się potwierdzać to, co do tej pory zostało ustalone. Piosenka odbierana jest na wielu poziomach, zarówno brzmienie instrumentów, rytm utworu, nastrój, słowa, głos wykonawcy, jego osobowość, czy wspomnienia słuchacza związane z kontekstem pozamuzycznym komunikatu słowno-muzycznego, mogą zaspokajać indywidualne potrzeby odbiorców, i wszystkie te elementy można uznać za warte analizy w kontekście badań nad współczesną piosenką. W ramach określonego projektu badawczego, konieczne do efektywnej analizy piosenki jest nałożenie „sztucznego obramowania”, którego kształt zmieniać się będzie w zależności od celu badań.

Świadomość tego stanu rzeczy miał niewątpliwie Piotr Pierzchała, który, badając współczesną piosenkę pop, wyszczególnił najbardziej interesujące go elementy piosenki jako tekstu. Szukając komunikatu wyższego poziomu (aby „zbadać relacje pomiędzy jego częściami składowymi a jednocześnie, w części i w całości, odnieść do innych elementów rzeczywistości [odbiorców, społeczeństwa w ogóle, kultury]”⁷⁶), badacz wyłonił w obrębie interesującego go zagadnienia trzy główne składowe piosenki pop: komunikat słowno-muzyczny, teledysk i koncert, a także piosenkarza. Owe wyróżniki posłużyły mu do zbudowania obrazu współczesnej realizacji tego specyficznego gatunku, w ramach którego „dominacja semantyczna piosenki [jako komunikatu słowno-muzycznego – M. Ł.] wcale nie jest taka oczywista”⁷⁷.

W niniejszej pracy szczególne znaczenie ma związana z powyższą refleksją koncepcja, traktująca kulturę popularną (a w tym muzykę popularną i piosenkę) jako *praxis* - zbiór indywidualnych i grupowych działań, które tworzą społeczną egzystencję człowieka.

Każde działanie praktyczne jest nie tylko przekształceniem przedmiotu, ale także tworzeniem sensu, wartości kulturowej (...). Każde działanie jest komunikowaniem

⁷⁵ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014, s. 10.

⁷⁶ P. Pierzchała, dz. cyt., s. 11.

⁷⁷ P. Pierzchała, dz. cyt., s. 11.

a jego rezultat – o ile zostanie odczytany przez innych ludzi – staje się elementem świata społecznego⁷⁸

- przekonywał za Louistem Alhusserem, Antonio Gramscim, Stanisławem Brzozowskim Wojciech Jerzy Burszta. W pracy *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury* wraz z Waldemarem Kuligowskim badacz zaproponował termin „globalnej ekumeny wyobraźni”, opisujący mechanizm tworzenia przez kulturę popularną (za pośrednictwem filmu, telewizji, reklam i innych środków) „krajobrazów medialnych”, które oferują szeroki repertuar wyobrażeń, wątków narracyjnych, krajobrazów etnicznych składających się na formy tekstualne, na podstawie których odbiorcy mogą składać scenariusze imaginacyjnego życia – zarówno własnego, jak i innych⁷⁹.

Jako że celem niniejszej pracy nie jest zbadanie wyróżników gatunkowych piosenki, ale prześledzenie jej społecznego funkcjonowania - pomimo konstatacji Anny Barańczak, że „przynależność gatunkowa⁸⁰ piosenki rozpoznawalna jest przede wszystkim na podstawie cech muzycznych i niezależnie od cech tekstu słownego”⁸¹ - za tekst główny (używając nomenklatury Barthesa i Łotmana) został obrany właśnie komunikat słowny piosenki, wobec którego inne elementy składowe (muzyka, autor, wykonawca, teledysk, koncerty itp.), z uwagi na charakter badań, zajmą podrzędne miejsce. Zwrócenie szczególnej uwagi na tekst słowny w ramach wielokodowego i wielopoziomowego tekstu jakim jest piosenka, zbliżone będzie do koncepcji Jerzego Wertensteina-Żuławskiego, który odnośnie do tekstów piosenek rockowych twierdził:

jeżeli przyjąć, że teksty rockowe nie są jedynie produktami artystycznymi, ale pewnymi faktami społecznymi ze względu na źródła powstania, charakter odbioru i funkcjonowanie społeczne, to można na ich podstawie, w świetle wiedzy pochodzącej z innych materiałów socjologicznych, rekonstruować wiedzę i obraz świata tych, którzy te postawy wyrażają⁸².

Wydaje się, że w przypadku piosenki to przede wszystkim poprzez tekst słowny możliwe jest budowanie „krajobrazów medialnych”, o których pisali Burszta i Kuligowski, a także ich funkcjonowanie jako „faktów społecznych” kreujących wizerunek otaczającej

⁷⁸ W. J. Burszta, *Kultura i muzyka popularna: ujęcie kulturoznawcze*, [w:] w *teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań, 2005, s. 22.

⁷⁹ W. J. Burszta, W. Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa 1999, s. 40-54.

⁸⁰ W przypadku niniejszej pracy chodzi również o usytuowanie piosenki w obrębie kategorii, o których była mowa powyżej.

⁸¹ A. Barańczak, dz. cyt., s. 86.

⁸² J. Wertenstein-Żuławski, *Między rozpaczą a nadzieją. Rock, młodzież, społeczeństwo*, Warszawa 1993, s. 78.

autorów i odbiorców rzeczywistości⁸³.

3. Warstwa słowna piosenki

Traktowanie warstwy słownej piosenki jako zjawiska godnego analizy związane jest mocno z wartościowaniem komunikatu werbalnego. Od drugiej połowy XX wieku warstwa słowna polskich piosenek na gruncie polskiej nauki była mocno krytykowana. Anna Barańczak, w pracy *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, zwróciła uwagę na trzy funkcjonujące wówczas kierunki krytyki warstwy werbalnej utworów muzycznych. Pierwszy zwracał uwagę na niskie kompetencje literackie autorów takich tekstów, którzy tworzą utwory kiczowate i grafomańskie. Drugi kierunek krytyki odnosił się do przejawiania się w tekstach piosenek okresowych mód tematycznych⁸⁴, utartych schematów, powtarzających się rekwizytów, motywów i słów kluczowych, natomiast trzeci podkreślał sprowadzanie słów piosenki do roli przede wszystkim fatycznej, pozostawiającej na drugim planie sens i logikę wypowiedzi.

Oczywiście, jednym z najbardziej istotnych zagadnień pozostał do dziś status warstwy słownej piosenki – pytanie czy słowa piosenki są poezją, czy nie. Momentem, od którego szerzej zaczęto stosować w powojennej Polsce kryteria „literackości” w stosunku do oceny jakości słów piosenek było, zdaniem Anny Barańczak, wystąpienie na łamach „Kultury” Stanisława Grochowiaka⁸⁵. Przyznawał on piosenkom prawo do „banalności artystycznej, do naiwności treści, a nawet do łagodnego (uwaga: łagodnego!) idiotyzmu”, ale postulował, żeby „choć w minimalny sposób korzystały z doświadczeń poezji sobie współczesnej, ażeby nie stanowiły karykatury tej poezji – i potwarzy”⁸⁶. Słowa piosenki są

⁸³ Konieczność analizy obrazów produkowanych w kulturze i zestawiania ich z codziennym życiem postulował J. Fiske. Pisał on a propos współczesnych teorii obrazu: „Wszystkie one skupiają się na makrostrukturalnych związkach między obrazem a ideologią lub między obrazem a rzeczywistością, czy wreszcie między obrazem a innymi obrazami. Żadna nie bierze pod uwagę konkretnych zjawisk, ani ich kontekstu, zachodzących w chwili, gdy społecznie wytworzone obrazy trafią do społecznie usytuowanych odbiorców” J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja*, przekł. J. Mach, [w zb.:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 175.; Jacques Attali przekonywał natomiast, że muzyka „rozpościera się pomiędzy hałasem i ciszą w przestrzeni społecznej kodyfikacji, którą odsłania” J. Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis 1996, s. 19, cyt. za: W. J. Burszta, *Kultura i muzyka popularna: ujęcie kulturoznawcze*, [w:] *w teatrze piosenki*, red. I. Kied, M. Traczyk, Poznań, 2005, s. 22.

⁸⁴ Stanisław Barańczak w pracy *Piosenka i topika wolności* zauważył okresie wczesnych lat 70. XX wieku modę na motywy „cygańskie”, która swoją kulminację miała na Festiwalu Opolskim w 1971 roku, Za: A. Barańczak, dz. cyt., s.107.

⁸⁵ A. Barańczak, dz. cyt., s. 107.

⁸⁶ S. Grochowiak, „...już wygarnę ja ci, „Kultura” 27/1965, s. 6.

zatem według poety specyficznymi tekstami (służącymi niejednokrotnie społeczeństwu jako skarbnica potocznych aforyzmów, „ludowej mądrości”, a także podręcznik flirtu i sposobu życia)⁸⁷, których znaczenie dla kultury i „ojczystego języka”⁸⁸ jawi się jako mniej doniosłe niż znaczenie poezji.

Tożsamy z zaproponowanym przez Grochowiaka model recepcji piosenek popularnych wyczytać można z artykułu Jacka Łukasiewicza pt. *Czy tutaj mieszka...?* opublikowanego w 1963 roku. Nazywając omawiany typ twórczości „piosenką sentymentalną” badacz przekonywał, że „w nieskończonej, ciągłej komplikacji życia i uczuć, kiedy nic nie jest proste, a wszystko złożone, wtedy na pół serio przyjmuje się słowa głupie, banalne, nieprawdziwe w swych uproszczeniach. Sentymentalna piosenka działa na system kojarzenia, co prawda słabiej od wódki, ale za to pozostawia konsumentowi dłużej przekonanie o własnej szlachetności.”⁸⁹. Przedmiot przywołanych rozpoznań zdaje się najlepiej charakteryzować użyte przez autora słowo: „tandeta”, które podkreśla różnice między „piosenką sentymentalną” a „sztuką” i przekonuje o nieistotności utworów takich jak *Czy tutaj mieszka panna Agnieszka?*. Łukasiewicz postuluje konieczność dystansowania się słuchaczy do treści „piosenek, które są nieprawdziwe, ale (...) takie miłe, [że] w delectowaniu się nimi tkwi niebezpieczeństwo oddzielenia sztuki od życia”⁹⁰. Znamienna i warta przytoczenia (bo dobrze oddająca stosunek ówczesnej krytyki literackiej do piosenki) jest puenta artykułu: „»Czy tutaj mieszka panna Agnieszka?«. Nie, tu nikt nie mieszka, tu jest zupełnie pusto, tu jest gospoda z Kafki, najprawdziwsza i najgroźniejsza gospoda autozmystyfikowanych uczuć, choć głęboko wierzysz, że tu właśnie umówiłeś się z nią na dziewiątą.”⁹¹.

Podobnie separując słowa piosenek od poezji⁹², Anna Barańczak pisała o warstwie słownej utworów muzycznych jako o elemencie pozbawionym „znaczeniowej gęstości”⁹³ z uwagi na jego nastawienie do eliminacji zaskoczeń. Ta cecha według Barańczak wyrażać się miała dążeniem do redundancji (pojawianiem się jednostek językowych niewnoszących nowych informacji), a także niechęcią do nadmiernie skomplikowanej nadorganizacji językowej. Aby nie „zatrzymywać na sobie uwagi” słowa piosenek, zdaniem badaczki,

⁸⁷ S. Grochowiak, dz. cyt., s. 6.

⁸⁸ Takie określenie postulował Grochowiak.

⁸⁹ J. Łukasiewicz, *Czy tutaj mieszka...?*, [w:] tegoż, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963, s. 147.

⁹⁰ Tamże, s. 149.

⁹¹ Tamże, s. 150.

⁹² Badaczka przyznawała jednak słowom w piosence znaczącą wartość poznawczą, czego dowodem jest cała książka naukowa na ten temat. Należy nadmienić dla porządku, że Barańczak miała również na względzie utwory będące wyjątkami w ramach skonstruowanej przez siebie koncepcji (przykładem tekstu Wojciecha Młynarskiego).

⁹³ A. Barańczak, dz. cyt., s. 91.

dotychczas unikają „prawdziwych” i „pełnych” metafor, mających na celu wytrącić wyobraźnię odbiorcy z automatyzmu⁹⁴.

Badacze w obręb swoich rozpoznań wprowadzali również piosenki, których warstwę słowną decydowali się określać jako „wiersze”. Myślenie utożsamiające słowa piosenki z poezją miało swój wyraz w *Słowniku terminów literackich*, gdzie Michał Głowiński, definiując hasło „Popularna literatura”, odniósł się do warstwy słownej piosenki: „W zakresie poezji współcześnie do p.[opularnej] l.[iteratury] należą przede wszystkim teksty piosenek”⁹⁵. Termin „poezja”, opierający się często na kategoriach subiektywnych, sprawiał jednak w tym kontekście badaczom niemały kłopot. Edward Balcerzan, posługując się Przybosiowym terminem „wiersz słaby”⁹⁶, pisał na przykład: „Najpoważniejsze (...) szanse zespolenia się z muzyką ma wiersz słaby. Wiersz, który łatwo rezygnuje z poetyckich nadwyżek znaczeniowych i dopiero w realizacji słowno-muzycznej, w piosence, ujawnia swoją urodę. Wiersz mocny stawia opór muzyce.”⁹⁷. W innym tekście jednak badacz zestawia ze sobą piosenkę i poezję, stawiając je na przeciwnych biegunach. Oba zjawiska mają być „odgródzone od siebie tym wszystkim, cokolwiek w sztuce może odgradzać, więc i systemami znakowymi, i prawami przemijania w czasie, i rodzajem społecznej aprobaty, itp.”⁹⁸. Powyższe rozważania zwracają uwagę na dwoistość spojrzenia na słowa piosenek. z jednej strony uznaje się je za wiersze⁹⁹, z drugiej jednak, podkreśla się ich niepełnowartościowość jako realizacji poetyckich.

Kłopot z teoretycznym dookreśleniem słów piosenki potwierdził również chaos terminologiczny związany z analizą utworów, w których pojawiają się słowa funkcjonujące poza komunikatem słowno-muzycznym jako „poezja”. Badacze analizujący podobne realizacje próbują podkreślić odmienność tego typu przekazu słownego, zachowując odrębność takich utworów poprzez wpisanie ich w określone ramy gatunkowe. Najpopularniejszymi terminami, które opisują wspomniane piosenki, są: „poezja śpiewana”, „piosenka literacka”, czy „piosenka poetycka”¹⁰⁰. Inne koncepcje próbujące zróżnicować

⁹⁴ A. Barańczak, dz. cyt., s. 91-96.

⁹⁵ M. Głowiński, *Popularna literatura*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 410.

⁹⁶ J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, s. 195-205.

⁹⁷ E. Balcerzan, *Popularność literatury a „literatura popularna” (na przykładzie poezji i piosenki)*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Kraków 1971, s. 221.

⁹⁸ E. Balcerzan, *Poeci i piosenkarze (I)*, „Nurt” 6/1968, s. 39.

⁹⁹ Być może za definicją Michała Głowińskiego, który konstatował: „W nowszej krytyce (od epoki symbolizmu) p.[oezja] staje się synonimem liryki”, i dalej badacz przekonywał, że poezja to „utwory pisane wierszem”. M. Głowiński, *Poezja*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 402.

¹⁰⁰ Więcej o tym zjawisku: M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*. Poznań 2009, s. 10-15.

„poetyckość” w obrębie warstwy słownej piosenek, okazują się również problematyczne z uwagi na wartościowanie tekstu¹⁰¹. Tego typu rozróżnienie zaproponował na przykład Paweł Tański, który przekonywał, że istnieją „trzy rodzaje wypowiedzi lirycznej twórczości słownej: piosenki, poezja oralna, oraz poezja”¹⁰². Przywołana typologia jest kolejnym dowodem na wartościowanie warstwy słownej piosenek, które, odnosząc się do wspomnianych rozpoznań Tańskiego, komentował Krzysztof Gajda: „(...) wedle tej próby typologizacji przyporządkowanie do jednej bądź drugiej kategorii zależy od oceny – czy coś jest »tylko« piosenką, czy »aż« poezją oralną”¹⁰³, aby dojść do trzeźwej konkluzji: „Z tym zaś [wartościowaniem – M. Ł.], jako współcześni odbiorcy i uczestnicy kultury, mamy największy problem, nie tylko w przypadku literatury czy piosenki, ale w całym szeroko rozumianym artystycznym pejzażu.”¹⁰⁴.

Wartościowanie utworów w celu przypisania go do konkretnego gatunku jest nie dość, że problematyczne, to często prowadzi do tez dyskusyjnych. Jako przykład w tym wypadku może posłużyć rozpoznanie Pawła Sobczaka, który, charakteryzując utwory poetyckie funkcjonujące jako słowa piosenek¹⁰⁵, pisze: „Tego rodzaju teksty, zdobywając popularność, zaczynają istnieć w świadomości odbiorców niezależnie od towarzyszącej im melodii (czasem nawet zaciera się pamięć o autorze słów).”¹⁰⁶. Nie ulega wątpliwości, że dobre słowa, które Tański nazwałby „wierszami ukrytymi w piosenkach”¹⁰⁷, mają wszystkie predyspozycje ku temu, żeby zapadać w pamięć słuchacza. Jednak każdy, komu zdarzyło się kiedykolwiek nieświadomie nucić słowa piosenek „niższych lotów”, przyzna raczej, że kluczową rolę w zapamiętywaniu słów odgrywają nie one same, a ich efektywne zespolenie z muzyką. Wydaje się, że najlepsze słowa do nieatrakcyjnej dla słuchacza muzyki mają mniejsze szanse na bycie zapamiętanym i dalsze „zaistnienie w świadomości”¹⁰⁸ niż słaby tekst do chwytliwej melodii.

¹⁰¹ Przykład takiego wartościującego spojrzenia na słowa piosenki dał Bogdan Walczak fingując wypowiedź „subtelного i wyrafinowanego estety” wyrażającego swe zdanie w tym temacie: „(...) jak to teksty piosenek disco polo miałyby się traktować jak poezję, gdy w istocie to chłam i koszmarna grafomania?”. B. Walczak *Piosenka jest dobra na wszystko. (O języku piosenki uwagi wstępne)*, [w:] *w teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 39.

¹⁰² P. Tański, *Piosenki z północy. Rafał Skonieczny (zespół Hotel Kosmos)*, [w:] *Unisono w wielogłosie 5. W stronę typologii i terminologii rocka*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2014, s. 85.

¹⁰³ K. Gajda, *Szarpidrut i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 13.

¹⁰⁴ K. Gajda, dz. cyt., s. 13.

¹⁰⁵ Sobczak powoływał się również na rozpoznanie Pawła Tańskiego, tym razem z artykułu *Piękno — racja istnienia wiersza. (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, „Piosenka” 1–4/2008.

¹⁰⁶ P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie — dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2/2012 (16), s. 127.

¹⁰⁷ P. Tański, *Piękno — racja istnienia wiersza. (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, „Piosenka” 1–4/ 2008, s. 93.

¹⁰⁸ Dla bardziej rozbudowanych analiz, termin ten wymagałby doprecyzowania.

Przekonującą próbą wyjścia z zaprezentowanego powyżej impasu są rozpoznania Michała Traczyka, który, definiując na potrzeby książki pt. *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego* termin „poezja śpiewana”, zwraca uwagę na kilka faktów dotyczących piosenki, które wzbogacić mogą również niniejszą pracę.

Pierwszą rzeczą jest rozróżnienie przez Traczyka słów piosenki od tekstu poetyckiego za pomocą jasnego określenia ich funkcji językowych ze schematu Romana Jakobsona. Poezji, pisze Traczyk „przypisana jest przede wszystkim funkcja poetycka, autoteliczna”¹⁰⁹. Tekst piosenkowy realizowałby natomiast w pierwszym planie funkcję impresywną, którą „należy rozumieć jako przyzwolenie, a wręcz wymóg takiego ukształtowania tekstu (oraz powstałych elementów składających się na piosenkę: muzyki, sposobu wykonania), aby oddziaływał on na emocje odbiorcy, zmuszał go do reakcji emocjonalnej”¹¹⁰. W momencie jednak, gdy wiersz zostaje zaanektowany do piosenki, jego funkcja musi się zmienić, funkcja poetycka ustępuje miejsca impresywnej. W przypadku analizy piosenki zorientowanej na funkcjonowanie w społeczeństwie i wobec społeczeństwa, nie ma więc większego znaczenia, czy jej warstwa słowna wpisuje się w termin „poezja”. Tekst *Inwokacji z Pana Tadeusza*, zaprezentowany w aranżacji muzycznej, zmieniając przestrzeń semantyczną, zmienia także swoją funkcję i staje się innym utworem. Co więcej, słowa otwierające epopeję narodową pióra Mickiewicza, emocjonalnie wyśpiewane przez Artura Gadowskiego z zespołu IRA¹¹¹, jawią się jako dalece inny tekst (w rozumieniu Łotmanowskim) niż ten sam fragment w wykonaniu Andrzeja Stasiuka i zespołu Haydamaky¹¹².

Traczyk, posiłkując się również koncepcją Barthes'owskiego zbioru fotografii, twierdzi, że znaczenia piosenki

»rodzą się w stanie pierwotnym, bez kultury«¹¹³ i są właściwe jednemu, niepowtarzalnemu podmiotowi, przez co w każdej innej relacji są także niepowtarzalne (i nieprzewidywalne) – piosenka staje się elementem jednostkowej biografii i jednostkowego doświadczenia, osobistą pamiątką. Staje się Piosenką¹¹⁴.

Biorąc pod uwagę powyższą ideę, dwie wymienione powyżej realizacje *Inwokacji*

¹⁰⁹ M. Traczyk, dz.cyt., s. 22.

¹¹⁰ M. Traczyk, dz. cyt., s. 22.

¹¹¹ Zob. arturro421, *Artur Gadowski - Inwokacja*, „Youtube.com”, 05.05.2007, online: <https://www.youtube.com/watch?v=V-SROv6iugU>, dostęp: 03.04.2020.

¹¹² Utwór z płyty *Mickiewicz - Stasiuk - Haydamaky* z roku 2018. A.Stasiuk, Haydamaky, *Mickiewicz - Stasiuk - Haydamaky*, PUGU art / Agora S.A., 2018.

¹¹³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 14.

¹¹⁴ M. Traczyk, dz.cyt., s. 23.

z Mickiewiczowskiego eposu będą różnić się nie tylko względem siebie, ale i ich ostateczny kształt i sens zależał będzie od słuchacza. W tym przypadku kwestia „poetyckości” warstwy werbalnej ma znaczenie (można przyjąć, że przeciętny słuchacz inaczej będzie nastawiony do tekstu, który może znać ze szkoły niż do tekstu piosenki disco polo), ale jest ono raczej drugorzędne. Posiłkując się terminologią Barthes'a Traczyk przekonuje, że obiór piosenki opiera się na przykuwaniu uwagi słuchacza jakimś (zależnym od indywidualnego odczytania) szczegółem, poprzez który utwór może stać się dla odbiorcy ważny, niejednokrotnie przesłaniając rzeczywistość, zawartą w dziele treść. To „użądlenie”, które ma przyciągać do dzieła, nazywa Barthes „punctum” i opisuje je w kontraście do odbioru wysokoartystycznego (związanego z wartościami kulturowymi, interpretacją i analizą) - „studium”.

W świetle powyższych rozważań, odbiór popularny piosenki oparty będzie przede wszystkim na emocjach (w znacznym stopniu wywoływanych słowem), dopiero drugą fazą percepcji stanie się refleksja i analiza utworu (niebędąca elementem koniecznym), która wymaga dystansu, odcięcia się od emocji. Rekonstrukcja sfery „studium” w kontekście piosenki jest dla badaczy codzienną praktyką, w ramach której kwestia tego, czy „tekst słowny jest poezją, czy nie”, ma bez wątpienia niebagatelne znaczenie. Wykazanie jednak piosenkowych elementów, które mogą potencjalnie funkcjonować jako „punctum” wymaga od badacza innego podejścia, które z pewnością wyjść musi poza warstwę słowną analizowanych utworów¹¹⁵.

Analizując słowa współczesnej piosenki można przyjąć dwie strategie. Pierwsza związana jest z potraktowaniem słów jako wiersza – obiektu literackiego, który z powodzeniem badać można bez wzięcia pod uwagę warstwy muzycznej. Druga strategia sprowadza słowa piosenki do aktu mowy, ściśle powiązanego z kontekstem wykonania.

Przez długi czas badacze zajmujący się piosenką traktowali warstwę słowną utworu analogicznie do poezji, zwracając uwagę przede wszystkim na fakt, iż oba zjawiska są przejawami zrytmizowanego użycia języka¹¹⁶. Dodatkowym uwierzytelnieniem tej tezy był status niektórych autorów tekstów do muzyki, takich jak np. Bob Dylan czy John Morrison, którzy funkcjonowali w społecznej świadomości jako poeci. Szybko jednak podejście to

¹¹⁵ Traczyk sugeruje, że postulat ten ma szansę realizacji poprzez „stopniowe odchodzenie od rozpraw naukowych w kierunku esejów, rezygnację z prowadzenia wywodu w liczbie mnogiej (»my«), coraz ważniejszą rolę autorskiego »ja« widocznego w tekście”. M. Traczyk, dz.cyt., s. 27.

¹¹⁶ P. Mamczur, „*I'm a poet and i know it*”, czyli dlaczego nie powinno się badać muzyki popularnej jak poezji, [w:] *Muzyka Uniwersytet Technologia Emocje. Studia nad muzyką popularną*, red. A. Juszczak, K. Sierputowski, S. Papier, N. Gienza, Kraków 2017, s. 25.

doczekało się krytyki¹¹⁷.

Pierwszym argumentem za uznaniem teorii postulującej badanie słów piosenki, przy uwzględnieniu w obrębie analizowanego utworu innych Łotmanowskich tekstów, będzie to, że bez wątpienia najbardziej naturalnym „środowiskiem” dla warstwy słownej piosenki jest akompaniament muzyczny. Oczywiście, słowa piosenek pojawiają się również w zapisie graficznym, służąc rozmaitym celom (książeczka dołączona do płyty, przestrzeń internetowa, tomiki poezji autora), podstawowym jednak medium pozostaje dla nich komunikat słowno-muzyczny. Dodatkowo, medium to ma nie tylko wpływ na sam kształt przekazu słownego (wiersze niejednokrotnie „dopasowuje się” pod muzykę), ale także na jego późniejsze funkcjonowanie. Simon Frith przekonuje bowiem, że odtwarzając z pamięci słowa danej piosenki, zazwyczaj się je wyśpiewuje, co jest dowodem na silne zespolenie słów z muzyką, o którym nie można zapominać¹¹⁸. o fakcie tym zdaje się świadczyć jeszcze jeden podnoszony przez badaczy argument. Zarysowana uprzednio sytuacja, polegająca na zapamiętywaniu słów w postaci ich połączenia z muzyką, tyczy się tak samo muzyki – dla niewyspecjalizowanego słuchacza to słowa pozwalają zapamiętać melodię piosenki, a właściwie - znów, omawiane połączenie¹¹⁹. Warto zwrócić uwagę, że nie zawsze to połączenie jest przez odbiorcę kultury uświadomione. Na zjawisko asocjacji słów z wykonywaną do nich muzyką zwraca uwagę również Oliver Sacks w pracy *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*. Nawiązując do wspomnianego fenomenu, przywołuje on m.in. historię swojej korespondentki, której mąż doskonale zapamiętywał melodie piosenek, jednak szybko zapominał wyśpiewywane pod melodie teksty. Któregoś dnia kobieta w obecności swojego małżonka wypowiedziała zdanie: „Tak, tak, teraz robi się ciemno całkiem wcześniej”, na co on, nie zdając sobie sprawy z podobieństwa owych słów do tekstu piosenki, którą słyszał raptem kilka razy w życiu - *The Old Lamplighter*, po chwili zaczął ją nucić¹²⁰.

Szczegółne znaczenie utożsamiania piosenki z owym słowno-muzycznym komunikatem podkreślała Anna Barańczak. z uwagi na fakt, że „utwory takie przede wszystkim w postaci konkretnych wykonania wchodzą w społeczny obieg komunikacyjny”¹²¹,

¹¹⁷ Zob. R. Shuker, *Understanding Popular Music*, Routledge, London, New York 1996, s. 137.

¹¹⁸ S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011, s. 216.

¹¹⁹ Simon Frith przywołuje w pracy pt. *Sceniczne rytuały* słowa Maurice'a Halbwachs'a, który przekonywał, że w przypadku ludzi niebędących muzykami, którzy nie potrafią przypomnieć sobie muzyki na podstawie partytury, pamięć muzyczna musi być połączona z doświadczeniem „metamuzycznym”. W tym samym miejscu Frith cytuje Alfreda Schutza konstatającego: „Pamięta się melodię piosenki, ponieważ pamięta się słowa – wytwór społeczny”. S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, Kraków 2012, s. 216.

¹²⁰ O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, Poznań 2018, s. 56.

¹²¹ A. Barańczak, dz. cyt., s. 19.

badaczka, analizując słowa piosenek, traktowała je jako projekty wykonań, z wpisanym w nich „wirtualnym wykonawcą”. To niemal nierozdzielne, generujące konkretne sensy zespolenie wymaga zwrócenia uwagi na kilka zagadnień, będących efektem opisywanej formy funkcjonowania.

Przy odbiorze tekstu w ramach piosenki występować muszą szумы komunikacyjne o różnym stopniu intensywności. Anna Barańczak, podnosząc to zagadnienie, przekonywała, że „istnieje określona bariera rozpoznawalności i wzajemnej odróżnialności dźwięków, «poniżej» której odbiorca otrzymuje wyłącznie szum informacyjny, nie mogąc uczynić użytku ze znajomości kodu czy kodów, na jakich podstawie wypowiedź się realizuje”¹²². Takie szумы zależą mogą od najrozmaitszych czynników – od możliwości artykulacyjnych wykonawcy¹²³, jakości nagrania utworu, a także niemożliwych do zbadania wewnętrznych i zewnętrznych warunków percepcyjnych odbiorcy (według badań Hocketta, twórcy terminu „gramatyka słuchacza”, ponad 50% fortunności komunikatu leży po stronie odbiorcy, jego kompetencji różnego typu w percypowaniu sensu)¹²⁴. Wiele na temat wspomnianych „szumów komunikacyjnych” mówią badania przeprowadzone przez Keitha Roe'a i Monicę Löfgren, które dowiodły, że najczęstszym powodem oglądania przez nastolatki telewizji muzycznych w latach 80. XX wieku była chęć dowiedzenia się, co znaczą słowa ich ulubionych piosenek¹²⁵.

Kolejnym wartym zaznaczenia problemem w kontekście zespolenia tekstu z muzyką jest brzmienie artykułowanych przez wykonawcę wyrazów, które znacząco może zmieniać wydźwięk realizowanego komunikatu. Jak już wcześniej zostało zaznaczone: „muzyka popularna to dziedzina, w której język jest szczególnie społecznie symboliczny, przy niewielkiej funkcji komunikacyjnej i mocnej fatycznej oraz ekspresywnej”¹²⁶. Wobec tego, tekst słowny utworu będzie zyskiwał nowe poziomy znaczeniowe w zależności od sposobu jego wykonania, ekspresji piosenkarza. Artysta może akcentować zupełnie inne fragmenty, niż mogłoby to wynikać z graficznej formy tekstu. Warto zwrócić również uwagę nie tyle na interpretacyjne podkreślenie wybranych przez wykonawcę śpiewanych słów, ale na akcent,

¹²² A. Barańczak, dz. cyt., s. 20.

¹²³ Oprócz ewentualnych problemów z wymową, czy akcentem, kolizja może nastąpić również z najbardziej prozaicznego powodu - konieczności jednoczesnej artykulacji dwóch jakości dźwiękowych – fonetycznej artykulacji słowa a także dźwięku muzycznego, która w niektórych wypadkach nie może funkcjonować bez uszczerbku dla obu wartości.

¹²⁴ Ch. Hockett, *Grammar for the hearer*, [w:] *Structure of language and its mathematical aspects*, vol. XII, Providence 1961, s. 220-236.

¹²⁵ K. Roe, M. Löfgren, *Music Video Use and Educational Achievement*, „Popular Music” 7/1988 (3). Za: Frith, dz. cyt., s. 215.

¹²⁶ P. Trudgill, *Acts of Conflicting Identity*, [w:] tegoż, *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*, Oxford, 1983, s. 159, za: S. Frith, dz. cyt., 227.

który wynika z aranżacji utworu, i który stwarza znaczenie w analogiczny sposób do naturalnego użycia języka w mowie. Niejednokrotnie zdarza się, że konstrukcja muzyczna utworu wymaga od wokalisty zaakcentowania określonego wyrazu, wyłącznie z uwagi na kompozycję utworu, co również może mieć wpływ na znaczenie tekstu słownego piosenki.

Słowa piosenki w realizacji słowno-muzycznej bardzo mocno związane są z osobą wykonawcy nie tylko z uwagi na jego umiejętności wokalne czy ekspresję, ale także inne elementy, takie jak: wizerunek sceniczny, wiarygodność, czy - jak ujmuje to Simon Frith - „głos”. Badacz postulował analizę głosu z czterech punktów widzenia: ujmowanego jako instrument muzyczny, jako ciało, jako osobę i jako postać¹²⁷.

Głos jest zatem kategorią bardzo szeroką, niematerialną i trudną do uchwycenia. Pobieźnie choćby szkicując współczesne, filozoficzne spojrzenie na problematykę tego efemerycznego zjawiska, nie można nie wspomnieć o „fonocentrycznej” (albo „logofonocentrycznej”) koncepcji tradycji filozoficznej Jacques'a Derridy. Jak przekonuje Paweł Mościcki:

Derrida zauważa, że w tekstach filozoficznych – od Platona po Husserla – można wysledzić stałą tendencję do krytyki poznawczej, ontologicznej, a nawet etycznej wartości pisma i uprzywilejowania w jego miejsce głosu jako naczelnej instancji gwarantującej poznaniu dostęp do pełni sensu¹²⁸.

Arystoteles na przykład utożsamiał wydawane przez głos dźwięki z symbolami stanów duszy. Pismo miało być natomiast kolejnym poziomem oddalenia - symbolem symboli pod postacią dźwięków¹²⁹. Również Jean Jacques Rousseau podkreślał, że to mowa jest naturalnym wyrazem myśli. Zdaniem filozofa, pismo może funkcjonować jedynie jako jej obraz, przez co stanowi niebezpieczeństwo wypaczenia charakteru myśli, którą przedstawia¹³⁰. Jedną ze składowych wpisujących się w powyższe rozpoznanie Derridiańskiej koncepcji głosu jest kolejna cecha, na którą warto wskazać z uwagi na charakter niniejszej pracy. Autor *Farmakonu* pisał bowiem, że tylko w głosie „moje słowa są »żywe«, ponieważ, jak się wydaje, nie opuszczają mnie: nie padają poza mną, poza moim oddechem, w widzialnym oddaleniu; stale do mnie należą, są w mojej dyspozycji”¹³¹. Jest

¹²⁷ S. Frith, dz. cyt., s. 254.

¹²⁸ P. Mościcki, *Od strażnika sensu do narzędzia rozkoszy. Myśl francuska o głosie*, [w:] „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej”, 9/2006, s. 3.

¹²⁹ A. Kopka, o *logocentryzmie, czyli wstęp do zrozumienia filozofii Jacques's Derridy*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne”, 2/2012 (5), s. 62.

¹³⁰ A. Kopka, dz. cyt., s. 63.

¹³¹ J. Derrida, *Głos i fenomen*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 127.

zatem głos przezroczystym medium mowy, ale też przede wszystkim pobudzającą podmiot świadomością samego siebie. Opozycja mowa-pismo byłaby dość jasna i przejrzysta, gdyby nie fakt, że „słyszenie własnej mowy nie jest wewnętrżnością podmiotu zamkniętego w sobie i zorientowanego tylko na siebie, ale wydaniem siebie na działanie pisma”¹³². W ramach użycia głosu dochodzi więc do splecenia się mowy i pisma, gdzie to pierwsze staje się właściwie tylko specyficzną odmianą drugiego. Jednak koniec tego zdekonstruowanego przez Derridę paradygmatu „metafizyki obecności”, postulującej bezpośrednio uobecnianie sensu w fonii, nie może unieważniać statusu głosu jako „najbardziej metafizycznego” ludzkiego organu¹³³ i wszystkich z tym związanych następstw. W kontekście niniejszej pracy, przywołane powyżej konstatacje filozoficzne podkreślają ogromne znaczenie realizacji fonicznej słów piosenki dla jej ostatecznego kształtu jako tekstu.

W świetle przedstawionych faktów mówiących o długim trwaniu zdekonstruowanego przez Derridę fonocentryzmu, założyć można, że dziś również naturalne jest dla odbiorców traktowanie słów wyśpiewanych jako medium mające dużo większe znaczenie i ciężar emocjonalny niż zapisany tekst słowny utworu. Naturalne wydaje się założenie, że głos piosenkarza może dodać utworowi poczucia głębi i prawdziwości słów, które, gdy jedynie zapisane, byłyby bezbarwne¹³⁴. Oczywiście, nie każdy głos sprawi, że słowa piosenki zyskają na intensywności. Pojawia się tu bowiem problem osobowości wykonawcy i stopnia jej „dopasowania” do sensów przekazu. Zdarza się, że wizerunek oraz głos artysty wykonującego dany utwór mogą znacząco odbiegać od słownego komunikatu, tworząc dla niektórych odbiorców dysonans. Tak było na przykład z piosenką blues-rockowego zespołu Dżem *Kim Jestem – Jestem Sobie*, której nową wersję w 2019 roku opublikował Jacek Stachurski, wokalista z pogranicza gatunków pop i dance. Wypowiedziana w internecie niechęć niektórych słuchaczy zrodziła się najpewniej z faktu, iż nowa wersja utworu nie ma za sobą wiarygodnej osobowości wokalisty, która była ważną częścią składową poszczególnych piosenek zespołu Dżem. Tragizm biografii (we współczesnym odbiorze wzmocniony z całą pewnością przez film w reżyserii Jana Kidawy-Błońskiego *Skazany na bluesa*¹³⁵), który stał za frontmanem kapeli - Ryszardem Riedlem, uprawomocniał śpiewane przez niego słowa. Stachurski – kojarzony przede

¹³² A. Kopka, dz. cyt., s. 65.

¹³³ J. Michalik, *Filozofia i głos*, Kraków 2010, s. 35.

¹³⁴ Jako taką piosenkę, która niewyśpiewana jest utworem co najwyżej banalnym, Krzysztof Gajda w pracy pt. *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad* proponuje *Dziwny jest ten świat*. Czesława Niemena. K. Gajda, dz. cyt., s. 15.

¹³⁵ J. Kidawa-Błoński, *Skazany na bluesa*, ITI Cinema, 2005.

wszystkim z lekką muzyką taneczną, w przypadku przywołanej interpretacji stał się dla fanów Riedla po prostu osobą niewłaściwą, nieodpowiednią do wykonania tekstu¹³⁶.

Czasem głos i osobowość artysty sprawia, że prezentowana przez niego piosenka, oryginalnie wykonywana przez kogoś innego, zyskuje nowe sensy i zmienia interpretacyjne punkty ciężkości. Piosenka *Jeszcze w zielone gramy* w oryginalnym wykonaniu autora - Wojciecha Młynarskiego, w okolicach premiery utworu zbliżającego się do pięćdziesiątych urodzin, odczytywana mogła być w głównej mierze jako opowieść człowieka podsumowującego swoje dotychczasowe życie. Podmiot liryczny, pomimo popełnienia licznych błędów, przegapienia „stu” okazji, ma pewność, że wiele go jeszcze czeka. Używając do opisu swojej sytuacji liczby mnogiej, wpisuje się on w szerszą grupę, może pokolenie, które doświadczyło podobnych zawirowań w życiu prywatnym czy w przestrzeni społeczno-politycznej. Cover tego utworu autorstwa Macieja Maleńczuka z 2017 roku, z uwagi na osobowość wykonawcy i jego mocne zaangażowanie polityczne¹³⁷, kieruje ramy interpretacyjne słów ku odbiorowi ideologicznemu. Piosenka przestaje być wyłącznie utworem biograficznie rozliczeniowym, a fragment: „Jeszcze się nam pokłonią ci, co palcem wygrażali” jest jednoznacznie dookreślonym politycznie głosem artysty w debacie publicznej. Kolejna interpretacja słów Młynarskiego z 2017 roku, w wykonaniu dwudziestopięcioletniej Darii Zawiałów, zmienia wydźwięk omawianego utworu. W tym przypadku młody wiek wokalistki nie pozwala traktować tekstu piosenki jako rozliczenia z przeszłością. Równocześnie osobowość sceniczna wokalistki wyklucza jej zaangażowanie polityczne. Omawiana wersja utworu powstała jako piosenka promująca film *Plan B* Kingi Dębskiej z 2018 roku. Piotr Czerkawski w swojej recenzji na łamach portalu Filmweb

¹³⁶ Warto zwrócić uwagę, że wbrew temu co niedługo po publikacji pisały serwisy internetowe (Tytuł artykułu w serwisie *Gazeta.pl*: *Jacek Stachurski nagrał cover utworu zespołu Dżem. "Profanacja"*; strona internetowa *Super Expressu*: *Stachurski nagrał cover piosenki Dżemu. Internauci: Profanacja. Niewybaczalne*) komentarze pod filmem w serwisie *Youtube* nie są jednak tak jednoznaczne. Przeważają te pozytywne, doceniające nową interpretację utworu. Większość komentujących, bez względu na swój stosunek do coveru, nawiązuje jednak do potencjalnego problemu zbyt dużych różnic między wykonawcami. Kwestia muzyki, zmiany gatunku jest również podnoszona, ale przede wszystkim najgorętsza dyskusja zorientowana jest wokół nazwisk wokalistów; Więcej: *LS, Jacek Stachurski nagrał cover utworu zespołu Dżem. "Profanacja"*, „*SUPERexpress*” 05.02.2019, online:

<https://www.se.pl/wiadomosci/gwiazdy/stachurski-nagrał-cover-piosenki-dzemu-internauci-profancja-niewybaczalne-aa-Q6f4-NwP4-dfrX.html>, dostęp: 3.11.2019; *UZ, Jacek Stachurski nagrał cover utworu zespołu Dżem. "Profanacja" [WIDEO]*, „*Gazeta.pl*”, 05.02.2019, online: <https://buzz.gazeta.pl/buzz/7,156947,24431409,jacek-stachurski-nagrał-cover-utworu-zespołu-dzem-profancja-a.html>, dostęp: 3.11.2019; *J. Stachurski, Jacek Stachurski - Kim Jestem - Jestem Sobie (Lyric Video)*, „*Youtube.com*”, 04.02.2019, online: <https://youtu.be/zLjguRxwsRc>, dostęp: 3.11.2019.

¹³⁷ Dnia 25.07.2017, niedługo przed premierą płyty *Maleńczuk gra Młynarskiego*, Maleńczuk wystąpił przed Pałacem Prezydenckim w Warszawie w ramach demonstracji „3xVeto”, gdzie wykonał kilka piosenek będących komentarzem do bieżącej sytuacji politycznej. Więcej: *A. Budnik, Maciej Maleńczuk "Fajnie" na demonstracji 3xveto - pod Pałacem Prezydenckim bez partyjnych liderów!*, „*Youtube.com*”, 25.07.2017, online: <https://www.youtube.com/watch?v=41V6-g1pcDQ>, dostęp: 10.11.2019.

określił wspomniany obraz jako „dzieło przystępnie opisujące perypetie bohaterów, szukających życiowej równowagi w obliczu spadającego na nich nieszczęścia”¹³⁸ i pewnie w tym kluczu można szukać nowych znaczeń tekstu Młynarskiego. Młody głos Zawiałow ma również potencjał zwrócenia uwagi odbiorcy na problemy i dylematy pokolenia wokalistki i ten kontekst też wydaje się mieć interpretacyjny sens.

Kategoria głosu kształtuje więc kilka szczególnych cech utworu. Przede wszystkim zawiera informację o tym, „kto” śpiewa słowa. Komunikat ten może modyfikować sens utworu („co” śpiewa), przez co głos w kontekście sensu słów ma podwójny status. Pierwszym sensem jest ten literalny, wyrażający się w konstatacji: „piosenkarz śpiewa o tym, że *jeszcze w zielone gramy*”, drugi sens rodzi się na przecięciu osoby wykonawcy i dosłownego komunikatu, wynika z relacji „co” i „kto” („piosenkarz śpiewa o tym, że *jeszcze w zielone gramy*, ponieważ uważa, że wiele go jeszcze w życiu czeka”). Pozostaje jeszcze aspekt „jak” śpiewa, który niewątpliwie związany jest i wynika ze zróżnicowania cech obu wymienionych pojęć.

W tym momencie rozważań nad głosem w kontekście piosenki, warto wspomnieć o tym, co Roland Barthes nazywał „ziarnem głosu” i „pismem wokalnym”. Francuski badacz postulował zerwanie z dychotomicznym postrzeganiem wartości głosu – albo związanym z jego estetyczną wartością (brzmienie), albo z wartością językową (wywodzącą się z Saussurowskiego językoznaństwa). Wprowadzenie pojęć „ziarno głosu” a także „pismo wokalne” miały umożliwić uniknięcie rozcinania tego co znaczące od tego co znaczone, odnaleźć mowę w piśmie i pismo w mowie¹³⁹. Ziarno głosu Barthes'a nawiązuje do teorii geno-tekstu i fenu-tekstu Julii Kristevy i ma być wyrazem tego pierwszego – niezwiązanego z modulacją, dykcją, akcentowaniem, ale unikalną materialnością mowy. Badacz pisze: „W odróżnieniu od dźwięków systemu językowego pisanie¹⁴⁰ na głos nie jest fonologiczne, lecz fonetyczne; [...] Tym, ku czemu zmierza [...] są ulotne popędy, jest język wyścielony skórą, tekst, w którym możemy usłyszeć [...] stereofonię z głębi ciała [...]”¹⁴¹. Kategorie, na które zwraca uwagę Barthes, będące „erotyczną mieszanką tembru i języka», materialnością języka, w którym rodzą się znaczenia”¹⁴² związane są blisko z tym „jak” artysta wypowiada słowa, mocno przy tym podkreślając jego określoną w głosie osobowość.

¹³⁸ P. Czerkawski, Plan niedoskonały, „Filmweb.pl”, b.d., online: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Plan+B-21030>, dostęp: 19.11.2019.

¹³⁹ J. Michalik, *Filozofia i głos*, Kraków 2010, s. 256.

¹⁴⁰ Należy nadmienić, że Barthes utożsamia pisanie z procesem wytwarzania tekstu. R. Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris 1981, s. 9-11.; Za: J. Michalik, dz. cyt., s. 256

¹⁴¹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 98.

¹⁴² J. Michalik, dz. cyt., s. 256.

Zdanie to zdaje się potwierdzać Paweł Mościcki, który konstatuje: „Ziarno głosu to muzyka „wcielona”, dźwięk opatrzony nieredukowalnym znakiem cielesnej pojedynczości wykonawcy.”¹⁴³. Barthes, chcąc w swoim tekście pt. *Ziarno głosu*¹⁴⁴ naszkicować propozycję nowego sposobu na wypracowanie rozkoszy muzycznej, przybliżył badaczy do odpowiedzi na pytanie, dlaczego jedne głosy odbiorców pociągają, natomiast inne nie budzą emocji, dlaczego jeden głos ma w sobie „to coś”, prawdę, natomiast inny nie zachwyca. Ziarno głosu jest jednym z tych elementów, które bezsprzecznie będą mieć ogromny wpływ na odbiór słów piosenki.

Pomimo wszystkich wyszczególnionych komponentów, które mocno modelują ostateczny wydźwięk tekstu, nie ulega wątpliwości, że to właśnie słowa są najmocniejszym ogniwem piosenki. Wyraz temu dał, cytowany już wielokrotnie, Simon Frith, który powołując się na słowa innego badacza – Richarda Rogersa, stwierdził:

Dla Rogersa było jasne – i nadal jest to oczywista prawda – iż **piosenka** [podkreślenie autora], jej podstawowa struktura melodyczna i rytmiczna, jest zwykle uchwytywana za pośrednictwem wypełniających ją słów, nawet jeśli docierają one do nas we fragmentach (lub, co jest częstsze i bardziej świadome, w szlagwortach i refrenach)¹⁴⁵.

Elementy piosenki, które mają szansę funkcjonować jako Barthes'owskie „punctum” utworu - składniki najbardziej przyciągające i działające emocjonalnie na słuchaczy, będą zatem zawierały się przede wszystkim w warstwie słownej utworu, a ich ukształtowanie zmieniać się będzie w obrębie poszczególnych wykonania. Aby stworzyć pełny obraz piosenki, jej słowa analizowane muszą być zatem nie tylko w zapisie graficznym, ale również przy zwróceniu szczególnej uwagi na zapis foniczny i cechy go konstytuujące – od jakości nagrania, poprzez osobowość wykonawcy, po jego głos. Naturalnym środowiskiem utworu jest jednak foniczny komunikat słowno-muzyczny, a nie zapis nutowy i słowny¹⁴⁶.

¹⁴³ P. Mościcki, dz. cyt., s. 6.

¹⁴⁴ R. Barthes, *Ziarno głosu*, tłum. J. Momro, „Teksty Drugie” 5/2015, s. 229-237.

¹⁴⁵ S. Frith, dz. cyt. s. 215.

¹⁴⁶ Na marginesie należy zaznaczyć, że takie bardziej kompleksowe badania pozwolą wychwycić ewentualny dysonans pomiędzy tym co „słyszalne”, a tym co „zapisane” na przykład w książeczce dołączonej do płyty z utworem. Przykładem takiej piosenki może być *Bajka o misiu (tom II)* zespołu Lao Che, gdzie słowo, które można rozumieć jako „żyć”, okazuje się być w „rzycią” - „Więc aby żyć, trza by dać rzyć”. Różnica może być efektem nieścisłości po stronie warstwy fonicznej piosenki, intencjonalnie, bądź nie. O takiej sytuacji wspominał Krzysztof Gajda na konferencji naukowej „*Polska w piosence 1989-2018*”, która miała miejsce w Poznaniu od 5-6 listopada 2018 r. Badacz zasugerował bowiem, że w ostatnich zwrotkach piosenki zespołu Lao Che pt. *Kapitan Polska* wokalista nie intonuje zgodnej z zapisem graficznym w książeczce frazy „a sprawa polska”, ale wypowiada „a sprawa wolska”, co nadaje utworowi nowego potencjału interpretacyjnego.

Rozdział 2: Piosenka jako performans. Wobec tożsamości

1. Piosenki w świetle kategorii performatywnych

Przedmiotem badań w niniejszej pracy jest polska piosenka popularna w okresie od 1980 do 2020 r. i jej związki z kształtem polskiej tożsamości narodowej. z jednej strony uwaga badawcza będzie więc zorientowana wokół tożsamości autorów i wykonawców, którzy performują za pośrednictwem tworzonych i wykonywanych przez siebie utworów określone treści składające się na kształt tożsamości narodowej, ale z drugiej strony istotna będzie również tożsamość słuchacza, który dokonuje recepcji utworu i w odpowiedzi na utwór performuje swój stosunek do jego poszczególnych elementów. Odbiorca tego wielokodowego komunikatu może się zgadzać z przedstawioną wizją tożsamości narodowej i performować to publikując piosenkę w mediach społecznościowych, puszczać swoim najbliższym, śpiewając na manifestacji bądź koncercie, może również negować wspomniany obraz (lub określone jego elementy), dając temu upust na różne sposoby. Oprócz wspomnianego, będącego przedmiotem tej pracy, problemu obopólnego performowania tożsamości narodowej, ważny dla przeprowadzanych badań będzie również fakt, że odbiorca piosenki zawierającej w treści określone elementy i obrazy mogące składać się na kształt tożsamości narodowej (jako konstrukt), buduje, aktualizuje i redefiniuje swoje wyobrażenie „Polski” i „Polaków”.

Szczególnie ciekawa wydaje się performatywność piosenki uwarunkowana kontekstem jej „użycia” (wykonania czy odtworzenia). To historyczne „nabieranie” (gromadzenie) znaczeń i duża podatność na zmianę wymowy (zdaniem Balcerzana, piosenka jest „zawsze posłuszna kontekstom”¹⁴⁷) sprawia, że bezustannie staje się ona „ofiara” świadomych i nieświadomych procesów instrumentalizacji. Biorąc pod uwagę, że piosenka, pomimo swej podatności na kontekst, jest przy tym „zawsze w pewien sposób niezależna od otoczenia, zachowująca tożsamość”¹⁴⁸, jej instrumentalizacja i performatyzacja staje się procesem wyjątkowo intrygującym, wieloznacznym, przewrotnym i z pewnością wartym głębokiego namysłu.

Ambicją niniejszej pracy jest więc uchwycenie a także sportretowanie sposobów ekspresji i doświadczania tożsamości narodowej w wybranych polskich piosenkach

¹⁴⁷ E. Balcerzan, *Popularność piosenki – niepopularność poezji*, „Poezja” 4/1970, s. 46-47.

¹⁴⁸ Tamże.

popularnych i poprzez nie. Materiałem badawczym będą piosenki, które przetwarzają i redystrybuują ikoniczne tropy i motywy, pozwalając nadawcom i odbiorcom komunikatu aktualizować poczucie przynależności narodowej.

Wielokodowa treść piosenek będzie badana i analizowana przy pomocy narzędzi literaturoznawczych, natomiast szeroko pojęty aspekt tożsamościowy – za pomocą naukowego oprzyrządowania o rodowodzie socjologicznym. Sama piosenka, z uwagi na swój osobliwy charakter i sposób budowania relacji między nadawcą a odbiorcą muzycznego komunikatu, czytana będzie przy pomocy performatyki, ze szczególnym uwzględnieniem kategorii performansu i performatywu.

Richard Schechner przekonywał, że każde „zachowanie, wydarzenie, działanie albo rzecz można studiować jako performans”.¹⁴⁹ Dając przykład swoim rozpoznaniom w książce pt. *Performatyka. Wstęp*, przyjrzał się on kilku mapom świata z różnych okresów historycznych i szerokości geograficznych, które potraktował właśnie jako performans. Sposób odwzorowania kontynentów, ich rzeczywistych wymiarów i układu, znacząco się różnił między poszczególnymi wariantami. Każda z map jednak w pewien sposób odnosiła się do wcześniej funkcjonujących, a przede wszystkim do najpopularniejszej - XVI-wiecznej mapy stworzonej przez flamandzkiego geografa i kartografa Gerardusa Mercatora, który kreślił układ kontynentów z perspektywy ekspansywnej, kolonizatorskiej Europy Zachodniej. Schechner za pomocą wspomnianej analizy dowiódł, że to, co „przekształciło” mapy w performans, to konieczny gest wyboru wersji „sportretowania świata”. Poprzez zachowanie i odtwarzanie¹⁵⁰ wcześniejszego zachowania (wcześniejszej wersji), tworząc kolejny wariant odwzorowania, twórca nowej mapy jest performerem, a jego produkt – performansem. W podobny sposób jak Schechner mapy, potraktować można piosenki odnoszące w swojej treści do polskiej tożsamości narodowej. Gest wyboru poszczególnych motywów i tropów, a także usytuowanie ich w określonym kontekście jest performansem zdradzającym i manifestującym światopogląd nadawcy komunikatu.

Potraktowanie piosenki „jako” performansu pozwala na zwrócenie w jej obrębie uwagi na elementy, które w innym wypadkach pozostają zakryte. Wypreparowane przez Richarda Schechenera performatywne pytania: „jak rozwija się to wydarzenie w czasie i w jakiej przestrzeni je umieszczono?”, „Jakie role się gra i w jakim stopniu, jeśli w ogóle,

¹⁴⁹ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 56.

¹⁵⁰ Odrzucenie konkretnej wersji też jest jakąś formą zachowania zanegowanego. Pisze Schechner: „Nawet to co nowe, oryginalne, szokujące lub awangardowe jest przeważnie albo odmiennym układem znanych zachowań, albo przeniesieniem zachowania z okoliczności, w których jest przyjęte do miejsca, lub na okazję, w których się go nie oczekuje”. R. Schechner, dz. cyt., s. 51.

różnią się one od ról codziennych?”, „Jak panuje się nad tym co się wydarza, jak się to rozpowszechnia, przyjmuje, ocenia?”¹⁵¹ umożliwiają badanie obiektów analizy (tu: piosenek) jako wydarzeń/komunikatów zanurzonych w kulturze i społeczeństwie, będących zarówno rezultatem procesów społeczno-kulturowych, jak i elementem je w określony sposób komentujących, oceniających, a nawet modelujących. Ta ostatnia czynność w przypadku niniejszej pracy odnosić się będzie przede wszystkim do tożsamości indywidualnych i zbiorowych, które współcześnie również definiowane są jako wybitnie performatywne.

Zdaniem Philipa Auslandera najjaskrawszym przejawem performatywności muzyki popularnej jest jej wielokodowość¹⁵². Wciąż pogłębiając swoją multimedialność i synkretyczność, operuje piosenka wieloma tworzywami dążąc poprzez to do bycia przedstawieniem.

Nie tylko tworzywo/tworzywa muzyki popularnej, ale też forma jej/ich społecznego funkcjonowania mocno związana jest z kategoriami performatywności. Maria Popczyk i Jacek Mikołajczyk we wstępie do pracy pt. *Ciało – muzyka – performans* konstatowali:

Muzyka (...) posiada wyjątkową pozycję w obrębie sztuk performatywnych, manifestuje się i ucieleśnia, materializuje w materiale wizualnym jakim, jest ciało – aktora, tancerza, śpiewaka, instrumentalisty, ale i słuchacza. Trzeba przyjąć, iż muzyka – podobnie jak sztuki widowiskowe – właściwie nie istnieje poza »wykonaniem«¹⁵³.

W przeciwieństwie do klasycznego dzieła muzycznego¹⁵⁴, gdzie kompozytor utrwala swoją wizję za pomocą zapisu nutowego, percepcja piosenki poza konkretną realizacją jest w praktyce niemożliwa. Utwory przynależące do tzw. muzyki popularnej są najczęściej efektem pracy kolektywnej, negocjowanej podczas wielu rozmów i prób. Rzadko piosenki zostają definitywnie spisane „na papierze”, częściej jest to tzw. *head arrangement*¹⁵⁵.

¹⁵¹ R. Schechner, dz. cyt., s. 65.

¹⁵² Marcin Rychlewski w pracy pt. *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*. Zwraca uwagę na cztery składniki przekazu muzyki rockowej (które naturalnie odnieść można do całej muzyki popularnej): przekaz muzyczno-dźwiękowy, słowno-tekstowy, ikonoczno-okładkowy, ikonoczno-sceniczny. M. Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011, s. 28 i n.

¹⁵³ J. Mikołajczyk, M. Popczyk, *Wstęp*, [w:] *Ciało – muzyka – performans*, red. J. Mikołajczyk, M. Popczyk, Katowice 2017, s. 8.

¹⁵⁴ Grzegorz Piotrowski klasyczne dzieło muzyczne definiuje: „(...) tworem autorskim, unikatowym, wywiedzionym z inwencji jednego człowieka będącego profesjonalnym kompozytorem, który precyzuje i utrwala swoją „wizję”, tworząc artefakt – zapis, najczęściej nutowy bądź innego rodzaju. Zapis ten pełni funkcję medium; dzięki niemu dzieło dostępne jest dla potencjalnie nieograniczonej liczby wykonawców i – dzięki wykonaniom – słuchaczy, a zatem istnieje niezależnie, w czasie i przestrzeni, od swojego twórcy.”, G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016, s. 105.

¹⁵⁵ Roman Kowal definiuje ten typ „zapisu utworu” w poniższy sposób: „charakterystyczny dla przekazu bezpośredniego (oralnego) typ ustaleń pamięciowych odnoszących się do ogólnego »planu podstawowego«

Popczyk i Mikołajczyk dodają, że „zanim pojawiła się możliwość rejestracji muzyki, mogła być ona odbierana wyłącznie w ramach performowania »tu i teraz«”.¹⁵⁶

Piosenka jest zatem performansem przede wszystkim jako wykonanie „na żywo”. We wspomnianej sytuacji wykonawczej jej performatywność podkreśla „cielesna współobecność”¹⁵⁷ muzyków i słuchaczy, która zawiera się działaniu zespołowym (m.in. reakcje publiczności, wspólny śpiew), zamianie ról (np. dośpiewywanie fragmentów piosenek przez słuchaczy) czy kontakcie fizycznym (witanie się z publicznością, rzucanie się wokalistów w tłum [tzw. *stage diving*]). Na performatywność piosenki duży wpływ ma również jej związek z ludzkim głosem, który, zdaniem Doroty Szymonik, jest performansem ludzkiego ciała¹⁵⁸.

Należy jednak mocno podkreślić, że performatywność piosenki nie wiąże się wyłącznie z publicznym jej wykonaniem. Również utrwalone wersje utworów mogą funkcjonować jako performanse i performatywy, zarówno poprzez sposób wyśpiewania poszczególnych fragmentów utworu, jak i miejsce, czas, okoliczności i odtworzenia piosenki. Odtworzenie piosenki na manifestacji politycznej nada jej inne funkcje i zwróci uwagę słuchacza na inne jej elementy, niż puszczenie tego samego utworu na imprezie rodzinnej. Podobna sytuacja może mieć miejsce na koncercie, gdzie okoliczności (np. sytuacja polityczna¹⁵⁹, śmierć znanej osoby¹⁶⁰) mogą zmodyfikować odbiór piosenki,

utworu i jego węzłowych punktów, tematu, kolejności partii improwizowanych, rodzaju zakończenia (...) itp. Jest to typ ustaleń oparty na demonstracjach na instrumencie i głosem oraz opisach (deskryptach) oralnych”. R. Kowal, *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych 1962 - 1975. Funkcja, typologia, systematyka*, Kraków 1999, s. 191 za: G. Piotrowski, dz. cyt. s. 106.

¹⁵⁶ *Ciało – muzyka – performans*, red. J. Mikołajczyk, M. Popczyk, Katowice 2017, s. 8.

¹⁵⁷ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 57 i n., Za: G. Piotrowski, dz. cyt., s. 128.

¹⁵⁸ D. Szymonik, *Głos jako ciało. Perspektywa performatywna*, [w:] „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 4/2011 (32), s. 233-242.

¹⁵⁹ Przywołać można np. Euromajdan z lat 2013-2014: „Kiedy rankiem 7 grudnia 2013 roku Markijan Macech z Lwowa ustawił pierwsze »rewolucyjne pianino« naprzeciw kordonu milicji przy budynku administracji prezydenta na ul. Luteńkiej, nie podejrzewał nawet jak silny odzew wywoła. Chciał po prostu przenieść pomysł „ulicznego pianina” z Lwowa na ulice Kijowa. Tego dnia Markijan wykonał *Walc cis-moll* op. 64 nr 2 Fryderyka Chopina, a chwilę później ktoś wyszedł z tłumu by zagrać ukraińskie i obce piosenki, w tym *Murkę* dla prezydenta. »Rewolucyjne pianino« z Luteńkiej zostało uwiecznione na ikonicznej fotografii przedstawiającej samotnego pianistę tuż przed szeregiem milicjantów. Sean Lennon, syn Beatlesa-pacyfisty, udostępnił to zdjęcie na swoim facebooku z komentarzem: »Zdjęcie faceta grającego *Imagine* [dlaczego uznał, że była to akurat ta piosenka, wie tylko sam Sean – L.M.] policjantom w czasie zamieszek, niesamowite!«”. L. Morozowa, *Dźwięki Majdanu*, tłum. A. Meus, „Glissando”, 12.04.2015, online: <https://glissando.pl/artykuly/sounds-of-maidan-pl/>, dostęp: 04.03.2021.

¹⁶⁰ Symptomatycznym przykładem może być tytuł notki prasowej opublikowanej na stronie internetowej tygodnika „Wprost” tuż po warszawskim koncercie Eltona Johna w maju 2010 : „Elton John nie zadedykował piosenki ofiarom katastrofy w Smoleńsku”. Sugerował on, że publiczność zgromadzona na stadionie Polonii Warszawa oczekiwała na „komentarz” artysty odnoszący się do katastrofy smoleńskiej, którą wówczas żył cały kraj. *Elton John nie zadedykował piosenki ofiarom katastrofy w Smoleńsku*, „wprost.pl”, 30.05.2010, online: <https://www.wprost.pl/motoryzacja/197010/elton-john-nie-zadedykował-piosenki-ofiarom-katastrofy-w-smoleńsku.html>, dostęp: 20.02.2020

a nawet cel jej wykonania (w sytuacji, gdy np. artysta zamiast zabawić publiczność chce zmanifestować swoje poglądy).

Według Schechenerowskiej definicji performansu, zachowania, które można opisać tym określeniem, realizują siedem funkcji. Mogą one: zabawiać; tworzyć coś pięknego; ustanawiać bądź zmieniać tożsamość; budować bądź podtrzymywać wspólnotę; uzdrawiać; nauczać, przekonywać, wmawiać; obcować z tym co święte bądź demoniczne¹⁶¹. Badacz przekonuje, że wspomniane funkcje zmieniają się w związku ze statusem uczestników a także ich oczekiwaniami. Prawie żaden performans nie spełnia wszystkich wymienionych funkcji, jednak większość realizuje jednocześnie kilka z nich. Na przykład performatywność widowiska propagandowego lub manifestacji łączy się z funkcją nauczania, przekonywania i wmawiania, dodatkowo wydarzenia tego typu zabawiają publiczność (funkcja bawienia), jak również podtrzymują wspólnotę.

Powyższe przykłady unaoczniają to, co o performatywności pisma pisał Jacques Derrida. Uważał on, że pismo (traktowane „jako cała tkanka ekspresji kulturowych i praktyk społecznych”¹⁶²) ucieleśnia jakiś przejaw władzy, każde pismo stanowi walkę o władzę¹⁶³, a ten który pisze (a u t o r - osoba posiadająca a u t o r y t e t) spełnia performatywnie akt władzy. Jak podsumowuje myśl Derridy Richard Schechner: „Z tej perspektywy historia nie jest opowieścią o tym »co się stało«, lecz nieustanną walką o pisanie albo o własność narracji historycznej”¹⁶⁴. Dlatego tak ogromne (i performatywne!) znaczenie ma gest wyboru wariantu odwzorowania mapy świata, ale i piosenki w radiu czy muzyki na imprezie rodzinnej. Za pozornie niewinną czynnością kryje się określony obraz świata, który może inne obrazy świata kształtować (naruszać, ugruntowywać, redefiniować, itd.).

Podsumowując, na performatywny charakter piosenek wpływa nie tylko ich tekst i ekspresja wykonawcza ale również osoba wykonawcy, autora, historia jaka stoi za utworem (np. jego poprzednie wersje), kontekst wykonania, i wiele innych zmiennych, które aktualizują¹⁶⁵ się w relacji między wykonawcą a słuchaczami albo między samymi słuchaczami, którzy, odtwarzając piosenkę, stają się równocześnie kimś na kształt jej wykonawców.

¹⁶¹ R. Schechner, dz. cyt., s. 61.

¹⁶² R. Schechner, dz. cyt., s. 169.

¹⁶³ „W walce o władzę stoją więc naprzeciw siebie pisma” J. Derrida, *Scribble (writing-power)*, [w:] *The Derrida Reader*, s. 50, Cyt. za: R. Schechner, dz. cyt. s. 169.

¹⁶⁴ R. Schechner, dz. cyt. s. 169.

¹⁶⁵ Schechner przekonuje, że w tradycji europejskiej performatywność nie zależy od samego zdarzenia, ale od jego umiejscowienia i odbioru. Zob. R. Schechner, dz. cyt., s. 54.

2. Performowanie poprzez piosenkę

W niniejszej pracy piosenki popularne badane są jako performanse i performatywy mające potencjał kształtowania indywidualnych i zbiorowych tożsamości. W zależności od konkretnej wypowiedzi artystycznej, ugruntowują, destabilizują, a nade wszystko aktualizują przynależność nadawcy i odbiorcy komunikatu do określonej grupy społecznej.

John Langshaw Austin, definiując pojęcie performatywu, pisał:

Nazwa ta pochodzi oczywiście od angielskiego *perform*, czasownika, który występuje zazwyczaj z rzeczownikiem oznaczającym czynność – wskazuje ona, że wygłoszenie wypowiedzi jest wykonaniem jakiejś czynności, jest czymś, o czym nie myśli się normalnie jako tylko o powiedzeniu czego¹⁶⁶.

Będąca tematem niniejszych rozważań piosenka, w Austinowskim rozumieniu performatywu byłaby zjawiskiem balansującym na styku wypowiedzi udanych i „daremnych”. Potencjalna niefortunność performatywności piosenki związana jest z jej teatralnym charakterem, będącym, zdaniem badacza, „pasożytniczym naruszeniem języka”¹⁶⁷. Austin przekonuje, że jeżeli wypowiedź wygłaszana jest przez aktora na scenie będąc częścią poematu lub monologu, wtedy takie użycie języka funkcjonuje „nie na serio”¹⁶⁸. Wyśpiewane w piosence sądy byłyby zatem wypowiedziami, które należy traktować z odpowiednim dystansem. W tym wypadku, nawet jeżeli Kazimierz „Kazik” Staszewski w piosence pt. *Prosto* śpiewa o „sobie”: „Jestem Kazik co po ulicach łązi”¹⁶⁹, odbieramy to zdanie jako pewną kreację i konwencję (tym bardziej, że w dalszej części podmiot informuje o tym, że rankiem wypadło mu z głowy oko¹⁷⁰). Sytuacja jednak może ulec zmianie, jeżeli usłyszy się kolejne wersy piosenki, weźmie pod uwagę osobę autora i okoliczności powstania utworu. Wspomniana piosenka opublikowana została w 2013 roku, w czasie wzrastającego napięcia polityczno-społecznego w Polsce¹⁷¹ będącego efektem

¹⁶⁶ J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 555.

¹⁶⁷ J. L. Austin, *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie*, 1993, s. 751.

¹⁶⁸ J. L. Austin, dz. cyt., s. 751.

¹⁶⁹ Dalej Kazik śpiewa również „nagrywam w Studio u Adasia Elektry” nawiązując do okoliczności powstania płyty. Wokal do albumu *Prosto* był nagrywany w Elektra Studio, producentem był Adam Toczko. *Prosto (album)*, „Wikipedia”, b.d., online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Prosto_\(album\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Prosto_(album)), dostęp: 20.02.2020

¹⁷⁰ „Rankiem gdy wypadło mi oko z głowy / a nie stać mnie na oko nowe”.

¹⁷¹ Coraz głośniejsze mówiono o wewnątrznarodowym podziale. Katarzyna Buszkowska w artykule pt. *Smoleńska matnia* pisała: „w sporach smoleńskich wyodrębniły się osobne wspólnoty i oddzielne obiegi. Podzieliły odbiorców na zwolenników i przeciwników zamachu”. K. Buszkowska, *Smoleńska matnia*, [w:] *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji. W stronę nowej syntezy (2)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2017, s. 370.

kontrowersji¹⁷² wokół katastrofy smoleńskiej z 10 kwietnia 2010 roku. W refrenie Staszewski w charakterystyczny dla siebie sposób wykrzykuje: „Idę prosto, to jest powód do troski / Idę prosto, mam w dupie obie wasze Polski / Idę prosto, nie zbaczam ni w lewo ni w prawo”. Oczywiście, nawet pomimo surowej aranżacji utworu i głosu wokalisty sugerującego wysoki stopień zaangażowania w przekaz, deklaracja ta mogłaby zostać odebrana znów jako przykład kreacji artystycznej, gdyby nie jego dotychczasowa twórczość. Staszewski, niedoszły socjolog¹⁷³, znany jest od lat z ciętych, zaangażowanych politycznie tekstów¹⁷⁴. Jego piosenki wielokrotnie nastawione były na sprawczość (np. z zespołem Kult: *Panie Waldku, Pan się nie boi czyli lewy czerwcowy*, czy z zespołem Kazik na *Żywo Łysy jedzie do Moskwy*), niektóre z nich miały rzeczywisty wpływ na debatę polityczną (np. *10000000*¹⁷⁵). *Prosto*, będąc mocną deklaracją artysty powszechnie utożsamianego z zaangażowaniem, nawiązując do głośnego konfliktu społecznego, publikowana w okresie „gorącym politycznie”, siłą wyżej wymienionych elementów składowych, pomimo a może dzięki konwencji piosenkowej, staje się performatywnym fortunnym, mającym wpływ na rzeczywistość. Wypowiadając się w sprawach kluczowych, artysta zajmuje wobec nich stanowisko, tworząc tym samym swój wizerunek i potencjalną grupę docelowych odbiorców. Oczywiście, Kazik, mimo deklaracji, może wziąć udział w konflikcie politycznym i dokonać tzw. „błędu wykonania”¹⁷⁶, nie sprawi to jednak, że wspomniana wypowiedź straci moc performatywną. Efekt tego działania zwrócony będzie

¹⁷² W tekstach i wypowiedziach komentujących ten spór niejednokrotnie używano terminu „dwie Polski”, dodatkowo, szukano mniej lub bardziej trafnych analogii historycznych, np. historyk Tomasz Gąsowski komentował: „te różnice tkwią w nas, bardziej w warstwie kulturowej niż politycznej. I nie jesteśmy dziś w tym szczególnie wyjątkowi, że odwołam się do doświadczeń historycznych. Dwie Polski, dwa modele Polaków, a co za tym idzie dwie formuły tożsamości to rzecz w naszych dziejach nie nowa. Targowica, noc listopadowa 1830 r. czy sierpień 1914 - to czas, gdy naprzeciw siebie stały dwie Polski, dwa rodzaje patriotyzmu. I jeszcze jeden ważki przykład to gwałtowne starcia Polaków po wyborze prezydentów: II RP Gabriela Narutowicza i III RP Lecha Wałęsy. Także spór o pochówki na Wawelu miał już wcześniejsze odsłony.” P. Legutko, T. Gąsowski *Jeden Smoleńsk, dwie Polski*, „Dziennik Polski”, 8.10.2011, online: <https://dziennikpolski24.pl/jeden-smolensk-dwie-polski/ar/2982266>, dostęp: 29.02.2020.

¹⁷³ Studiów na Uniwersytecie Warszawskim nie ukończył.

¹⁷⁴ Bartosz Staszczyszyn pisał: „Kiedy kilka lat później większość muzyków przestała opisywać społeczno-polityczną rzeczywistość, on z uporem do niej wracał, każąc swoim fanom konfrontować się z problemami nowej rzeczywistości. W wolnej Polsce śpiewał o hipokryzji polityków i społecznym wykluczeniu. Atakował rządzących i komentował nasze narodowe słabości. Za to ostatnie odsądzano go czasem od czci i wiary, a co żarliwi obrońcy polskości ciągnęli go po sądach.” Więcej: B. Staszczyszyn, *Jeszcze Polska: transformacja oczami Kazika*, „culture.pl”, 11.06.2019, online: <https://culture.pl/pl/artukul/jeszcze-polska-transformacja-oczami-kazika>, dostęp: 29.02.2020.

¹⁷⁵ Wcielając się w polskich robotników, „Kazik” rozlicza Lecha Wałęsę z przedwyborczych obietnic wykrzykując w refrenie słowa: „Wałęsa, dawaj moje sto milionów, Wałęsa, dawaj nasze sto milionów”. Piosenka ta od pierwszego wykonania w 1992 zaskarbiła sobie sympatię słuchaczy, wywołała również niemałą burzę medialną. Staszewski trafił na pierwszą stronę „Gazety Wyborczej”, a na słowa piosenki odpowiedział sam prezydent. W filmie dokumentalnym *Na ulicy Kazika* z 1994 roku w reżyserii Beaty Dunajewskiej, Donald Tusk komentował: "Pojedynek Kazika z Wałęsą wykazał miazdzącą przewagę dobrego muzyka rockowego nad politykiem". B. Dunajewska, *Na ulicy Kazika*, Telewizja Polska - II Program, 1994.

¹⁷⁶ J.L. Austin, dz. cyt. s. 566.

w samego artystę – działając „przeciwko deklaracjom”, wśród swoich fanów może stracić on wiarygodność. W przypadku piosenki performatywość w rozumieniu Austinowskim będzie przede wszystkim cechą charakterystyczną utworów nawiązujących do kwestii kontrowersyjnych i społecznie dyskutowanych. Nie ulega wątpliwości, że tematy związane z tożsamością narodową również można przypisać do tych „gorących”, których podjęcie musi skutkować przypisaniem się autora do konkretnej grupy społecznej. Im artysta bardziej popularny, tym potencjalnie większa moc takiego performatywu.

Szczególnie ważna w kontekście niniejszej pracy jest jednak kwestia społecznej performatywności piosenki popularnej, czyli to, na jakiej zasadzie i w jaki sposób dzieła muzyki popularnej, wypełniając codzienność, mogą ingerować w rzeczywistość słuchaczy, wpływając na ich relacje, poczucie przynależności i tożsamość. Komentując koncepcję Austina, Richard Schechner przekonywał, że autor *Mówienia i poznawania* nie rozumiał albo nie chciał poznać prawdziwej siły teatru: „to co zdarza się na scenie ma zarówno emocjonalne, jak i ideologiczne konsekwencje zarówno dla performerów jak i widzów. Postaci są realne w swej własnej domenie i strefie czasowej. Zarówno aktorzy jak i widzowie utożsamiają się z postaciami, leją prawdziwe łzy nad ich losem, i głęboko się weń angażują”¹⁷⁷. Amerykański filozof, Richard Shusterman w artykule pt. *Sztuka jako dramatyzacja*, próbując opisać przyczyny efektywności wpływu dramatu i innych dzieł artystycznych na ludzkie emocje, posłużył się pojęciem „ramy”. Rama byłaby czymś na kształt formy artystycznej, która nadaje działaniu status artystyczny i w którą ubrane jest „spotęgowane doświadczenie”¹⁷⁸. Napięcie pomiędzy oboma „wymiarami” ma, zdaniem filozofa, szczególną wartość i może być niezwykle owocne i budujące¹⁷⁹. Ów stan rzeczy wiąże się z tym, że wspomniana rama nie funkcjonuje jedynie jako bariera oddzielająca przestrzeń artystyczną od nieartystycznej. Shusterman przekonuje, że obramowanie „pozwala skupić się wyraźniej na danym przedmiocie, uczuciu, działaniu, a co za tym idzie – wyostreza, podkreśla i ożywia. Tak jak szkło powiększające potęguje światło i ciepło słońca, koncentrując je w ramach soczewki, tak samo ramy sztuki potęgują władzę, jaką doświadczana treść sprawuje nad naszym życiem emocjonalnym, czyniąc tę treść o wiele żywszą i znaczącą.”¹⁸⁰.

¹⁷⁷ R. Schechner, dz. cyt., s. 146-147.

¹⁷⁸ Shusterman zbliża oba pojęcia do „formy” i „treści”, zaznacza, że są one blisko związane, jednak nie synonimiczne. R. Shusterman, *o sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, tłum. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 191.

¹⁷⁹ Tamże.

¹⁸⁰ Tamże.

„Piosenkowa soczewka”, w której skupiają się (lub: która obramowuje¹⁸¹) treść a także emocje autora słów i wykonawcy, w związku ze specyfiką medium wymagającego kondensacji, prostoty i dosadności, może mieć potężną siłę impresywną. Utożsamienie się z emocjami wykonawcy piosenki, uczucia i afekty będące efektem obcowania z muzyką mogą być natomiast dużo silniejsze niż w przypadku innych rodzajów sztuki.

3. Wspólnototwórczy potencjał performatywnego działania piosenki

Potencjał impresywny piosenki, czyli moc oddziaływania na odbiorcę, może wzmacniać kilka cech, które przynależą do tego typu komunikatu artystycznego. Piosenka popularna towarzyszy bowiem człowiekowi jako „tło” codziennych czynności (w przestrzeni realnej i wirtualnej), jest także źródłem okazjonalnych indywidualnych i zbiorowych przyjemności.

W artykule „*A ja sobie śpiewam, a ja sobie gram...*”. *Piosenka jako forma rytualizacji codzienności* Dorota Fox proponuje w kontekście omawianego zjawiska połączyć kategorię codzienności z rytualizacją. Przekonuje ona, że

piosenka-towarzyszka codzienności stworzona została, by wyrażać cały rejestr bieżących doświadczeń i nadawać monotoni powtarzanych czynności walor pewnego porządku, może służyć jako forma ekspresji tyleż indywidualnej, co grupowej rozmaitym celom¹⁸².

Do codzienności upodabniać ma piosenkę jej ulotność i fragmentaryczność. Powszechne zastosowanie w najrozmaitszych sytuacjach i okolicznościach¹⁸³ doświadczeniom indywidualnym nadać wymiar ogólnoludzki mocno ją wiąże z rytuałem¹⁸⁴. Dzięki wspomnianym cechom, popularne, puszczone w radio, telewizji czy śpiewane w grupach

¹⁸¹ Należy podkreślić, że „obramowanie” Shustermanowskie różni się znacznie, od wspomnianego w niniejszej pracy „obramowania” Łotmanowskiego. Kategoria Shustermana opisuje piosenkę z punktu widzenia estetycznego, natomiast Łotmanowska – z semiotycznego.

¹⁸² D. Fox, „*A ja sobie śpiewam, a ja sobie gram...*”. *Piosenka jako forma rytualizacji codzienności* [w:] *Etyka i estetyka słowa w piosence*, red. K. Gajda, M. Chrzastowska, Poznań 2019, s. 16.

¹⁸³ Celem góralskiej *przyśpiewki* ma być rozerwanie się w trakcie pracy, żołnierska piosenka miała pomóc w długim marszu, work songs pomagała niewolnikom wytrzymać zmęczenie podczas prac na plantacjach. Za: D. Fox. dz. cyt. s. 16.

¹⁸⁴ Rytuał rozumiany jest tu za Victorem Turnerem Claudem Rivièrem jako „jako system komunikacji posługujący się środkami symbolicznymi służącymi do wyrażenia w różnego rodzaju działaniach podstawowych dla wspólnoty wartości o dużej sile afektywnej. Może być on rozmaicie sfunkcjonalizowany jako narzędzie przystosowawcze (Clifford Geertz), zachowawcze, jak i transformacyjne”. Za: D. Fox. dz. cyt. s. 15.

rówieśniczych utwory, stają się zjawiskami o znaczeniu nie tylko jednostkowym, ale pokoleniowym, co więcej - „odsłaniają one bagaż wspólnych doświadczeń i intymnych przeżyć, tzw. międzyludzką prywatność”¹⁸⁵ budując „solidarność społeczną”¹⁸⁶.

Jako że piosenka jest, zdaniem Edwarda Balcerzana „zawsze posłuszna kontekstom – a przecież zawsze w pewien sposób niezależna od otoczenia, zachowująca tożsamość”¹⁸⁷, funkcjonować może również jako rytuał intensyfikacji emocji, ucieleśniając je za pośrednictwem części składowych komunikatu. Fox przekonuje również, że

za sprawą teatru i estrady – górnolotnie określanych jako najpełniejsze formy żywego współobcowania, współuczestnictwa – [piosenka] staje się (...) wydarzeniem artystycznym/społecznym przeżywanym we wspólnocie, powołuje wspólnotę ufundowaną na typowym dla rytuału *communitas*¹⁸⁸.

Wspólnototwórczy charakter piosenki objawia się zatem nie tylko w indywidualnym odbiorze, ale również (może najbardziej widowiskowo) w zjawiskach związanych ze zbiorowym doświadczaniem muzyki. Przede wszystkim będą to koncerty, gdzie publiczność demonstruje swoje *communitas* oklaskami, tańcem czy wspólnym śpiewem. Piosenki łączące będą również uczestników manifestacji¹⁸⁹, funkcjonując jako jeden ze środków wyrazu istotnej dla demonstrantów idei.

Pomimo tego, że społeczność zebrana w ramach koncertu afirmuje wykonawcę i jego muzykę, podczas gdy pierwszoplanowym celem demonstracji jest zbiorowa deklaracja własnych poglądów, wspomniane zjawiska w XX i XXI wieku mocno się przenikają, „wykorzystując” na swój użytek piosenkę. Przykładowo, demonstracje często połączone są z występami artystów wykonujących utwory tożsame z przekonaniami zebranych. Upowszechnione jest również od lat wyzyskiwanie popularnych, lub przygotowanych na tę właśnie okazję, piosenek wyborczych¹⁹⁰. Na koncertach natomiast nierzadko się zdarza, że wykonawcy deklarują swoje poglądy¹⁹¹, komentują aktualne

¹⁸⁵ D. Fox, dz. cyt., s. 19.

¹⁸⁶ D. Fox, dz. cyt., s. 22.

¹⁸⁷ E. Balcerzan, *Popularność piosenki – niepopularność poezji*, „Poezja” 4/1970, s. 46-47. za: D. Fox, dz. cyt., s. 21.

¹⁸⁸ D. Fox, dz. cyt., s. 24.

¹⁸⁹ Należy podkreślić, że w świetle performatyki, koncert również jest rodzajem manifestacji.

¹⁹⁰ O polskich piosenkach wyborczych pisała np. Agnieszka Łukasik-Turecka w artykule *Muzyka w polityce. Piosenki pro i kontra*. A. Łukasik-Turecka, *Muzyka w polityce. Piosenki pro i kontra*, [w:] *Współczesne zagadnienia marketingu politycznego i public relations*, red. M. Adamik-Szysiak, W. Maguś, Lublin 2013.

¹⁹¹ Przykładem takiego koncertu może być koncert Macieja Maleńczuka w Skarżysku, który odbył się w 2014 roku. Jak relacjonuje uczestnik koncertu: „Maleńczuk nie stronił od polityki. Śmiał się z Waldemara Pawłaka, nazywając go „najbardziej przezroczystym polskim politykiem”, księdza Oko. - Co to jest to gender? u nas na wsi gender nocą kradnie mleko krowom. Niech sobie księża gadają, dekalogu nikt nie przestrzega. Ludźmi rządzi nie gender, tylko libido, wielu księży o tym doskonale wie - twierdził. Dodał, że jego zdaniem

wydarzenia polityczne¹⁹², a także dedykują piosenki rzecznikom popieranych przez siebie spraw¹⁹³. Wykonana tuż po takim „wprowadzającym komentarzu” piosenka staje się kolejną formą ekspresji poglądów i emocji artysty¹⁹⁴, któremu zwykle wtóruje publiczność.

Tym sposobem zawiązuje się wspólnota oparta nie tylko na sympatii wobec muzyki danego artysty, ale również podzielająca (lub deklarująca uczestnictwem) jego poglądy. W tym świetle kontakt piosenki z masowym słuchaczem istotnie zwiększałby moc performatywną przekazu, którego intensywność byłaby proporcjonalna do popularności utworu. Pomimo tego, że w wywiadzie¹⁹⁵ dla „Polska The Times” Kazik Staszewski zaprzecza, jakoby za pomocą piosenek zamieszczonych na albumie *Prosto* „zbierał swój elektorat”, jego artystyczne piosenkowe wypowiedzi gromadzą wokół siebie ludzi o określonym spojrzeniu na świat. Jeżeli nawet nie wszyscy podzielają jego poglądy, to uczestnictwo w koncertach czy codzienny kontakt z jego piosenkami sprawiają, że choć chwilowo, incydentalnie, słuchacze przyjmują perspektywę Staszewskiego. Nie może to pozostawać bez wpływu na konstytuowanie się ich własnych poglądów, budowanie

najbardziej zajadli katolicy kierują się nienawiścią, a nie miłością. Co ciekawe, jak ogłosili organizatorzy, koncert wsparły starostwo powiatowe i skarżyski magistrat, których szefowie to politycy prawicowi. Maleńczuk przypominał, że stracił w więzieniu dwa lata życia, by być wolnym. Jeden z utworów zadedykował walczącym o demokrację Ukraińcom. W piosenkę "ostatnia nocka" wpleciono fragment melodii »Hej, sokoły«". M. Bolechowski, *Kontrowersyjny koncert w Skarżysku. Maleńczuk wyśmiewał celebrytów*, „echodnia.eu”, 12.02.2014, online: <https://echodnia.eu/swietokrzyskie/kontrowersyjny-koncert-w-skarzysku-malenczuk-wysmiewal-celebrytow/ar/8025000>, dostęp: 03.03.2020

¹⁹² „8 lipca Mick Jagger ze sceny oświadczył, że „jest za stary, by być sędzią, ale jest dość młody, by śpiewać”. I okazało się, że – jak pisał Wałęsa – rzeczywiście słowa Jaggera znaczą naprawdę dużo. W Polsce z entuzjazmem podeszli do nich politycy opozycji. „Szkoda, że nie słucha Stonesów. Jak Mick Jagger nie jest za stary, żeby śpiewać, a prezes, żeby politykować, to może nasi najlepsi sędziowie nie są za starzy, żeby orzekać” – pisał po koncercie Rafał Trzaskowski z PO. z kolei Jakub Stefaniak z PSL ocenił, że Jagger „doskonale wie, co tu się dzieje”. „Myślę, że te słowa nieprzypadkowo padły” – podkreślał. A Borys Budka uznał za sukces, bo na podobny apel ze strony Jarosława Kaczyńskiego zapewne Mick Jagger, ani inna „gwiazda światowego formatu”, by nie odpowiedziała.” *Aktorzy, pisarze, piosenkarze. Czemu artyści mieszkają się do polityki?*, „rp.pl”, 21.07.2018, online: <https://www.rp.pl/Polityka/307199902-Aktorzy-pisarze-piosenkarze-Czemu-artysci-mieszkaja-sie-do-polityki.html>, dostęp: 05.03.2020

¹⁹³ O dedykującym Hołdysie, *Rock w opozycji*, „Wprost.pl”, 15.05.2016, online: <https://www.wprost.pl/kraj/10006896/rock-w-opozycji.html>, , dostęp: 05.03.2020. Również ironicznie - *Kod już straszy Pawła Kukiza*, „Fronda.pl”, 20.12.2015, online: <https://www.fronda.pl/a/kod-juz-straszy-pawla-kukiza%2C62581.html>, dostęp: 05.03.2020.

¹⁹⁴ Czasem jednak piosenki wykorzystywane są przez polityków i ich sztaby bez żadnych uzgodnień z muzykami. Na przykład w 2005 roku podczas niemieckich wyborów parlamentarnych partia Angeli Merkel startowała z piosenką nawiązującą do imienia polityczki - *Angie* Rolling Stonesów. Artyści oświadczyli później, że nikt ich o użyciu piosenki nie poinformował. Natomiast w 2009 roku kandydat na prezydenta Francji Nicolas Sarkozy sięgnął w swojej kampanii po piosenkę nowojorskiej grupy MGMT. Ostatecznie sztab wyborczy polityka został pozwany za naruszenie praw autorskich i musiał zapłacić odszkodowanie w wysokości 30 tys. euro. W Polsce w 2020 roku w ramach kampanii prezydenckiej kandydat Andrzej Duda wykorzystał piosenkę *Miejcie nadzieję* Zbigniewa Preisnera. Muzyk później wystosował oświadczenie na portalu społecznościowym, że użycie to było bezprawne i nie podpisuje się on pod kandydaturą Dudy.

¹⁹⁵ A. Czupryn, *Kazik Staszewski: Korzystajmy z piękności życia i nie bójmy się*, „Polskatimes.pl”, 28.05.2013, online: <https://polskatimes.pl/kazik-staszewski-korzystajmy-z-pieknosci-zycia-i-nie-bojmy-sie/ar/906324>, dostęp: 10.03.2020.

indywidualnej tożsamości.

Powyższe rozpoznanie zdaje się potwierdzać Maciej Bernasiewicz, który analizując współczesną recepcję popkultury przekonywał, że kultura popularna „jest jednym z najważniejszych sposobów wykorzystywanych przez ludzi do nadania sensu sobie samym, swojemu życiu i światu”¹⁹⁶. Badacz, powołując się na typologię znawcy komunikacji masowej Denisa McQuaila, zwracał również uwagę na to, że treści komunikowania masowego, oprócz potrzeby informacyjnej, realizują u swoich odbiorców również potrzebę integracyjną¹⁹⁷, a także tożsamościową. Ta ostatnia ma się opierać się na identyfikacji z wartościowymi postaciami, wzmacnianiu swojego systemu wartości¹⁹⁸.

Muzyka, jak przekonuje antropolożka Georgina Born, jako jeden z najbardziej wpływowych elementów współczesnej kultury popularnej stała się medium zarówno do agregacji społecznej, jak i kształtowania tożsamości¹⁹⁹. Jej społeczny wpływ jest współcześnie nie do przecenienia m.in. z uwagi na Internet i media społecznościowe, które funkcjonują również jako platforma do dzielenia się ze sobą artefaktami kultury popularnej. Born stworzyła pojęcie „muzycznie wyobrażonych wspólnot”, w ramach których współtworzący je aktorzy społeczni „mają poczucie, że przynależą do większej całości opartej na określonej muzyce: grona uczestników/publiczności danego festiwalu, grupy wielbicieli danego artysty czy gatunku muzycznego”²⁰⁰.

W dobie Web 2.0 integracja społeczna wokół jakiegoś utworu lub artysty staje się czymś bardziej namacalnym i łatwo dostępnym. Powszechne stało się publikowanie piosenek (i ich fragmentów) za pośrednictwem profili z portali społecznościowych i aplikacji internetowych. Takie działanie jest jedną z form deklaracji własnych gustów estetycznych, a często również, z uwagi na wykonawcę lub treść piosenki - światopoglądowych czy politycznych. Dlatego też utwór udostępniony za pośrednictwem Internetu przez kogoś posiadającego społeczny autorytet może zyskiwać nowych słuchaczy. Psycholog Rafał Lewandowski w pracy pt. *Osobowościowe uwarunkowania preferencji*

¹⁹⁶ M. Bernasiewicz, *Młodość i popkultura. Dyskursy światopoglądowe, recepcja i opór*, Katowice 2009, s. 10

¹⁹⁷ Antropolog Alan P. Merriam pisał o funkcji integracyjnej muzyki: „Muzyka dostarcza punktu, wokół którego członkowie społeczeństwa się gromadzą, aby zaangażować się w działania, które wymagają wspólnego działania i współpracy grupy” A.P. Merriam, *The anthropology of music*, Chicago 1964, 227, cyt. Za: K. M. Wyrzykowska, *Od kontestacji do estetyzacji życia codziennego. Kilka uwag o znaczeniu i funkcji muzyki w życiu młodzieży*, „Pogranicze. Studia społeczne” 2015, tom XXVI, s. 135.

¹⁹⁸ M. Bernasiewicz, dz. cyt. s. 56-57.

¹⁹⁹ G. Born, *Mediation Theory*, [w:] *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, red. J. Shepherd, K. Devine, Abingdon 2015 s. 362.

²⁰⁰ G. Born, *Afterword: Music policy, aesthetic and social difference*. [w:] *Rock and popular music. Politics, policies, institutions*, red. T. Bennet i in., Londyn-Newy Jork 2005, s. 281. Za: K. M. Wyrzykowska, *Od kontestacji do estetyzacji życia codziennego. Kilka uwag o znaczeniu i funkcji muzyki w życiu młodzieży*, „Pogranicze. Studia społeczne” 2015, tom XXVI, s. 131-150.

muzycznych w zależności od wieku przekonywał, że „Preferencje [muzyczne – M.Ł.] mogą być przekazywane na drodze mniej lub bardziej intencjonalnych zabiegów edukacyjnych oraz uczenia się społecznego opartego na naśladownictwie, identyfikacji i modelowaniu”²⁰¹. Sąd ten wskazuje na istotny wpływ, jaki może mieć wspomniany rodzaj „internetowej promocji” muzyki w kształtowaniu się gustów, preferencji muzycznych, a co za tym idzie – światopoglądów i tożsamości.

Potwierdzeniem wysokiego stopnia potencjału jaki ma muzyka w ramach, postulowanych przez Georginę Born „agregacji społecznej” i „kształtowania tożsamości”, są również internetowe komentarze, które można znaleźć w serwisach internetowych pod teledyskami do popularnych piosenek. Przykładowo, pod teledyskiem do piosenki *Prosto* zespołu Kult (ok. 6,5 mln odtworzeń do marca 2020 r.) znaleźć można 1,4 tys. komentarzy. Przeważająca ich ilość afirmuje twórców utworu i ich dzieło²⁰². Pojawiają się jednak spory „ideowe” i takie wypowiedzi, których celem jest dookreślenie do kogo i dla kogo Kazik śpiewa, a także jaki jest sens jego przekazu. Już w pierwszym zamieszczonym na portalu Youtube komentarzu, który wyświetla się tuż pod filmem a także w reakcjach, jakie wypowiedź ta wygenerowała, można zaobserwować dowody „tożsamościowej lektury” piosenki. Użytkownik *thedeepdarkness84*, na którego zdjęciu profilowym widnieje symbol Polski Walczącej, napisał [pisownia oryginalna]: „Kazik jest kurewnie inteligentny a przy tym jest w nim tyle energii! że mi, trzydziestolatkowi, jest zwyczajnie wstyd! Jesteś Kazimierz Wielki!”²⁰³. Powyższy komentarz nie odnosi się bezpośrednio do piosenki, jest przede wszystkim wyrazem szacunku do artysty. Kolejny komentarz użytkownika *Grzes Grzegorzynski*, opublikowany w odpowiedzi na wypowiedź przyrównującą Kazimierza Staszewskiego do króla, który rzekomo „zastał Polskę drewnianą, a zostawił murowaną”²⁰⁴, jest próbą zdyskredytowania jego autora. Polemista, wskazując na symbol Polski Walczącej (utożsamiany ze skrajną prawicą) zamieszczony w zdjęciu profilowym swojego poprzednika, pisze [pisownia oryginalna]: „ten twój znaczek nie pasuje do Kazika, ma was w dupie.”. Komentarz ten stał się początkiem długiej wymiany poglądów, w której internauci, w charakterystyczny dla debat tego typu nieskrępowany i bardzo ekspresywny sposób, wzajemnie dzielili się swoimi poglądami politycznymi, raz po raz przyznawali rację i obrażali. Postać wokalisty, jak i sama piosenka, stały się w tym sporze nie tylko

²⁰¹ R. Lewandowski, *Osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych w zależności od wieku*. Kraków, 2011, s. 71.

²⁰² Zob. S.P. RECORDS, *KULT - Prosto [OFFICIAL VIDEO]*, „Youtube.com”, 7.11.2013, online: <https://www.youtube.com/watch?v=ALP2ZFypnHY>, dostęp: 04.04.2021.

²⁰³ Tamże, dostęp: 04.04.2021.

²⁰⁴ Tamże, dostęp: 04.04.2021.

czynnikiem pobudzającym poczucie przynależności grupowej, ale przede wszystkim ważnym punktem odniesienia. Można by oczywiście uznać, biorąc pod uwagę realia internetowych debat, że utwór ten stał się wyłącznie pretekstem do ostrej wymiany poglądów, będącej jedynie Nietzscheańskim nieproduktywnym „uczestniczeniem w chórze”²⁰⁵. Jednak zarówno pod tą, jak pod innymi głośnymi piosenkami zamieszczonymi w podobnych serwisach internetowych, znaleźć można wymiany zdań daleko wykraczające poza dyskusję o wrażeniach estetycznych i walorach artystycznych poszczególnych dzieł, unaoczniające szerokie kompetencje interpretacyjne komentatorów, a także jak najbardziej poważny stosunek do przedmiotu dyskusji. Fakt ten jest najlepszym dowodem na to, że potencjał budzenia skrajnych społecznych emocji jest w przypadku piosenki nie do przecenienia. W przestrzeni wirtualnej, tak samo jak poza nią, może być piosenka przyczyną sporów, ale także instrumentem służącym do manifestowania swoich własnych przekonań, za pomocą którego odbiorcy łączą się w (często jedynie wyobrażone) wspólnoty.

Należy wspomnieć o jeszcze jednym przynależącym do piosenki popularnej elemencie, szczególnie ważnym jeżeli chodzi o jej potencjał impresywny. Moc jej potencjału emocjonalnego angażowania słuchaczy jest efektem nie tylko ewentualnej siły tekstu czy jego wykonania, ale przede wszystkim wynika z faktu, że muzyka popularna, która z całą pewnością swój sukces zawdzięcza również wykorzystywaniu w konstrukcji utworów dobrze wyczuwalnego beatu, może lepiej niż inne gałęzie sztuki zakorzeniona²⁰⁶ jest w „naturalnych siłach, energiach i rytmach”²⁰⁷ człowieka.

Zgodnie z tym, co w zamieszczonym w „The New York Timesie” artykule pt. *The Rhythm Century* postulował Jon Parales, rytm „napędzał przeobrażenia dwudziestowiecznej

²⁰⁵ Friedrich Nietzsche postulował produktywnie uczestniczenie w społeczności na zasadzie realnej produktywniej partycypacji, która jest przeciwieństwem „tworzenia chóru” mnożącego jedynie opinie. Poniższy fragment, choć opublikowany w 1881 roku w dziele pt. *Jutrzenka. Myśl o przesądach moralnych*, zdaje się trafnym komentarzem do współczesnych internetowych debat: „O wy, nieszczęsne szelmy z wielkich metropolii polityki światowej, wy młodzi i zdolni, i udręczeni przez żądę zaszczytów mężowie, którzy poczytujecie to za swój obowiązek, żeby skomentować każde wydarzenie – a zawsze wszak coś się dzieje! Którzy mniemacie, że skoro przyczyniacie się w taki sposób do powstawania kurzu i hałasu, będziecie wozem historii! Którzy, jako że wciąż nasłuchujecie, zawsze zdołacie wtrącić słowo w odpowiedniej chwili, tracie całą swą produktywność! (...) Kto chce na scenie odgrywać rolę bohatera, ten niechaj nie myśli o tworzeniu chóru, i więcej, nie powinien nawet wiedzieć, jak chór może powstać”. F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, tłum. L.M. Kalinowski, Kraków 2006, s. 121. Cyt. Za: T. Sławek, *Słowo wstępne*, [w:] *Dystans i zaangażowanie. Wspólnota-literatura-doświadczenie. Antologia przekładów*, red. Z. Kadłubek i T. Sławek, Katowice 2008.

²⁰⁶ John Dewey już w 1934 roku pisał w pracy pt. *Sztuka jako doświadczenie*: „Dziedzinami sztuki o najwyższym dziś znaczeniu dla przeciętnego człowieka są te, których wcale on nie uważa za sztukę, na przykład kino, muzyka jazzowa, komiksy, a też, zbyt często informacje prasowe o romantycznych miłościach, morderstwach i wyczynach bandytów” J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 8.

²⁰⁷ R. Shusterman, o *sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, tłum. W. Małecki, Kraków 2007, s. 182.

muzyki”²⁰⁸, od *Święta wiosny*, poprzez jazz, po techno. Jako że doświadczenie rytmu jest blisko i nierozzerwalnie związane z cielesnym doświadczeniem muzyki, z początku XX wieku muzyka opierająca na nim swoją strukturę była przez intelektualistów deprecjonowana i utożsamiana z muzyką nieintelektualną, prostacką²⁰⁹ czy nawet niebezpieczną²¹⁰ („beat wyznacza granice między powagą a pospolitością, intuicją a intelektem”²¹¹). Dziś rytmiczność coraz rzadziej utożsamiana z „kulturą niską”, stała się jedną z podstawowych cech muzyki popularnej. Amerykański kompozytor Ben Neill, powołując się na konstatację Terence’a McKenny, w swojej pracy dotyczącej rytmu we współczesnej muzyce elektronicznej zasugerował, że również za sprawą rytmu współcześni artyści „są odpowiednikami szamanów z kultur pierwotnych”. Wyczuwalny muzyczny stały puls, beat miałby być podstawą szczególnej relacji, jaką nawiązują oni z odbiorcami i za pomocą którego mogą kierować energią tłumu. Jak pisał Simon Frith:

Szczególne znaczenie rytmu dla muzyki popularnej wynika stąd, że miarowe tempo i interesujący wzorzec rytmiczny oferują najłatwiejszy sposób wejścia w wydarzenie muzyczne. Pozwalają »aktywnie« reagować słuchaczom bez instrumentalnego doświadczenia, doświadczając muzyki jako rzeczywistości zarówno cielesnej, jak i umysłowej²¹².

Tego typu odczuwanie muzyki skracza dystans pomiędzy słuchaczem a utworem, sprawia, że odbiorca przestaje być konsumentem komunikatu jedynie na poziomie intelektu, ale również otwiera na muzyczny przekaz swoje ciało, które może czerpać z muzyki (często przyrównywaną do seksualnej) rozkosz. „Puls równa się życie, równa się przyjemność”²¹³, pisał Ben Neill, podkreślając powinowactwo rytmu z energią życiową i poczuciem satysfakcji. Na pociągającą przyjemność płynącą z obcowania ze sztuką zwracali uwagę filozofowie propagujący naturalizm estetyczny: Ralph Waldo Emerson, Friedrich Nietzsche

²⁰⁸ Jon Pareles, *The Rhythm Century: The Unstoppable Beat*, „The New York Times” 3.05 1998, dział Art & Leisure, s. 1. Za: B. Neill, *Przełomowe beaty: rytm i estetyka współczesnej muzyki elektronicznej*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox i D. Warner, Gdańsk 2010, s. 475.

²⁰⁹ Pod koniec XIX wieku brytyjski music-hall był potępiany przez moralistów, jako ulubione miejsce prostytutek, natomiast sama muzyka „niska” miała być godna potępienia, z uwagi na to, że generowała rzekomo przyjemności rodem „z baru czy burdelu”. Za: S. Frith, dz. cyt. s. 169.

²¹⁰ Milton Bracker pisał w 1957 roku o rock’n’rollu, że jest on „znakiem depersonalizacji jednostki, ekstatycznego uwielbienia dla schyłku i bierności umysłu” i dalej ostrzegał: „Jeśli nie jesteśmy w stanie przełamać jego fal rytmicznej narkozy (...) przygotowujemy własny upadek pośród pandemii pogrzebowych tańców. Taneczna moda to infantylny napad szału i ujście naszego rzeczywistego świata” M. Brecker, *Experts propose Study of „Craze”*, „New York Times”, 23.02.1957, s.1. Cyt. Za: S. Frith, dz. cyt., s. 174.

²¹¹ B. Neill, *Przełomowe beaty: rytm i estetyka współczesnej muzyki elektronicznej*, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 475.

²¹² S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2012, s. 192.

²¹³ B. Neill, dz. cyt. s. 475.

i John Dewey, według których doświadczenie estetyczne miało potencjał stymulującej i przekształcającej siły²¹⁴. Richard Shusterman przekonywał ponadto, że rozkosze sztuki posiadają wartość ewolucyjną nie tylko z tego powodu, że wyostrzają ludzką percepcję, zwiększają poczucie ładu, sprawiają, że życie jest warte życia, ale przede wszystkim dlatego, że tworzą „znaczące obrazy, które sprzyjają łączeniu odrębnych jednostek w organiczną wspólnotę przez wspólne upodobanie do form symbolicznych”²¹⁵.

Podsumowując, piosenki popularne jako performatywy siłą swoich treści werbalnych (słowa) i pozawerbalnych (ekspresja, rytm, osobowość artysty, konteksty), a także kanałów (koncert, rozmaite media analogowe i wirtualne), i sposobów funkcjonowania (wszechobecność, codzienność, rytualność) są niewątpliwie ważnym czynnikiem tworzącym lub redefiniującym (w mniej lub bardziej intencjonalny sposób) ludzkie tożsamości. Ów wpływ może funkcjonować na zasadzie konfirmacji lub kontestacji treści, które niesie za sobą konkretny utwór (wraz z całą swoją wielokodową zawartością) będącej – tak jak piosenka – performansem. Nie ulega bowiem wątpliwości, że uznanie tytułowej piosenki z albumu *Prosto* zespołu Kult za „fajną” nie jest jedynie demonstracją gustów estetycznych, ale czymś dużo bardziej istotnym – gestem dookreślenia jednostkowej tożsamości.

4. Tożsamość narodowa a kultura popularna

Brytyjski krytyk literacki F.R. Leavis w latach 60. XX wieku postulował konieczność badania kultury popularnej (postrzeganej jako przeciwieństwo kultury „wysokiej”), by określić szkody jakie, w jego mniemaniu, czyniła ona narodowi brytyjskiemu²¹⁶. Sztuka masowa była odległa kategorii rodzimości, nie utożsamiano jej (a nawet do dzisiaj często nie jest utożsamiana) z twórczością związaną z konkretną przestrzenią i określonym momentem historycznym, przez co znajdowała się ona poza definicją twórczości narodowej. Wspomniana teoria była efektem popularności prac Adorna, Horkheimera i innych członków szkoły frankfurckiej. Uważano, że „przesłanie ideologiczne kultury masowej ukształtowane wokół wartości podkreślających korzyści płasko rozumianego materializmu, splendoru i indywidualizmu, dodatkowo tłumi ducha i inteligencję »narodu«.”²¹⁷. Deprecjonowanie kultury popularnej, która miała rzekomo być

²¹⁴ R. Shusterman, dz. cyt., s. 185.

²¹⁵ R. Shusterman, dz. cyt., s. 185.

²¹⁶ Tamże, s. 27.

²¹⁷ Tamże, s. 27.

„obmyślona po to, aby »ogłupiać« masy i dostosowywać ich potrzeby do interesów kapitału”²¹⁸ spowodowało, że pozostała ona na wiele lat na marginesie pola zainteresowań badaczy form narodowych i nacjonalizmu²¹⁹. Uważano, że muzyka popularna, film czy telewizja nie mają większego wpływu na budowanie wspólnot narodowych. To co „narodowe” mogło zostać uznane ewentualnie za inspirację dla sztuki „nienarodowej”. Pozostawało w zasięgu jej działania, jednak nacisk ten był, zdaniem badaczy, na tyle znikomy, że – wzorem Leavisa czy Adorna – ograniczali się oni jedynie do podkreślania płynących z potencjalnych interakcji niebezpieczeństw dla „sztuki wysokiej”²²⁰.

Autorzy zajmujący się badaniem rozmaitych form „narodowych”, a także praktyk kulturowych związanych z reprezentacją i doświadczeniem narodu, w swoich pracach rzadko odwołują się do kultury popularnej. Zdaniem brytyjskiego badacza Tima Edensora, wspomniany stan rzeczy może być efektem potocznego utożsamienia „narodu” ze „społeczeństwem”. Potwierdzeniem tej diagnozy jest konstatacja Johna Urry’ego, który dowodził, że definicje społeczeństwa są „zakorzenione w definicjach państwa narodowego, obywatelstwa i społeczeństwa narodowego”²²¹. Podobne przekonanie w głośnej pracy pt. *Banalny nacjonalizm* wypowiedział Michael Billig: „»społeczeństwo« stanowiące integralną część definicji własnej socjologii stworzone jest na podobieństwo państwa narodowego”²²². Edensor przekonuje, że w wyniku tego stanu rzeczy „pomimo pozoru czegoś przeciwnego (...) naród nadal stanowi pierwszorzędną część składową tożsamości i społeczeństwa na poziomie teoretycznym i popularnym”²²³, co więcej „model tożsamości jako skali postrzega się jako zakotwiczony w przestrzeni narodowej”²²⁴. W ten sposób utrzymuje się iluzja podtrzymująca tezę, że naród to jednostka naturalna, a nie konstrukt społeczno-kulturowy. W tym świetle kultura narodowa jawi się jako przyczyna procesów materialnych i symbolicznych związanych ze wspólnotą, a nie jako ich wynik²²⁵. Wspomniany trop myślowy prowadzi do konstatacji uzasadniającej rzekomo odmienne proveniencje kultury narodowej oraz tzw. „kultury popularnej”. Jeżeli bowiem naród miałby być ową „jednostką

²¹⁸ Tamże, s. 27.

²¹⁹ Zdaniem Tima Edensora, do pola badań zogniskowanych wokół teorii narodu należy: ekonomia polityczna, historia i elementy kultury narodowej (przynależne do kultury wysokiej, mające już wiele lat bądź związane z kulturą ludową, a także będące „wynalezionymi tradycjami” i obrzędami). T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 9.

²²⁰ Przykładem takiej pracy jest bardzo popularna książka Richarda Hoggarta pt. *The Uses of Literacy* z 1957 roku, gdzie autor dokumentuje rozpad kultury klasowej a także ubolewa nad utratą zwartych społeczności i zastąpieniem ich przez powstającą kulturę masową.

²²¹ J. Urry, *Sociology Beyond Societies*, Londyn, 2000, s. 6., cyt za: T. Edensor, dz. cyt., s. 13.

²²² M. Billig, *Banal nationalism*, Londyn 1995, s. 53, cyt za: T. Edensor, dz. cyt. s. 13.

²²³ T. Edensor, dz. cyt. s. 13.

²²⁴ Tamże.

²²⁵ Więcej: M. Crang, *Cultural Geography*, Londyn 1998, s. 162.

naturalną”, a to co narodowe podstawowym, niejako pierwotnym komponentem tożsamości osoby zanurzonej w określonej kulturze, logiczne wydaje się, że jedynie sztuka „ambitna”, „niekomercyjna”, „hołdująca wyższym wartościom” może być wyrazem tożsamości artysty, a przez to też w jakimś stopniu - „ducha narodu”²²⁶.

Trudno podważyć fakt, że koniec XX wieku i początek XXI w Europie to czas, gdy wzrasta znaczenie kultury określanej mianem „popularnej” czy „masowej”. Nie umknęło to uwadze przedstawicieli świata nauki, także tych badających wspólnoty narodowe. Tim Edensor w opublikowanej w 2002 w pracy pt. *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne* przekonywał, że „Moc afektywną tradycyjnych form kulturowych i praktyk perswazyjnych związanych z narodem uzupełniają i w coraz większym stopniu zastępują znaczenia, obrazy i działania zaczerpnięte z kultury popularnej.”²²⁷. Efektem jego badań jest definicja tożsamości narodowej jako zjawiska dynamicznego, kwestionowanego, wielorakiego i płynnego, na który ogromny wpływ ma współcześnie kultura popularna:

Nie chcę sugerować, że związane z tradycją ceremonie i inne składniki kulturowe, na których koncentruje się większość analityków tożsamości narodowej, nie mają już obecnie znaczenia, ale uważam, że ich siła utrzymuje się dzięki (re)dystrybucji poprzez kulturę popularną, gdzie mieszają się z innymi niezliczonymi ikonicznymi elementami, oznaczającymi naród na wielorakie i niejednoznaczne sposoby²²⁸.

5. Tożsamość narodowa wobec piosenki

Chris Barker w pracy pt. *Studia kulturowe. Teoria i praktyka* przekonywał, że pomimo ludzkiej potrzeby i wynikającej z niej praktyki działania w ten sposób, jakby istniała pewna „istota” tożsamości, nie ma jednak mowy o istnieniu wspomnianej kategorii²²⁹. Zdaniem badacza, tożsamość ma w całości charakter kulturowy i nie istnieje poza swoimi reprezentacjami w dyskursach kulturowych. Wobec tego „nie jest [ona] niezmienną całością, którą się posiada, lecz ciągłym stawaniem się”²³⁰. Za Stuartem Hallem, Chris Barker opisuje ją również jako „cięcie strategiczne”²³¹ bądź też tymczasowy moment

²²⁶ W tym ujęciu kultura popularna jest, jak pisze Tim Edensor: „uważana za trywialną i płytką a przynajmniej nie związaną z kwestią tożsamości narodowej”. T. Edensor, dz. cyt., s. 29.

²²⁷ T. Edensor, dz. cyt., s. 26.

²²⁸ T. Edensor, dz. cyt., s. 26.

²²⁹ Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005, s. 279.

²³⁰ Ch. Barker, dz. cyt., s. 281.

²³¹ Chris Barker przekonuje, że zgodnie ze stworzoną przez Stuarta Halla koncepcją „cięcia” dokonywanego przez język „tożsamość powinno się rozumieć nie jako rzecz realnie istniejącą, ale jako nacechowany

stabilizacji w języku lub praktyce²³² a także „zbiór dyskursów regulacyjnych, z którymi jesteśmy związani przez procesy identyfikacji lub zaangażowania emocjonalnego”²³³. W tym świetle tożsamości są konstruktami dyskursywnymi, które mogą się tymczasowo stabilizować poprzez praktykę społeczną i kulturową²³⁴. Ta praktyka może być np. narracją²³⁵ (koncepcja tożsamości narracyjnej), może być również performansem²³⁶.

Jak przekonuje Wojciech Jerzy Burszta:

zwłaszcza w ramach społeczeństwa późnej nowoczesności (płynnej nowoczesności) tylko niewielu ludziom udaje się uniknąć problemów z trwałością i kontynuacją tożsamości w czasie (...), gdyż w coraz większym zakresie zmuszeni są uczestniczyć nie tylko w jednej, dobrze określonej »wspólnocie idei i zasad«, ale bezustannie przemieszczają się w swoim życiu zawodowym i prywatnym między różnymi takimi wspólnotami, choćby miały one nawet efemeryczną postać²³⁷.

Tożsamość jednostkową buduje więc wiele mniej lub bardziej dynamicznie zmieniających się składowych, które związane być mogą z różnymi okolicznościami funkcjonowania człowieka. Dla przykładu, wspomniany badacz w ten sposób dookreśla samego siebie:

»ja« mogę być nie tylko mężczyzną, Polakiem, Wielkopolaninem, liberałem, antropologiem, heteroseksualistą, Europejczykiem, ale mogę też rozciągać podobną listę wyznaczników tożsamości na wiele innych jeszcze ram odniesienia²³⁸.

Niektórzy badacze stronią od łączenia pojęcia indywidualnych tożsamości aktorów społecznych z tożsamościami zbiorowymi, opierając swoje przekonania na fakcie, że zbiorowość społeczna „nie ma psychicznego organu samowiedzy”²³⁹. Wielu jednak hołduje

emocjonalnie opis samego siebie”. Ch. Barker, dz. cyt., s. 279.

²³² Ch. Barker, dz. cyt., s. 281.

²³³ Tamże.

²³⁴ Zdaniem Wojciecha Jerzego Burszty „Kultura” staje się dzisiaj „zarówno w świadomości potocznej, jak i w wykładni ideologicznej – powszechnym »synonimem« tożsamości, jej znakiem i podstawową płaszczyzną”. W. J. Burszta, *Naród i kultura jako narracje*, [w:] *Naród-tożsamość-kultura. Między koniecznością a wyborem*, red. W. J. Burszta, K. Jaskułowski, J. Nowak, Warszawa 2005, s. 95

²³⁵ Ch. Taylor przekonuje: „Odnajdujemy sens życia poprzez jego artykulację. To, czy nasze życie ma sens, zależy w znacznym stopniu od naszych środków ekspresji”. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, Warszawa 2001, s. 37.

²³⁶ W tym ujęciu zaproponowanym przez Judith Butler „tożsamość (płciowa przede wszystkim, ale nie tylko) jest nieustannie produkowana przez sam proces powtarzania i powtarzalności - bez odniesienia do źródłowego wzorca.” E. Partyga, *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, „Przestrzenie Teorii” 10/2008, s. 70.

²³⁷ W. J. Burszta, dz. cyt., s. 94.

²³⁸ W. J. Burszta, dz. cyt., s. 94.

²³⁹ A. Kłoskowska, *Tożsamość i identyfikacja narodowa w perspektywie historycznej i psychologicznej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1/1992, s. 132. Podobny pogląd reprezentuje filozof Cezary J. Olbromski. Zob.

odmiennym poglądom, znajdując ku temu przekonujące argumenty. Jednym z nich jest Richard Jenkins, który twierdzi, że procesy kształtujące zarówno tożsamości indywidualne jak i zbiorowe są w sensie podstawowym „społeczne”. Traktuje on ponadto zbiorowość jako postrzegającą siebie wzajemnie wielość jednostek, które, tak samo jak definiować przynależne sobie „ja”, potrafią używać ze zrozumieniem zaimka „my”²⁴⁰. W tym świetle podmiotem tożsamości narodowej jest jednostka, członek zbiorowości narodowej²⁴¹.

Przyjęta w niniejszej pracy interpretacja koncepcji tożsamości narodowej jest konsekwencją uznania kategorii performatywności jako operacyjnego łącznika między tożsamością a piosenką popularną. W tym „indywidualistycznym” ujęciu tożsamość narodowa odsyła badacza do wiedzy, opinii i sądów członków społeczności narodowej w stosunku do niej samej²⁴². Zbigniew Bokszański przekonuje, że w świetle tej definicji tożsamość narodową uznać można za złożony układ obejmujący komponenty natury emocjonalnej i afektywnej (wyrażające intensywność i koloryt psychologiczny uczucia przywiązania do narodu), poznawczej (które odnoszą się do wiedzy o „nas” i różnych klas „innych”), a także takie, które mają charakter postaw względem własnego narodu (duma lub wstyd)²⁴³. Za Bokszańskim można by określić tożsamość narodową

jako rezultat syntezy wielu jednostkowych »świadectw« sposobów postrzegania zbiorowości narodowej, byłaby rodzajem odtworzonej tą drogą ogólnej »matrycy« przekonań, postaw i emocji modelującej w trakcie procesów socjalizacyjnych identyfikacje ze zbiorowością. Lub też, wyrażając to inaczej, byłaby formułą opisującą upowszechnione wzory reakcji na symbole narodowe, wzory określające pamięć przeszłości i wzory postaw wobec wybranych postaci i wydarzeń z bliższej i odleglejszej przeszłości kraju²⁴⁴.

W niniejszej pracy przejawy tak zdefiniowanej tożsamości narodowej będą lokalizowane w wybranych polskich piosenkach popularnych, a także w społecznych reakcjach, jakie analizowane piosenki prowokowały i którymi skutkowały.

Kluczową kwestią do rozstrzygnięcia wydaje się problem źródła tej wiedzy, przekonań i uczuć jakie żywią członkowie wspólnoty do narodu. Pytanie to zdaje się naturalnie łączyć z koniecznością przyjęcia określonej wizji pochodzenia wspólnot

C. J. Olbromski, *Tożsamość społeczna: typowość czy wspólność, bezbarwność czy przejrzystość*, [w:] *Tożsamość podmiotu zbiorowego*, red. J. Mizińska, Toruń 2000, s. 11-25.

²⁴⁰ Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2005, s. 59.

²⁴¹ Tamże, s. 132.

²⁴² Tamże, s. 136.

²⁴³ Tamże, s. 137.

²⁴⁴ Tamże, s. 133.

narodowych.

Mówi się o dwóch koncepcjach nacjonalizmu: obywatelskim (zachodnim) i etnicznym (wschodnim). Pierwszy z nich dużą wagę przywiązuje do więzi politycznych, jakie łączyły wolnych i równych członków społeczności, natomiast drugi propaguje pogląd, jakoby naród był czymś pierwotnym „co w organizacji politycznej znajduje tylko lepszy lub gorszy wyraz, przy czym nie musi to być wcale [...] organizacja demokratyczna, lecz taka, która daje najlepsze gwarancje jedności narodowej”²⁴⁵. Koncepcja narodu politycznego *demos* przekonuje zatem, że naród jest intencjonalnym konstruktem politycznym, teza uznająca etniczność narodu (*ethnos*) doszukuje się genezy narodu niejako „przed intencją”, w jego kulturze²⁴⁶. Pomimo pozorów, obie koncepcje jednak zawierają w swojej treści wymiar kulturowy.

Jak pisał Stuart Hall: „Założenie o uniwersalnej kulturowej homogeniczności stanowiło ideę leżącą u podłoża zachodniego państwa narodowego od czasów oświecenia”²⁴⁷. Ruchy dążące do stworzenia określonej wizji kultury narodowej można było zaobserwować w porewolucyjnej Francji²⁴⁸, gdzie narzucono standardową wersję języka (paryską wersję francuskiego) wprowadzono także powszechną i jednolitą edukację (od 1793 roku powszechny, bezpłatny obowiązek szkolny)²⁴⁹. W XIX i XX znaczenie kultur narodowych sprawiło, że wiele zjawisk na czele z historią i sztuką zaczęto ujmować w narodowe ramy. W końcu, zdaniem Krzysztofa Jaskułowskiego, „teza o istnieniu odrębnej kultury była jednym z głównych argumentów legitymizujących państwa narodowe”²⁵⁰. W świetle powyższych koncepcji tożsamość narodowa wyrażająca się w wiedzy, przekonaniach i uczuciach jakie żywią członkowie wspólnoty względem narodu jako tworu sztucznie wypreparowanego, byłaby efektem edukacji a także różnych form agitacji ideologicznej.

²⁴⁵ J. Szacki, *Nacjonalizm*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, red. Z. Bokszański, A. Kojder, Warszawa: Oficyna Naukowa 1999, t. 2, s. 283.

²⁴⁶ Jak wyjaśniał Patrick Sériot na przykładzie Niemiec i Francji: „Naród francuski jest pewnym projektem politycznym, zrodzonym wśród gwałtownych walk politycznych i społecznych. Naród niemiecki, przeciwnie, pojawił się najpierw w dziełach intelektualistów okresu romantyzmu, jako odwieczna dana, bazująca na wspólnocie języka i kultury. Dla nich język stanowił esencję narodu, podczas gdy dla francuskich rewolucjonistów był środkiem osiągnięcia jedności narodowej”. P. Sériot, *Ethnos i demos. Dyskursywne konstruowanie zbiorowej tożsamości*, tłum. A. Dutka, „Teksty Drugie” 1/1994 (25), s. 136.

²⁴⁷ S. Hall, *The Multicultural Question* (The Political Economy Research Centre Annual Lecture), online: http://www.open.ac.uk/socialsciences/_assets/a5rnojn2m6esrh0a3i.pdf, dostęp: 01.05.2012, cyt. za: K. Jaskułowski, *Wspólnota symboliczna: w stronę antropologii nacjonalizmu*, s. 16-17.

²⁴⁸ Pod koniec XVIII wieku, także w Polsce można było zaobserwować proces, będący dobrym przykładem polityczno-ideologicznego dążenia do kulturowej integracji społeczeństwa. Składały się na niego: reforma szkolnictwa, wprowadzenie nauki języka polskiego i uchwalenie konstytucji.

²⁴⁹ Za: K. Jaskułowski, *Wspólnota symboliczna: w stronę antropologii nacjonalizmu*, s. 21.

²⁵⁰ K. Jaskułowski, dz. cyt., s. 26.

Do koncepcji etnicznego rodowodu nacjonalizmu nawiązuje kulturalistyczna teoria Antoniny Kłoskowskiej, która mocno różnicuje pojęcia narodu i państwa: „Naród w przeciwieństwie do państwa jest zbiorowością społeczną o charakterze kulturowej wspólnoty”²⁵¹. Zdaniem badaczki, pomimo swojej wciąż zmieniającej się struktury wewnętrznej, kulturowe uniwersum narodu ma swój trwały rdzeń, który można nazwać „kanonem”²⁵², będącym wyrazem tożsamości narodowej. Badaczka w pracy pt. *Kultury narodowe u korzeni* przekonuje ponadto, że powstawanie narodów było długim historycznym procesem polegającym na stopniowym włączaniu poszczególnych warstw społecznych w obręb kultury narodowej. Zdaniem Krzysztofa Jaskułowskiego, w świetle koncepcji Kłoskowskiej (która przyznaje, że jej teoria oparta jest na potocznych wyobrażeniach narodu²⁵³) „powstanie narodu wydaje się procesem obiektywnym, niezależnym od ludzkiej woli, którego punktem wyjścia jest istnienie prenarodowej etnicznej wspólnoty, definiowanej na podstawie zewnętrznych kryteriów”²⁵⁴.

Obie koncepcje, i obywatelska, i etniczna, są obiektem ciągłych sporów ideologicznych, bo nie tylko różnią się spojrzeniem na idee państwa i narodu, ale zupełnie gdzie indziej je sytuują. Projekt traktujący naród jako konstrukt polityczny jest dużo bardziej liberalny i otwarty. Teza propagująca etniczny rodowód nacjonalizmu traktuje wspólnotę narodową, przez wzgląd na jej pochodzenie, jako coś więcej niż tylko konstrukt, co może generować zupełnie inny typ relacji jednostki z narodem, oparty nie tylko na sztucznie wtłoczonych ideach, ale długotrwałym i wielopokoleniowym procesie „naturalnej” nacjonalizacji.

Przyjęte w niniejszej pracy „indywidualistyczne” spojrzenie na tożsamość narodową pozwala uniknąć „badawczego” sytuowania się wobec powyższego problemu. Brane pod uwagę będą jednostkowe realizacje piosenkowego performowania tożsamości narodowej, których autorzy z pewnością sytuowaliby się (lub odbiorcy sytuowaliby ich) wobec określonego rodowodu narodu, jednak fakt ten pozostanie bez większego wpływu na ocenę „prawdziwości” czy „doniosłości” komunikatu. Wiadome jest, że w miejscu przecięcia sztuki i ideologii pierwotne intencje twórcze niejednokrotnie schodzą na dalszy plan

²⁵¹ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 24.

²⁵² Pojęcie „kanonu” obejmuje dla Kłoskowskiej m.in. obyczaje, sztukę i religię.

²⁵³ „Wyprowadzanie nowoczesnych narodów z wcześniejszych form etnicznych jest zasadne nie tylko ze względu na obiektywny proces wyłaniania się narodu, którego powstanie trudno wytłumaczyć w inny sposób. Wskazywanie na taką genealogię odpowiada także potocznym poglądom i praktyce ludzkich doznań. Obok ziemi i krwi jako kryteriów potocznie rozumianej narodowej tożsamości występuje mianowicie jeszcze kryterium czasu jako ważny czynnik określania czy wręcz uzasadniania istnienia narodu”. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 81.

²⁵⁴ K. Jaskułowski, dz. cyt., s. 29.

(np. *casus* społecznej kariery piosenki *Mury* Jacka Kaczmarskiego), a zamiary dysydentów (np. przekonywanie o rzekomej „naturalności” określonych postaw) są często mgliste i cyniczne. **Dlatego też konkretne przejawy tożsamości narodowej w piosenkach będą traktowane jako świadectwa tego, jak wyobrażono sobie „Polskę” i „Polaków” w określonych historycznych realiach.** Koncepcja ta zainspirowana jest myślą historyka Gwyna A. Williamsa, którą przybliżył w książce *Wspólnota symboliczna* Krzysztof Jaskułowski. Williams przekonywał, że pisanie historii narodu powinno polegać na obrazowaniu ścierania się ze sobą różnych wizji narodowej wspólnoty. W swoich badaniach zajmował się historią Walii i konstatował:

Walia nie jest wydarzeniem, nie jest momentem, nie jest mistycznym bytem przejawiającym się w całej naszej historii niczym Duch Święty. [...] Walia nie jest traumatycznym aktem, jest procesem, procesem ciągłego i dialektycznego historycznego rozwoju, polegającego na interakcji ludzkiego umysłu i ludzkiej woli z obiektywną rzeczywistością. Walia jest artefaktem stworzonym przez Walijczyków; Walijczycy tworzą i redefiniują Walię dzień po dniu, rok po roku²⁵⁵.

W niniejszej pracy, medium, w którym zostaną zbadane wyobrażone wizje „Polski” i „Polaków” będzie, rzecz jasna, zdefiniowana uprzednio piosenka popularna (poprzez którą artyści performować będą swoje „wyobrażenia”). W ten sposób dojdzie niejako do połączenia dwóch koncepcji opartych na idei wyobrażania sobie wspólnoty. Pierwsza z nich, stworzona przez Benedicta Andersona, dotyczy narodów jako „wspólnot wyobrażonych”²⁵⁶, druga natomiast, wspomniana już wcześniej koncepcja autorstwa Georginii Born, mówi o „muzycznie wyobrażonych wspólnotach” słuchaczy określonego typu muzyki, a w szczególności ważnym dla tej pracy ujęciu – konkretnych wykonawców i ich piosenek.

Spoglądając na piosenkę popularną jako na wielokodowy komunikat, który jest niejednokrotnie zapisem doświadczeń²⁵⁷ i nośnikiem pamięci człowieka, a w przypadku polskiej piosenki – Polaka, nie ulega wątpliwości, że w jakimś stopniu musi ona mieć wpływ na postrzeganie nas samych jako części społeczeństwa, które jest zbiorem

²⁵⁵ G. A. Williams, *The Welsh in Their History*, London – Sydney 1982, s. 199–200. Cyt. za: K. Jaskułowski, dz. cyt., s. 41.

²⁵⁶ Anderson pisze: „Proponuję następującą antropologiczną definicję narodu: jest to wyobrażona wspólnota polityczna, wyobrażona jako nieuchronnie ograniczona i suwerenna. Jest wyobrażona, ponieważ członkowie nawet najmniej licznego narodu nie znają większości swych rodaków, nie spotykają ich, nic o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnują w umyśle obraz wspólnoty. [...] wszystkie wspólnoty większe od pierwotnej wioski, w której kontakty międzyludzkie mają charakter bezpośredni (a może nawet i te), są wspólnotami wyobrażonymi. Różnice między nimi nie polegają na tym, że jedne są prawdziwe, drugie fałszywe, lecz na stylu, w jakim są one wyobrażone”. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa – Kraków 1997, s. 19.

²⁵⁷ R. Nycz: *Poetyka doświadczenia, Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012, s. 32.

podobnych nam ludzi funkcjonujących w podobnych realiach, a w szerszej perspektywie –
narodu (ze wspólnym dziedzictwem: historią, tradycją...).

Rozdział 3: Piosenkowe performowanie tożsamości w konfliktach politycznych.

1. Dwa plemiona

9 grudnia 2015 roku przed siedzibą Trybunału Konstytucyjnego w Warszawie stanęły przeciwko sobie dwie, kilkudziesięciosobowe grupy demonstrantów. Celem każdej z nich było wyrażenie swojego zdania na temat tzw. „kryzysu wokół polskiego sądownictwa”, który rozpoczął się w listopadzie tego samego roku podwójnym wyborem pięciu sędziów Trybunału Konstytucyjnego przez posłów Sejmu VII i VIII kadencji. Jeden z obozów tworzyły osoby popierające rządzącą partię Prawo i Sprawiedliwość i jej intensywne działania wokół sądownictwa, natomiast do drugiego należeli przeciwnicy tych zmian, skupieni przede wszystkim wokół ruchu społecznego Komitet Obrony Demokracji.

Jak relacjonował popularny prawicowy portal:

Obie grupy demonstrujących usiłowały przekrzyczeć się nawzajem lub zagłuszyć puszczaną z głośników muzyką. W pewnym momencie (...) wspólnie skandowały „Demokracja!”, spierając się co do definicji terminu. Razem odśpiewały także hymn narodowy²⁵⁸.

Performowane, bliźniacze treści były rzecz jasna zupełnie inaczej przez protestantów rozumiane i definiowane. Postulowaną przez siebie demokratyzację (kryjącą się pod okrzykiem „Demokracja!”) zwolennicy zmian w sądownictwie widzieli w działaniach rządu, natomiast ich przeciwnicy wszelkie modyfikacje związane z jurysdykcją utożsamiali z formami jej systemowego ograniczania. Wyśpiewany podczas demonstracji hymn miał z pewnością uprawomocnić manifestowane poglądy i podkreślić patriotyczne proweniencje rywalizujących ze sobą obozów. Nie ulega wątpliwości, że również w tym przypadku jednaka treść była przez stojących naprzeciw siebie wykonawców interpretowana zgoła inaczej. Aktualizujące się poprzez kontekst kryzysu w sądownictwie i „walki o sądy” słowa Józefa Wybickiego zostały niejako „zawłaszczone” przez manifestujących interpretatorów, w efekcie czego przeciwko sobie zostały wyśpiewane zupełnie inne „Polski” i odmiennego

²⁵⁸ *Protesty przed Sejmem: KOD puszcza "Kocham wolność" Chłopców z Placu Broni, a druga strona "Żeby Polska była Polską" Jana Pietrzaka*, „wPolityce.pl”, 9.12.2015, online: <https://wpolityce.pl/polityka/274566-protesty-przed-sejmem-kod-puszcza-kocham-wolnosc-chlopcow-z-placu-broni-a-druga-strona-zeby-polska-byla-polska-jana-pietrzaka>, dostęp: 10.07.2020.

kształtu „narody”, zagrożone „przemocą” „tej drugiej strony” (sic!).

Dalej autor cytowanej notki zamieszczonej na portalu relacjonuje:

Były to jedyne momenty »zgody« między dwiema manifestacjami - przez resztę czasu ich trwania piosenka *Żeby Polska była Polską* Jana Pietrzaka, puszczana z głośników przez zwolenników zmian dotyczących Trybunału, zlewała się ze słowami utworu *Kocham wolność* Chłopców z Placu Broni, granego przez Komitet Obrony Demokracji²⁵⁹.

Opisywane przez świadka wydarzeń zajście jest szczególnie interesujące. Oczywiście nie z powodu doboru piosenek przez manifestantów, ponieważ z dzisiejszej perspektywy nie jest on ani trochę zaskakujący – utwory te, stały się sztandarowymi „hymnami” zwaśnionych polskich „plemion” (w rozumieniu Michela Maffesoli), których kształty szczególnie mocno zarysowały się po katastrofie smoleńskiej z 2010 roku, i które Marcin Napiórkowski w pracy pt. *Turbopatriotyzm* określił mianem „turbopatriotów” i „softpatriotów”. Interesujący jest gest wyboru „na sztandary” akurat tych piosenek. Mimo bezsprzecznej odmienności estetycznej, wspomniane utwory w zasadzie zbiegają się w swojej myśli przewodniej i przesłaniu. Obie bowiem są wyrazem głębokiej tęsknoty za „niepodległością”, fetyszyzują ją. W przypadku zderzenia ze sobą utworu Jana Pietrzaka z piosenką Chłopców z Placu Broni mamy niejako do czynienia z rewersem sytuacji, w której dwie grupy manifestantów wyśpiewały „wobec siebie” hymn Polski. W tamtym przypadku performujący wykorzystywali tożsamy werbalnie przekaz, żeby dać wyraz odmiennej treści, w tej sytuacji, natomiast, odmienne piosenki niosą jednaki komunikat – „pragniemy być wolni”.

W niniejszym tekście chciałbym zestawić ze sobą te dwa utwory w celu naszkicowania szerszego kontekstu ich wewnątrztekstowych i zewnętrznych różnic i podobieństw. Analiza i interpretacja ich treści pozwoli na prześledzenie drogi jaką obie piosenki „przebyły” od „działania we wspólnej sprawie” (przeciw socjalistycznej władzy) do funkcjonowania „po przeciwnych stronach barykady”.

²⁵⁹ Tamże.

2. Geneza „wicehymnu”²⁶⁰ Polski

Oficjalna „wersja” jest taka, że słowa do swojego najbardziej znanego utworu Jan Pietrzak napisał w 1976 roku. Twórca Kabaretu Pod Egidą stworzył utwór zainspirowany sytuacją polityczno-społeczną w Polsce tuż po strajkach w Radomiu, Płocku i Ursusie. Wspomniane demonstracje wybuchły w odpowiedzi na przemówienie premiera Piotra Jaroszewicza z 24 czerwca 1976, w którym zapowiedział on drastyczny wzrost cen produktów żywnościowych (m.in. mięso miało podrożeć średnio o 69%, sery i masło o 50%, cukier o 100%, ryż 150%). Niektóre z pochodów²⁶¹ zakończyły się starciami z Milicją Obywatelską i dramatycznymi walkami ulicznymi, wiele osób zostało rannych, setki strajkowiczów trafiły do aresztów²⁶². Chcąc dać odpór „chuliganom”, z Radomia, Ursusa i Płocka władza postanowiła zorganizować kilka ogromnych wieców, w których zebrani mieli manifestować swoje poparcie dla polityki rządu, niosąc transparenty z hasłami: „Potępiamy tych, którzy zakłócają nasz marsz do lepszego jutra” czy „Nie ma miejsca w naszym społeczeństwie dla chuliganów i wichrzycieli”²⁶³. Ta właśnie propagandowa działalność władzy sprowokowała Jana Pietrzaka do artystycznej odpowiedzi²⁶⁴: „propagandowe szaleństwo sprowokowało mnie do stworzenia patetycznego hasła »Żeby Polska była Polską«. W ten sposób chciałem przywrócić właściwe znaczenie pojęciu »patriotyzm«, które stało się przedmiotem totalnej manipulacji ówczesnych władz”²⁶⁵.

²⁶⁰ Termin zaproponowany przez Adama Halbera w radiowym felietonie na temat utworu Pietrzaka. A. Halber, *Historia "wicehymnu" Polski*, „PolskieRadio.pl”, 20.12.2011, online:

<https://www.polskieradio.pl/6/1020/Artykul/503397,Historia-wicehymnu-Polski>, dostęp: 15.07.2020.

²⁶¹ W 112 zakładach pracy na terenie 24 województw przeszło 80 tys. osób rozpoczęło strajk i demonstracje uliczne. Za: P. Sasanka, *Czerwiec 1976*, „dzieje.pl”, 19.09.2011, online: <https://dzieje.pl/aktualnosci/czerwiec-1976>, dostęp: 28.07.2020.

²⁶² „Orzeczono 314 kar aresztu, w tym 250 na trzy i 50 na dwa miesiące. W Radomiu w trybie przyspieszonym postawiono przed sądem 51 osób. Na kary więzienia skazano 42 osoby, w tym 28 – na pięć miesięcy do roku, zaś 14 – na 2 do 3 miesięcy. W zwykłym trybie w Radomiu osądzono 188 osób.” P. Sasanka, dz. cyt.

²⁶³ J. Nieja, *Przeciw „warchołom”*, „gosc.pl”, 07.03.2012, online: <https://www.gosc.pl/doc/1099136.Przeciw-warcholom>, dostęp: 29.07.2020.

²⁶⁴ W wywiadzie dla Biuletynu IPN Pietrzak wspominał: „W 1976 roku. Po zajściach w Ursusie. Partia robiła spędy propagandowe na stadionach i placach. „Masy robotnicze” protestowały przeciw „warchołom i wichrzycielom” z Ursusa i Radomia. Wychodzili ludzie wyganiani pod przymusem z zakładów pracy. Stali z pochylonymi głowami, wstydzili się. A szajka łobuzów stała pośród flag i wygłaszała przemówienia, jak to warchoły i wichrzyciele niszczą nam socjalizm. Było to bardzo przygnębiające widowisko. No i głoszona była wtedy propaganda sukcesu. Telewizory trąbiły od rana, jak to świetnie jest za towarzysza Gierka. Widziałem, że jest w tym coś chorego, że pod naszymi sztandarami stoi szajka łobuzów, oszustów i złodziei. A naród spędzony na placu stoi z pochylonymi głowami i się wstydzi, słuchając tych bredni. Wtedy zrodziło się we mnie marzenie o wolnej Polsce. To była taka piosenka – marzenie o wolności, że Polska może być Polską.” P. Gruszczyńska-Ruman: *Prawda w żartach zawarta (Wywiad z Janem Pietrzakiem)*, [w:] „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” (90), 7/2008, s.16.

²⁶⁵ *Żeby Polska była Polską*, „Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki”, b.d., online: https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zeby_Polska_byla_Polska#zrodlo5, dostęp: 29.07.2020.

Niektóre, mniej oficjalne (niezwiązane bezpośrednio z Pietrzakiem) źródła wspominają jednak o innej genezie piosenki. Utwór *Żeby Polska była Polską* miał zabrzmieć w czołówce filmu Jerzego Hoffmana z 1978 roku pt. *Do krwi ostatniej*, którego fabuła osadzona w czasach II wojny światowej opowiadała o Polakach ściągających z różnych stron ZSRR do armii generała Andersa²⁶⁶. Jak w artykule dla „Gazety Wyborczej” pisał Rafał Kalukin: „Hoffman szuka pieśni do czołówki; ma ona pokazać, że Polskę Ludową tworzyli ludzie wywodzący się z różnych tradycji”²⁶⁷. Ryszard Groński przekonywał natomiast, że Hoffman sam zaproponował Pietrzakowi stworzenie pieśni: "Był stąd, z wewnątrz, z brzucha systemu. Miał prawo do krytyki. Wyrażał rozczarowanie ideowych zetempowców do tego, co nie odpowiadało ich wizji. Za Pietrzakiem przemawiał także jego rodowód: pieśń mógł napisać tylko ktoś, kto sam był autentykiem"²⁶⁸. Piosenka jednak ostatecznie w filmie²⁶⁹ się nie pojawiła, została usunięta na polecenie Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego²⁷⁰.

W połowie lat 70. XX wieku Pietrzak był już personą nie tylko znaną, ale społecznie cenioną, przez co również – niebezpieczną dla władz PRL. Jako że jego poprzedni projekt artystyczny – kabaret *Hybrydy*²⁷¹ został rozwiązany z przyczyn politycznych²⁷², a epizod kierowniczy w redakcji rozrywki TVP zakończył się skandalem²⁷³, trudno się dziwić intensywnemu zainteresowaniu cenzury także Kabaretem pod Egidą, powstałym z inicjatywy Pietrzaka w 1967 roku. Od 1975 roku jego grupa była rozpracowywana przez SB (krypt. „Tercet”). W 1976 - roku wspomnianych strajków, z piątego numeru „Szpilek”²⁷⁴ nakazano usunąć recenzję jednego z programów kabaretu, a także kilka przedrukowanych tekstów związanych z nim piosenek, co motywowano specyfiką twórczości grupy

²⁶⁶ *Do krwi ostatniej...*, „FilmPolski.pl”, b.d., online: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=12688>, dostęp: 9.08.2020.

²⁶⁷ R.Kalukin: *Żeby Pietrzak*, „wyborcza.pl”, 17.06.2007, online: <https://wyborcza.pl/1,76842,4230876.html>, dostęp: 9.08.2020.

²⁶⁸ Tamże.

²⁶⁹ Niektóre źródła informują o wzmiance o utworze Pietrzaka w napisach. Za: J.Eisler: *Do krwi ostatniej...*, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 10/2013, s.60.

²⁷⁰ Tamże.

²⁷¹ W *Hybrydach* stawiali swoje pierwsze kroki m.in. Jonasz Kofta, Adam Kreczmar, Stefan Friedman czy Wojciech Młynarski. W. Juliański, *Cale życie w kabarecie*, „Encyklopedia Teatru Polskiego”, 4.05.2007, online: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/38588/cale-zycie-w-kabarecie>, dostęp: 10.08.2020.

²⁷² Sam Pietrzak na swojej stronie internetowej pisze: „Kabaret oskarżony w atakach prasowych o podważanie kierowniczej roli partii i demoralizację socjalistycznej młodzieży został w 67 roku wykluczony z ruchu studenckiego”. Kabaret *Hybrydy*, janpietrzak.pl, b.d., online: <https://janpietrzak.pl/kabaret-hybrydy/>, dostęp: 10.08.2020.

²⁷³ „Trwała gierkowska odwilż, szukano osób, które potrafiłyby robić coś nowego. Utrzymał się przez rok. Wyrzucono go po tym, jak w Opolu zorganizował Noc Kabaretową z udziałem Teya, Elity i Salonu Niezależnych. Choć przecież socjalizmu na estradzie nie dałoby się obalić.” W. Juliański, dz. cyt.

²⁷⁴ Pietrzak w latach 1975–1981 był sekretarzem redakcji tygodnika.

Pietrzaka²⁷⁵.

Owa „specyfika twórczości” wspomnianego konglomeratu artystycznego wyrażała się w ostrej satyrze na obóz rządzący, przy zupełnej rezygnacji z charakterystycznego dla kabaretów tamtego okresu języka ezopowego. Janusz R. Kowalczyk w artykule *Życie to tylko mniej udana forma kabaretu. O Janie Pietrzaku* opisywał Pietrzakowską strategię w ten sposób: „od początku swej drogi twórczej zerwał z językiem ezopowym - wykladał kawę na ławę, walił prosto z mostu, ciął ostro i na odlew... Dawał przez to widzowi poczucie obcowania z prawdą, choćby nawet, niekiedy, dla humorystycznego efektu karykaturalnie skrzywioną”²⁷⁶, podobnie zresztą pisarz Janusz Głowacki: „Kabaret »Pod Egidą« był znakomity. Przechodziły w nim tak jadowite, antysocjalistyczne teksty, że jego istnienie było zjawiskiem niezrozumiałym”²⁷⁷. Ta dosadność i komunikatywność przekazu²⁷⁸ z pewnością bardzo mocno wpłynęły na popularność utworów Pietrzaka, w tym tego najbardziej uznanego – *Żeby Polska była Polską*. z jednej strony, twórczość ta była łatwa w odbiorze dla osób mogących mieć trudności w odszyfrowywaniu zawoalowanych w aluzje treści, z drugiej, tak odważna bezpośredniość przekazu w kontraście do innych „opozycyjnych” utworów stawała się sama w sobie wartością, która siłę miała tym większą, im większa cenzura i „zamordyzm”²⁷⁹.

Warto zatrzymać się nad dwiema anegdotami dotyczącymi kształtowania się piosenki, która niebawem miała stać się hymnem „Solidarności”.

Pierwsza dotyczy tytułowych słów. Adam Halber w swoim felietonie radiowym o historii powstania wspomnianego utworu przekonywał:

Dokładnie w pierwszych wykonaniach, fraza ta brzmiała, »żeby Polska była polska«,

²⁷⁵ „Biorąc pod uwagę m.in. nasilenie prób publikowania pozycji o tej tematyce, jak też samą specyfikę kabaretu »Pod Egidą«, dokonaliśmy ingerencji w 5 numerze »Szpilek«, usuwając recenzje programu kabaretu »Pod Egidą«, rysunki z nim związane i 4 teksty piosenek.” T. Strzyżewski: *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015, s. 201.

²⁷⁶ J. R. Kowalczyk, *Życie to tylko mniej udana forma kabaretu. O Janie Pietrzaku*, „culture.pl” 30.11. 2010, online: <https://culture.pl/pl/artykul/zycie-to-tylko-mniej-udana-forma-kabaretu-o-janie-pietrzaku>, dostęp: 11.08.2020.

²⁷⁷ W. Juliański, dz. cyt.

²⁷⁸ Dobrym przykładem tego typu utworu jest piosenka Pietrzaka pt. *Święte słowa* z 1974 roku, gdzie ważne idee takie jak „wolność”, „prawda”, „demokracja”, „sprawiedliwość”, „Polska”, „człowiek” autor zapisał wersalikami, co miało być gestem przeciwko zawłaszczeniu tych pojęć przez władzę PRL-u.

²⁷⁹ Dowodem na taki sposób odczytania twórczości Pietrzaka mogą być słowa Zbigniewa Herberta: "Jak każde dobre dzieło sztuki, kabaret Jana Pietrzaka nie daje się rozłożyć na części składowe - tekst, nastrój, aktorstwo, muzykę, światło - czy co tam jeszcze. Tak dzieje się zawsze, kiedy twórca potrafi połączyć talent z charakterem, kiedy głowa, rzemiosło i serce współpracują harmonijnie. Moja naiwność rodzi powagę. Więc zupełnie poważnie - nie udało mi się dotychczas spotkać kabaretu, w którym jak tutaj, stare słowa - a bez nich każda opowieść jest efemeryczna i skazana na zatracenie - stare, poniżane tyle lat słowa - ojczyzna, godność ludzka, sprawiedliwość brzmią prosto, czysto, niedwuznacznie. Mężny i wzruszający, komiczny i prawdziwy - Pan Pietrzak. Bardzo nam potrzebny." Cyt. Za: J. Pietrzak: *Jak obaliłem komunę*, Łomianki 2010, s. 124.

ale ktoś zwrócił autorowi uwagę, że to brzmi mocno nacjonalistycznie²⁸⁰, coś w rodzaju »Polska dla Polaków« i Pan Janek zmienił treść. No to znowu zaczęto wybrzydząć, że to tautologia, tak jakby mówić »żeby woda była wodą«, ale tu już autor się nie poddał. Tautologia tautologią, ale przecież wszyscy rozumieli, o co chodzi²⁸¹.

Chodziło rzecz jasna o zmanifestowanie potrzeby przywrócenia pojęć i symboli narodowych społeczeństwu, przejęcie „kontroli” nad polskim imaginariem i narodowymi symbolami z rąk PRL-owskich dysydentów²⁸². Przytoczony fragment zdradza interesujący problem, przed którym stanął Pietrzak: jak stworzyć pieśń patriotyczną, bez popadania w skojarzenia nacjonalistyczne. Jeżeli przyjąć, że autor chcąc uniknąć potencjalnie nacjonalistycznego dookreślenia, rzeczywiście posłuchał czyjejs²⁸³ podpowiedzi i dlatego zamienił przymiotnik „polska” na rzeczownik – może to rzucić nieco inne światło na dzisiejszą recepcję utworu, który jest przecież utożsamiany z ruchami światopoglądowo będącymi blisko orientacji nacjonalistycznej.

Druga anegdota dotyczy pracy nad warstwą muzyczną utworu i zdaje się, że w niej również kryje się podobny problem. W wywiadach, wspominając pierwszą fazę pracy nad piosenką Pietrzak przekonuje, że dał tekst utworu ówczesnemu kierownikowi muzycznemu pod Egidą - Włodzimierzowi Korczowi z pragnieniem, żeby warstwa muzyczna była „partyzancka, ogniskowa”²⁸⁴. To co od kompozytora otrzymał przypominało jednak utwory, które można usłyszeć na Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu, co było jego zdaniem nie do przyjęcia. Zwrócił nuty ich twórcy, po to, żeby niedługo potem otrzymać drugą wersję – tę którą znamy dzisiaj. Wersja wydarzeń Korcza różni się jednak od tej, którą lansuje Pietrzak. Kompozytor nie wspomina nic o dwóch wariantach piosenki, z jego relacji wynika, że utwór od początku miał lekko wojskowy charakter: „Od razu uważałem, że muzyka musi być utrzymana w takiej legionowej stylistyce. Znałem dobrze ten okres,

²⁸⁰ Przecucia były dobre. W 2019 roku słowa: „Żeby Polska była polska” zostały użyte przez Ruch Narodowy, partię Wolność, posła Piotra „Liroya” Marca oraz Grzegorza Brauna (a więc środowisk o nacjonalistycznych proweniencjach) jako hasło w wyborach do Parlamentu Europejskiego. SJ, MNIE, „*Żeby Polska była polska*” hasłem koalicji RN, Wolności, Brauna i Liroya, „TVP Info”, 07.01.2019, online: <https://www.tvp.info/40748759/zeby-polska-byla-polska-haslem-koalicji-rn-wolnosci-brauna-i-liroya>, dostęp: 12.08.2020.

²⁸¹ *Żeby Polska była Polską*, „Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki”, b.d., online: https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zeby_Polska_byla_Polska#zrodlo5, dostęp: 29.07.2020.

²⁸² „I zacząłem szukać sposobu, żeby wyrazić, że to my, ta masa, ci robotnicy, otóż, że to my jesteśmy tą Polską, a nie faceci, którzy nam te symbole narodowe, te sztandary ukradli i zawłaszczyli. W każdym razie z takiego myślenia, że kraj należy do Polaków, a nie aparatu partyjnego, powstała ta piosenka”. - mówił Pietrzak. *Żeby Polska była Polską*, „Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki”, b.d., online: https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zeby_Polska_byla_Polska#zrodlo5, dostęp: 29.07.2020.

²⁸³ Jedną z anegdot mówi o Agnieszce Osieckiej, która miała sprzedać Pietrzakowi tytułową frazę za 100 zł. Za: R.Kalukin, dz. cyt.

²⁸⁴ Tamże.

poruszałem się w nim swobodnie, więc bez trudu poradziłem sobie z zamówieniem”. Rozpowszechniana przez Pietrzaka „opowieść” związana z genezą omawianej piosenki znów „oddala” ją od konotacji nacjonalistycznych. Autorska próba przekonania opinii publicznej (czy fanów), że warstwa muzyczna, zgodnie z jego życzeniem miała (Pietrzak nie precyzuje jaki jest stopień spójności między jego koncepcją, nutami a finalnym efektem) lub ma (w tym wypadku trzeba by przyjąć, że wersja, którą znamy postulat ten realizuje) charakter „partyzancki” lub „ogniskowy”, wpisuje ją w nieco inną tradycję, niż jej rzeczywiste, muzyczne „żołnierskie” konotacje. z pewnością jego celem jest włączenie utworu w tradycję romantyczną. Trudno jednak uciec od rzeczywistego kształtu warstwy muzycznej, której blisko do estetyki naiwno-nacjonalistycznych piosenek propagandowych śpiewanych na Festiwalach Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu, i która z biegiem lat i wykonań będzie na utworze odciskać coraz mocniejsze piętno.

3. Ile „wolności” w „wolności”?

Piosenka zespołu Chłopcy z Placu Broni pt. *Kocham wolność* została napisana w 1989, a więc, politycznie bardzo ważnym roku dla Polski, kiedy miał miejsce Okrągły Stół i pierwsze częściowo wolne wybory. Gitarzysta zespołu - Jacek Dyląg w książce Jana Skardzińskiego i Konrada Wojciechowskiego wspominał jednak, że szczególne znaczenie dla powstania piosenki miał rok poprzedni – 1988, kiedy zespół grał koncert w formalnie radzieckim jeszcze Mińsku: „Ten pobyt był traumą. Wszędzie szarość, poczucie inwigilacji, kontroli, właśnie totalnego braku wolności.”²⁸⁵. Konfrontacja z tamtą rzeczywistością nie stała się jednak pretekstem do zbudowania analogii między sytuacją polityczno-społeczną terenów dzisiejszej Białorusi a ówczesną Polską Ludową, ale, jak wspomina Dyląg, pomogła dowartościować nadwiślańską stabilność: „Kiedy wysiedliśmy po powrocie z pociągu na Centralnym, z radości pocałowaliśmy Warszawę w peron. A przecież Polska nie była wtedy kwitnąca, ani kolorowa”²⁸⁶.

Tekst i muzykę do piosenki napisał lider zespołu – Bogdan Łyszkiewicz. Jak sam przyznawał, nie miał ambicji, żeby stworzyć utwór-komentarz polityczny:

²⁸⁵ J. Skardziński, K. Wojciechowski, *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak 2017, s. 475.

²⁸⁶ Tamże.

Na hasło *ideologia* niedobrze mi się robi. Nie jestem człowiekiem zaangażowanym politycznie, nie mam też misjonarskich zapędów. Owszem, śpiewam »kocham wolność«, ale nie jest to piosenka polityczna. Sprowadzanie pojęcia wolności tylko do kategorii politycznej słyca jej istotność²⁸⁷.

W przeciągu całej swojej kariery Chłopcy z Placu Broni nie byli wcale kojarzeni z utworami ingerującymi w rzeczywistość polityczno-społeczną, przeważnie artyści poruszali tematy uniwersalne. Nawet jeżeli komponowane przez nich piosenki dotyczyły w jakiś sposób kwestii tożsamościowych czy światopoglądowych, ironia i humor „Łyzki” wyciszały (lub nawet niwelowały) wagę wyśpiewywanych sądów, polaryzując istotnie wydźwięk piosenkowego komunikatu. Łyszkiewicz konstatawał: „Generalnie moje teksty powstają wedle jednej zasady. Chodzi o balans na granicy niepewności, ażeby odbiorca do końca nie wiedział, czy to o czym śpiewam traktowane jest przeze mnie poważnie czy z dystansem, czy uderzam w patos, czy puszczam oko. Po prostu programowa kontrowersyjność. Wiele osób dało się na to nabrać”²⁸⁸. Przykładem takiej piosenki może być *Nasz nowy hymn*, w której wokalista wyśpiewuje: „My Polacy, my kochamy, my kochamy życie /Ale tylko w stanie, wskazującym na spożycie”.

Utwór *Kocham wolność* był singlem opublikowanym niedługo po innym przeboju Chłopców z Placu Broni *O! Ela*, który, choć cieszył się niezwykle popularnością, był grany nie we wszystkich stacjach radiowych. Napisana w 1989 roku bezpretensjonalna piosenka o wolności pozwoliła zespołowi Łyszkiewicza zaistnieć szerzej w przestrzeni radiowej i, co szczególnie warto odnotowania, weszła na listę przebojów radiowej Trójki w czerwcu 1989 (TYM czerwcu), gdzie utrzymała się 20 tygodni. „Polityczna” interpretacja tekstu była więc nieunikniona.

Warto zastanowić co takiego się stało, że dwie piosenki, obie treścią odnoszące się do idei wolności, fetyszyzujące ją, niosące w sobie niejako ideę polskiej niepodległości (piosenka Pietrzaka literalnie, utwór Chłopców z Placu Broni w związku z kontekstem publikacji) – w XXI wieku stały się hymnami walczących przeciwko sobie obozów politycznych.

Analiza okoliczności ich powstania wskazuje, że ani jeden ani drugi komunikat nie został stworzony z intencją wykluczenia kogokolwiek ze zbioru jego adresatów (przyjmując, że oba utwory mają charakter antykomunistyczny, zaś PRL-owska władza i jej sympatycy są wykluczeni „naturalnie”). Tworząc omawiane utwory artyści starali się przekazać jak

²⁸⁷ Magazyn Muzyczny, 01.06.1990 r., cyt za: J. Skardziński, K. Wojciechowski, dz. cyt., s. 477.

²⁸⁸ Tamże.

najbardziej uniwersalizować. Rzecz jasna, za pewną konkretyzację można by uznać wybór konwencji muzycznej, jednak gest ten nie wynikał z jednorazowej decyzji artystycznej, ale z przynależności pokoleniowej i dotychczasowej działalności muzyków. To, że stroniącemu od jasnych deklaracji Łyszkiewiczowi zależało przede wszystkim na jak najszerszym horyzoncie interpretacyjnym piosenki, nie ulega wątpliwości. Biorąc pod uwagę przytoczone wcześniej okoliczności powstania hymnu Pietrzaka, w przypadku *Żeby Polska była Polską*, mamy do czynienia z podobną sytuacją. Twórca Kabaretu pod Egidą starał się stworzyć uniwersalny utwór patriotyczny, nie dający się zasufladkować jako „nacjonalistyczny”, czy „żołnierski”²⁸⁹. Miał być co prawda osadzony w tradycji romantycznej, ale w latach 70. i 80. XX wieku dla artystów z pokolenia Pietrzaka była to decyzja jak najbardziej naturalna.

Również warstwa słowna utworów nie dookreśla kogo miałyby konkretnie dotyczyć ta upragniona „wolność”, czy „jak miałyby wyglądać wymarzona niepodległa Polska”. Podmiot liryczny w tekście Łyszkiewicza wypowiada się w pierwszej osobie, deklarując ascetyczny styl życia („Tak niewiele miałem / Tak niewiele mam”), brak przywiązania do konkretnego miejsca („mogę rzucić wszystko”²⁹⁰ / mogę zostać sam”), a wolność o której śpiewa jest niczym innym jak wewnętrznym stanem ducha. Co więcej, osoba mówiąca przekonuje, że stan ten został już przez nią osiągnięty, a cała wypowiedź jest wyrazem radości z tego właśnie powodu. Werbalna forma komunikatu ułatwia utożsamienie się słuchacza z tekstem. Pierwszoosobowy podmiot liryczny konotuje wrażenie większego autentyzmu w ramach przekazu, a także zostawia miejsce na „ja” słuchacza, który będzie miał możliwość podstawić w tę wartość samego siebie, łącznie ze wszystkimi cechami przynależnymi do jego osoby. Postulowana w tekście „wewnętrzna niepodległość” (przedstawiona w niniejszej piosence najwyższa wartość) niezależnie od sytuacji polityczno-społecznej jest kulturowo bardzo wysoko cenionym stanem ducha. W momencie jej potencjalnego zagrożenia z zewnątrz (np. w związku z sytuacją polityczną) dla ewentualnego odbiorcy przekaz ten może być jeszcze bardziej pociągający, a jego moc znacznie większa. Ów ascetyczny styl życia i tytułowa wolność na poziomie tekstu wiąże się z sensami nonkonformistycznymi – próżno szukać w utworze Łyszkiewicza jasnego, politycznego komunikatu. To kontekst publikacji – moment historyczny i późniejsze jego

²⁸⁹ Kabareciarz ma w swojej biografii spory epizod „żołnierski”, był członkiem Korpusu Kadetów im. gen. Karola Świerczewskiego w Jeleniej Górze, ukończył tam również Oficerską Szkołę Radiotechniczną.

²⁹⁰ W wersji „manifestacyjnej” fragment „mogę rzucić wszystko”, demonstranci zamieniają często na „mogę zrobić wszystko”. Np. podczas protestu „Wolne sądy” z 20.07.2017 r. Ania. *Protest 20.07.2017 Wolne Sądy Kocham Wolność Chłopcy z Placu Broni*, „Youtube.com”, online: <https://www.youtube.com/watch?v=0kjdC9ZfE4w>, dostęp: 15.08.2020.

aktualizacje sprawiły, że nastąpiło przeniesienie znaczeń i utwór obrósł w dodatkowe treści.

4. Wolność i romantyczne mity

Piosenka Pietrzaka orientuje marzenia o niepodległości nie wokół wypowiadającej tekst jednostki, ale wokół całego narodu. Pomimo że niepodległość, o którą upomina się podmiot zbiorowy łączona jest z trudnymi momentami w historii Polski, nie chodzi tylko o „wolność od zaborcy”, ale również o osiągnięcie efemerycznego stanu wewnętrznej „spójności” umożliwiającej niezależne decydowanie o kształcie tożsamości zbiorowej (historii, kulturze, polityce). Postulowana przez podmiot upragniona suwerenność nie jest jeszcze osiągnięta, jawi się jako quasi-Hegłowska idea, do której Polacy wciąż, od wielu pokoleń dążą.

Jak już zostało wcześniej powiedziane - obrazy i motywy, którymi posługuje się Pietrzak przywołują polskie, romantyczne mity. Od XIX wieku stały się one szczególnie ważnym elementem polskiej kultury. Ireneusz Opacki przekonywał, że „przez sto lat z górą lat zaborów stanowiły te mity dla narodu, pozbawionego własnego państwa, ekwiwalent ojczyzny.”²⁹¹. I dalej, pisał: „Mity te – stworzone w niewoli na użytek jej przetrwania – stanowiły podstawową wieżbę zbiorowości Polaków. (...) wbrew rozbiciu między państwa zaborcze, emigracjom, zsyłkom, ponawianym próbom wynarodowienia – utrzymywały jego jedność, świadomość własnej tożsamości i odrębności”²⁹². Powyższe konstatacje przywoływał Opacki w pracy dotyczącej polskich mitów w poezji Jana Lechonia. Choć twórczość autora *Karmazynowego poematu* powstawała w zupełnie innym czasie i warunkach niż omawiany utwór Pietrzaka, a oprócz przynależności pokoleniowej znacząco różni autorów konwencja i estetyka, to w utworach obu wspomnianych artystów na podobnych zasadach funkcjonują romantyczne mity.

Zbliżony jest kształt szkicowanych przez utwory przywołanych kształt wyobraźni narodowej, mocno odkształconej przez czas zaborów. Zdaniem Opackiego, w przypadku Jana Lechonia, najpełniej obraz ten oddaje *Duch na seansie* – wiersz „zdający relację” z patriotycznego seansu spirytystycznego, gdzie przywołany zostaje duch Juliusza Słowackiego. Pojawiająca się postać wieszcza prowokuje wśród uczestników seansu jednakie reakcje. Pierwszą jest „łkanie żołnierskich pieśni”, które „zrywa się” w gardłach

²⁹¹ I. Opacki, *Lechoń i polskie mity*, Kielce 1993, s. 7.

²⁹² Tamże.

uczestników opisywanego wydarzenia. Następnie w wyniku strząsania przez poetę gwiazd ze swojego szczególnego płaszcza widzowie doświadczają zbiorowego, zautomatyzowanego strumienia świadomości, w którym pojawiają się zmitologizowane obrazy rodem z poezji autora *Anhellego*. Jak pisze Opacki, jest to

wyobraźnia »zmatrycowana« przez narodową mitologię aż do granic »odruchu warunkowego«, zautomatyzowana, trzymająca w pogotowiu cały arsenał mitycznych skojarzeń, uruchamiany na zawołanie, w jednej chwili. I – co ważne – nie jest to wyobraźnia indywidualna, ale wyobraźnia zbiorowości; poeta podkreśla to nieustannie »my«, »nas«, »nam«, »w nas«...²⁹³.

U Pietrzaka nie ma co prawda „zbiorowego strumienia świadomości obrazów romantycznych”, jest jednak zbudowana na tych obrazach przestrzeń, w ramach której funkcjonuje zbiorowość. Zarówno ta geograficzna: (jakże romantyczne) „mroczne krainy”, „puszcze odwieczne” czy „pola i stepy”, jak i historyczna: „z głębi dziejów”, „od Piasta, Kraka, Lecha”, walka z carem, formowanie legionów, wyszywanie przez matki i żony patriotycznych haseł na proporcach. Przy tym wszystkim, wciąż podkreślana jest narodowa jedność („nas”, „nasz”) i wspólnota idei, z funkcjonującą na zasadzie „odruchu warunkowego” myślą: „Żeby Polska była Polską”.

Warto zwrócić uwagę, że Pietrzak w tekście swojej piosenki miesza porządek historyczny z mitologicznym. Przedstawiona zostaje sztafeta pokoleń wywodząca się od legendarnych Piasta, Kraka i Lecha. Owa sekwencja historycznych postaci i stereotypowych sytuacji buduje obraz narodu nade wszystko ceniącego patriotyzm i kult Ojczyzny. Tak jak w wierszu *Legenda* Jana Lechonia, w którym Skamandryta opisuje polski Wrzesień wprowadzając go w świat narodowej symboliki, niewielkie znaczenie ma tutaj chronologia przedstawionych wydarzeń (choć to obraz przedstawiający niejako „dzieje” narodu), nadrzędne natomiast - „gonitwa stereotypów”²⁹⁴. Jak przekonuje Opacki, we wspomnianym tekście poetyckim Lechonia obcujemy z „narodowym mitem polskiego Września, na równi z mitem Elstery, Batorego i powstania z obrazu Grottgera”²⁹⁵, postać męża Anny Jagiellonki umieszczona jest między księciem Józefem a Grottgerowskim powstańcem, znajdujemy się w „magazynie narodowych legend”²⁹⁶. To samo można powiedzieć o tekście Pietrzaka. Obok siebie pojawiają się zbuntowany wobec cara uczeń, Ściegienny, Drzymała i Norwid.

²⁹³ Tamże, s. 12.

²⁹⁴ Tamże, s. 27.

²⁹⁵ Tamże, s. 29.

²⁹⁶ Tamże, s. 28.

Do epizodów historycznych autor dodaje również dwa fragmenty bardziej bezpośrednio dające się odczytać jako nawiązania do ówczesnej sytuacji polityczno-społecznej w Polsce. Jeden z nich umieszcza podobnych twórcom Kabaretu pod Egidą działaczy i opozycjonistów wśród patriotów prześladowanych przez zaborców inne nieprzychylnie siły: „Wtedy kiedy los nieznaną / Rozsypywał nas po kątach”. Drugi, odnosi się do polskiej emigracji („I ruszała wiara w pole / Od Chicago do Tobolska”), której mitotwórczy potencjał i kulturowe znaczenie nie wynikało li tylko z jej romantycznych proveniencji, ale również z ówczesnego stanu rzeczy – nowych fal emigrantów politycznych wyjeżdżających z PRL. Wspomniane fragmenty, uaktualniając treść piosenki, łącząc narodowe mity z historią i ówczesnymi realiami, z pewnością umożliwiały słuchaczom mocniej utożsamiać się ze wspólnotą narodową²⁹⁷.

To, co jeszcze łączy poezję Lechonia z piosenką Pietrzaka, a także niewątpliwie pogłębia jej autoidentyfikacyjny i tożsamościotwórczy potencjał, to wspomniane już wcześniej, szerokie wykorzystanie stereotypu. Zdaniem autora *Karmazynowego poematu*, występujące na przykład w teatrze Stanisława Wyspiańskiego, nawiązujące do narodowej mitologii charakterystyczne klisze i „obrazy znane z podręczników” miały potencjał wstrząsać „naszym narodowym czuciem”²⁹⁸. Lechoń przekonywał, że siła rażenia mitycznej poezji narodowej wynika również z faktu, że w niej „zawiera się cała historia i cała nasza kultura, wyrażone przez obrazy znane z podręczników, przez znajome od dzieciństwa dźwięki krakowskich dzwonów albo melodii ludowych”²⁹⁹. Ireneusz Opacki, przywołując słowa Skamandryty konstatował, że ów stereotyp może być dla twórcy rzeczą jak najbardziej pożądaną, przez wzgląd na swoją powszechność i „głębokie zakorzenienie w mentalności społecznej”, które umożliwi dotarcie do „całego narodu”³⁰⁰. Może właśnie z powodu tego stereotypu, tak ogromny sukces i popularność pieśni Pietrzaka.

Z pewnością, zarówno twórcy Kabaretu pod Egidą, jak i Janowi Lechoniowi we „wprzęganiu” romantycznych narodowych mitów do swoich utworów chodziło o coś więcej niż tylko dotarcie do jak najszerzego grona odbiorców. Niewątpliwym pragnieniem obu artystów było generowanie wzruszeń, metaforycznych „mrówek przechodzących po

²⁹⁷ Na publiczność polonijną, która przechodziła na koncerty Pietrzaka w Stanach Zjednoczonych w latach 80. XX wieku, przesłanie utworu i zawarte w nim fragmenty nawiązujące do emigracyjnego losu robiło ogromne wrażenie. Jak pisał w „Polityce” Marcin Kołodziejczyk: „Pieśń zamykała kabaretowe przedstawienia w drugiej połowie lat 70. Egida śpiewała ją także Polonusom podczas amerykańskich tournée – widzowie wstawali z miejsc i płakali.” M. Kołodziejczyk, *z kogo śmieje się Jan Pietrzak*, „polityka.pl” 17.09.2017, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1676144,1,z-kogo-smieje-sie-jan-pietrzak.read>, dostęp: 21.08.2020.

²⁹⁸ I. Opacki, dz. cyt., s. 26.

²⁹⁹ J. Lechoń, *Dziennik*, t. I, Londyn 1967, s. 21. Cyt. Za: i Opacki, dz. cyt., s. 26.

³⁰⁰ I. Opacki, dz. cyt., s. 27.

plecach”, będących odpowiedzią na „zrekonstruowanie »w sobie« przez czytelnika całego pasma dziejów narodowych (...) [pomyślenie] »wiele wieków historii«, które »weszły w krew« każdego Polaka”³⁰¹. Ireneusz Opacki przekonywał, że wspomniana Leśmianowska koncepcja doskonale rymowała się z romantycznym wywodem Maurycego Mochnackiego, twierdzącego, że „Literatura wyciągnięciem jest na jaśnią myśli narodu. W niej, że tak rzekę, czujemy się jak p o t ę t n i e. Jest to pojmowanie, czucie samego siebie w całym przestworze rodowitego bytu”³⁰². W świetle tej konstatacji, przywoływanie w utworach artystycznych historii, tradycji, twórców, tropów i motywów literatury narodowej w XX wieku może być interpretowane jako próba ponownego zespolenia odbiorcy-Polaka ze swoją ojczyzną, swoiste „od-tworzenie” zgodnej (solidarnej!) wspólnoty. U źródła tego procesu jest, rzecz jasna, romantyczny mit narodowy (definiowany przez Mochnackiego jako „Literatura”), który, generując zbiorowe wzruszenia, od epoki porzoborowej dominował w ramach rodzimego stylu kultury.

Zarówno koncepcja Mochnackiego, poezja Lechonia, jak i piosenka Pietrzaka wpisują się w opisany przez Marię Janion narodowy paradygmat symboliczno-romantyczny budujący poczucie tożsamości narodowej na kulturze zorganizowanej wokół „wartości duchowych zbiorowości, takich jak ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa”³⁰³. Jak pisze Janion, interpretacja tych wartości „posługiwała się kategoriami tyrtejskimi, bądź martyrologiczno-mesjanistycznymi”³⁰⁴. I choć Pietrzak odżegnywał się od „żołnierskich” konotacji swojej pieśni, z pewnością melodia utworu „podbijała” poczucie „trwania w fantazmacie”. Być może też z uwagi na ten fakt *Żeby Polska była Polską* mogła stać się w latach 80. XX wieku bez wątpienia jedną z najważniejszych piosenek „trzeciej kulminacji romantyzmu”³⁰⁵ i hymnem „Solidarności”.

5. Przyczyny rodzących się różnic

W zasadzie, do pewnego momentu nic nie stało na przeszkodzie, żeby obie piosenki – zarówno *Kocham wolność*, jak i *Żeby Polska była Polską*, wykonywać obok siebie, bez uczucia rażącego dysonansu. Ewentualny zgrzyt mógł wystąpić jedynie na płaszczyźnie

³⁰¹ Tamże, s. 17.

³⁰² M. Mochnacki, *o literaturze polskiej w wieku XIX*, Łódź 1985, s. 59. Cyt. za: I. Opacki, dz. cyt. 17.

³⁰³ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] *też*, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Gdańsk 2000, s. 5–6.

³⁰⁴ Tamże.

³⁰⁵ Tamże, s. 6.

estetycznej, gdyż utwory operują zgoła odmienną stylistyką w warstwach muzycznej i tekstowej. Tak samo myśl przewodnia (pragnienie niezależności i wolności), jak i jej społeczne interpretacje (kontekst narodowy) pokrywały się.

Jak wspominał Pietrzak w wywiadzie z 2008 roku, sytuacja diametralnie zmieniła się w latach 90. XX wieku. Po czasie ogromnej popularności³⁰⁶ i sukcesów, osoby związane ze środowiskiem opozycyjnym zaczęły się do piosenki *Żeby Polska była Polską* dystansować. W jednej z rozmów wspominał: „Specjalni doradcy wytłumaczyli Solidarności, że »Żeby Polska była Polską«, to jest nacjonalizm, szowinizm i ciemnogród. Solidarność zrezygnowała z tego hymnu”³⁰⁷. Przyczyn tego stanu rzeczy doszukiwał się on również w światopoglądzie rozmaitych grup interesów³⁰⁸, mających wpływ na rzeczywistość polityczno-społeczną tamtego okresu³⁰⁹, szczególnie związanych ze środowiskiem „Gazety Wyborczej”³¹⁰. Zewnętrzni komentatorzy kwestię słabnącej popularności Pietrzaka widzieli nieco inaczej. Jerzy Urban³¹¹, twórca satyrycznego tygodnika „NIE” i rzecznik prasowy rządu Wojciecha Jaruzelskiego od sierpnia 1981 r., ocenił, że w latach 90. XX wieku kabaret Pietrzaka „spłaszczył się, zmarniał i legł”³¹² z kilku powodów. Zwracał on uwagę na fakt, że po 1989 roku Pietrzak skupił się na występach dla emigrantów Stanach, którzy nie wymagali od niego programów ambitnych, świeżych i aktualnych, publiczność w kraju natomiast, bardzo się „zblazowała” i nie wyrażała zainteresowania artystycznymi formami atrakcyjnymi w PRL. Nade wszystko, pisał Urban, odzyskana wolność „strywializowała

³⁰⁶ W latach 80. XX wieku „ludzie przychodzili do kabaretu z kasetowymi magnetofonami, nagrywali występ, także i finałową pieśń i „rozmnażali” nagrania udostępniając je znajomym, ci innym znajomym, utwór stawał się emanacją marzeń, pragnień, oczekiwań milionów Polaków. Jeśli nawet nie vice-hymnem Polski, to w 1980 hymnem „Solidarności”. Ba, ukazał się wtedy na płycie w towarzystwie między innymi „Dziewczyny z PRL-u”. O nagrodzie opolskiej publiczności już wspominałem, ale przecież posłużył też za motto wielkiego koncertu zorganizowanego pod auspicjami prezydenta Reagana. Pod hasłem „Let Poland be Poland” wystąpiła czołówka amerykańskich gwiazd.” *Żeby Polska była Polską*, „Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki”, b.d., online: https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zeby_Polska_byla_Polska#zrodlo5, dostęp: 29.07.2020.

³⁰⁷ P. Gruszczyńska-Ruman, dz. cyt., s. 17.

³⁰⁸ W felietonie internetowym z 2010 roku Pietrzak mówił na przykład o lobbujących za wstąpieniem Polski do Unii Europejskiej decydentach, którzy przekonywali go, że „polskość szkodzi naszym europejskim aspiracjom”. Jan Pietrzak, *Żeby była Polska Jan Pietrzak Felieton*, „Youtube.com”, 14.10. 2010, online: https://www.youtube.com/watch?v=uxY_pXspIW8, dostęp: 29.07.2020.

³⁰⁹ W rozmowie z Patrycją Gruszczyńską-Ruman dla Biuletynu IPN Pietrzak mówił: „Okazało się, że to hasło jest także szkodliwe dla ludzi, którzy przejęli w Polsce władzę nad mediami w 1989 roku.” P. Gruszczyńska-Ruman, dz. cyt. s. 17.

³¹⁰ „Do dzisiaj ta piosenka ma kłopoty. W radio, telewizji jej nie ma. Przypisywane jej są przez michnikowszczyznę złe skłonności Polaków.” P. Gruszczyńska-Ruman, dz. cyt. s. 17.

³¹¹ Warto zwrócić uwagę, że życiorysy Pietrzaka i Urbana wielokrotnie się przecinały. Na płaszczyźnie zawodowej – jeszcze zanim związał się z polityką Urban pisywał teksty do kabaretu „Pod Egidą” (Więcej: J. Urban, M. Stremecka: *Jerzy Urban o swoim życiu rozmawia z Martą Stremecką*, Warszawa 2013, s. 159). Na płaszczyźnie prywatnej – jak przekonuje w jednej ze swoich książek Urban, był blisko związany z jedną z byłych żon Pietrzaka (Więcej: J. Urban, *Alfabet Urbana od UA do Z*, Warszawa 1990, s.146).

³¹² J. Urban, *Alfabet Urbana od UA do Z*, Warszawa 1990, s.147.

satyrę polityczną³¹³, którą autor *Żeby Polska była Polską* intensywnie uprawiał, i która przysporzyła mu przecież ogromną popularność. Co więcej, tematem występów Kabaretu pod Egidą wciąż był poprzedni system i poprzednia władza, natomiast w dobie transformacji polityczno-gospodarczej społeczeństwo nie wyrażała dużego zainteresowania uprawianą taką problematyką³¹⁴. W podobnym tonie, podnosząc tożsame argumenty wypowiadała się na temat artysty Olga Lipińska: „Naprawdę nie mam nic przeciwko temu, żeby Janek Pietrzak był najlepszy (...) skopał komunę, która już leżała, i owiało go chłodne powietrze. (...) Więc skopał za to powietrze po komunie jeszcze dotkliwiej³¹⁵. Podczas gdy „wraz z przemianami ustrojowymi, gospodarczymi i politycznymi, które [miały – M.Ł.] uczynić z Polski »normalny« kraj demokracji i wolnego rynku³¹⁶ zachwiała się „osobliwa osobliwa monolityczność stylu romantyczno-symbolicznego³¹⁷ Jan Pietrzak jako artysta konsekwentnie w nim trwał.

Piosenka *Żeby Polska była Polską*, tak samo jak jej twórca, przez wiele lat pozostawali więc poza głównym obiegiem kultury. Aż do 2015 roku, kiedy do władzy w Polsce doszła prawicowa partia Prawo i Sprawiedliwość. Prowadzona przez wspomniane ugrupowanie polityka historyczna i kulturalna, różniła się diametralnie od tych, którą proponowały poprzednie rządy. Mocny akcent postawiono na przeszłość (jako źródło wartości), tradycję i dumę narodową, odrzucono także autorytet Unii Europejskiej, traktowanej teraz jako zagrożenie dla polskiej suwerenności. Prawo i Sprawiedliwość wpisało się w ten dyskurs, który Francis Fukuyama nazywał populistycznym nacjonalizmem³¹⁸, charakteryzującym się deklaracjami władzy o bezpośredniej i wyjątkowej więzi z narodem (często w znaczeniu etnicznym)³¹⁹. Łączące się z tą polityką specyficzne podejście do kwestii narodowych (funkcjonujące w przestrzeni społecznej od wielu lat, ale z pełnym wsparciem władzy w Polsce dopiero od 2015 roku) semiotyk kultury Marcin Napiórkowski określił mianem turbopatriotyzmu. Jego genezy można doszukiwać się w okresie polskiej transformacji ustrojowej. Jak przekonuje autor *Mitologii współczesnej* „poczucie, że transformacja ustrojowa w Polsce zdradziła patriotyzm, jest szeroko rozpowszechnione nie tylko w kręgach narodowców i stanowi *credo* współczesnej polskiej

³¹³ Tamże, s. 147.

³¹⁴ Tamże.

³¹⁵ Cyt. Za: M. Kołodziejczyk, dz. cyt.

³¹⁶ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] tejże, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Gdańsk 2000, s. 8.

³¹⁷ Tamże.

³¹⁸ F. Fukuyama, *Tożsamość. Współczesna polityka tożsamościowa i walka o uznanie*, tłum. J. Pyka, Poznań 2019, s. 10.

³¹⁹ Współczesnymi przywódcami, którzy wg Fukuyamy realizują ten model są: Władimir Putin z Rosji, Recep Tayyip Erdogan z Turcji, Viktor Orban z Węgier, Rodrigo Duerte z Filipin i Jarosław Kaczyński z Polski. F. Fukuyama dz. cyt., s. 11.

prawicy”³²⁰.

Lata 90. XX wieku byłyby więc symbolicznym okresem, w którym drogi piosenek *Żeby Polska była Polską* i *Kocham wolność* zaczynały się powoli rozchodzić. Wspólny wróg, który mógłby zdestabilizować niezależność – zniknął, „zawieszono” (wyśpiewywany w utworze Pietrzaka) paradygmat romantyczny, w miejsce gloryfikowanej przeszłości zajął w polskiej polityce kulturalnej namysł nad terażniejszością i przyszłością³²¹. Patriotyzm spod znaku martyrologii i kultu powstań zastąpiono patriotyzmem w wersji „soft”, gdzie zamiast dumy narodowej liczyły się aspiracje, a otwartość i kosmopolityzm usunęły z publicznego dyskursu „poczucie zagrożenia”³²². Biorąc pod uwagę powyższe tendencje, trudno się dziwić, że „Solidarność” w połowie lat 90. XX wieku dystansowała się od piosenki Pietrzaka, która, w przeciwieństwie do hitu *Chłopców z Placu Broni*, zupełnie nie wpisywała się w ten polityczno-kulturowy nurt.

Kiedy, po latach triumfu myśli liberalnej, „na fali” ogólnoświatowego trendu, do władzy w Polsce doszło ugrupowanie prawicowo-populistyczne, „główny nurt” znów przyjął z otwartymi ramionami twórcę *Kabaretu pod Egidą*, a jego piosenka na powrót zyskała status „wicehymnu”. Wszystko pasowało idealnie – romantyczne konotacje, odniesienia do historii, podniosły ton (a nawet „żołnierska” warstwa muzyczna). O utworze *Kocham wolność* ponownie zrobiło się głośno w 2014 roku, w związku 25-leciem czerwca 1989. Wtedy to napisany przez Łyszkiewicza refren posłużył jako tytuł jubileuszowego koncertu w Opolu. Jak wspominają Skardziński i Wojciechowski, dwa lata później utwór zdobył pierwsze miejsce w Polskim Topie Wszechczasów radiowej Trójki, stając się tym samym utworem przeciw tzw. „dobrej zmianie”³²³. Piosenka się nadawała, bo mówiła o „niepodległości” bez dosadności i patosu. Dodatkowo – zorientowana była ku przyszłości.

6. Historie „przejęcia”

Po 2015 roku treść omawianych, fetyszyzujących wolność piosenek została „skonkretyzowana” przez dwa walczące ze sobą stronnictwa, które wykorzystały je dla swoich celów. W pracy pt. *Polityczność* Chantal Mouffe przekonywała, że dyskurs prawicowo-populistyczny

³²⁰ M. Napiórkowski, *Turbopatriotyzm*, Wołowiec 2019, s. 28.

³²¹ Tamże.

³²² M. Napiórkowski, dz. cyt., s. 45.

³²³ J. Skardziński, K. Wojciechowski, dz. cyt., s. 476.

zastępuje osłabioną opozycję między lewicą a prawicą nowym typem relacji my/oni, zorganizowanym wokół podziału między »narodem« a »establishmentem«. Wbrew tym, którzy wierzą, że politykę można zredukować do indywidualnych motywacji, nowi populiści w pełni zdają sobie sprawę, że polityka zawsze polega na ustaleniu opozycji między »my« a »oni« oraz na wytworzeniu tożsamości zbiorowych. z tego właśnie wynika siła oddziaływania ich dyskursu, który oferuje zbiorowe formy identyfikacji wokół wyobrażenia »narodu«³²⁴.

Wojciech Jerzy Burszta łączy opisywany przez Mouffe dyskurs z pojęciem wojen kulturowych prowadzonych we współczesnych demokracjach liberalnych i rozpatruje go w perspektywie politycznej, „kiedy chodzi o jasne określenie, perswadowanie i propagowanie ważności najistotniejszych wartości społecznych po to, aby dana partia mogła wygrać wybory.”³²⁵. Badacz przekonuje, że w ramach wspomnianych konfliktów obie strony starają się udowodnić, że „ich oponenti, w sferze wartości, nie spełniają kryteriów nakładanych na bycie – dajmy na to – prawdziwym patriotą, nie mają tedy moralnej legitymacji, aby rządzić w imieniu »narodu«³²⁶.

Wyrazistym przykładem jednej z odsłon takiej wojny kulturowej mogą być miesięcznice i rocznice katastrofy smoleńskiej organizowane na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Władysław J. Paluchowski i Krzysztof Podemski, którzy przeanalizowali przemowy prezesa Prawa i Sprawiedliwości bezapelacyjnie będące najważniejszym punktem wspomnianych obchodów, skonstatowali, że upamiętnienie ofiar wypadku lotniczego nie było jedynym celem comiesięcznych spotkań. Wskazywali oni, że „po początkowym okresie żałoby nabierają one coraz wyraźniej instrumentalnego charakteru. Ich »funkcją ukrytą« jest budowanie na smoleńskim micie formacji politycznej, a następnie jej umacnianie”³²⁷. z pomocą precyzyjnie dobranych słów (np. liczne nawiązania do idei narodu, niepodległości, ofiary) i form symbolicznych (kościelny charakter marszu)³²⁸ organizatorzy miesięcznic próbowali stworzyć „mit smoleński”. Treść performowanego przez nich przekazu w zasadzie pokrywa się z tym, poprzez co Maria Janion definiowała paradygmat romantyczno-symboliczny³²⁹.

³²⁴ Ch. Mouffe: *Polityczność*, tłum. J. Erbel, Warszawa 2008, s. 86.

³²⁵ W. J. Burszta: *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacionalizmem w tle*, Warszawa 2013, rozdział 4, mobi.

³²⁶ Tamże.

³²⁷ W. J. Paluchowski, K. Podemski: *Mowy miesięcznicowe Jarosława Kaczyńskiego jako spektakl władzy*, [w:] „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny” 4/2019 (LXXXI), s. 266.

³²⁸ Tamże, s. 253-268.

³²⁹ Warto zauważyć, że nie jest to jedyna próba zorganizowania Polaków wokół mitu romantycznego. 1 grudnia 1916 roku Hans Hartwig von Beseler gubernator warszawski zorganizował w Warszawie uroczyste wkroczenie polskiej formacji zbrojnej - żołnierzy Legionów Polskich. Emocje wśród Polaków były ogromne, ponieważ

Trudno się więc dziwić, że wielokrotnie na tego typu wydarzenia zapraszany był Jan Pietrzak, który wykonywał przy wtórze publiczności swój największy przebój – *Żeby Polska była Polską*³³⁰. Idea narodu, jaką proponował we wspomnianym utworze była zbieżna z Polską, o której marzą „turbopatrioci”. Warto zwrócić uwagę, że przekaz werbalny Pietrzak wzmocnił podkładem muzycznym przywodzącym na myśl orkiestrę wojskową. Przesłuchując archiwalne nagrania, nawet niewycwiczone ucho zauważy, że w warstwie technicznej wykorzystywany przez Pietrzaka podkład nie był zbyt dopracowany technicznie. Nie miało to jednak dla słuchaczy większego znaczenia. Tło muzyczne spełniało swoje najważniejsze zadanie – „podbijało” patos wspólnie śpiewanej pieśni³³¹.

Przed poszczególnymi występami, artysta pozwalał sobie także na podniosłe przemówienia. Streszczał on historię funkcjonowania pieśni w przestrzeni publicznej, a także przekonywał o konieczności kultywowania wizji polskości, którą wspomniany utwór propaguje. Trudno nie odnieść wrażenia (szczególnie analizując entuzjastyczne reakcje słuchaczy), że owe przemowy Pietrzaka wyrażały przekonania większości zebranych. W 2013 roku twórca Kabaretu pod Egidą mówił:

Jeżdżę z klubami *Gazety Polskiej* (...) żeby przekonać społeczeństwo, że to co się teraz dzieje, to nie jest Polska naszych marzeń. A obecne władze rządzące nami - koalicja medialno-polityczna po prostu sobie nie życzy, żeby Polska była Polską. Oni tego nie

było to pierwsze takie wydarzenie od powstania listopadowego. Swoje poruszenie w Księżna Maria Lubomirska notowała w dzienniku w ten sposób: „Najpierw szła kawaleria - Szeptycki na czele na pięknym koniu, z pękiem chryzantem w rękę. Mimo woli przypomniały mi się sierpniowe (1914) potężne rosyjski pułki zdobne w gladiolusy (mieczyki) od polskich niewiast ... Malownicze czerwone wyłogi ułańskie wskrzeszały jakieś sny o Napoleonie - o dawnej sławie. Coś chwyciło za gardło i oczy przesłaniało chmurą. Czyli to przeszłość zmartwychwstaje i błyska, aby znów zgasnąć; czyli to zwiastuny wolności, ci nasi spod innego znaku, niegdyś tak potępiani?”. Patriotyczna, nawiązująca do tradycji romantycznych forma wydarzenia miała na celu zaangażowanie emocji odbiorców i przekonanie młodych mężczyzn do zaciągnięcia się do niemieckiego wojska, które pozornie miało zrealizować „Polskie cele”. Cyt. Za: *Polski wir i wojny 1914-1918*, red. A. Dębska, Warszawa 2014, s. 196.

³³⁰ Relacje Pietrzaka z Prawem i Sprawiedliwością są bardzo zażyłe. Kiedy wspomniana partia objęła w Polsce władzę, Jan Pietrzak po latach nieobecności w mediach „wrócił do łask” za sprawą przychylnych mu dysydentów związanych z partią Jarosława Kaczyńskiego. Dość wspomnieć koncert, który odbył się 6 kwietnia 2017 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia imienia Witolda Lutosławskiego w Warszawie pt. *80-tka Pana Janka. z PRL-u do Polski*, gdzie na widowni zasiadła ówczesna premier Beata Szydło, prezes PiS Jarosław Kaczyński, wicepremier Piotr Gliński i minister Antoni Macierewicz. Przeczytano również list od prezydenta Andrzeja Dudy. Warto też nadmienić, że w tym samym roku minister Antoni Macierewicz otrzymał od fundacji Jana Pietrzaka „Towarzystwo Patriotyczne” nagrodę *Żeby Polska była Polską* za „niezlomną wiarę w Polskę i wytrwałą pracę dla dobra Polaków”. <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2017-11-05/nagroda-zeby-polska-byl-polska-m-in-dla-antoniego-macierewicza/>.

³³¹ Sytuacja ta kojarzyć się może z kontemplacją przeciętnego technicznie obrazu Weysenhoffa *Zacisze litewskie*, której dokonywał Jan Lechoń, opisując później w swoim Dzienniku. Poeta świadomy wad płótna, nie mógł się oprzeć jednak jego urokowi, związanego z nostalgicznie przywoływanym stereotypowym wizerunkiem ojczyzny. Skamandryta pisał: „widząc całą malarską przeciętność tego płótna – nie sposób go było zapomnieć, nie wspominać, nie kochać”. J. Lechoń: *Dzienniki*, t. II, Londyn 1970, s. 224; cyt. za: I. Opacki, dz. cyt., s. 6.

chęć! Mówią wprost. Polski nienawidzą. Nienawidzą naszej historii, wyrzucają ją ze szkół (...) jak okupanci niemieccy i rosyjscy. Tak postępuje ten rząd. Hańba dla rządu! (...) Naszych bohaterów nie chcą czcić! Nie można postawić pomnika poległym polakom w Warszawie. Dlaczego? Gdzie my żyjemy? (...) Nie można postawić pomnika bohaterom Bitwy Warszawskiej – bo Moskwa nie pozwala. Hańba! (...) ³³².

Artysta konsekwentnie posługuje się językowymi formami, o których pisała Mouffe – używa zaimków podkreślających opozycję „my” - „oni”. Realizuje także „turbopatiotyczne postulaty” opisywane przez Napiórkowskiego – wyraża niezadowolenie z obecnego kształtu rzeczywistości, gloryfikuje przeszłość jako źródło wartości, przez co szczególną wagę przywiązuje do polityki historycznej kraju. Sugeruje również, że osoby jemu podobne są „obce we własnym kraju”, a ci, którzy myślą inaczej, działają na rzecz wrogich Polsce sił ³³³. W dalszej części przemowy Pietrzak analizy swe pogłębia, zwracając uwagę na wewnętrzne przymioty „nieprawdziwych Polaków”:

Nie kochają naszego ducha ³³⁴, nie mają naszego poczucia humoru. Śpiewają inne piosenki niż my, proszę państwa. To są jacyś obcy ludzie! z czyjego nadania oni tu rządzą? Życie to nie tylko zakupy w supermarketach i zadłużanie się w bankach niemieckich, życie polega na czym innym – Polacy o tym wiedzą. Dlatego Polska musi być Polską ³³⁵.

Przytoczona wypowiedź nie pozostawia wątpliwości – w zasadzie nie ma szans na dialog. Różnice między obiema grupami są tak fundamentalne, języki (piosenki!) tak różne, że trudno nawet o chęć na porozumienie ³³⁶. Wypowiedź Pietrzaka z obchodów trzeciej rocznicy

³³² A. Korczak, *Oni nienawidzą Polski ! - z czyjego nadania oni rządzą? - Żeby Polska... - Jan Pietrzak*, „Youtube.com”, 10.04.2013, online: <https://www.youtube.com/watch?v=DoK0fiErADo>, dostęp: 15.08.2020.

³³³ M. Napiórkowski, dz. cyt., s. 45.

³³⁴ Postulat o „braku polskiego ducha” został wykorzystany przez polską prawicę także w wyborach prezydenckich 2020, kiedy prezes Prawa i Sprawiedliwości w wywiadzie dla Radia Maryja i TV Trwam zasugerował, że opozycyjny kandydat na prezydenta – Rafał Trzaskowski nie ma „polskiej duszy” („Rafał Trzaskowski ma wątpliwości, co do tego, czy Polska powinna płacić odszkodowania za bezspadkowe mienie żydowskie. Otóż to by oznaczało, że Polska napadnięta, poddana monsturalnej okupacji, monsturalnym zbrodniom, ma dzisiaj za to jeszcze płacić. Kto, kto ma choćby kawałek polskiej duszy, polskiego serca i polskiego umysłu, może coś takiego powiedzieć?”). Cyt. Za: W. Czuchnowski, *Media, sądy, elity i Trzaskowski "bez polskiej duszy". Złote myśli prezesa Pis*, „wyborcza.pl”, 10.07.2020, online: <https://wyborcza.pl/7,75398,26116477,media-sady-elity-i-trzaskowski-bez-polskiej-duszy-zlote.html>, dostęp: 19.08.2020.

³³⁵ A. Korczak, *Oni nienawidzą Polski ! - z czyjego nadania oni rządzą? - Żeby Polska... - Jan Pietrzak*, „Youtube.com”, 10.04.2013, online: <https://www.youtube.com/watch?v=DoK0fiErADo>, dostęp: 15.08.2020.

³³⁶ Stan ten diagnozował Ryszard Koziołek w artykule *Humanistyka literaturoznawcza w dobie nowych konfliktów plemiennych. Próba wykonania ruchu*, gdzie pisał o wspomnianym zjawisku „tolerowania” tylko swojego „języka”: „Pragnienie jednego (mojego) języka jest zawsze przyzywaniem przemocy i nie jest to wyłącznie problem humanistyki akademickiej, ale powszechna, ciemna energia przenikająca społeczną rzeczywistość”. R. Koziołek: *Humanistyka literaturoznawcza w dobie nowych konfliktów plemiennych. Próba wykonania ruchu*, „Teksty Drugie” 1/2017, s.64.

smoleńskiej jest doskonałym komentarzem do diagnozy Burszty:

Prawicowo-konserwatywne zawłaszczanie symbolicznej przestrzeni narodowej osiąga (...) najwyższy stopień oddzielenia i separacji. Wszystko w jednym systemie wartości stoi w zasadniczej opozycji wobec elementów drugiego systemu. Stąd coraz częściej powoduje to wrażenie, że w Polsce mamy do czynienia nie z jednym, ale z dwoma społeczeństwami³³⁷.

To „drugie społeczeństwo” albo „drugie plemię”³³⁸ we wspomnianej wojnie kulturowej (lub - jak chcą liczni komentatorzy - „Wojnie polsko-polskiej”) również intensywnie manifestuje swoje poglądy, korzystając przy tym z katalizujących emocje form symbolicznych – zarówno pochodów i demonstracji, jak i piosenek. „softpatriotów” spojrzenie na rzeczywistość jest jednak zupełnie różne od światopoglądu słuchaczy Jana Pietrzaka, tak samo jak diametralnie różna od utworu *Żeby Polska była Polska* jest piosenka będąca na sztandarach przeciwników Prawa i Sprawiedliwości. Jak przekonuje Marcin Napiórkowski, druga strona konfliktu to nie przeszłość, ale przyszłość uznaje za źródło wartości. Stara się być otwarta na inność, nie stroni od kosmopolityzmu i pragnie uznania przez „europejskiego innego”³³⁹. Otwartość i brak fundamentalnego przywiązania do tradycji i historii wyrażona jest dosadnie w omawianej piosence *Chłopców z Placu Broni Kocham wolność*. Kolektywizm zastąpiony zostaje indywidualizmem, natomiast romantyczne obrazy i mity – uniwersalnymi sądami dowartościowującymi wolność ducha. Programowa otwartość i nowoczesność nie sprawiają jednak, że generowane przez grupę emocje, wzmacniane niejednokrotnie za pomocą wspólnie śpiewanych piosenek, są mniej intensywne niż emocje „turbopatriotów”. Przeprowadzone w 2019 roku badania Centrum Badań nad Uprzedzeniami pt. *Polaryzacja polityczna w Polsce. Jak bardzo jesteśmy podzieleni?* udowodniły, że osoby przeciwne partii Prawo i Sprawiedliwość, a więc w przytłaczającej większości „softpatrioci”, darzą swoich oponentów dużo silniejszymi, negatywnymi emocjami³⁴⁰.

³³⁷ W. J. Burszta, dz. cyt., rozdział 4, mobi.

³³⁸ Konflikt polityczny w Polsce, szczególnie zaostrzony w 2010 roku po katastrofie smoleńskiej, bardzo często porównywany jest do walki zwaśnionych plemion. Trybalna polaryzacja została opisana m.in. w artykule Włodzimierza Karola Pessela *Antropologia zażenowania*, gdzie badacz badał wspomniany konflikt m.in. z pomocą teorii Michela Maffesoli. W.K. Pessel: *Antropologia zażenowania*, [w:] *Poczucie narodowe. Poczucie patriotyczne*, red. D. Rott, Łomża 2017, s. 327-345. Konflikt ten został również zdiagnozowany i „wyśpiewany” w ramach muzyki popularnej. Najpopularniejszą piosenką opisującą wspomniany stan był utwór pt. *Kapitan Polska* zespołu Lao Che, gdzie Hubert „Spięty” Dobaczewski wyśpiewywał: „W powadze czasów, / w zwątpieniu i chaosie, / Tym o drżących dłoniach, / i złamanym głosie, / Ukaż się duchem i ciałem, / Wszystkim nam, Ponad podziałem. / Przybądź i bądź, / (...) / Bez zarzutu, / Tak dla Tutsi, jak dla Hutu.”

³³⁹ M. Napiórkowski, *Turbopatriotyzm...*, s. 45.

³⁴⁰ P. Górka, *Polaryzacja polityczna w Polsce. Jak bardzo jesteśmy podzieleni?*, Warszawa 2019, s. 7, online:

Przykładem koneksji utworu *Kocham wolność* z intensywnymi emocjami „softpatriotów” może być historia Piotra Szczęsnego, który dokonał aktu demonstracyjnego samopodpalenia się w proteście przeciwko polityce Prawa i Sprawiedliwości. Jak relacjonowała „Gazeta Wyborcza”: „w czwartek 19 października, na pl. Defilad w Warszawie. Piotr S. postawił głośnik na prowizorycznym dworcu autobusowym, puścił *Kocham wolność* Chłopców z Placu Broni, wokół rozsypał ulotki, mówił do megafonu, że protestuje przeciwko łamaniu przez rząd wolności obywatelskich. Oblał się płynem łatwopalnym i podpalił, krzycząc: *Protestuję!*”³⁴¹. Wybór piosenki z pewnością nie był przypadkowy. Nie ulega również wątpliwości, że Szczęsny nie interpretował tekstu Łyszkiewicza literalnie, a z uwzględnieniem kontekstu i sensów, w które utwór wówczas obrósł. Wyśpiewana w utworze „wolność” została odczytana również (a może przede wszystkim) w kategoriach politycznych. Dodatkowo, w pozostawionym przez niego przesłaniu można było przeczytać:

A ja wolność kocham ponad wszystko. Dlatego postanowiłem dokonać samospalenia i mam nadzieję, że moja śmierć wstrząśnie sumieniami wielu osób, że społeczeństwo się obudzi i że nie będziecie czekać, aż wszystko zrobią za was politycy – bo nic nie zrobią!³⁴².

Z uwagi na pierwsze zdanie przywołanego fragmentu, słowa Szczęsnego można czytać jako swoiste „przedłużenie” utworu *Kocham wolność*. Lokują one jego treść w ramach zastanej rzeczywistości polityczno-społecznej i mogą dowodzić, że zdaniem społeczności „opozycyjnej”, z powodu prowadzonej przez Prawo i Sprawiedliwość polityki wewnętrznej, postulowana przez Łyszkiewicza wolność nie może zostać zrealizowana. Omawiane słowa uwidaczniają także, że ten rozdźwięk między (proponowanym przez piosenkę) „stanem pożądanym” a „rzeczywistością” jest dla mężczyzny bodźcem do podjęcia działań. W tym świetle (i nowym kontekście) piosenka Łyszkiewicza jawi się jako utwór opisujący ideał rzeczywistości społeczno-politycznej, do której Polacy powinni dążyć. W podobny sposób zdawali się interpretować powyższą piosenkę ludzie performujący ją (śpiewając bądź odtwarzając) w ramach licznych akcji protestacyjnych (np. pod siedzibą Programu III Polskiego Radia zarówno w roku 2016, jak i 2020, niedługo po aferze z piosenką Kazika

http://cbu.psychologia.pl/uploads/f_bulska/Polaryzacja%20polityczna%202.pdf, dostęp: 27.08.2020.

³⁴¹ J. Chelmiński, *Nie żyje Piotr S., który podpalił się pod Pałacem Kultury*, „wyborcza.pl” 29.10.2017, online: <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,22580825,nie-zyje-piotr-s-mezczyzna-ktory-podpalil-sie-pod-palacem.html>, dostęp: 29.08.2020.

³⁴² Cyt. Za: Redakcja OKO.press, *Piotr S., Szary Człowiek nie żyje. Cześć jego pamięci!*, „OKO.press”, 27.10.2017, online: <https://oko.press/piotr-s-szary-czlowiek-zyje-czesc-pamieci/>, dostęp: 4.09.2020.

*Twój ból jest lepszy niż mój*³⁴³) i demonstracjach politycznych, takich jak manifestacja przed siedzibą Trybunału Konstytucyjnego w Warszawie 9 grudnia 2015 roku.

7. Podsumowanie

Przykład historii społecznych interpretacji dwóch utworów: *Kocham wolność* i *Żeby Polska była Polską* pokazuje, że piosenka jako gatunek jest niezwykle plastyczna, jeżeli chodzi o performowanie zbiorowych tożsamości. Zwykle autorskie „propozycje” modelowania utworu przegrywają z kontekstem publikacji czy zastosowaną konwencją, która jest dla danej zbiorowości „użyteczna”³⁴⁴. O tym, jak dana piosenka zostanie wykorzystana czy „skonkretyzowana”, często przesądzają elementy na pierwszy rzut oka niewidoczne.

Jeszcze w latach 90. XX wieku obie omawiane piosenki mogłyby zaistnieć obok siebie na jakimś festiwalu bądź przeglądzie. Funkcjonowały one jeszcze w społecznej świadomości jako utwory mogące jednoczyć Polaków wobec wrogich sił, których najbardziej popularną „materializacją” były przede wszystkim władze PRL. Przemiany ustrojowe, nierówności społeczne i szereg innych, licznych czynników polityczno-społeczno-kulturowych sprawiły, że wykrystalizowały się dwa odmienne spojrzenia na polską tradycję, historię, kulturę. Posługując się (jakże ważną dla tego stanu rzeczy!) metaforą romantyczną - „cofnęliśmy się” ze stanu solidarności społecznej, do konfliktu zwaśnionych rodów. Oba podzielone w ówczesnej Polsce „rody patriotów” - niczym romantyczni Soplicowie z Horeszkami - jednoczyć potrafią się tylko w przypadku wydarzeń szczególnie traumatycznych (takich jak na przykład śmierć Jana Pawła II czy katastrofa smoleńska), jednak nie na długo. Szybko bowiem wracają do „mówienia innym

³⁴³ Radiowa „Trójka” to rozgłośnia mocno związana z grupą, która wyznaje „softpatriotyczne” idee. Kiedy w 2015 roku do władzy doszło Prawo i Sprawiedliwość, związani z partią decydenci starali się zmienić nieco profil radia wprowadzając „swoich” dziennikarzy i nowe audycje. Protestujący przeciwko zmianom, w tym przeciwko dokonywaniu odgórnych zmian w wynikach Listy Przebojów, którą wygrała piosenka o Jarosławie Kaczyńskim (notowanie z dnia 15.04.2020 r.), wykorzystywali podczas manifestacji piosenkę *Kocham wolność*. Przykładowe nagranie: 17019rf, *Protest słuchaczy Trójki*, „Youtube.com”, 20.11.2016, online: <https://www.youtube.com/watch?v=bRI50J6aRrU>, dostęp: 6.09.2020.

³⁴⁴ Warto wspomnieć o jeszcze jednej – nieudanej próbie wykorzystania piosenki *Żeby Polska była Polską*, a w zasadzie jej tytułowej frazy. Użył jej Jerzy Urban komentując w „Dzienniku Telewizyjnym” demonstracje studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie przeciwko aresztowaniu czechosłowackiego dramaturga i symbolu opozycji – Václava Havla, które miały miejsce 21 lutego 1989 r. Komentując „zbezczeszczenie” pomnika wdzięczności żołnierzom radzieckich Urban przekonywał, że 600 tysięcy z nich poległo „żeby Polska była Polską”. Fragment Dziennika TV z 27.02.1989 roku: TVPolandAntena, *PRL 1989 Urban: Żeby Polska była Polską. Plugawiono twórcę pieriestrojki*, „Youtube.com”, 15.05.2014, online: <https://www.youtube.com/watch?v=fY5owmYlxsW>, dostęp: 8.09.2020.

językiem” i śpiewania innych piosenek.

Rozdział 4: Piosenki pokoleniowe

1. Kategoria pokolenia a muzyka popularna

Z pewną regularnością w obrębie polskiej przestrzeni społeczno-kulturowej pojawiają się artyści okrzykiwani przez publiczność i krytykę „głosami pokolenia”, a także teksty kultury czytane jako „pokoleniowe manifesty”. Wartości merytorycznej i zgodności ze stanem faktycznym podobnych wskazań nie sposób jednak ani obiektywnie ocenić, ani zmierzyć. Wynika to między innymi z faktu niejednoznaczności pojęcia „pokolenie”, które rozmaicie modelowano w kolejnych ujęciach.

W 2016 roku na łamach „Tekstów Drugich”, w ramach dyskusji o „pokoleniu” jako kategorii analitycznej, Anna Artwińska zwróciła uwagę na fakt, że definicje wspomnianego pojęcia są inne nie tylko w zależności od obszaru zainteresowań czy metodologii przyjętej przez badaczy, ale również zależą od szeregu historycznych i geograficznych uwarunkowań przestrzeni społecznej, na której prowadzone są analizy („specyfiki” narodowej³⁴⁵). Powołując się na książkę *History by Generations: Generational Dynamics in Modern History*³⁴⁶, badaczka przywołuje spojrzenie na tę kategorię charakterystyczne dla badaczy ze Stanów Zjednoczonych, gdzie zainteresowanie skupia się przede wszystkim na ruchach migracyjnych i wzorcach kultury konsumpcyjnej. W Niemczech natomiast przywołana kategoria miała być popularnym narzędziem mającym pomóc w objaśnianiu „procesów historycznych, odmierzanych za pomocą manifestów politycznych oraz artystycznych i intelektualnych projektów dobrze wykształconych, obytych towarzysko mężczyzn, zrzeszonych w związkach czy partiach”³⁴⁷. Polska tradycja usytuowana jest, zdaniem Artwińskiej, bardzo blisko niemieckiej. Być może dlatego, że jeden z najbardziej wpływowych teoretyków zajmujących się pokoleniowością na naszym gruncie – Kazimierz Wyka, w pracy opublikowanej w 1977 roku³⁴⁸ a zatytułowanej *Pokolenia literackie*³⁴⁹,

³⁴⁵ A. Artwińska, M. Fidelis, A. Mroziak, A. Zawadzka, *Pożytki z „pokolenia”. Dyskusja o „pokoleniu” jako kategorii analitycznej*, „Teksty Drugie”, 1/2016, s. 350.

³⁴⁶ *History by Generations: Generational Dynamics in Modern History*, red. H. Berghoff, U. Jensen, B. Weisbrod, C. Lubinski, Göttingen 2013.

³⁴⁷ A. Artwińska, M. Fidelis, A. Mroziak, A. Zawadzka, dz. cyt., s. 350.

³⁴⁸ Kazimierz Wyka ukończył książkę już w 1938 roku. Jeszcze przed wojną rozpoznanie badacza budziły spore dyskusje. Dla przykładu: Julian Krzyżanowski miał na ich temat pochlebne zdanie, natomiast Stefan Kołaczkowski ostro sprzeciwiał ich publikacji. Wyki koncepcja pokoleń została ogłoszona w 1963 roku w książce *Modernizm polski*, natomiast *Pokolenia literackie* ukazały się dopiero po śmierci badacza na podstawie rękopisów odnalezionych w jego archiwum. A. Nasiłowska, *o pokoleniach literackich - głos sceptyczny*, „Teksty Drugie”, 1/2016, s. 7-12.

³⁴⁹ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977.

powoływał się na ustalenia Wilhelma Diltheya, Wilhelma Pindera, czy Karla Mannheima. Analiza większej ilości polskich prac z kręgów literaturoznawczych i kulturoznawczych dotyczących rozmaitych przejawów pokoleniowości (m.in. praca Lidii Burskiej *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*³⁵⁰, Pawła Rodaka *Wizje kultury pokolenia wojennego*³⁵¹ czy prace socjologiczne Hanny Świdy-Ziemby o pokoleniu powojennej młodzieży inteligenckiej i młodzieży PRL-owskiej³⁵²) umożliwia, zdaniem Artwińskiej, dostrzeżenie na gruncie polskim pewnego wzorca myślenia o pokoleniu. W każdym wypadku miałby on być zbliżonym do siebie projektem narracyjnym. Naukowczyni przekonuje:

W Polsce prawo do określania się mianem pokolenia czy bycia w ten sposób określanym od początku XIX wieku (kiedy to upowszechniło się myślenie o rozwoju historii napędzanym przez *konflikt pokoleń*) do dzisiaj przysługuje de facto wyłącznie wielkomiejskiej inteligencji, funkcjonującej na przecięciu pola naukowego, artystycznego i politycznego, posiadającej określony kapitał kulturowy (w rozumieniu Pierre'a Bourdieu), a więc sprawnie operującej kodem znaczeń obowiązujących w polskiej kulturze i stanowiących klucz do sprawowania władzy symbolicznej, a także realnej³⁵³.

W przywołaną kategorię z całą pewnością wpisywać się będą znani artyści tworzący muzykę popularną, mającą w ostatnich czterdziestu latach w naszym kraju ogromny potencjał tożsamościotwórczy i wykorzystującą mniej lub bardziej wprost kategorię pokolenia. Biografie twórców, jak również narracje i wątki występujące w poszczególnych piosenkach stanowiły i nadal stanowią ogromną przestrzeń do zagospodarowania przez artystów, słuchaczy i komentatorów, którzy za pomocą piosenki uprawomocnić mogą istnienie różnic generacyjnych czy cech postulowanych przez siebie pokoleń.

2. Rodzima tradycja kategorii pokolenia

Na początku rozważań na temat pokoleniowości w kontekście muzyki popularnej należy przyjrzeć się miejscu, z którego współczesne rozumienie kategorii „pokolenia” na

³⁵⁰ Lidia Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.

³⁵¹ P. Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000.

³⁵² Zob. H.Świda-Ziemba *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Kraków 2010; H.Świda-Ziemba, *Urwany lot. Pokolenie inteligenckiej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiętników z lat 1945–1948*, Kraków 2003.

³⁵³ A. Artwińska, M. Fidelis, A. Mrozik, A. Zawadzka, dz. cyt., s. 351.

gruncie polskim wyrasta. Obszar ten sytuować należy w XX-wiecznej teorii, w ramach której przez lata rywalizowały ze sobą dwie strategie opisu różnych form generacji.

Jak już zostało zasygnalizowane, za najbardziej wpływową koncepcję dotyczącą powstawania i funkcjonowania pokoleń w ramach przestrzeni społeczno-kulturowej w Polsce odpowiada Kazimierz Wyka. To dzięki jego badaniom kluczowym pojęciem w analizach relacji generacyjnych stało się „przeżycie pokoleniowe” (o którym pierwszy pisał Julius Petersen³⁵⁴). Wyka przekonywał, że dana grupa ludzi może stać się pokoleniem za sprawą łączącego ich doświadczenia³⁵⁵. Lidia Burska fakt ten nazwała piętnem, „z którym się żyje”³⁵⁶, natomiast Jan Garewicz konstatawał, że ta dramatyczna okoliczność ma zmuszać „wszystkich członków pewnej społeczności do opcji o charakterze moralnym. Jest pierwszym zbiorowym spotkaniem ze złem, a tym samym także z dobrem”³⁵⁷. Można ją uznawać za swoistą inicjację aksjologiczną³⁵⁸. W tym ujęciu pokolenia są zatem „wypiętrzeniami” historii, pojawiającymi się na skutek istotnych przemian i tworzącymi o tych przemianach narracje. Osobliwą relację między członkami domniemanej generacji a formującym tę generację wydarzeniem trafnie opisuje Anna Zawadzka: „coś nabiera znaczenia, jeśli zostaje uznane za wydarzenie, którego przeżycie ukonstytuowało pokolenie, ale i nabiera znaczenia ktoś, kto to przeżył, bo zyskuje tym samym tożsamość pokoleniową, pokoleniowe „przypisanie”³⁵⁹. Konwencjonalnym porządkiem narracji w tym wariantcie pojmowania pokoleniowości jest więc czas przełomowych zdarzeń, a „ważne daty wiążą go nie tyle z rzeczywistą historią, ile z symbolicznymi momentami opowieści: jej początkiem lub końcem”³⁶⁰. Nie da się ukryć, że istotną rolę w opisywanej wizji odgrywa fatalizm³⁶¹, który pierwszeństwo nad wyborami życiowymi członków potencjalnej generacji oddaje Historii. Nobilitowanie „naznaczonych” grup wiąże się natomiast z przeświadczeniem, że konsekwencją następstwa pokoleń jest symboliczne „zastępowanie ojców przez synów”³⁶²

³⁵⁴ J. Petersen, *Die Literarischen Generation*, w: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin 1930.

³⁵⁵ Anna Nasiłowska w ten sposób definiuje „przeżycie pokoleniowe”: „występowanie formującego zespołu doświadczeń, zwykle związanych z pewnymi wydarzeniami historycznymi o charakterze przełomowym.” A. Nasiłowska, o *pokoleniach literackich - głos sceptyczny*, „Teksty Drugie”, 1/2016, s. 8.

³⁵⁶ L. Burska, „*Pokolenie*” – *co to jest i jak używać?*, „Tekst Drugie” 6/2005, s. 19.

³⁵⁷ J. Garewicz, *Pokolenie jako kategoria socjo-filozoficzna*, w: *Na krawędzi epoki. Rozwój duchowy i działanie człowieka*, red. J. Rudniański, K. Murawski, Warszawa 1985, s. 148.

³⁵⁸ Cyt. Za: L. Burska, dz. cyt., s. 19.

³⁵⁹ A. Artwińska i in., op. cit, s. 356

³⁶⁰ L. Burska, dz. cyt., s. 19-20.

³⁶¹ Odwołując się do modelu biografii romantycznej Anna Nasiłowska przekonywała: „(...) okaże się może, że pisarz XX-wieczny nie ma indywidualnej biografii. Jego los został napisany z zewnątrz, zaprogramowany i uformowany przez historię, na co jego indywidualne decyzje miały niewielki wpływ. W takim razie jednak „pokoleniowość” jest jedynie kamuflażem (trzymajmy się tego określenia) dla potężnych sił formujących zbiorowo los całych generacji”. A. Nasiłowska, dz. cyt. s. 8.

³⁶² Koncepcja Karla Mannheima, za: A. Nasiłowska, dz. cyt. s. 8.

i „płodozmian” kultury („zasiew nowych oryginalnych treści, idei, wyrasta na glebie historii, by potem przez długi czas ożywiać i odżywiać kulturę”³⁶³). Posługujący się kategorią pokolenia realizującą ten wariant często przekonują również, że „ideom i treściami duchowym nadają kształt wybitne jednostki”³⁶⁴.

Pierwsza różnica pomiędzy koncepcją pokolenia, kojarzoną na gruncie polskim z Kazimierzem Wyką, a drugą wyróżniającą się w badaniach teorią, zasadza się na pozornie subtelnym elemencie. Mianowicie, chodzi o rozumienie (interpretację) relacji pomiędzy grupą społeczną traktowaną jako pokolenie, a okolicznościami historycznymi, których członkowie owej grupy są uczestnikami. Drugie spojrzenie, mające u swojego źródła socjologiczne rozpoznania Karla Mannheim’a z lat 30. XX wieku, jako główny czynnik „pokoleniotwórczy” uznaje bowiem nie wspólne doświadczenie, ale po prostu „usytuowanie w czasie” - „niezależne od woli, zdeterminowane samym tylko faktem narodzin”³⁶⁵. Mannheim używa również pojęcia „związek pokoleniowy” (*Generationszusammenhang*), który w odróżnieniu od „pokolenia humanistycznego” Wyki zostawia większą przestrzeń na różnorodność postaw w obrębie grupy, a także „luźniejszy” charakter relacji jej członków. Wewnątrz tych większych grup znajdować by się miały „jedności pokoleniowe” (*Generationseinheiten*), różniące się między sobą sposobami reakcji na „położenie pokolenia” w czasie (*Generationslagerung*). Związek generacyjny jest możliwy z tego powodu, że te wspomniane niewielkie grupy rówieśników „walcząc określają się wzajemnie”³⁶⁶. Jak przekonuje Burska, „słuszność” nowych treści kulturowych, które w koncepcji Mannheim’a ma wytwarzać generacja, „jest względna, uwikłana w relację z przestrzenią społeczną, w której się pojawia, jest złudzeniem punktu widzenia, perspektywy, jest ideologią”³⁶⁷. Co więcej, przywołany badacz sam podkreśla, że z punktu widzenia socjologii na dłuższą metę nie można „uzależniać wyłaniania się i rozwiązywania jakiegoś problemu jedynie od pojawienia się wybitnych jednostek i ich talentów - ale od kształtu i stopnia dojrzałości kontekstu, w jakim pewien szczególnie problem się nasuwa”³⁶⁸. Długotrwałe ideologie polityczne, prądy artystyczne, formacje duchowe czy klasowe byłyby zatem w tej teorii szerokimi ramami, diachroniami, w których zjawiają się nowe pokolenia

³⁶³ L. Burska, dz. cyt., s.19.

³⁶⁴ Jak zauważa Lidia Burska, nie tylko zdystansowani badacze, ale również osoby, które mają się za owe „wybitne jednostki” (liderzy grup) niejednokrotnie są samymi autorami konceptualizacji owego „wyjątkowego doświadczenia” L. Burska, dz. cyt., s. 27

³⁶⁵ Tamże, s. 24.

³⁶⁶ K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, [w:] *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie*, Köln 1928. Cyt. Za: L. Burska, dz. cyt. 24.

³⁶⁷ L. Burska, dz. cyt. s. 26.

³⁶⁸ K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, tłum. J. Miziński, Lublin 1992, s. 89.

produkujące nowe treści.

Co ciekawe, do rozpoznań Mannheima odwoływał się również autor *Pokoleń literackich*³⁶⁹, ale, jak przekonuje Lidia Burska, nie wykorzystał w pełni ich potencjału. Badaczka wskazywała na ograniczenia Wyki związane z perspektywą swojego czasu, z powodu którego nie miał możliwości w pełni dostrzec ani specyfiki demokratyzującej się kultury, „w której rywalizują różne »fikcje«, »przedstawienia«, ani problematycznego statusu wartości w takiej kulturze nieustającego spektaklu, ani specyficznej roli twórcy (czy raczej „»wytwórcy«), ani zaniku historyczności - by nie powiedzieć - rzeczywistości życia”³⁷⁰. Nie znaczy to jednak, że konceptualizacje pokolenia inspirowane, bądź zbliżone kształtem do propozycji Mannheima, w polskiej przestrzeni społeczno-kulturowej się nie pojawiały. Przykładem autora dzielącego się spojrzeniem na pokoleniowość istotnie różnym od pomysłu Wyki może być polski socjolog Józef Chałasiński, który w pracy *Młode pokolenie chłopów*³⁷¹ łączył kategorię generacji z kategorią klasy społecznej. Koncepcje oparte na napięciu między diachronią długotrwałych systemów myślowych a synchronią pokoleniowej świadomości pojawiają się w pracach Bohdana Cywińskiego (*Rodowody niepokornych*³⁷²), Andrzeja Mencwela (*Przedwiośnie czy potop*³⁷³) czy Marii Ossowskiej, która w artykule *Koncepcja pokolenia*³⁷⁴ z 1963 roku bardzo jasno określiła swoje stanowisko w dyskusji o statusie pierwszoplanowego dla Wyki „przeżycia generacyjnego”. Ossowska pisze:

Wspólne postawy to fakt, który w tych wypadkach przede wszystkim uderza przy wyodrębnianiu jakiegoś pokolenia, zaś przybliżone ramy historyczne zdają się być zakreślone później, tak by objąć owe wydarzenia historyczne, które miały uwarunkować owe wspólności kulturowe³⁷⁵

podkreślając przy tym, że „wiek nie jest czymś istotnym dla włączenia ludzi do tego czy innego pokolenia. Decyduje o nim przede wszystkim wspólność postaw i wartości”³⁷⁶.

Jak już zostało powiedziane, wydaje się, że w polskim dyskursie publicznym od 1980 roku przez długi czas większą popularnością cieszyła się pierwsza ze wspomnianych

³⁶⁹ Wszystkie tłumaczenia pojęć Mannheima zostały zresztą zaczerpnięte z pracy Wyki.

³⁷⁰ L. Burska, dz. cyt. s. 24.

³⁷¹ J. Chałasiński, *Młode pokolenie chłopów*, Warszawa 1938.

³⁷² B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Warszawa 1971.

³⁷³ A. Mencwel, *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997.

³⁷⁴ M. Ossowska, *Koncepcja pokolenia*, „Studia Socjologiczne” 1963 nr 2, s. 49-50.

³⁷⁵ M. Ossowska, dz. cyt. Autorka odnosi się w tym miejscu do pracy: H. Schelsky, *Die Skeptische Generation*, Diederichs Verl, 1958. Za: L. Burska, dz. cyt., s. 27.

³⁷⁶ M. Ossowska, dz. cyt., s. 50.

teorii, rozpropagowana przez badania Kazimierza Wyki. Fakt ten mógł być związany ze specyficzną sytuacją społeczno-polityczną w kraju i diagnozowanym przez Marię Janion „paradygmatem romantycznym”³⁷⁷, któremu bardzo blisko do myślenia w Heglowskich, absolutyzujących historię kategoriach³⁷⁸. Powołując się na pracę *History by Generations: Generational Dynamics in Modern History*, Agnieszka Mrozik przekonywała, że w krajach byłego bloku wschodniego posługiwanie się pojęciem „pokolenia” było jednym z narzędzi polityki transformacji, ustanawiania „prawomocnych tradycji politycznych i ideowych, do których wyłaniająca się po upadku socjalizmu wspólnota może bezpiecznie nawiązywać: traktować je jako swoje »korzenie«, »źródło«”³⁷⁹. Takie odwołania (dla przykładu badaczka przywołuje książkę *Rodowody niepokornych* Bohdana Cywińskiego³⁸⁰ i artykuł *Cienie zapomnianych przodków* Adama Michnika³⁸¹) miały okazać się bardzo „przydatne” właśnie w momencie transformacji, „kiedy (re)konstruowano fundamenty nowego porządku, upatrując jego podwalin w niekomunistycznych tradycjach międzywojnia, a PRL traktując jako »wyrwę«, »wybryk«, »odstępstwo od normy«”³⁸². Przywołana wizja musiała mieć również duży wpływ na narracje osobiste, skutkujące wśród osób pamiętających polski socjalizm licznymi próbami (cynicznymi bądź nie) wpisania swojej biografii w większą narrację – pokolenia walczącego z reżimem. Wspomniany wariant opowiadania historii, choć z pewnością atrakcyjny dramaturgicznie, zawierał jednak w sobie niebezpieczeństwo zbytniego uproszczenia realiów „czasu akcji”. Jak przekonuje Małgorzata Fidelis: „W takim ujęciu ustrój polityczny PRL ulega zatarciu, a »niepodległość narodu« jawi się jako najwyższa wartość, wystarczająca do zniwelowania wszelkich problemów społecznych, ekonomicznych i politycznych”³⁸³. Właśnie owo „uproszczenie” skomplikowanego kształtu międzyludzkich relacji jest jednym z najczęściej podnoszonych dzisiaj argumentów przeciwko kategorii pokolenia. Może ono sprawiać, że równie ważne czynniki modelujące pozycję społeczną i realia funkcjonowania jednostki, pojmowanej jako część większej grupy, takie jak przynależność klasowa czy genderowa, zostają zdominowane przez

³⁷⁷ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] tejsze, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Gdańsk 2000.

³⁷⁸ Bardzo ciekawą obserwacją w artykule „*Pokolenie*” - *co to jest i jak używać?* dzieli się Lidia Burska: „Nie jest rzeczą przypadku, że terminem tym [chodzi o termin „pokolenie humanistyczne” zaproponowany przez Wykę, oparty na założeniach jego teorii] posługują się przede wszystkim ci badacze, dla których inicjacja kulturalna oznaczała oswojenie świata według matrycy wielkich opowieści i którzy - w pewnej mierze z tego właśnie powodu (obok osobistych doświadczeń) - widzieli życie jako domenę nie całkiem własną, przytłoczoną zdarzeniami, co jakiś czas ulegającą całopaleniu w historii, by potem odradzać się z popiołów”. L. Burska, dz. cyt., s.21.

³⁷⁹ A. Artwińska i in., dz. cyt., s. 358.

³⁸⁰ B. Cywiński, dz. cyt.

³⁸¹ A. Michnik, *Cienie zapomnianych przodków*, Kraków 1985.

³⁸² Tamże.

³⁸³ A. Artwińska i in., dz. cyt., s. 360.

domniemany wpływ historycznego doświadczenia na życie człowieka.

Po 1989 roku bardzo istotne okazują się pokoleniowe autodeklaracje. Niekoniecznie wynikają one jednak z politycznych proveniencji. Swego czasu wiele można było słyszeć na przykład o „pokoleniu JP II”³⁸⁴, „pokoleniu Ikea”³⁸⁵, czy „generacji Nic”³⁸⁶. Według Anny Artwińskiej przynależność pokoleniowa w Polsce po upadku komunizmu ma „niezwykłą moc symboliczną”³⁸⁷ a także jest, „przynajmniej pozornie, kategorią nobilitującą”³⁸⁸. Trzeba zauważyć, że szczególną popularnością w XXI wieku cieszą się przede wszystkim określenia potencjalnych pokoleń opierające się nie na idei „przeżycia pokoleniowego”, ale będące bliżej teorii Mannheima. Takie pojęcia jak „Boomerzy”³⁸⁹, „Millenials”, czy „Generacja Z” w znacznym stopniu nawiązują do szerszych okoliczności, w których określona grupa miała funkcjonować, i które mogły mieć istotny wpływ na warunki życia ich członków.

We współczesnych debatach publicznych omawiane pojęcie wciąż jest używane. Choć wśród niektórych komentatorów budzi ono pewne wątpliwości³⁹⁰, to nieprzerwanie nadawane są mu najróżniejsze funkcje, w zależności od zmieniającego się kontekstu. Nieprzebrana ilość dyskusji o konfliktach generacyjnych, pojawiające się co rusz diagnozy kolejnych „młodych pokoleń”, korzystające z omawianego pojęcia w tekstach kultury wszelkiego rodzaju, a także wprzężenie tej kategorii w dyskurs kapitalistyczny dowodzi, że musi mieć ona bardzo istotny wkład w modelowanie społecznej świadomości i kreowanie rozmaitych „krajobrazów medialnych”³⁹¹.

³⁸⁴ T. Pawlus, *Pokolenie JP II – byt rzeczywisty czy medialny?*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy, Nauki Społeczne”, 4 (2014), s. 35-52.

³⁸⁵ P. Stasiak, *Pokolenie Ikea, czyli o czym marzą lemingi z korpo [WYWIAD]*, „newsweek.pl”, 3.04. 2013, online: <https://www.newsweek.pl/polska/pokolenie-ikea/4lc1pz5>, dostęp: 30.04.2022.

³⁸⁶ Więcej o tej grupie w dalszej części pracy.

³⁸⁷ A. Artwińska i in., dz. cyt., s. 357.

³⁸⁸ Tamże.

³⁸⁹ Od 2019 roku szczególną popularnością cieszyło się powiedzenie „OK, Boomer”, które stało się symbolem walki między młodszymi pokoleniami, a tzw. pokoleniem Baby boomers, czyli ludźmi z powojennego wyżu demograficznego 1946-1964. Fraza ta miała oznaczać niezgodę na nieprzystający do współczesnych realiów sposób myślenia. Ogromną popularność zawdzięcza 25-letniej posłance Partii Zielonych Chlöe Swarbrick, która wygłaszając przemówienie popierające projekt ustawy o przeciwdziałaniu zmianie klimatu w Parlamencie Nowej Zelandii negatywny komentarz do swoich konstatacji autorstwa posła Todda Mullera skwitowała słowami „OK, Boomer”. CBSNews, *“OK, boomer”: 25-year-old lawmaker shuts down heckler during climate speech*, „youtube.com”, online: https://www.youtube.com/watch?v=L3_tocfXUiI, dostęp: 20.03.2022.

³⁹⁰ Już w 2006 Zygmunt Bauman zastanawiał się czy pojęcie „pokolenie” nie staje się w naszej płynnej nowoczesności »terminem zombi« (za Ulrichem Beckiem) – żywym w języku, lecz martwym w naturze, a także czy słowem tym nie powinno się posługiwać współcześnie *sous rature* (za Heideggerem i Derridą) – jako nieodpowiednim, nieprzystającym już do rzeczywistości, jednak koniecznym z powodu braku innych, bardziej trafnych kategorii. Z. Bauman, *Między nami pokoleniami...[w:] Wojna pokoleń*, red. P. Nowak, Warszawa 2006, s. 185.

³⁹¹ Wojciech Jerzy Burszta i Waldemar Kuligowski w pracy *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury* zaproponowali pojęcie „krajobrazów medialnych”, które oferują szeroki repertuar wyobrażeń,

3. Kategoria pokolenia jako element społecznych dyskursów

Anna Zawadzka wyodrębniła trzy „warianty” wykorzystywania kategorii pokolenia we współczesnym dyskursie społecznym³⁹². Pierwszy byłby związany z opisywaniem przez jednostki swojego doświadczenia biograficznego i włączaniem go w szerszą (czy może, odwołując się do Lyotarda: wielką³⁹³) narrację. W przypadku analizowanych przeze mnie fenomenów oscylujących wokół muzyki popularnej, takie świadectwa znajdowałyby się zarówno w tekstach piosenek, jak i odautorskich komentarzach i wywiadach. Rzecz jasna, zarówno słowa piosenek, jak i artystyczne deklaracje niejednokrotnie balansują na granicy autentyzmu i fikcji (często przechylając się mocno w tę drugą stronę), jednak, jak próbowałem wcześniej dowieść, specyfika piosenki (na przykład performatywny charakter czy postulat „autentyzmu” wykonawcy) umożliwia odczytanie przez słuchacza wewnątrztekstowej fikcji jako autentycznego, biograficznego wyznania lub wypowiedzi zawierającej znacznie więcej „prawdy” niż powieść czy klasyczny wiersz. W ten sposób piosenka staje się częścią dyskursu pokoleniowego i wprost proporcjonalnie do swojej popularności może istotnie modyfikować (naświetlając różne generacyjne dylematy i problemy) wizerunek pokolenia z perspektywy przynależącej do niego jednostki (na zasadzie utożsamienia się bądź zdystansowania). Zapośrednicza też wymianę istotnych dla pokoleń wartości w procesie dzielenia się muzyką w obrębie członków najbliższej rodziny, kiedy to rodzice i dziadkowie prezentują w procesie wychowawczym swoje muzyczne fascynacje, słuchając przy tym również piosenek reprezentujących „głos młodej generacji”.

Popularne piosenki literalnie nawiązujące do wybranego aspektu „pokoleniowości” mogą również grać istotną rolę w obrębie dyskursów realizujących drugi wariant współczesnego wykorzystywania omawianej kategorii, zaproponowany przez Zawadzką. Sposób ten wiązałby się z politycznym „zaklinaniem rzeczywistości”, a przede wszystkim znajdowałby swój wyraz w kształtowaniu obrazów przeszłości „w jakiejś, użytecznej (...) definicji, w jakimś opisie”³⁹⁴. Mielibyśmy tu do czynienia z modelowaniem obrazu rzeczywistości zgodnie ze światopoglądem tworzącego rzeczony wizerunek komentatora

wątków narracyjnych, krajobrazów etnicznych składających się na formy tekstualne na podstawie których odbiorcy mogą składać scenariusze imaginacyjnego życia – zarówno własnego, jak i innych. W. J. Burszta, W. Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa 1999: 40-54.

³⁹² A. Artwińska i in., dz. cyt., s. 352.

³⁹³ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, tłum. M. Kowalska „Sztuka i Filozofia” 13 (1997), s. 25-35.

³⁹⁴ A. Artwińska i in., dz. cyt., s. 352

czy polityka (lub nawet całego stronnictwa politycznego). Ten aspekt szczególnie ważny wydaje się w ostatnich czterdziestu latach historii naszego kraju, kiedy to różne narracje, wykorzystujące figurę „konfliktu pokoleń” czy „zmiany pokoleniowej”, były wykorzystywane dla kształtowania zbiorowej wyobraźni. Jak przekonywała Agnieszka Mroziak, wspomniane figury pomagały

umocnić dominujące w zbiorowej świadomości wyobrażenie Polski Ludowej (czy szerzej: socjalizmu) jako rzeczywistości anachronicznej, która w 1989 roku została skazana na mocy nieuchronnego procesu rozwoju historii na ustąpienie pod naporem nowych, postępowych (czytaj: kapitalistycznych) sił³⁹⁵.

Natomiast figura „pokoleniowej ciągłości” czy „więzi” wzmacniają

współczesny dyskurs o Polsce narodowej, katolickiej i kapitalistycznej, zakorzenionej w tradycji XIX- i XX-wiecznych walk niepodległościowych oraz w kulturze szlacheckiej i międzywojennej państwowości i wypływających stamtąd określonych wizji patriotyzmu³⁹⁶.

W ramach muzyki popularnej ten sposób wykorzystywania „pokoleniowości” dało się zauważyć na przykład w finale kampanii prezydenckiej 2020, kiedy kandydat, Rafał Trzaskowski, chcąc odwołać się do wartości propagowanych przez środowiska opozycyjne z czasów PRL-u (tym samym podkreślając ciągłość generacyjną), na koniec swojego wiecu zrobił miejsce dla Tomasza Lipińskiego i Zbigniewa Hołdysa. Ci dwaj muzycy, dwie twarze artystycznego oporu w Polsce lat 80. (Lipiński był frontmanem punkowej Brygady Kryzys, natomiast Hołdys zespołu Perfect) wykonali piosenki mające dać wyborcom Trzaskowskiego nadzieję na polityczną zmianę obecnego stanu rzeczy (*Jeszcze będzie przepięknie*³⁹⁷ i *Chcemy być sobą*). Treścią werbalną wykonanych utworów wyeksponowali opinię Trzaskowskiego o obecnej sytuacji polityczno-społecznej w kraju, a samym swoim wizerunkiem (z ich konkretnym miejscem w świadomości społecznej) uwidocznili tradycję i wartości, do których kandydatowi, a także jego politycznym sojusznikom, jest blisko.

Wspomniany dyskurs, charakteryzujący się modelowaniem obrazu rzeczywistości, bardzo widoczny jest również w dyskusjach o gatunkach muzycznych, które zdaniem niektórych komentatorów mają być rzekomo wykorzystywane przez określone grupy

³⁹⁵ A. Artwińska i in., dz. cyt., s. 361

³⁹⁶ Tamże.

³⁹⁷ Dla porządku, trzeba zaznaczyć, że rzeczony utwór był wykonywany przez zespół Tilt, stworzony przez Lipińskiego.

(również generacyjne) do określenia swojego miejsca w przestrzeni kulturalnej. Wybór gatunku muzycznego czy określonej konwencji często jest artystyczną deklaracją poczucia przynależności pokoleniowej³⁹⁸. Nawet jeżeli gest ten nie jest intencjonalnym komunikatem, to w przestrzeni publicznej jako taki komunikat może funkcjonować. Potwierdzeniem tego faktu może być potoczne utożsamianie artystów tworzących muzykę punkową w latach 80. XX wieku w Polsce z konkretnym pokoleniem charakteryzującym się określonym światopoglądem³⁹⁹.

W tym momencie warto jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że kategoria „pokolenia” sfunkcjonalizowana w kontekście muzyki popularnej, umożliwia zdiagnozowanie napięcia występującego pomiędzy dwoma opisanymi wariantami współczesnego wykorzystania tego pojęcia w rozmaitych dyskursach. Jest to efekt specyficznego sposobu funkcjonowania muzyki popularnej. Piosenki są bowiem odbierane indywidualnie i emocjonalnie (sfera prywatna), funkcjonują natomiast w szerszym kontekście i obiegu (sfera publiczna). Jak pisze Zawadzka: „Analiza kategorii *pokolenie* pozwala (...) śledzić napięcie między oficjalną narracją historyczną i osobistą pamięcią, a także między pamięcią prywatną i pamięcią kolektywną”⁴⁰⁰. Próba przyjrzenia się strategiom określenia wybranych piosenek mianem „pokoleniowych”, a także społecznym mechanizmom, których efektem jest okrzyknięcie wybranych artystów „głosami pokolenia”, może rzucić nowe światło rozmaite dyskursy zorientowane wokół problemu ciągłości generacyjnej. Dodatkowo, przywołana refleksja ma szansę umożliwić naświetlenie procesów związanych z kształtowaniem się poczucia przynależności do określonych grup społecznych (składających się na tożsamości indywidualne i tożsamość narodową, we wcześniej zarysowanych ramach definicyjnych)⁴⁰¹.

Trzeci wariant wykorzystywania pojęcia „pokolenie” we współczesnym dyskursie społecznym, wymieniony przez Zawadzką, jest związany z naukowym namysłem nad

³⁹⁸ Również w ramach relatywnie młodych gatunków dochodzi do wewnętrznego podziału na starsze i młode pokolenie. W ostatnim czasie szczególnie dobrze to widać w polskim hip-hopie. Równocześnie te różnice generacyjne (wyrażające się podejmowaniu innych tematów, czy różnej estetyce) mogą być w ramach gatunku tematyzowane i wykorzystywane do dookreślenia artystycznego spojrzenia na rzeczywistość. Więcej o relacjach między *oldschool*em a *newschool*em: *Antologia polskiego rapu*, red. D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jaczyński, Warszawa 2014, s. 41-54.

³⁹⁹ Na przykład Karolina Czajkowska w pracy *Buntownicy lat 80. Wobec zmian ustrojowych* pisze: „Lata 80. XX w. to złoty czas punk rocka. Można powiedzieć, że atmosfera panująca w tym okresie była idealna dla ówczesnych muzyków-buntowników. Świat polityki tak bardzo ich przytłaczał, że większość z nich sprzeciwiała się jakiegokolwiek władzy we wszystkich sferach życia. No future, czyli hasło przewodnie pokolenia Jarocina, stało się wyznacznikiem drogi życiowej rockowej młodzieży”. Karolina Czajkowska, *Buntownicy lat 80. Wobec zmian ustrojowych* [w:] „*Głowa mówi...*”. *Polski rock lat 80.*, red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2018, s. 15.

⁴⁰⁰ A. Artwińska i in., dz. cyt., s. 352.

⁴⁰¹ Tutaj warto zwrócić uwagę na zjawisko międzypokoleniowego dzielenia się muzyką, która również nie może pozostawać bez wpływu na relacje między generacjami.

omawianą kategorią. Ta perspektywa, gdy analizować ją w kontekście poprzednich dwóch wariantów, nabiera szczególnego znaczenia. z jednej strony, oczywiście próbuje jak najrzetelniej opisać strategie kształtowania się poczucia przynależności pokoleniowej. z drugiej strony, wraz z rosnącą powszechną świadomością treści teorii naukowych, staje się dla nich pewną ramą, do której dopasowują się funkcjonujące w przestrzeni społecznej „generacyjne” dyskursy.

4. Kilka piosenek o generacjach

Próba „wyłowienia” spośród przytłaczającej ilości polskich piosenek popularnych publikowanych w latach 1980-2020 tych utworów, które obiektywnie można uznać za „generacyjne”, musi być skazana na porażkę.

Po pierwsze, z powodu przybliżonego już pokrótce charakteru kategorii pokolenia na gruncie polskim. Gdyby nawet zdecydować się na jakąś konkretną definicję i przy jej użyciu wybrać kilka tekstów kultury wpisujących się w tę kategorię, z pewnością trudno byłoby uniknąć większych lub mniejszych przeoczeń, skutkiem czego wiele ważnych dla poszczególnych grup piosenek zostałoby wyrzuconych poza nawias. Nie ulega wątpliwości, że niektórzy artyści, jak na przykład Jacek Kaczmarski, w latach 80. XX wieku mieli na środowisko polskiej młodej inteligencji z dużych miast dużo większy wpływ niż na przykład muzycy prezentujący swoją twórczość na Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu, jednak gdyby wziąć pod uwagę również młodych z polskiej prowincji, sprawa nie byłaby tak oczywista.

Kolejny problem mogą przysparzać różnice w wyznacznikach „pokoleniowości” pojawiające się obrębie powstających teorii i przekrojów dokonywanych z dystansu, które powodują, że granice domniemanych generacji, jak również poszczególnych grup pokoleniowych, mają „relatywnie elastyczny charakter”⁴⁰².

Co więcej, niektóre dziedziny i gatunki sztuki, jak na przykład piosenki przez wzgląd na dużą siłę oddziaływania i potencjał szybkiej i mocnej identyfikacji odbiorcy z wykonawcą, mogą same projektować wartości istotne dla określonych grup społecznych⁴⁰³.

⁴⁰² W. Wrzesień, *Kilka uwag o sytuacji pokoleniowej współczesnej młodzieży* [w:] „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1/2016, s. 232.

⁴⁰³ Dowodem na to może być praca magisterska Agaty Junger *Obraz współczesnego pokolenia młodzieży na przykładzie kultury hip hopowej*, która wyczytuje z utworów hip-hopowych wizerunek młodych Polaków.

Dodatkowym problemem przy ocenie zasadności nazywania konkretnych artystów „głosami pokolenia”, a dzieł „manifestami pokoleniowymi” jest również kwestia samoidentyfikacji autora, jak też stopień autentyczności jego wypowiedzi. W przypadku piosenki, gdzie termin „autentyczność” jest szczególnie istotny⁴⁰⁴, oprócz performowanych przez autora treści, ważny jest zarazem jego wizerunek i gatunek muzyczny, jaki reprezentuje. Powszechne przypisywanie komuś roli „głosu pokolenia” może być również efektem projekcji i społecznego przeświadczenia o tym, że dany twórca, przez wzgląd na swój wizerunek czy „background”, jest modelowym przykładem członka konkretnego pokolenia (a gatunek muzyczny, który reprezentuje, jest dla tego pokolenia najbardziej istotny)⁴⁰⁵.

Większość wspomnianych wątpliwości nie zniechęca jednak opinii publicznej. Niezmiennie od lat, co pewien czas na polskiej scenie muzycznej pojawia się ktoś okrzykiwany nowym „głosem pokolenia”, wyśpiewujący jego bolączki, lęki i nadzieje. Wydaje się jednak, że tendencję tę warunkują w jakiejś mierze burzliwe losy naszego kraju na przestrzeni ostatnich 40 lat⁴⁰⁶. Jak pisał Witold Wrzesień : „szybkie przemiany społeczne przyspieszają pojawianie się nowych bliskich generacji i powodują zawężanie ich granic, natomiast stabilizacja systemu społecznego sprzyja poszerzaniu ram bliskich generacji”⁴⁰⁷. Od 1980 roku do dziś rzeczywistość polityczno-społeczna zmieniła się diametralnie, przez co trudno się dziwić co rusz to nowym poszukiwaniom „wypowiedzi pokoleniowych”, odcinających się od tego, co było, od przestarzałych (czy może: niewystarczających) form i wartości. Czterdzieści lat to okres istotny również z perspektywy badań nad pamięcią.

A. Junger, E. Wysocka, (b.d.). *Obraz współczesnego pokolenia młodzieży na przykładzie kultury hip hopowej*. Natomiast Monika Bieńkowska w pracy *Rola kultury hip-hop w kształtowaniu się tożsamości młodzieży – wybrane konteksty* przekonuje: „Partycypacja [młodych ludzi w subkulturach - M.Ł.] przejawia się również przez ostentacyjne, wizualne atrybuty, głoszone ideologie, przekonania, zainteresowania, charakterystyczny ubiór, specyficzny język, slang. Zazwyczaj nie niesie to żadnego głębszego przekonania ideowego, ale można zauważyć, iż nieświadomie kształtowane są gusta, opinie, czy narzucane kanony mody”. M. Bieńkowska, *Rola kultury hip-hop w kształtowaniu się tożsamości młodzieży – wybrane konteksty*, „Studia Edukacyjne” nr 51/2018, s. 458.

⁴⁰⁴ Jak często padają zarzuty o brak autentyzmu u performujących wokalistów! Więcej o autentyczności w popkulturze i muzyce: O. Grzelak, *Oblęd autentyczności, czyli o funkcjonowaniu autentyczności w popkulturze*, „artpapier”, 15.09.2017, online: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=332&artykul=6361>, dostęp: 12.03.2023; P. Filipowicz, *Prawdziwość, autentyczność, bycie sobą - rozważania wokół problemu tożsamości na przykładzie twórczości artystów bluesowych*, „Antrophos?”, 20-21/2013, s. 156-163.

⁴⁰⁵ Dlatego też w latach 80. za głos młodego pokolenia brano artystów tworzących punk rock - muzykę szczególnie popularną wśród młodych, w XXI wieku natomiast, wraz z popularnością hip-hopu, coraz częściej głosem pokolenia okrzykuje się raperów.

⁴⁰⁶ Oczywiście, wyjąwszy współczesne działania marketingowe, które niemal z każdego artysty robią „ważny głos młodego pokolenia”.

⁴⁰⁷ W. Wrzesień: *Kilka uwag o sytuacji pokoleniowej współczesnej młodzieży* [w:] „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny” 1/2006, s. 232.

W tym przedziale dokonuje się bowiem wymiana pokoleniowa. Wojciech Jerzy Burszta przekonywał (za Janem Assmanem⁴⁰⁸), że z każdą taką zmianą, „która następuje mniej więcej co czterdzieści lat, horyzont wspomnień danego społeczeństwa ulega widocznym przesunięciom. Postawy niegdyś decydujące i reprezentatywne stopniowo przesuwiają się z centrum na peryferie”⁴⁰⁹.

Krytyczne interpretacja wybranych „pokoleniowych” piosenek (wraz z ich wielopoziomowymi elementami składowymi i kontekstem) powstających w tym okresie może przybliżyć do zdiagnozowania i zrozumienia zmieniających się mechanizmów występujących w polskiej przestrzeni społeczno-kulturowej, które związane były z kategorią pokolenia, kształtowały społeczną świadomość i modelowały scenę muzyczną, przyczyniając się do popularności poszczególnych artystów, piosenek, a w szczególności pokoleniowych wartości i stereotypów.

Przybliżone zostaną losy czterech popularnych polskich piosenek, które uznawane były i są za istotne głosy w debatach pokoleniowych. Będzie to *Nasza klasa* Jacka Kaczmarskiego, *To wychowanie* zespołu T.Love, *Twoja generacja* Pidżamy Porno i *Patointeligencja* rapera Maty. Utwory te pozornie niewiele łączy. Powstawały one w odmiennych okolicznościach historycznych, reprezentują diametralnie różne gatunki muzyczne. W wypadku ich wykonawców trudno również o znalezienie jednoznacznych, jaskrawych zbieżności. Piosenki łączy jednak sposób, w jaki ukazują problem pokoleniowości. Zarówno Kaczmarski, Staszczuk, Grabowski jak i Matczak performują swoją przynależność generacyjną **wobec** innych pokoleń. Występujące w tych tekstach motywy nauki, szkoły i wychowania pozwalają nie tylko opisać wartości istotne dla określonej grupy, z którą utożsamiają się artyści, ale także ukazują ciągłe „ścieranie” się pokoleń, które wzajemnie na siebie oddziałują, ucząc się czy buntując.

Ważnym elementem analizy będzie również recepcja tych utworów (traktowanych szeroko – jako wielokodowy komunikat), uwarunkowana przez szereg czynników wymienionych wcześniej – na czele z treścią słowną i muzyczną, wizerunkiem artysty czy gatunkiem.

⁴⁰⁸ „Czterdzieści lat, połowa wartości granicznej wynoszącej lat osiemdziesiąt, stanowi punkt krytyczny (...) po czterdziestu latach świadkowie, którzy przeżyli jakieś ważne wydarzenie, jako dorośli, porzucają orientowanie przeważnie na przyszłość życie zawodowe i wkraczają w wiek, kiedy pamięć zaczyna rosnąć a wraz z nią pragnienie utrwalenia i przekazania innym” J. Assman, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 66.

⁴⁰⁹ W. J. Burszta, *1969: pamięć i niepamięć*, [w:] *Kultura rocka 4: Muzyczny rok 1969*, red. M. Jeziński, W. Kuligowski, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2020, s. 16.

5. Co się stało z *Naszą klasą*? Opowieść barda

Naszą klasę Jacka Kaczmarskiego uważa się za utwór szczególnie ważny dla Polaków tzw. pokolenia stanu wojennego. Ten „chwytający za gardło zapis dramatu polskiego lat osiemdziesiątych”⁴¹⁰ wykorzystuje metaforę szkoły dla parabolicznego ukazania losów rówieśników autora, którzy, wychodząc z „systemu szkolnego”, próbują odnaleźć się w „systemie polityczno-społecznym” - dorosłym życiu. Kaczmarski sygnalizuje (na prawach synekdochy, która - choć sygnowana imiennie i geograficznie – ma tu walor uniwersalizujący) dramatyczne uwikłania swoich koleżanek i kolegów z tytułowej szkolnej klasy, ukazując ich komplikacje życiowe, trudne wybory, zarówno upadki, jak i wzloty, za którymi stoją ceny kompromisów, konformizmu i nonkonformizmu, a wszystkie one osadzone są w czytelnych aluzjach do konsekwencji stanu wojennego. Wysoki stopień niedookreślenia migawkowo przedstawionych sytuacji sprawił, że ze strzępami biografii rówieśników Kaczmarskiego wielu mogło się utożsamić: nie budziła wątpliwości mocna korelacja przedstawionych skrawków życiorysów z ówczesną sytuacją polityczno-społeczną. Ci, którzy zostali w kraju, przeżywają mniejsze lub większe dramaty, które (jak można domniemywać z kontrastu między obrazowaniem sytuacji życiowej ich oraz emigrantów) wynikają z polityki ówczesnego rządu czy stanu państwowej gospodarki. Wciąż jeszcze mieszkający w Polsce rówieśnicy Kaczmarskiego sportretowani w piosence ledwo wiążą koniec z końcem, siedzą w aresztach, muszą podejmować trudne etycznie decyzje. Sytuacja emigrantów, mimo że lepsza materialnie, również nie jest w pełni pomyślna. Jak śpiewa autor *Murów*, niektórzy z nich do nowego kraju musieli „przywyknąć”, co sugeruje, że wyjazdy te były przede wszystkim koniecznością⁴¹¹. Oprócz oczywistej tęsknoty za ojczyzną, z emigracją wiązać mogła się również zdrada młodzieńczych wartości (losy Filipa – fizyka w Moskwie).

Obok walorów treści werbalnej i warstwy muzycznej, ta pisana od 1983 do 1987 roku piosenka swój ogromny sukces i kształt recepcji zawdzięcza przede wszystkim postaci samego autora, który zajął szczególne miejsce w historii polskiej piosenki. W latach 80. XX

⁴¹⁰ P. Bratkowski: *Idol mimo woli* [w:] „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 42, s. 7. Za: K. Czaja: *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane*, Katowice 2020, s. 59.

⁴¹¹ Szczególnie ta „konieczność” wybrzmiewa w przypadku Adama, który wyjechał do Tel Awiwu i skarży się, że „ciężko sprostać takim czasom”. Fragment ten być może nawiązuje do PRL-owskiej nagonki na społeczność Żydowską, która wówczas zmuszona była emigrować z kraju. Ten wątek został poniekąd rozszerzony i opracowany w sztuce głósnej Tadeusza Słobodzianka, która nosi tytuł, nomen omen, *Nasza klasa*.

wieku przyłączył do Jacka Kaczmarskiego tytuł „barda *Solidarności*”⁴¹², co mocno naznaczyło odbiór jego twórczości, w tym również omawianego utworu. „Bard”, zupełnie jak „pokolenie”, to termin niejednoznaczny, rozmaicie definiowany⁴¹³. Wyjąwszy większe⁴¹⁴ rozbieżności, badacze są zgodni co do tego, że współcześnie osoba określana tym terminem ma w swojej społeczności wysoki status, grono wielbicieli, a poprzez wykonywanie swoich autorskich utworów angażuje się w sprawy społeczne⁴¹⁵. Opisany stan rzeczy uwierzytelnia tylko opinie łączące Jacka Kaczmarskiego z tym „gatunkiem” wykonawców⁴¹⁶. I nie ma co do tego żadnych wątpliwości. Co więcej, niektórzy z badaczy sądzą, że omawiany artysta „jest – de facto – jedynym polskim bardem”⁴¹⁷. Dla dopełnienia obrazu należy zwrócić uwagę jeszcze na charakter omawianej „muzycznej godności” w latach 80. XX wieku, kiedy Polacy szczególnie potrzebowali kogoś, kto wypowie (wyśpiewa) ich podmiotowość. Karolina Sykulska zwraca uwagę, że stan wojenny i stylistyka powstających wówczas piosenek sprawiły, że pojęcie „współczesnego barda” zmieniło swoje znaczenie. Badaczka pisze:

Dla odbiorców nie był to już tylko śpiewający poeta, poruszający w swej twórczości problemy moralno-egzystencjalne, ale przede wszystkim śpiewak zagrzewający pieśnią do walki, podtrzymujący na duchu naród w dramatycznym momencie jego historii i polityczny opozycjonista, orędownik »Solidarności«⁴¹⁸.

Można zaryzykować stwierdzenie, że bycie głosem jakiejś grupy (wypowiadanie się w imieniu na przykład swoich rówieśników) jest jednym z koniecznych i konstytutywnych elementów roli barda⁴¹⁹. Przy czym wydaje się, że działalność ta swoją wysoką rangę

⁴¹² Po śmierci Kaczmarskiego niemal wszystkie większe dzienniki i czasopisma informowały „śmieciami barda *Solidarności*”. Więcej: K. Czaja: *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane*, Katowice 2020, s. 38-39.

⁴¹³ Termin „bard” w kontekście Jacka Kaczmarskiego świetnie opracowała Kamila Czaja w pracy *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane*. Więcej: K. Czaja, dz. cyt. s. 15-20.

⁴¹⁴ Choć i tak raczej kosmetyczne.

⁴¹⁵ Na powyższe cechy zwracają uwagę Jadwiga Sawicka i Ewa Paczoska (J. Sawicka, E. Paczoska, *Wstęp*, [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska. Łódź 2001, s. 5–6), Monika Parczyńska (M. Parczyńska, *Kim jest bard? (Na przykładzie postaci Jana Kondraka)* [w:] „*Piosenki prawdziwe*” w kulturze PRL-u, red. E. Paczoska, D.M. Osiński. Warszawa 2013, s. 97), Karolina Sykulska (K. Sykulska, *Kim jest bard? Współczesne rozumienia terminu*. [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 194) i Krzysztof Gajda (K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 25–26).

⁴¹⁶ Chociaż, jak sugeruje Kamila Czaja, większość definicji wynika z obserwacji autorów już okrzykniętych „bardami”. K. Czaja, op.cit, s. 16.

⁴¹⁷ D. Wyszogrodzki, *Folk muzyką ostatnich bardów*, [w:] *w teatrze piosenki*. Red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 289.

⁴¹⁸ K. Sykulska, *Bard w polskiej kulturze – historia i współczesność (zarys problematyki)*, [w:] „*Literatura Ludowa*” 1/2007, s. 56.

⁴¹⁹ Dowodem na to mogą licznie postulowane w definicjach „zaangażowanie społeczne” barda, bądź jego funkcjonowanie jako autorytetu. Zob. K. Czaja: *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane*, Katowice 2020, s. 38-39, K. Gajda, *Bard. Kto to taki?* [w:] Tegoż: *Szarpidruły i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 336–348.

zawdzięcza nie tylko zabieraniu głosu w sprawach istotnych, ale przede wszystkim specyficznej aurze, jaką takie osoby wokół siebie roztaczają. Monika Parczyńska, wymieniając cechy konstytuujące barda, wspominała między innymi o specjalnej funkcji społecznej, która jej zdaniem byłaby „porównywalna w niektórych wymiarach do szamańskiej lub kapłańskiej”⁴²⁰. Rozpoznanie Parczyńskiej kojarzyć się może z romantyczną koncepcją z kręgu filozofii życia, której przedstawiciele utrzymywali, że odżywiający kulturę ideom i treściami duchowym „nadają kształt wybitne jednostki - »tytani ducha«,” dzięki którym „generacje mają swoje imiona i pozycję w historii”⁴²¹. Opisuując niemiecką tradycję konceptualizacji „pokolenia”, Lidia Burska przywołuje także prace Wilhelma Dilthey'a, który, mimo że krytykował heglizm, tworząc biografie wybitnych jednostek dociekał „tej samej co Hegel tajemnicy - spotkania wielkich, twórczych osobowości będących wyrazicielami dążeń swych generacji, z czasem dziejowych przemian”⁴²². Biorąc pod uwagę powyższe, trudno się dziwić, że w Polsce, gdzie tak istotna przez lata pozostawała mocno czerpiąca z niemieckich tradycji koncepcja generacji zaproponowana przez Kazimierza Wykę, status barda w latach 80. XX wieku był tak wysoki.

Warto sprawdzić, czy te fakty mają potwierdzenie w recepcji *Naszej klasy*. Marek Karpiński⁴²³ w tekście *Jacek Kaczmarski – aneks do wniosku o awans* sugeruje, że ze względu na swój status barda, autor *Oblawy* „przemienia rzeczywistość w poezję. Znajduje dla niej skrót, kondensację, by tak ją zakląć, utrwalić, przekazać”⁴²⁴. Dodaje jeszcze symptomatyczne rozpoznanie, odnoszące się do wpływu twórczości poety na recepcję rzeczywistości przez jego słuchaczy: „Od tej chwili będziemy patrzeć jego oczami, podążać jego skrótem, zaklinać jego formułą”⁴²⁵. Powyższe sądy ukazują status twórczości Kaczmarskiego pośród utworów innych artystów jego pokolenia. Piosenki barda nie były traktowane tylko i wyłącznie jako odautorskie wypowiedzi artystyczne na tematy bieżące i uniwersalne, ale jako komunikaty dużo bardziej istotne. Cechą wyróżniającą je ponad inne miałyby być specyficzna relacja z rzeczywistością. Zdaniem Karpińskiego, artystyczne komunikaty Kaczmarskiego są poetyckim autentycznym odtworzeniem ówczesnego „teraz”,

⁴²⁰ M. Parczyńska, *Kim jest bard? (Na przykładzie postaci Jana Kondraka)*. [w:] „*Piosenki prawdziwe*” w *kulturze PRL-u*, red. E. Paczoska, D.M. Osiński. Warszawa 2013, s. 97.

⁴²¹ L. Burska, dz. cyt. s. 19.

⁴²² L. Burska, dz. cyt.

⁴²³ Co warto nadmienić – Karpiński w latach 80. XX wieku był działaczem opozycji i członkiem „Solidarności”, przez co jego stosunek do twórczości Kaczmarskiego jest szczególnie – ale z pewnością zbliżony do postawy innych osób zaangażowanych w działalność opozycyjną.

⁴²⁴ M. Karpiński: *Jacek Kaczmarski – aneks do wniosku o awans*, „Puls” nr 5/6 1993, s. 91.

⁴²⁵ Tamże.

a nawet synonimem prawdy. Siła jego utworów związana była nie tylko z portretowaniem rzeczywistości, ale również z modelowaniem jej recepcji i, co za tym idzie – kształtowaniem rzeczywistości. Karpiński mówi przecież o „mówieniu i myśleniu Kaczmarem”, i nie jest w swoich rozpoznaniach odosobniony⁴²⁶.

Pomimo dystansu i „chłodnego serca”, jaki deklaruje poeta w stosunku do procesu powstawania warstwy tekstowej⁴²⁷ *Naszej klasy*, wszystkie komponenty piosenki, na czele z osobą autora, „pracują” na jej pogłębioną i emocjonalną recepcję. W świetle powyższych faktów trudno się też dziwić, że rzeczona piosenka, jak później jej kontynuacja 1992 z roku, stała się utworem, z którymi utożsamiało się pokolenie wchodzące w „dorosłość” w latach 80. XX wieku. Przykładem takiego odbioru może być artykuł Piotra Bratkowskiego opublikowany na łamach „Newsweeka”, pisany w 10 lat po śmierci barda. Dziennikarz (dwa lata starszy kolega Kaczmarem z czasów studiów polonistycznych) wpisuje siebie i swoich rówieśników w życiorysy i historie kreślone w testach dwóch wersji *Naszych klas*. Pokoleniowe dylematy i problemy opisane przez Kaczmarem stają się nie tylko punktem wyjścia do analizy przeszłości (czyli okresów, o których traktują piosenki), ale również obecnej sytuacji pokolenia, a także wyciągania wniosków na przyszłość⁴²⁸. W ten sposób, po latach *Nasza klasa* przestaje być tylko pokoleniowym manifestem i społecznym komentarzem, ale staje się również drogowskazem i lustrem, w którym przeglądają się rówieśnicy Kaczmarem pytając samych siebie o młodzieńcze ideały. Pytanie „co się stało z naszą klasą?” powraca (i z pewnością wciąż będzie powracać) jak mantra⁴²⁹.

⁴²⁶ W podobnym tonie wypowiada się Krzysztof Gajda: „Takie cytaty, pojawiające się mimowolnie w dialogach, to moim zdaniem, najdobitniejsze świadectwo, że jest to twórczość ciągle żywa i obecna. W powyżej opisanych sytuacjach nie miały one funkcjonować jako uniwersalne sentencje, skrzydlate słowa – choć przecież i od takich złotych myśli aż roi się w Jackowej poezji. I może właśnie dlatego, że pojawiają się jako wyrażenia oderwane od kontekstu, świadcząc o poczuciu humoru i świadomości złamania konwencji przez cytujących – stają się wyrazem porozumienia, informacją dla obu stron, że źródło wciąż bije...” K. Gajda, *Słyszę czasami głosy osób rozżalonych...*, „kaczmarem.art.pl”, b.d., online: <http://www.kaczmarem.art.pl/media/prace-naukowe-o-jacku-kaczmarem/slysze-czasami-glosy-osob-rozzalonych/>, dostęp: 1.05.2022.

⁴²⁷ Kaczmarem przekonywał: „...wstydzę się piosenki *Nasza klasa*, która w swoim czasie zrobiła furorę, a którą napisałem z bardzo chłodnym sercem, bo spodobał mi się pomysł wymienienia imion dawnych kolegów, rozsianych po świecie. Jej powodzenie zaskoczyło mnie. Doszedłem do wniosku, że napisałem »wyciskacz łez«”. A. Wróblewski, J. Kaczmarem, *Przebywam w języku*, „ELa: europejski magazyn dla ciebie” 1995, online: <http://www.kaczmarem.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarem/przebywam--w-jezyku/>, dostęp: 7.05.2022.

⁴²⁸ „Nasza klasa, nazywana też gorszym sortem, chyba porzuciła mrzonki o tym, że jest klasą średnią. Chciałaby znów być inteligencją, choć to kosztuje powrót ze śródziemnomorskich kurortów na Mazury.” P. Bratkowski, *Jacek Kaczmarem. To się stało z naszą klasą*, „newsweek.pl” 9.04.2017, online: <https://www.newsweek.pl/kultura/jacek-kaczmarem-czy-potrafilby-wyspiewac-dzisiejsza-polske/8m7lqvp>, dostęp: 21.03.2023.

⁴²⁹ Nie tylko w nowych odczytaniach, wykonaniach i interpretacjach, ale także intertekstualnie. Przywołać można choćby piosenkę *Miasto Kraków* z 1993 roku zespołu Homo Twist, w której Maciej Maleńczuk wspomina Tośka Radwana, który „jest we Włoszech lubił psy” i Ankę, która „w Wiedniu wyszła za mąż”, natomiast Michał „Mata” Matczak w utworze *Nasza klasa ale to DRILL* z 2021 roku rapował o swojej

6. *To (punkowo-rockowe) wychowanie. Opowieść kumpla z podwórka*

Mirosław Pęczak w artykule pt. *Bardyzm* opublikowanym na łamach „Dialogu” przekonywał, że ostatnie lata PRL to nie tylko wielka popularność polskiej poezji śpiewanej, ale także „dekada boomu rockowego”⁴³⁰. Wspominał również o istotnej zmianie wrażliwości polskiej publiczności w rzeczonym okresie: „Zmieniały się gusty, zmieniała wrażliwość. Nowe pokolenie w większości nie ekscytowało się estetyką poezji śpiewanej, zaś późniejsze inicjatywy, już lat dziewięćdziesiątych, w rodzaju Krainy Łagodności uchodziły w jego oczach za rodzaj muzycznego obciachu”⁴³¹. Wschodnie inspiracje (Aleksander Galicz, Dina Wierny, Włodzimierz Wysocki, Bułat Okudźawa), bardowska estetyka i sceny kabaretowe ustępowały miejsca zachodnim wzorcom muzycznym (brytyjski punk), gitarom elektrycznym, halom i klubom koncertowym⁴³². Młodzi ludzie wchodzący w dorosłość w czasie transformacji gospodarczej identyfikowali się z nową estetyką, szukali nowych idoli⁴³³.

Jednym z głosów młodego pokolenia okrzyknięty został wówczas Zygmunt „Muniek” Staszczuk – lider zespołu T.Love⁴³⁴. Częstochowska grupa na początku swojej kariery związana był mocno z estetyką punkową, w latach 90. XX wieku na fali sukcesów zaczęła jednak mocno eksperymentować zarówno z wizerunkiem, jak i stylem muzycznym. Można powiedzieć, że w wolnorynkowym branżowym wyścigu po popularność T.Love niejako „przejęło pałeczkę” po Jacku Kaczmarskim, ponieważ było pierwszym rockowym zespołem, z którym popularna wytwórnia Pomaton (późniejsze Warner Music) podpisała

tęsknocie za „ziomami, co emigrują, choć wcale nie muszą” nawiązując niejako międzypokoleniowy artystyczny dialog nie tylko z Jackiem Kaczmarskim, ale także Grzegorzem Ciechowskim (powtarzające się w utworze pytanie „Gdzie oni są?”).

⁴³⁰ M. Pęczak, *Bardyzm*, [w:] „Dialog” 5/2017 (726), s. 42.

⁴³¹ M. Pęczak, tamże.

⁴³² Rzecz jasna, i w estetyce punkowej, czy rockowej można by szukać innej polskiej piosenki z lat 80. XX wieku, która funkcjonowała jako „pokoleniowa”. *Nasza klasa* jednak najlepiej wpisuje się w przyjęte przez autora niniejszej pracy założenia, trudno też kwestionować jej popularność i ogromny wpływ na Polaków.

⁴³³ W autobiograficznym wywiadzie-rzecz z Rafałem Księżykiem Muniek Staszczuk wspominał: „Ogólnie funkcjonował taki podział, że ci, którzy grali piosenkę autorską, to były nylony. Nylony nami gardziły, że niby są poetami, a rockmani to grafomani, a my ich mieliśmy za nudziarzy i pretensjonalnych epigonów Kaczmarskiego. Kiedyś T.Love zagrał na OPPA, Ogólnopolskim Przeglądzie Piosenki Autorskiej, i zakpiłiśmy z tego klimatu.” R. Księżyk, M. Staszczuk, *King. Autobiografia*, Kraków 2019, rozdział 6, mobi.

⁴³⁴ Co szczególnie interesujące, w swojej biografii Muniek przekonuje, że pierwszym dziennikarzem, który docenił jego twórczość literacką był cytowany wcześniej Piotr Bratkowski – przedstawiciel pokolenia Jacka Kaczmarskiego. „T.Love długo był ignorowany przez branżę muzyczną jako niepoważny zespolik. Dopiero Piotr Bratkowski dojrzał w moich tekstach potencjał literacki. Wcześniej było tak, że T.Love to ci z Częstochowy, którzy się wygłupiają, punkowa błazenada.” R. Księżyk, M. Staszczuk, dz. cyt., rozdział 2.

kontrakt płytowy, do tej pory skupiając się przede wszystkim na publikacji i promocji twórczości autora *Naszej klasy*⁴³⁵. Swoją drogą, ten zwrot estetyczny w profilu artystów promowanych przez wytwórnę można uznać za swoiste *signum temporis* okresu transformacji – oddech od ciężkich tematów i postaw.

Jeszcze w latach 80. XX wieku, mniej więcej w połowie dekady, Staszczuk wraz z kolegami skomponowali utwór, który w okresie transformacji gospodarczej okazał się prawdziwym hitem. Jak wspomina Muniek, inspiracją do napisania tekstu piosenki *To wychowanie* były dla niego dwa wersy z pewnego punkowego utworu, którym pochwalił mu się kolega – muzyk z zaprzyjaźnionej kapeli, występującej pod nazwą Barokowy Burdel. Dwuwiers: „Ojczyznę kochać trzeba i szanować / nie deptać flagi i nie pluć na godło” liderowi T.Love tak mocno zapadł w pamięć, że, gdy znajomy zespół się rozpadł, Staszczuk od razu zadzwonił do autora tekstu i poprosił o umożliwienie wykorzystania słów w swojej piosence⁴³⁶. Po otrzymaniu pozwolenia, Muniek szybko dopisał resztę tekstu, na który Jacek „Słoń” Wudecki (pierwszy perkusista T.Love) zareagował nad wyraz entuzjastyczną recenzją: „Kurwa, Staszczuk, ty jesteś poeta!”⁴³⁷.

Lider T.Love tekst *Wychowania* napisał mając zaledwie dwadzieścia lat. W rozmowie z Rafałem Księżykiem wspominał:

Można powiedzieć, że to były pierwsze dojrzałe teksty. Ale jest w nich chłopięć. Ważna była chłopięć dla tego naszego świata. Długo z niej wychodziłem, pasowała mi. Oczywiście rock sprzyja chłopięctwu. Pasowało mi też outsiderstwo, »obserwacja z boku«, jak ktoś napisał o naszych tekstach⁴³⁸.

Ta chłopięć połączona z potocznym (choć poetyckim) językiem⁴³⁹ sprawiła, że utwór

⁴³⁵ Staszczuk wspomina w rozmowie z Księżykiem: „T.Love to już był band z dorobkiem. Chcieli przerzucić się z Kaczmarek na szerszą opcję i pierwszym zespołem rockowym, z którym podpisali kontrakt, był T.Love. Nie było ich priorytetem, że chcą nas oszukać. Im to pasowało, bo T.Love miał dobre konotacje, szacunek publiki, no i hity.” R. Księżyk, M. Staszczuk, dz. cyt., rozdział 2.

⁴³⁶ Warto wspomnieć, że słowa, których użył Staszczuk w refrenie, okazały się plagiatem wiersza *Do obywatela Browna* (inspirowanym tekstem Norwida o tym samym tytule) autorstwa Włodzimierza Antkowiaka. Poeta zawarł z zespołem ugodę i od 1998 roku pobiera z piosenki *To wychowanie* tantiemy.

⁴³⁷ J. Skardziński, K. Wojciechowski, *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak 2017, s. 416.

⁴³⁸ R. Księżyk, M. Staszczuk, dz. cyt., rozdział 6.

⁴³⁹ W rozmowie o literackości tekstów piosenek na łamach „Znaku” z 2017 roku Wojciech Bonowicz przekonywał: „Kaczmarek to nurt polityczny, też w sumie inteligentki, tyle że okoliczności uczyniły zeń zjawisko o szerszym znaczeniu. Osiecka starała się przemówić do szerokiej publiczności: badała różne możliwości polszczyzny, ale szukała przede wszystkim tego, co komunikatywne. Autorzy młodszy, jak Muniek Staszczuk, to z kolei przygoda punkowa polegająca na tym, że wchodzimy i mówimy tak samo jak na ulicy”. A. Marchewka, J. Illg, J. Jarniewicz, W. Bonowicz, J. Fiedorczuk, T. Z. Majkowski, *Poezja to jest to coś do śpiewania*, [w:] „Znak” 3/2017 (742), s. 99.

jawił się jako jasny i czytelny komunikat mogący się podobać młodym. Cechy te pozwalały również na szerokie grono niekoniecznie „przygotowanych literacko” słuchaczy, którzy dostawali piosenki pozornie nieskomplikowane i w pełni zrozumiałe. Jednak postulowane przez Staszczyka „outsiderstwo”, wynikające z punkowych proweniencji zespołu, generowało oprócz celnych - bo zdystansowanych - obserwacji, także ironiczne treści, mogące sprawiać słuchaczom większe trudności interpretacyjne.

Tak właśnie było z najpopularniejszym fragmentem *Wychowania* – wspomnianym już dwuwersem, który funkcjonował jako refren. Jest on maksymą prezentującą najważniejszą wartość, w duchu których wychowane zostało młode pokolenie – miłość do ojczyzny. Rówieśnicy Staszczyka są sportretowani jako nieufni, zamknięci w sobie, zdystansowani wobec instytucji. Wokalista szkicuje w ramach piosenkowej narracji relację dwojga ludzi, którzy pomimo nieprzychylniej rzeczywistości („tak strasznie leje i mokro wszędzie”) nie potrafią zawiązać nici porozumienia, bo „tak ich wychowano”. Pomimo marzeń o wolności i szaleństwie (wers „Tak bardzo chciałbym, abyśmy zwariowali”⁴⁴⁰), ciągle tkwią w nałożonych przez starsze pokolenie (rodzinę i szkołę) schematach. Jak sam zdradzał Muniak, *Wychowanie* to przede wszystkim „bunt przeciwko mieszczaństwu, kołtuństwu”⁴⁴¹. Refren, który rzekomo zachęca do bezrefleksyjnego szacunku wobec wielkich wartości, na czele z ojczyzną, ma naturalnie funkcję ironiczną i *à rebours* owe wartości dyskredytuje. Hipokryzja instytucji – rodzinnych i oficjalnych – uderzyła rykoszetem w pojęcia, których treść musi być przez młodych podważona jako naznaczona fałszem i opresywnością.

Jeszcze w latach 80. *Wychowaniem* zainteresowała się cenzura. Po raz pierwszy zaingerowała w tekst niedługo przed występem T.Love w Jarocinie w 1984 roku. Cenzor Okręgowego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk w Kaliszu wykreślił z piosenki cały refren, dając dowód odczytania ironii kryjącej się w tekście. Utwór (najpewniej z podobnych powodów) decyzją cenzury nie znalazł się także na pierwszym singlu zespołu z 1986 roku. Mimo to, że oficjalnie piosenka ukazała się dopiero w 1989 roku na longplayu *Wychowanie*, była dobrze znana słuchaczom, ponieważ trzy lata wcześniej zadebiutowała na falach Rozgłośni Harcerskiej.

⁴⁴⁰ Fragment ten wydaje się subtelniejszą wersją podobnych buntowniczych postulatów wywodzących się z polskiej muzyki punk. Na poziomie tekstowych z tym gatunkiem zbieżności jest dużo więcej, na czele z wspomnianą niechęcią do wszelkich instytucji. Warto przytoczyć słowa Muńka, które pojawiają się w jego rozmowie-rzecz z Rafałem Księżykiem w kontekście postulowanego w *Wychowaniu* „zwariowania”: „Nie chciałem epatować deprechą, musieliśmy sobie tworzyć inną rzeczywistość. Poza państwem, poza Kościołem i poza opozycją. Dużo piliśmy, popalaliśmy trawkę, ale bez patologii. Alkohol, marihuana plus wyspa wolności, naiwna, ale nasza.” R. Księżyk, M. Staszczyk, dz. cyt. rozdział 6.

⁴⁴¹ Tamże.

Jak przekonują Skardziński i Wojciechowski, w PRL *To wychowanie* uchodziło za piosenkę antykomunistyczną. W wolnej Polsce natomiast „przebój T.Love upodobali sobie skinheadzi i utożsamiali z pieśnią narodową”⁴⁴² - uniwersalne, antysystemowe, lecz ironiczne przesłanie w niektórych kręgach odczytywane było dosłownie⁴⁴³. Staszczuk konkludował: „Ludzie z różnych stron widzieli w *Wychowaniu* to, co im pasowało. I kontestatorzy, i narodowcy, i rasiści, od których zawsze byłem bardzo daleko”⁴⁴⁴.

Przyczyną popularności piosenki mógł być jej tekst: uniwersalne sytuacje szkicowane przez autora⁴⁴⁵, wątek szkolny, który można było odczytać na różnych poziomach⁴⁴⁶, pociągac mógł również bezpośredni, choć niepozbawiony walorów poetyckich język Staszczuka. z pewnością nie bez znaczenia była w tym procesie nieskomplikowana, chwytliwa linia melodyczna. Sam lider T.Love sugeruje jednak, że za sukcesem utworu mógł stać przede wszystkim jego wizerunek. Komentując fascynację, jaką względem *Wychowania* przejawiali skinheadzi, mówił: „Najwyraźniej brali za dobrą monetę, że ten Muniek, swojski, prząsny, o Polsce śpiewa”⁴⁴⁷.

Z całą pewnością zespół wiele zawdzięcza jego osobowości scenicznej. Zygmunt Staszczuk, występujący pod ksywą „Muniek”⁴⁴⁸, od początku swojej kariery powszechnie utożsamiany był z luzem, bezpretensjonalną naturalnością i bezpośredniością. Dzięki temu jego „muzyczne komunikaty” funkcjonowały bardzo blisko słuchacza, a słuchając T.Love, niezależnie od wieku, miało się wrażenie, że słucha się kumpla, który opowiada o sobie i swoich problemach, czasami się zgrywając, czasem będąc śmiertelnie poważnym. Dlatego też z treścią *Wychowania* tak łatwo się było utożsamiać nie tylko rówieśnikom Staszczuka, ale również starszym i młodszym słuchaczom.

⁴⁴² J. Skardziński, K. Wojciechowski, dz. cyt., s. 417.

⁴⁴³ „To był czas, kiedy łyse pały terroryzowały koncerty. Przychodzili też na T.Love i hajlowali. To był absurd, pamiętam taki koncert w Gdańsku, z przodu przed sceną tańczą nastoletnie dziewczynki w T-shirtach, a ci z tyłu stoją i śpiewają: »Ooojczyznę koochać...« i hajlują. Wymiękałem, nie chciałem, żeby doszło do zadymy. Czasami do mnie podchodzili skini, kibole. »Panowie, to nie jest o tym...« »Dobra, kurwa, dobra. To jest w porządku dla Polski?«. R. Księżyk, M. Staszczuk, dz. cyt., rozdział 6.

⁴⁴⁴ Przykładowo, Piotr Bratkowski traktował tę piosenkę jako „wołanie o miłość”, z czym zgadza się sam autor: „No bo to jest o tym, jak chłopak rozmawia z dziewczyną i nie może się z nią porozumieć przez różne „izmy”, fasady, szkoły, wychowania. To piosenka o tym wszystkim, co nas blokuje”. R. Księżyk, M. Staszczuk, dz. cyt., rozdział 6.

⁴⁴⁵ Na ten element szczególną uwagę zwrócił Stanisław Soyka, który zdaniem Staszczuka przede wszystkim potraktował tę piosenkę jako love story: „Odebrał *Wychowanie* w kategoriach niewinności, chłopak, dziewczyna kontra rzeczywistość”. Za: R. Księżyk, M. Staszczuk, dz. cyt. Sam Soyka w wypowiedzi dla Skardzińskiego i Wojciechowskiego mówi jednak przede wszystkim o wartościach patriotycznych – patriotyzmie „z dystansem a nawet przekąsem”. J. Skardziński, K. Wojciechowski, dz. cyt., s. 418.

⁴⁴⁶ W nowej wersji przeboju z 2017 roku, katowicki raper Miuosh wykonuje nową zwrotki *Wychowania*, opierając się na treściach pierwowzoru. Okazuje się, że mimo różnicy pokoleniowej między artystami – Miuosh rocznik 1986, Muniek – 1963, problemy podejmowane w piosence nie tracą na aktualności.

⁴⁴⁷ R. Księżyk, M. Staszczuk, dz. cyt., rozdział 6.

⁴⁴⁸ Już samo zmiękczenie imienia konotuje poczucie bliskiej relacji artysty ze słuchaczem.

7. „Twoja” czy może „Nasza” generacja? Opowieść buntownika

W pierwszej połowie lat 90. Muniak Staszczuk próbował również swoich sił w roli perkusisty w mało znanym projekcie muzycznym Paul Pavique Movement. Zespół założył późniejszy wydawca i redaktor naczelny czasopisma „Lampa” - Paweł Dunin-Wąsowicz, występujący tym razem w roli gitarzysty i wokalisty. Basistą tej kapeli był natomiast Krzysztof „Grabaż” Grabowski, który właśnie zawiesił swoją macierzystą Pidżamę Porno, okazjonalnie rapował w zespole Lavina Cox⁴⁴⁹, a na co dzień pracował w radiu. W swojej biografii Grabowski wspomina, że to właśnie Dunin-Wąsowicz w tamtym okresie, około 1994, namówił go na reaktywację macierzystego zespołu⁴⁵⁰. I choć pierwszy pod długiej przerwie koncert w klubie Remont nie był wielkim sukcesem, to właściciel „Lampy” nie krył fascynacji tekstami frontmana: „Jesteś wielki. Jesteś poetą lepszym niż Staszczuk. Musisz to robić!”⁴⁵¹. Ogromny sukces komercyjny, który czekał Pidżamę Porno na początku XXI wieku, dowiódł słuszności opinii Dunina-Wąsowicza co do konieczności powrotu Grabaża do punkrockowej estetyki.

Staszczuk natomiast widział w nim wówczas kogoś w rodzaju „następcy”. Sugerował nawet, że formacja Grabowskiego, wraz z najmłodszą publicznością „przejęła” od T.Love rolę swoistego autorytetu, a może nawet głosu pokolenia:

Jak potem jeździłem śpiewać na koncertach Pidżamy Porno, już w nowym wieku, to zazdrościłem Grabażowi młodszej publiczności. Miałem wrażenie, że my poszliśmy z koncertami w festynowość, a oni przechwycili publiczność licealną, która w latach dziewięćdziesiątych była nasza. Może byliśmy za starzy albo tematy, o których śpiewałem, już nie uderzały w nich bezpośrednio⁴⁵².

Na wydanej w 2001 roku płycie *Marchef w butonierce* znalazł się jeden z najbardziej popularnych i kontrowersyjnych przebojów Pidżamy Porno - *Twoja generacja*. Już sam początek piosenki – ekspresywne wyznanie: „Jak ja nienawidzę twojej generacji” to komunikat o ogromnym potencjale wywoływania różnych skrajnych emocji. z jednej strony

⁴⁴⁹ Jak sam wspominał „Grabaż” w rozmowie z Krzysztofem Gajdą „wszystko mieściło się w estetyce brudnego, gitarowego rapu” (Auto-bio-grabaż, s. 199), Zespołowi udało się wylansować przebój *Nie dotykaj*.

⁴⁵⁰ K. Gajda, K. Grabowski, *Gościu: Auto-bio-Grabaż*, Czerwonak, 2010, s. 209.

⁴⁵¹ R. Księżyk, M. Staszczuk, dz. cyt., rozdział 13.

⁴⁵² R. Księżyk, M. Staszczuk, dz. cyt., rozdział 13.

tak radykalny, nienawistny sąd może być pociągający z powodu swojej bezkompromisowości. Uczestniczący na co dzień w mniejszych bądź większych międzypokoleniowych sporach słuchacze Grabowskiego z całą pewnością mogli się bardzo łatwo utożsamić z wyrażającą złość osobą mówiącą. Jednak z drugiej strony, tak mocna (iście punkowa!) opinia na temat różnic generacyjnych mogła wzbudzać dyskusje ze względu na brak pogłębienia refleksji i jednowymiarowość przekazu – artysta bowiem już na początku sugeruje, że na żaden porozumiewawczy, międzypokoleniowy dialog nie ma szans – „twoja generacja” jest gorsza i nie ma co do tego dyskusji. Zaraz po wyznaniu podmiotu lirycznego następuje doprecyzowanie, czym to pokolenie miałoby się charakteryzować: „Twoja generacja chora od przemocy / Speedy i tłuste oczy / (...) Zwykła nienawiść dymi wam z dyni (...) / kretyni kontra kretyni”. W refrenie natomiast następuje „zderzenie” ideałów i priorytetów dwóch pokoleń. Grabaż zarzuca swojemu adresatowi - modelowemu przedstawicielowi tytułowej generacji - zamienienie gitary na karabin, sam tymczasem zapewnia o swoich pacyfistycznych poglądach wspominając o tym, że w kieszeniach ma czereśnie. O oddaniu muzyce i „wyznawaniu” rock'n'rolla zapewniać nie musi, ponieważ sam utwór jest powyższego najlepszym dowodem. Takich wartości próżno szukać wśród reprezentantów piętnowanego pokolenia – zdaniem śpiewającego ich bóg (traktowany jako prawodawca lub wyznacznik etyki) może mieć na imię „Zgiełk”, „Przypadek” bądź „Przepaść”, nie ma jednej postaci, bliżej mu do monstrum o stu twarzach, którego niebo jest gdzieś w cybernetycznej przestrzeni.

Choć wiele elementów wykorzystanych w warstwie słownej piosenki swój rodowód miało w otaczającej autora rzeczywistości⁴⁵³, on sam zaprzeczał, jakoby utwór ten powstał w celu obrony jakichś wartości. Co więcej, w narracji autora sam koncept również nie jest konsekwencją konkretnych przemyśleń dotyczących młodszego pokolenia. Jak deklarował:

Na początku mojej przygody z ruchem punk byłem pod wrażeniem generacyjnych songów mojego pokolenia: Poronionej generacji w wykonaniu SS-20, czyli DEZERTERA oraz WC Młodej generacji... I tak ta generacja za mną chodziła, chodziła... Jeszcze była grupa CRACKER i śpiewała »I hate my generation«. Stąd wziąłem pomysł. Zmieniłem »moją« na »twoją« generację – czyli siłą rzeczy młodszą [podkreślenie K. Ga. i K. Gr.]⁴⁵⁴.

⁴⁵³ Grabowski wspominał, że na przykład „przekleństwo fryzjerów” wzięło się od popularności kultury skinheadów w Polsce w tamtym okresie, „młodzi policjanci, młodzi kibice / kretyni kontra kretyni” nawiązywało do zamieszek po zamordowaniu Przemka Czai przez śluskich policjantów. Pojawiają się też postaci znanych krytyków muzycznych Roberta Leszczyńskiego i Grzegorza Brzozowicza („w nazwisku niesympatyczna ryba / prześladowuje mnie z bładym drzewem”).

⁴⁵⁴ K. Gajda, K. Grabowski, dz. cyt., s. 380.

Pomimo powyższych zapewnień Grabaża i sugerowania, że niektóre fragmenty utworu powstały na zasadzie strumienia świadomości⁴⁵⁵, późniejsza, bardzo często zaangażowana⁴⁵⁶ twórczość wokalisty utrudnia (jeżeli nawet nie uniemożliwia) traktowanie tego utworu jako żartu.

Chwytliwa melodia i kontrowersyjne, mimo wszystko - uniwersalne (bo wpisujące się w zjawisko nazwane przez Davida Finkelhora juvenoią⁴⁵⁷) słowa, sprawiły, że piosenka pięła się po listach przebojów: „*Twoja generacja* stała się przebojem, weszła na niedostępne wcześniej dla nas listy... „30 ton” - to było coś takiego. Zaczęło nam się kręcić znów trochę szybciej...”⁴⁵⁸. Sukces zespołu miał jednak również swoje ciemne strony – niektórzy dotychczasowi fani zarzucali grupie koniunkturalizm i sprzeniewierzenie się swoim ideałom. To wszystko, pomimo postulowanej w tekstach antysystemowości i niezależności (przede wszystkim od kapitalistycznych trendów). Grabowski wspominał, że otrzymywał wówczas na zespołową skrzynkę mailową mnóstwo wiadomości pełnych oburzenia: „Znów zdradziliśmy. Zdradziliśmy normalnym brzmieniem, kolorową okładką, klipem w telewizji, cenami biletów, myślą, mową, uczynkiem i czym tam jeszcze chcesz”⁴⁵⁹.

Dla ostrych krytyków Pidżamy dogodnym polem do ataków mogła być *Twoja generacja*, której bezkompromisowość sądów dla niektórych stała się zachętą do polemiki. W biografii *Gościu. Auto-bio-Grabaż* Grabowski przywołuje przeróbkę rzeczony piosenki, jaką otrzymał od jednego ze swoich słuchaczy. W tym krótkim tekście autor, Michał Okrzeszowski, polemizuje z podmiotem lirycznym pastiszowanego przeboju i przekonuje, że „Rock'n'roll nie umarł”, a Grabowskiego spojrzenie na rzeczywistość jest przekłamane z tego powodu, że nie słucha już Led Zeppelin, trzyma z wikarym, a jego Cel (odpowiednik Boga z oryginalnej piosenki) to „pieniądz”, „biznes” i „robota”⁴⁶⁰.

⁴⁵⁵ „To był okres, kiedy Kazik ogłosił metodę »zlewu«. Ja to, na swój użytek, nazywam zalewaniem foremki. Masz zrobioną muzykę, wyodrębnione zwrotki, podrefreny, refreny, ewentualnie cody i w to trza słowa wlać. Na zasadzie takiego wylewu, strumienia świadomości, ten tekst powstał. Trwało to krótko, chyba napisałem go w jeden dzień. I w ogóle nie miałem pojęcia, że będzie z tego taki hit. Tak czasami bywa”. K. Gajda, K. Grabowski, dz. cyt., s. 383.

⁴⁵⁶ W książce *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad* Krzysztof Gajda nie tylko wpisuje postać Grabaża w społeczną rolę barda, ale również odnotowuje „kręgi zaangażowania” tekściarza wskazując, że jego muzyka walczyła i przeciwstawia się: kulturze masowej, ksenofobii, rasizmowi, reżimowi i prawicy. Zob. K. Gajda, *Bard. Kto to taki?* [w:] tegoż, *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, s. 336-349. Zob. K. Gajda, *Autorska piosenka rockowa? Krzysztof Grabaż Grabowski* [w:] tegoż, *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, s. 349-378.

⁴⁵⁷ David Finkelhor wykorzystując słowa „juvenil” (młodzieńczy) i „paranoia” (paranoja) nazwał specyficzne zjawisko zarówno strachu przed młodzieżą, jak i obawy o nią. Zob.: D. Finkelhor: *The Internet, Youth Safety and the Problem of “Juvenoia”*, [w:] „Crimes against Children Research Center”, 01.01.2011, online: <https://www.unh.edu/ccrc/sites/default/files/media/2022-02/juvenoia-paper.pdf>, dostęp: 20.02.2022

⁴⁵⁸ K. Gajda, K. Grabowski, dz. cyt., s. 322.

⁴⁵⁹ Tamże.

⁴⁶⁰ Tamże.

Powyższa anegdota może być jednym z dowodów na to, że *Twoja generacja* była ważną piosenką dla słuchaczy Pidżamy Porno. Co istotne, również taką, z którą warto polemizować i dyskutować. Ten dystans niektórych fanów Grabowskiego z całą pewnością mógł wynikać z niczego innego, jak właśnie z różnic pokoleniowych. Jak konstatował przywoływany wcześniej Muniek Staszczuk, znaczą grupą słuchaczy Grabaża tworzyli ludzie w wieku licealnym bądź studenckim, którym zdecydowanie bliżej metrykalnie do adresata *Twojej generacji* niż do osób z pokolenia wokalisty urodzonego w 1965 roku. Fakt ten nie sprawia jednak, że piosenka ta była na koncertach pomijana bądź ignorowana. Wielu z rzekomych przedstawicieli wyśpiewanej przez Grabaża generacji z piosenką się utożsamiało, na publicznych występach wykrzykiwało razem z nim pełne dezaprobaty sądy, performując swoją niechęć do krytykowanej przez podmiot liryczny grupy. Nie atakowali oni jednak siebie samych. Wyrażali niechęć wobec swoich rówieśników wpisujących się w naszkicowany przez Grabowskiego obraz, którego częściami składowymi były: agresja („Twoja generacja chora od przemocy”, „masz karabin zamiast gitary”), ogolone głowy-przynależność do subkultury skinheadów („przekleństwo fryzjerów”, „Zwykła nienawiść dymi wam z dyni”), zażywanie amfetaminy („speedy”), fascynacja światem wirtualnym („Hej twój bóg dziwny twór o twarzach stu / Monstrum z cybernetycznego nieba”) i słuchanie disco polo („Nigdy w życiu nie pokocham dziewczyny / Która słucha disco polo”).

Szczególnie istotny zdaje się ostatni element tego „portretu”, który diametralnie odróżnia słuchaczy Pidżamy Porno od opisywanej przez Grabaża generacji. Systematyzacja czy klasyfikacja grupowa nie tyle odbywa się tutaj na zasadzie „przeżycia pokoleniowego”, odnalezienia formacyjnych wydarzeń historycznych, czy postaci – autorytetów, ogniskuje się wokół tego samego gatunku muzycznego (a co za tym może iść - wyznawaniu podobnych wartości)⁴⁶¹. Tak jak w latach 80. XX wieku punk rock był gatunkiem buntującym się wobec niesprawiedliwości społecznej, a w Polsce również przeciwko panującej władzy, tak od początku XXI wieku za sprawą *Twojej generacji* Pidżamy Porno stał się też buntem przeciwko kulturze disco polo. A wielbiciele punka (zarazem przeciwnicy disco polo) mogli czuć się jednym pokoleniem, pomimo znacznych różnic metrykalnych.

⁴⁶¹ W tym momencie należy przywołać opisaną wcześniej koncepcję „muzycznie wyobrazonych wspólnot” Georginii Born. Zob. G. Born, *Afterword: Music policy, aesthetic and social difference*. [w:] *Rock and popular music. Politics, policies, institutions*, red. Tony Bennet, Routledge, 2005, s 265-291.

8. Brak (albo „*nic*”) jako diagnoza. Zaginione piosenki pokoleniowe

Mikołaj Lizut (rocznik '73), w artykule o symptomatycznym tytule *Nic po nas nie zostanie* opublikowanym na łamach „Gazety Wyborczej” w 2002 roku, podsumowując końcówkę XX wieku i wpływ swojego pokolenia na polską przestrzeń społeczno-polityczną przekonywał, że w latach 90. XX wieku nastąpiła degeneracja polskiej kultury, której przyczyną była szybka chęć zysku jego rówieśników pracujących w show-biznesie. Opisuując rodzimy rynek muzyczny sugerował, że za wylansowanie gwiazd-produktów w stylu Andrzeja „Piaska” Piasecznego odpowiedzialni są młodzi dyrektorzy wielkich wytwórni płytowych, a przyczyną tego stanu rzeczy był brak „zapotrzebowania na powstanie czegoś ważnego w muzyce” a także „warunków do tego”⁴⁶².

Rówieśnicy Lizuta jak najbardziej mogli utożsamiać się z adresem *Twojej generacji*. z pewnością nie trudno było się z nim utożsamiać również nieco młodszym, którzy urodzili się w latach 80. XX wieku. Wchodzący w dorosłość w pierwszych latach po transformacji polityczno-gospodarczej byli grupą, którą można uznać za pokolenie „nie za sprawą jednoczącego wydarzenia, ale ze względu na wspólne doświadczenia społeczne”⁴⁶³. Właśnie do społecznych warunków funkcjonowania odwoływali się przedstawiciele tej zbiorowości, opisując doświadczenia modelujące światopogląd i formacyjne. Takim autorem był na przykład basista i tekściarz zespołu Cool Kids of Death – Jakub Wandachowicz, który charakteryzującym swoje pokolenie artykułem *Generacja Nic*, opublikowanym w „Gazecie Wyborczej” w 2002 roku, wywołał medialną burzę⁴⁶⁴. Artysta przekonywał, że tytułowa generacja „jest pokoleniem o tyle specyficznym, że podczas gdy represje towarzyszące życiu innych generacji miały związek z różnego rodzaju ograniczającym zniewoleniem (wojny, totalitaryzmy), to dziś młodość przegrywa z tą wolnością, o którą w przeszłości toczyła się walka”⁴⁶⁵. Przy czym okazało się, że owa idea wolności wcale nie jest wyzwoleniem, ale „zaczęła oznaczać intelektualną pustkę ludzi młodych, którzy nie chcą

⁴⁶² M. Lizut, *Nic po nas nie zostanie*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 17.09.2002 r., s. 14.

⁴⁶³ G. Wójcik, *NICponie. Pokolenie roczników 70. i wczesnych 80. W młodej polskiej prozie oraz filmie fabularnym*, Gdańsk 2019, s. 49.

⁴⁶⁴ Jak pisze Kazimierz Rajnerowicz: „Niektórzy uznali artykuł za bardzo potrzebny – niby oczywisty, a jednak, jak się okazało, prowokujący i kontrowersyjny, a więc tym samym obnażający słabość polskiej debaty publicznej, która do tej pory raczej jednogłośnie przyklaskiwała liberalnej modernizacji” K. Rajnerowicz, *Nie będzie żadnej rewolucji* s. 218-219. Wandachowicza zapraszano również do debat telewizyjnych, w ramach których miał przybliżyć widzom swoje racje. W podobnej sytuacji znalazła się Dorota Masłowska, która również skomentowała sytuację swojego pokolenia w artykule *Przyszkołeni do jedzenia*. D. Masłowska, *Przyszkołeni do jedzenia*, „Gazeta Wyborcza”, 5–6.10.2002, s. 9.

⁴⁶⁵ K. Wandachowicz, *Generacja Nic*, „wyborcza.pl”, 10.01.2012, online: https://wyborcza.pl/1,75410,10939975,Generacja_Nic.html, dostęp: 20.05.2022.

uczestniczyć w żadnym dyskursie - społecznym, politycznym czy jakimkolwiek innym.”⁴⁶⁶ Wzorem Jacka Kaczmarskiego, który w *Naszej Klasie* przybliżał słuchaczom historie koleżanek i kolegów ze szkoły, Wandachowicz w artykule również przedstawia losy znajomych ze studiów filozoficznych. Oto mający niegdyś aspiracje literackie Mateusz znalazł pracę w agencji reklamowej, Krzysiek, człowiek „o wielkich ambicjach naukowych”⁴⁶⁷, dorabia pisząc innym prace zaliczeniowe i ledwo wiąże koniec z końcem, Marcin „zajmował się écriture [pisanie], dzisiaj lingerie [bielizniarstwem]”⁴⁶⁸ - tworzy teksty do pisma o damskiej bieliźnie, Marek pracuje w kasie w jednym z multipleksów, a sam autor pozostaje bezrobotny⁴⁶⁹.

Na wydanej w tym samym roku debiutanckiej płycie zespołu Cool Kids of Death znalazł się napisany przez Wandachowicza utwór o tożsamym tytule, co przywoływany artykuł. Autor skondensował w tekście piosenki większość zarzutów wypowiedzianych na łamach dziennika. Pesymistyczny przekaz ukazuje marazm i brak perspektyw pokolenia roczników siedemdziesiątych. Symptomatyczny jest refren: „Generacja nic / Generacja nie / Generacja nikt / Generacja źle / To nie może się udać / To się kończy źle / Generacja nic / Generacja nie”, który podsumowuje liryczne (choć muzycznie i wokalnie post-punkowe) poszukiwania „wewnętrznego światła”, kończące się porażką. Pomimo wielkich nadziei, jakie z muzykami były związane (mówi się, że zespół był pierwszym „w historii polskiej muzyki rozrywkowej *over-hype'em* – czymś »przepromowanym«”⁴⁷⁰), dobrej recepcji w środowisku artystycznym⁴⁷¹ i literackim⁴⁷², piosenka nie zrobiła specjalnej kariery, a sam

⁴⁶⁶ Tamże.

⁴⁶⁷ Tamże.

⁴⁶⁸ Tamże.

⁴⁶⁹ Kazimierz Rajnerowicz w książce przybliżającej historię zespołu Cool Kids of Death i jego rówieśników pt. *Nie będzie żadnej rewolucji* zwracał szczególną uwagę na to, że „Wandachowicz zauważa, że rynek błyskawicznie się nasycił, zwłaszcza jeśli chodzi o szeroko pojętą kulturę i media. Pokolenie, które weszło na rynek pracy w pierwszej połowie lat 90., obstawiło wszystkie najbardziej sensowne stanowiska i prestiżowe role społeczne. Nie następowała żadna rotacja, co, dodajmy, miało miejsce nawet w show-biznesie – w roli autorytetów i uniwersalnych gości programów publicystycznych zarówno na początku, jak i na końcu dekady wykorzystywano wciąż Kazika Staszewskiego i Krzysztofa Skibę”. K. Rajnerowicz, *Nie będzie żadnej rewolucji*, Warszawa 2019, s. 216.

⁴⁷⁰ K. Rajnerowicz, dz. cyt., s. 248.

⁴⁷¹ Na przykład Muniek Staszuk podobno „po latach z pewnym rozczeniem wspomina, że Cool Kids of Death było ostatnim z młodych polskich zespołów, którego muzyka i postawa zrobiły na nim takie wrażenie” K. Rajnerowicz, *Nie będzie żadnej rewolucji* s. 230.

⁴⁷² Tadeusz Sławek komentował sytuację młodych ludzi wykorzystując słowa Wandachowicza „[...] generacja, która z nadzieją ożywioną ochotnym duchem opuszczała „ziemię nic” komunizmu, szybko ustępuje miejsca pokoleniu, które samo definiuje siebie jako „kręcącą się w kółko” „generacja nic, generacja nie, generacja źle”. [...] Cool Kids of Death w roku 2002 są zmęczeni właśnie nudą spokoju i „brakiem doświadczeń istotniejszych”, światem, w którym nic się nie zdarzyło”. T. Sławek, *Dostrajanie i dostawianie*, „Tygodnik Powszechny”, 23.02.2003, online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dostrajanie-i-dostawianie-162097>, dostęp: 12.04.2021. Kazimierz Rajnerowicz przekonuje nawet, że ekscytacja, która towarzyszyła niektórym słuchaczom Cool Kids of Death związana była z literackimi walorami grupy. Co więcej płyta, na której znajduje się *Generacja Nic* niekiedy wymieniana jest obok debiutu Doroty Masłowskiej jako jeden

zespół szybko się „wypalił” nie osiągając sukcesu komercyjnego⁴⁷³.

Warto zadać sobie pytanie, dlaczego pomimo ogromnego potencjału, jaki drzemał w piosence, *Generacja nic* nie przebiła się ona do mainstreamu i nie funkcjonuje dziś jako hymn pokolenia zawiedzionego transformacją. Oczywiście, powodów można doszukiwać się wśród czynników, które wpłynęły na to, że fenomen zespołu Cool Kids of Death nie przedostał się do powszechnej świadomości⁴⁷⁴. Kazimierz Rajnerowicz wysunął przypuszczenia, że zespół rozminął się z publicznością – jej gustem, przyzwyczajeniami i doświadczeniem - „byli zbyt radykalni dla mas i jednocześnie zbyt tandetni dla radykałów”⁴⁷⁵. Dodawał również, że ich liczne artystyczne prowokacje „bardziej interesowały dziennikarzy, kulturoznawców, artystów, literatów i socjologów niż słuchającą muzyki młodzież”⁴⁷⁶. Co więcej, na początku XXI wieku, to hip-hop stał się muzyką wykluczonych⁴⁷⁷ – buntujący się wobec rzeczywistości młodzi, wykształceni rockmeni nie byli tak wiarygodni. Oprócz tego, zmieniał się bardzo polski rynek muzyczny – rok 2002 to „nagły zgon kasety magnetofonowej, coraz lepszy dostęp do internetu (na rynek weszła już szturmem Neotrada) i rosnąca popularność pirackich sieci *peer-to-peer*”⁴⁷⁸. Młodzi słuchacze mieli możliwość bardziej intensywnie eksplorować muzykę zagraniczną, która stawała się pierwszoplanowym punktem odniesienia i inspiracją. Polscy artyści nie mogli stanowić już tak istotnej siły impresywnej jak w latach 80. i 90. XX wieku. I to nie tylko dlatego, że (wracając do artykułu Mikołaja Lizuta) ci funkcjonujący w mainstreamie nie mieli chęci czy możliwości mówienia o rzeczach istotnych⁴⁷⁹.

z najważniejszych polskich „tekstów kultury” lat zerowych. Rajnerowicz przywołuje jedną z symptomatycznych opinii na temat twórczości zespołu: „ja pierdolę, punk rock dla magistrów polonistów”. K. Rajnerowicz, dz. cyt., s. 249.

⁴⁷³ Po roku od premiery sprzedano zaledwie 10 tysięcy sztuk. Dla porównania, w 2002 roku nowy album Ich Troje, debiut t.A.T.u. czy składanka *Bravo hits zima 2003* rozchodziły się w setkach tysięcy. Za: K. Rajnerowicz, dz. cyt., s. 254.

⁴⁷⁴ Rzecz jasna, poza niektórymi środowiskami. Grupa była na przykład popularna wśród słuchaczy radiowej „Trójki”. W 2016 roku o piosence Cool Kids of Death *Butelki z benzyną i kamienie* przypomnieli artyści wchodzący w skład Orkiestry Męskiego Grania. Utwór w 2021 ma prawie siedem milionów odtworzeń w serwisie Youtube. Próżno szukać podobnego wyniku w przypadku oryginalnych wykonań najpopularniejszych piosenek grupy.

⁴⁷⁵ K. Rajnerowicz, dz. cyt., s. 255.

⁴⁷⁶ Tamże.

⁴⁷⁷ W omawianym okresie pozostającym jednak na marginesie rynku muzycznego.

⁴⁷⁸ K. Rajnerowicz, dz. cyt., s. 256.

⁴⁷⁹ Warto jeszcze zauważyć, że w ramach polskiego społeczeństwa termin „głos pokolenia” kojarzony jest z antysystemowością, więc komercyjni artyści, którzy nawet podejmują tematy istotne dla swojej generacji rzadko z tym terminem kojarzeni.

9. „Naszym *blokiem* zawsze była szkoła”⁴⁸⁰. Opowieść z grywusa

Lata 80. i 90. XX wieku były czasem prężnego funkcjonowania subkultur, które produkowały coraz to nowe propozycje „manifestów pokoleniowych” w ramach swoich struktur⁴⁸¹. W XXI wieku w Polsce na ich miejscu zrodziło się, diagnozowane przez Michela Maffesolię, zjawisko nowoplemienności⁴⁸². Grupy społeczne nie są już „stałe” i jasno zdefiniowane⁴⁸³, ale powstają *ad hoc*, są wynikiem potrzeby chwili, charakteryzują je płynność i ulotność. Wraz z komercjalizacją subkultur⁴⁸⁴, prymatem neoliberalizmu postulującego „identyfikację z samym sobą”⁴⁸⁵ i wszechobecną ironią, będącą formą obrony przed postępującym konsumpcjonizmem⁴⁸⁶, subkulturowe formy oporu lub buntu typowe dla przeszłości „wydają się niekiedy wręcz groteskowe”⁴⁸⁷. Dodając do powyższych rozpoznań powszechne przeświadczenie o tym, że współczesna młodzież nie ma doświadczenia generacyjnego, takiego jakim mógł być dla ich rodziców i dziadków stan wojenny lub transformacja gospodarcza, trudno się dziwić, że niewiele jest piosenek, które traktuje się za wypowiedzi „pokoleniowe” młodych XXI wieku⁴⁸⁸.

Jeżeli „głosu młodych” się dzisiaj gdzieś poszukuje, to będzie to przede wszystkim

⁴⁸⁰ Cytat z wywiadu z Matą do „Przekroju”. J. Błaszczak, M. Matczak, *Na przekór – rozmowa z Matą, „Przekrój”*, 20.02.2020, online: <https://przekroj.pl/kultura/na-przekor-rozmowa-z-mata-jan-blaszczak>, dostęp: 23.05.2021.

⁴⁸¹ „W epoce PRL-u subkultura wydawały się przeważnie zjawiskiem cokolwiek niezwykłym. Przede wszystkim dlatego, że przy wpisanej w zasady ustroju silnej kontroli państwa nad życiem społecznym, pola swobodnej ekspresji były bardzo wąskie. Ponadto spora część opinii definiowała owe dziwne fenomeny w kategoriach przelotnej mody albo prostego małpowania zachodu” M. Pęczak, *Subkultury w PRL : opór, kreacja, imitacja*, Warszawa 2013, s. 14.

⁴⁸² M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2008.

⁴⁸³ Marian Filipiak wskazuje na cztery elementy tworzące specyfikę subkultury: ideologię, obyczajowość, wizerunek i twórczość artystyczną. M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej*, Lublin 1999, s. 99 i n.

⁴⁸⁴ David Muggleton mówi nawet o „śmierci oryginalności i autentyczności subkultur”. D. Muggleton, *Wewnątrz subkultury*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 60.

⁴⁸⁵ Z. Melosik, *Post-subkultury i tożsamość młodzieży współczesnej: Tyrania tymczasowości?*, [w:] „Studia Edukacyjne”, 39/2016, s. 92.

⁴⁸⁶ „Uprzejma, uładowana postawa jest w tej rzeczywistości postawą komercyjną. Młodzi ludzie przyjmują strategię: „będę-kimkolwiek-zechcesz-bym-był”, na agresję, złośliwość, bycie nieprzyjemnym czy bezpośrednim pozwalając sobie anonimowo, głównie sieci, na internetowych forach. I z upodobaniem kibicując w sieci tym, którzy lekcję prowokacji i wulgarności odrabiają jakby w ich imieniu. Ironia, tak jak agresja, jest formą odreagowania uprzejmości wymuszonej przez otoczenie.” R. Siewiorek, *Beka z beki*, „dwutygodnik.com” 12/2014 (148), online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5610-powaga-beka-z-beki.html>, dostęp: 10.12.2020.

⁴⁸⁷ Z. Melosik, dz. cyt., s. 92.

⁴⁸⁸ Jak pisał Zygmunt Bauman w tekście *Między nami pokoleniami...*: „Tempo zmian jest dziś (przynajmniej w obrębie naszego obszaru kulturowego) zawrotne, zmiany są ciągłe i nieustanne (...). Tempo przemian jest z reguły zbyt szybkie, by doświadczenia mogły zastępnąć w trwałe, odporne na upływ czasu, typowe postawy czy osobowości, układy wartości czy światopoglądy, odnotowywane jako trwałe ślady pozostawione przez »ducha czasu« i uznawane za znamiona samoistości (i samostanowienia) pokoleń”. Z. Bauman, *Między nami pokoleniami...*[w:] *Wojna pokoleń*, red. P. Nowak, Warszawa 2006, s. 185.

kultura hip-hop. Być może jest to efekt niezwykłego wzrostu popularności tego gatunku, a nawet zmiany jego statusu i przesunięcia z subkulturowych peryferii (w końcu XX wieku i na początku XXI) do nurtu głównego. Gatunek ten przestał być stereotypowo utożsamiany z przysłowiową „ławką, trzepakiem i blokowiskiem”, a w powszechnej świadomości zyskał pozycję uniwersalnego, nowoczesnego środka wyrazu.

Jednym z najgłośniejszych utworów realizujących ten gatunek w XXI wieku była bez wątpienia *Patointeligencja* rapera Michała „Maty” Matczaka. Niedługo po jej publikacji w grudniu 2019 roku, piosenka stała się ogólnokrajowym fenomenem. O Matczaku i rzekomych problemach jego pokolenia rozpisywano się bardzo szeroko. Przekaz i formę *Patointeligencji* komentowali dziennikarze społeczni⁴⁸⁹, politycy⁴⁹⁰, celebryci⁴⁹¹, artyści⁴⁹²

⁴⁸⁹ Małgorzata Halbert pisała: „W tym tygodniu, w którym Olga Tokarczuk odebrała Nobla, Mata nagrał najlepszy polski tekst kultury, jaki słyszałam od dawna”. Michał Płociński stwierdził, że „za niektóre utwory raperom powinno się przyznawać doktoraty z socjologii”. J. Jęcz, *Dyskretny mrok patoburżuazji*, „magazynkontakt.pl”, 17.12.2019, online: <https://magazynkontakt.pl/dyskretny-mrok-patoburzuazji/>, dostęp: 20.02.2021; Karolina Korwin-Piotrowska okrzyknęła piosenkę mianem „wybitnej” i ostrzegła: „To piosenka słodko-gorzka, jest w niej wiele prawdy i radziłabym wszystkim rodzicom nie śmiać się z tego, tylko uważnie posłuchać”. *Korwin Piotrowska o "Patointeligencji" Maty: Radziłabym wszystkim rodzicom nie śmiać się z tego*, „dziennik.pl”, 18.12.2019, online: <https://rozrywka.dziennik.pl/plotki/artykuly/615842,karolina-korwin-piotrowska-patointeligencja-mata.html>, dostęp: 20.01.2021; Nawet Tomasz Terlikowski napisał na temat piosenki mini-felieton na swoim profilu Facebookowym. T. Terlikowski, „*Patointeligencja*” *posłuchana...*, wpis na „Facebook.com” 16.12.2019, online: <https://www.facebook.com/tomasz.terlikowski/posts/3169229599773891>, dostęp: 20.01.2021.

⁴⁹⁰ Poseł prawicowej Konfederacji, Krzysztof Bosak komentował: „Jeśli ten chłopak szczerze oddał stan serc i umysłów (części) dzieciaków z bogatych domów warszawskiej elity społecznej, to jest to cholernie smutne. Ale cieszy brak zgody na nihilizm. To daje nadzieję”. *Mata "Patointeligencja": Numer o bananowej młodzieży hitem sieci*, „interia.pl”, 12.12.2019, online: <https://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-mata-patointeligencja-numer-o-bananowej-mlodziezy-hitem-siec,nl,d,3703120>, dostęp: 20.01.2021; Inny poseł tej partii, Sławomir Mentzen na swoim Twitterowym profilu również dodał swoje trzy grosze: „Patointeligencja bardzo trafnie i mocno pokazuje prawdziwe problemy warszawskiej młodzieży z dobrych domów. Narkotyki, seks, przemoc, alkohol, popieranie lewicy”. S. Mentzen [@SławomirMentzen], post na „Twitter.com”, 14.12.2019, online: <https://twitter.com/SławomirMentzen/status/1205791634060918784>, dostęp: 21.01.2021; Poseł lewicy, socjolog Maciej Gdula również zabrał głos w dyskusji: „Ale patointeligencja to ogląda 'Koronę królów', czyta Remigiusza Mroza i ma konto na tik toku. Podmiot liryczny opisuje patoburżuazję” M. Gdula, [@m_gdula], post na „Twitter.com”, 13.12.2019, online: https://twitter.com/m_gdula/status/1205582513814560770, dostęp: 21.01.2021.

⁴⁹¹ Najpopularniejszym komentarzem „celebryckim” była bez wątpienia wypowiedź Jarosława Jakimowicza, który zasugerował, że rapera trzeba wysłać do wojska, żeby poznał „prawdziwe życie”. *Jakimowicz o „Patointeligencji”: To jest jego jakiś chory bunt, posłałbym autora do wojska*, „wprost.pl”, 17.12.2019, online: <https://www.wprost.pl/kraj/10281469/jakimowicz-o-patointeligencji-to-jest-jego-jakis-chory-bunt-poslalby-m-autora-do-wojska.html>, dostęp: 21.01.2021.

⁴⁹² „Nestor” polskiego hip-hopu Ryszard „Peja” Andrzejewski pisał: „Uwierz, nie chcieliby pożyć życiem zwykłych ludzi. Dobrze natomiast, że taki kawałek powstał. Co prawda potwierdza tylko to, co już wiedziałem wcześniej, ale nawinięty z drugiej strony barykady sprawia, że jest autentyczny. Współczuję synkom”. Paweł „Pablopavo” Sołtys przekonywał: „Świetny bit, świetnie nawinięte, z tych młodych to on jest najlepszy technicznie. Dobry klip. z mojego liceum mógłbym pewnie takie same historie wyciągnąć, może poza tymi z ogromną kasą, bo ja nie chodziłem do Batorego. Ma talent chłopak. Oraz dla mnie to nie jest 1:1”. Wokalistka Kayah nazywając Matę „geniuszem” podkreślała autentyczność sądów rapera, natomiast pisarz Jakub Żulczyk zwracał uwagę, że Patointeligencja jest przede wszystkim komunikatem dla współczesnych rodziców. *Mata "Patointeligencja": Numer o bananowej młodzieży hitem sieci*, „interia.pl”, 12.12.2019, online: <https://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-mata-patointeligencja-numer-o-bananowej-mlodziezy-hitem-siec,nl>

i krytycy muzyczni⁴⁹³, piosenką zainteresowana była zarówno prawica, jak i lewica, podnoszące w dyskusjach najbardziej istotne dla siebie problemy. Obok komentarzy wyrażających podziw i współczucie wobec autora, pojawiały się także liczne głosy wyrażające wątpliwość co do jego wiarygodności i autentyczności performowanych przez niego treści.

Rzeczony utwór przybliży realia życia młodych Polaków z bogatych domów, którzy, nie wytrzymując presji narzucanej na nich przez rodziców i szkołę, odreagowują alkoholem, narkotykami, przygodnym seksem. Podobnie jak Kaczmarski w *Naszej klasie*, Mata przybliży słuchaczom „strzępki biografii” swoich rówieśników. Uderzające jest to, że informacje, którymi się dzieli, ukazują wyłącznie głęboką patologię funkcjonowania młodych ludzi. Opisywane przez siebie epizody (na mocny przekaz utworu z pewnością ma wpływ także ich nagromadzenie) zderza z obrazami podkreślającymi wysoki status materialny ich bohaterów. Raper nie dystansuje się jednak od szkicowanych przez siebie problemów – sam deklaruje bycie częścią „patointeligencji”. Pod koniec utworu odnosi się także do swoich własnych rodziców, których miłość, a także tworzone przez nich „piękno i ciepło” mają być „siłą sprawczą” jego twórczości. Swoje tworzenie rapu wpisuje Mata w szerszy kontekst związany z historią gatunku (rasa, getta, gangsterka, blokowiska), uwypuklając przy tym „gatunkowe niedopasowanie”, a jednocześnie przewrotnie podkreślając szczerłość swojego przekazu, który ma być buntem wobec zastanej, wyidealizowanej (bądź dążącej do ideału za wszelką cenę) rzeczywistości.

Odbierając nagrodę na gali Popkillery 2020 za najlepszy hip-hopowy singiel roku, Michał „Mata” Matczak wyznał, że zanim zaczął tworzyć własne utwory, zastanawiał się, czy przez wzgląd na swój status i pochodzenie (jest synem znanego prawnika Marcina Matczaka⁴⁹⁴) ma prawo funkcjonować w ramach gatunku, który wywodzi się ze zgoła innych „społecznych przestrzeni”. Wyrazem tych wątpliwości była właśnie *Patointeligencja*, w której raper zdał relację z realiów życia osób sobie podobnych, a także podzielił się wątpliwościami na temat kontrastu tego społecznego uprzywilejowania z tworzonym przez siebie hip-hopem⁴⁹⁵. Deklarował przy tym (a także przy okazji okolicznych wywiadów) absolutną szczerłość swoich intencji.

d,3703120, dostęp: 20.01.2021.

⁴⁹³ Trudno wybrać kilka przykładów z morza tekstów, dyskusji i polemik na temat utworu.

⁴⁹⁴ Fakt ten został wykorzystany i skomentowany w „Wiadomościach” TVP. Treść piosenki miała zdyskredytować ojca rapera - ważną postać dla ówczesnej opozycji.

⁴⁹⁵ Warto zaznaczyć, że przesunięcie, jakiego Mata dokonuje (snucie opowieści osoby uprzywilejowanej - dla tradycyjnego hip-hopu byłoby to nieporozumieniem), a także sukces komercyjny jest potwierdzeniem przemieszczenia hip-hopu z muzycznych peryferiów do głównego nurtu.

Być może to liczne deklaracje autora sprawiły, że piosenka w większości przypadków była odczytywana jako autentyczny głos młodego pokolenia. Niewykluczone, że wpływ na ten stan rzeczy miał również gatunek, który od początku swojego istnienia postulował prawdę i autentyzm. Sama werbalna treść piosenek Maty, przez wzgląd na ironię, nieco grubiańskie eksperymenty słowne i balansowanie na granicy dobrego smaku (przechodzące nieraz nawet w żenadę), nie pozwala jednak czytać jego twórczości bez pewnych problemów. Wspomniane autoironiczne spojrzenie i prześmiewczość, odbierane niejednokrotnie jako forma maski⁴⁹⁶, konotują skojarzenia ze zwykłym muzycznym żartem, ujmując komunikatom Maty w niektórych kręgach wiarygodność. Różne odczytania *Patointeligencji* nadają utworowi różne „poziomy” autentyzmu – od reportażu społecznego (który wymaga mocnej refleksji starszego pokolenia), poprzez zwykły kawałek muzyczny (literacko koloryzujący nieco rzeczywistość), po muzyczny mem (będący tylko zwykłym żartem małopłata).

Można się zatem kłócić, czy singiel Maty jest autentycznym „głosem pokolenia”. Bezspornie jednak funkcjonuje jako mocny głos w debacie międzypokoleniowej i diagnozuje problemy, które do tej pory nie wybrzmiewały w sferze publicznej tak donośnie⁴⁹⁷.

10. Podsumowanie

Przywołane piosenki i zjawiska kulturowe są dowodem na to, że przez ostatnich czterdzieści lat w Polsce kategoria pokolenia cieszyła się niezwykłą popularnością, ale jej granice były i pozostają nieo określone. Jasne jest, że uznanie kogoś za głos pokolenia przez opinię publiczną jest wynikiem szeregu zbiegów okoliczności - społecznego klimatu, atmosfery politycznej, „koniunktury” kulturalnej na określony gatunek muzyczny czy podjęcia przez autora społecznie ważkiego tematu związanego z młodymi ludźmi. Autentyczność, która jest nieodłącznym elementem debat roztrząsających zasadność traktowania muzyka jako reprezentanta danej (niejednokrotnie umownej, nieo określonej, dyskursywnie projektowanej) generacji, wcale nie musi wypływać z warstwy werbalnej utworu, a wynika również z rozmaitych czynników – na czele z realizowanym gatunkiem czy wizerunkiem scenicznym artysty. To słuchacze i komentatorzy „budują” status piosenki, interpretując składające się na nią elementy, odczytując (mniej lub bardziej

⁴⁹⁶ Mata sam zresztą mówi o tej masce w wywiadzie. J. Błaszczak, M. Matczak, *Na przekór – rozmowa z Matą*, „Przekrój”, 20.02.2020, online: <https://przekroj.pl/kultura/na-przekor-rozmowa-z-mata-jan-blaszczak>, dostęp: 23.05.2021.

⁴⁹⁷ Rok po premierze, utwór ma ponad 40 milionów wyświetleń w portalu Youtube.

powierzchni) sensy, dopowiadając też niekiedy poszczególne treści w oparciu o intuicje, skojarzenia, kluczowe słowa. Powyższe fakty, a także „przejmowanie” utworów przez generacje i środowiska, utożsamianie się z performowanymi treściami dowodzi społecznej potrzeby pojawiania się „piosenek pokoleniowych”.

Omówione utwory, będące egzemplifikacją piosenkowych manifestów różnych generacji, ukazują pokolenia swoich twórców w kontekście pokoleń ich rodziców i dziadków. Ciągłe ścieranie się generacji, umiejscowione w określonych realiach społecznych i politycznych, generuje również aktualne problemy wynikające z zajmowanego przez młodych „miejsca”. Dialogowanie między sobą poszczególnych „pokoleniowych” tekstów kultury jest dowodem na słusność słów Ortegi y Gasset, który przekonywał, że „Decydujące dla idei pokoleń jest nie to, że następują po sobie, lecz że zachodzą na siebie czy zbiegają się w czasie”⁴⁹⁸.

Należy zaznaczyć, że w XXI wieku, w związku z indywidualizacyjnymi tendencjami w kulturze, to „zbieganie się w czasie pokoleń” istotnie przyspieszyło i stało dla badaczy oraz (mniej lub bardziej wyspecjalizowanych) teoretyków bardziej problematyczne. Jak pisał Tomasz Kunz:

Dzisiejszy problem z kategorią pokolenia polega na tym, że w warunkach spluralizowanej i zdecentralizowanej kultury sieciowej rzeczą nader trudną stało się wskazanie jakiejś reprezentatywnej, dominującej grupy, zdolnej narzucić swój język opisu rzeczywistości całej generacji. Wiąże się to z demontażem dialektycznej sceny, która nie jest już dzisiaj areną zaciekłych ideowych sporów, lecz raczej nieantagonistyczną przestrzenią indyferentnej koegzystencji wielu równoprawnych dyskursów świadomych swej względności i tymczasowości⁴⁹⁹.

Rzecz jasna, nawet w latach 80. XX wieku w ramach jednej generacji funkcjonowało wiele podgrup utożsamiających się z różnymi estetykami, odmiennie opisującymi rzeczywistość. W XXI wieku do znacznego przyspieszenia zjawisk społecznych polegających na baumanowskim upłynnieniu się tożsamości dołączyły również liczne zmiany w rynku muzycznym. Trudniej o autentyczne pokoleniowe doświadczenia muzyczne z całą pewnością dlatego, że sposób funkcjonowania muzyki przestał opierać się przede wszystkim na osobistej wymianie muzycznych doświadczeń i fizycznych nośników muzyki. Dużo łatwiej o obieg ponadpokoleniowy, muzyka przemieszcza się bez żadnych ograniczeń,

⁴⁹⁸ J. Ortega y Gasset, *Wokół Galileusza*, tłum. E. Burska, Warszawa 1993, s. 43.

⁴⁹⁹ T. Kunz, *Uniwersum społecznej nieważkości. O (bez)użyteczności kategorii pokolenia dla badań nad literaturą polską ostatniego dwudziestolecia*, [w:] *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989-2009*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Kraków 2011, s. 64.

niejednokrotnie kształt tego obiegu jest wynikiem algorytmu bądź przypadku, rzadziej relacji międzyludzkich. Ze względu na nowe możliwości prezentacji utworów, a także ułatwiony dostęp do technikaliów pozwalających tworzyć i rejestrować nowe utwory, z roku na rok rynek muzyczny znacznie się powiększa. Jak przekonuje Bartek Chaciński, nadmiar we współczesnej muzyce wyraża się w wyodrębnieniu się kilkuset gatunków muzyki popularnej: „Podziały w muzyce mnożą się wraz ze wzrostem liczby muzycznych produkcji i przestrzeni, w których się »ja« w sieci prezentuje. Istnieje nawet yacht rock”⁵⁰⁰. W związku z tym dochodzi do specjalizacji piosenki - niszowi artyści mogą (przynajmniej teoretycznie⁵⁰¹) łatwiej trafić do zainteresowanego ich konwencją muzyczną słuchacza. Trudniej więc dzisiaj będzie o piosenkę, która trafi w gusta całej grupy uznającej się (bądź uznanej) za pokolenie. Istotna musi być również kwestia języka, który w XXI również bardzo szybko ewoluuje⁵⁰². Kazimierz Ożóg w tekście *Zmiany we współczesnym języku polskim i ich kulturowe uwarunkowania* z 2008 roku przekonywał, że w Polsce po 1989 roku za sprawą różnorodnych przyczyn (społecznych, ekonomicznych i kulturowych) doszło do najgwałtowniejszego procesu zmian w historii polszczyzny. Co istotne - badacz zwracał także uwagę na fakt, że „Zmiany te zauważa zwłaszcza średnie i najstarsze pokolenie Polaków, ci wszyscy, którzy wzrastali w Polsce Ludowej”⁵⁰³. Mając na względzie przywoływany już w pracy fakt, że piosenka do odbiorcy dociera przede wszystkim (albo w pierwszym rzędzie) warstwą werbalną, trzeba uznać, że ogromna liczba specyficznych socjolektów, którymi posługują się muzycy, znacznie utrudnia dotarcie do szerokiego grona odbiorców, mogącego się wpisywać w pokolenie występującego artysty. Rzeczą naturalną wydaje się, że język polskiego współczesnego hip-hopu jest diametralnie różny od języka wykorzystywanego w XXI-wiecznej piosence rockowej⁵⁰⁴. Za sprawą szybko ewoluującego języka trudniej także o muzyczne porozumienia ponadpokoleniowe⁵⁰⁵. Można więc założyć,

⁵⁰⁰ Za: T. Szlendak, *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*, „Kultura Współczesna : teoria, interpretacje, krytyka”, 1/2013, s.10.

⁵⁰¹ „W szerokim dzisiaj obszarze kultury problem nadmiaru problem nadmiaru jest bodaj najwyraźniej widoczny i odczuwalny. Zetabajty codziennie wklejanych obrazków piętują się w sieci, publikowanych tu i na papierze tekstów nie sposób policzyć, a z zamontowanych wszędzie - od domostw po windy - głośników staczają się lawiny dźwięków.” - pisał w Tomasz Szlendak w tekście *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*, gdzie opisywał współczesne formy radzenia sobie z przesytem w kulturze; T. Szlendak, dz. cyt. s. 8.

⁵⁰² K. Ożóg, *Zmiany we współczesnym języku polskim i ich kulturowe uwarunkowania*, w: „Język a Kultura”, 20, 2008, s. 59-79.

⁵⁰³ Tamże, s. 60.

⁵⁰⁴ Dobrą egzemplifikacją tego specjalizowania się języka piosenki może być artykuł Bartka Chacińskiego z jego bloga „Polifonia” *Rapowe nowe słowa w starym roku*, w którym krytyk tłumaczy czytelnikom najważniejsze hip-hopowe słowa w 2019, takie jak „bankroll”, „mordo”, „prestiz” (specyficzna neosemantyzacja), „halko”, „skary”, „alternatywka”. Za: B. Chaciński, *Rapowe nowe słowa w starym roku*, „Polifonia” 16.12.2019, online: <https://polifonia.blog.polityka.pl/2019/12/16/rapowe-nowe-slowa-w-starym-roku/>, dostęp: 20.01.2021.

⁵⁰⁵ Co, rzecz jasna, nie znaczy, że nie są one możliwe.

że współczesna młodzież potrafi z grubsza zrozumieć treść⁵⁰⁶ na przykład *Naszej klasy* i *Twojej generacji* - pytanie, czy ich rodzice albo dziadkowie będą potrafili odczytać większość sensów *Patointeligencji*?

Przedstawione w niniejszym rozdziale mikroanalizy i powyższe konstatacje prowadzą do zaskakujących wniosków. Mianowicie, te piosenki „pokoleniowe”, na których pierwotne społeczne funkcjonowanie nie miały wpływu wyżej wymienione procesy kulturowe (spluralizowana i zdecentralizowana kultura sieciowa, kultura nadmiaru i gwałtowne zmiany polszczyzny), takie jak *Nasza klasa* Kaczmarek, *To wychowanie* T. Love czy *Twoja generacja* Pidżamy Porno, siłą kształtu ówczesnego obiegu kulturowego i kilku innych czynników mogły oddziaływać na słuchaczy nie tylko pokoleniowo, ale również niosły w sobie potencjał „przechwycenia” przez inne grupy generacyjne⁵⁰⁷. Przyczyną tego stanu rzeczy musiała być w pierwszym rzędzie komunikatywność i uniwersalność warstwy werbalnej, która pozwalała odbiorcy utożsamiać się z sytuacją liryczną osoby mówiącej w tekście. Założyć można również, że także estetyka, w ramach której poruszali się artyści, była na tyle czytelna dla kolejnych pokoleń, że umożliwiła ich wielokrotne „przechwycenia”. Obserwowane obecnie szybkie zmiany w obrębie kultury sprawiają, że odbiorcy niebędącemu w grupie adresatów utworu trudniej będzie przyswoić zarówno kontekst jak i socjolekt nowopowstałych piosenek. Współczesna „specjalizacja piosenek” będąca odpowiedzią na zaistniały stan rzeczy, być może sprawi, że trudniej będzie o piosenki „wielokrotnie pokoleniowe”, jak na przykład *Nasza klasa* Jacka Kaczmarek. Swoją drogą, dzięki temu częściej będzie można trafić na piosenki takie jak *Patointeligencja* - być może nie tak uniwersalne - ale bliższe grupie pokoleniowej, z którą będzie utożsamiał się autor, zarówno wykorzystaną estetyką jak i językiem. Być może ta współczesna, jak nigdy wcześniej mocno dopasowana (czy może: dostrojona) do języka, gustów i problemów projektowanych słuchaczy piosenka zasługuje właśnie na miano „autentycznie pokoleniowej”?

⁵⁰⁶ Pominąwszy zawarte w tekście niuanse, które czytelne będą tylko dla tych, którzy przynależą do pokolenia autorów.

⁵⁰⁷ Tego typu międzypokoleniowe przechwycenia mogą mieć swoje źródło w powszechności pewnych problemów i zjawisk w obrębie każdego pokolenia, ale też w podobieństwie generacyjnych doświadczeń. Tego typu przejęcie w swoim artykule *Singing, Dancing And Remembering: The Links Between Music And Memory* opisywała Susana Kaiser, która analizując współczesną argentyńską scenę rockową sugerowała, że młoda generacja za pośrednictwem muzyki adaptuje wspomnienia poprzedniej generacji (związane z brutalnością argentyńskiej dyktatury), jako swoje własne (brutalność policji). Za: S. Kaiser, *Singing, Dancing And Remembering: The Links Between Music And Memory*, [w:] *Inhabiting Memory: Essays On Memory And Human Rights In The Americas*, red. M. Agosin, San Antonio, 2011. Więcej o zjawiskach znajdujących się w polu przecięcia się muzyki i pamięci w rozdziale 7: *Piosenka popularna i polska pamięć zbiorowa*.

Rozdział 5: Ludowość i awans klasowy w muzyce popularnej.

1. Wstęp

„Kiedy chodziłem do liceum, funkcjonowało między nami powiedzenie: »nie lubię chamstwa i góralskiej muzyki«. Audycje folklorystyczne były regularnie nadawane w Pr. I radia o godzinie trzynastej. Na dźwięk zajawki audycji »Z Kolbergiem po kraju« wszyscy wyłączali odbiorniki”⁵⁰⁸ - wspominał w 1996 roku, na łamach czasopisma „Machina”, Grzegorz Ciechowski. Wokalista Republiki promował właśnie swój najnowszy solowy album *OjDADAna* na którym łączył nowoczesną muzykę z ludowymi przyśpiewkami. To, co wyznaje w przywołanym wywiadzie, wydaje się jednak symptomatyczne. Choć przed Grzegorzem z Ciechowa (taki pseudonim przyjął artysta w ramach wspomnianego albumu) na polskim rynku muzyki popularnej funkcjonowało wiele zjawisk nawiązujących do kultury ludowej, np. zespoły Trebunie-Tutki czy Osjan, to można zaryzykować stwierdzenie, że dopiero utwory Ciechowskiego, na czele z przebojem *Piejo kury piejo* zapoczątkowały prawdziwą, nieironiczną i niesterowaną politycznie modę na ludowość w muzyce popularnej. Nim pojawiły się na scenie muzycznej takie zespoły, jak Golec uOrkiestra, Brathanki czy duet Kayah i Bregović, można było odnosić wrażenie, że nad polską kulturą popularną wciąż ciąży wiekowy spór między dominującą estetyką inteligentką (miejską) a gustem ludowym. Bardzo długo prowincja, choć demograficznie i geograficznie tak istotna, w ramach muzycznego *mainstreamu* pozostawała bagatelizowana. Również obraz wsi w piosence popularnej pojawiał się w nim rzadko lub był rażąco stereotypowy. Ów stan rzeczy, to wynik splotu kilku czynników, zarówno historycznych - wielowiekowych relacji klasowych i politycznych - doraźnie kształtujących rzeczywistość.

Celem niniejszego rozdziału jest przyjrzenie się temu, jaki kształt przyjmują piosenkowe deklaracje dotyczące klasowej proveniencji polskich artystów tworzących muzykę popularną, a także w jaki sposób w muzyce popularnej od 1980 do 2020 roku performowana była i jest polska tożsamość ludowa, małomiasteczkowa lub wielkomiejska. Tym samym, ukazane zostanie oddziaływanie rodzimych stosunków międzyklasowych na polską muzykę popularną. Spośród zjawisk kształtujących ten stan rzeczy szczególne znaczenie miało zjawisko awansu klasowego. W związku z tym zostanie podjęta również

⁵⁰⁸ G. Brzozowicz, G. Ciechowski, *Elektryfikacja wsi*, „Machina” 7/1996, online: <https://grzegorzciechowski.pl/wywiady/page/4/>, dostęp: 03.05.2022.

próba wyczytania obrazu tego fenomenu (i jego rozmaitych konsekwencji) z wybranych piosenek popularnych powstających w latach 1980-2020.

Dodatkowo, otwierający rozdział szkic historyczny tła społeczno-kulturowego omawianego problemu, będzie miał na celu przybliżenie do odpowiedzi na pytanie, co tak naprawdę znajduje się za przywołaną przez autora *Śmieci w bikini* niechęcią wielu Polaków wobec kultury ludowej i jak uprzedzenia te, pod wpływem wielu socjologicznych i kulturowych zjawisk, zmieniały swe formy.

2. Dyskurs postzależnościowy w polskiej kulturze

Ryszard Nycz we wprowadzeniu do książki *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością* przekonywał, że literatura jest szczególnym urządzeniem dyskursywnym, za pomocą którego „stłumione i zaszyfrowane pogłosy postzależnościowych dyskursów tak wielu (wszystkich?) z nas” zostają „zarejestrowane, wzmocnione, rozwinięte, oczyszczone, a także usłyszane, odebrane, krytycznie przyswojone”⁵⁰⁹. Określenie opisujące ten typ narracji badacz zaczerpnął z wiersza *Pogłos* Ewy Lipskiej, w którym poetka wyraża niedającą się wykorzenić pamięć swoich doświadczeń. Podmiot zwierza się Pani Schubert, bohaterce towarzyszącej poezji Lipskiej od 1997, że nie może „wytłumić powracającej przeszłości”. Lekarz, tymczasem, zapytany o przyczyny tych objawów konstatuje, że „To tylko nie leczony, chroniczny pogłos”. Według Nycza, utwór ten, wyzyskując metaforę pogłosu, dowodzi wyjątkowej wartości literatury, jako medium „owego afektywno-intelektualnego potencjału kulturowej pamięci i ludzkiego doświadczenia”⁵¹⁰. Dodatkowo, staje się jednym z argumentów za koniecznością wnikliwego poszukiwania pogłosów polskich postzależnościowych dyskursów w wytworach rodzimej kultury.

Refleksja badawcza związana z tego typu praktykami artykulacyjnymi może obejmować m.in. dociekania nad doświadczeniem i mentalnością (jednostkową i zbiorową) po zaborach, II wojnie światowej, PRL-u, czy emigracji; badania nad władzą symboliczną między dominującymi a zdominowanymi; problematykę trwających obok siebie i wobec siebie wspólnot; refleksję nad wzorcami i „charakterami” kultury, jak również namysł nad strukturalnymi cechami kultury dominującej (jako kultury władzy) i zdominowanej (jako

⁵⁰⁹ R. Nycz, „*Nie leczony, chroniczny pogłos*”. *Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy - konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011, s. 12.

⁵¹⁰ Tamże.

promującej kult ofiary)⁵¹¹. Bez wątpienia, z uwagi na długie trwanie w naszym kraju ekonomii folwarczno-pańszczyźnianej i wynikające z niego w późniejszym czasie daleko idące konsekwencje o charakterze społecznym i kulturowym, w obręb polskiego dyskursu postzależnościowego wpisywać się będą funkcjonujące w polskiej przestrzeni publicznej narracje klasowe.

Owe narracje są tworzone i recypowane przy udziale tego, co Pierre Bourdieu nazwał gustem. Składają się nań indywidualne preferencje człowieka, będące wskaźnikiem jego pozycji społecznej⁵¹²:

upodobania estetyczne i wybory w dziedzinie kultury są ściśle związane z preferencjami w dziedzinie stroju, urządzania wnętrz, kuchni, sportu, spędzania czasu wolnego, z zasadami moralnymi i wychowawczymi, czyli ze stylem życia określonej klasy czy warstwy społecznej⁵¹³.

Przy tym wszystkim, posiadacz określonego gustu uznaje własny gust za naturalny, odrzucając tym samym inne wybory⁵¹⁴. W swojej słynnej pracy *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona* francuski socjolog wyróżnił trzy klasy, charakteryzujące się odrębnymi preferencjami: klasę wyższą-dominującą, średnią i niższą. Cechujący klasę wyższą tzw. gust prawomocny, będzie więc dążył do podporządkowania sobie innych klas. Jak przekonuje Anna Matuchniak-Krasuska:

Wskutek walk symbolicznych w polu o prawomocną pozycję oraz definicję całej sytuacji, różne gusty estetyczne zostają określone jako »dobre« lub »złe«. Klasy dominujące, w tym ich frakcje dominujące, uznają swoją partykularną kulturę (sztukę, styl życia) za prawomocną, lepszą, a te praktykowane czy »przypisane« klasom zdominowanym – za »gorsze«⁵¹⁵.

W Polsce, ze względu na późne wykrystalizowanie się klasy mieszczańskiej⁵¹⁶, rywalizacja ta będzie zogniskowana przede wszystkim wokół dychotomii: miasto – wieś,

⁵¹¹ Tamże, s. 8-9.

⁵¹² „Stanowią one zatem podstawę społecznego różnicowania i osądu (distinction), kreując społeczną inkluzję (do danej grupy) i ekskluzję (z innych grup).” A. Matuchniak-Krasuska, *Koncepcja habitusu u Pierre’a Bourdieu*, „Internetowy Magazyn Filozoficzny Hybris”, 4/2015 (31), s. 98.

⁵¹³ A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 2010, s. 53.

⁵¹⁴ „Nic więc tak ściśle nie odróżnia poszczególnych klas, jak postawa obiektywnie wymagana przez prawomocną konsumpcję dzieł prawomocnych, zdolność do przyjmowania punktu widzenia wyłącznie estetycznego wobec obiektów estetycznie już ukonstytuowanych, a zatem przeznaczonych do podziwiania przez tych, którzy nauczyli się rozpoznawać znaki wyjątkowości (...) lub angażowania zasad czystej estetyki w najwycześniejszych wyborach życia codziennego, na przykład w dziedzinie kuchni, ubioru czy dekoracji” P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Warszawa 2005, s. 54.

⁵¹⁵ A. Matuchniak-Krasuska, *Koncepcja habitusu...* s. 98.

⁵¹⁶ Pisał o tym m.in. Jan Sowa w książce autorskiej *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, (Kraków 2012).

inteligencja – chłopstwo, kultura oficjalna – kultura ludowa. Dynamika tej rywalizacji na płaszczyźnie artystycznej (mająca swe źródło w wiekach wspólnych nierównych stosunków, stematyzowanych przecież wielokrotnie w wielu istotnych rodzimych utworach literackich), w rozmaitych formach i przejawach w XX wieku podlegała wielu istotnym zmianom z uwagi nie tylko na coraz większy udział kultury popularnej w przestrzeni społeczno-kulturowej, ale także ze względu na funkcjonujące przez pokolenia mity obrazujące „tych drugich”, a także sytuację polityczną⁵¹⁷.

Jak podkreślał Adam Leszczyński w swojej monumentalnej pracy *Ludowa historia Polski* (rozdział *Dwa narody. Mity o panowaniu i niewoli*), jeszcze w XX wieku bardzo mocno w naszym kraju funkcjonowało społeczne przekonanie o zupełnej odrębności inteligencji od klasy ludowej. W latach 20. XX wieku Kazimierz Dobrowolski, jeden z ojców założycieli polskiej socjologii, przekonywał, że wielowiekowe posłuszeństwo ludu nie było efektem li tylko przemocy czy przewagi materialno-organizacyjnej elit, ale „różnicy antropologicznej”⁵¹⁸ dzielącej chłopca od szlachcica. Leszczyński konstatował, że pogląd ten „Nakładał się na inne wyobrażenia elit o ludzie: że jest niesamodzielny, prymitywny, niezdolny do rządzenia sam sobą”⁵¹⁹. W związku z długim trwaniem tak napiętych relacji, emancypacja klasy ludowej (sytuowana na czas po II wojnie światowej bądź utożsamiana z transformacją gospodarczą) okazała się procesem długotrwałym, niejednorodnym i mocno problematycznym. Jak pisał autor *Ludowej historii Polski*: „Struktury społeczne są trwalsze od osób. Dziedzictwo opresyjnych instytucji społecznych - takich jak pańszczyzna - wpływa na relacje władzy przez kolejne stulecia”⁵²⁰. Efekty tego stanu rzeczy widać nie tylko w napięciach klasowych XX połowie XX wieku, ale, jak zostało wspomniane, także w polskiej kulturze popularnej.

⁵¹⁷ Podkreślić należy w tym miejscu niejednorodność zarówno klasy szlacheckiej, która jest podstawą późniejszej tzw. inteligencji, a także różnorodność społeczności wiejskiej. Jak pisał Waldemar Kuligowski: „Ponad połowa przedstawicieli stanu szlacheckiego – z uwagi na kapitał materialny i społeczny – była trudna do oddzielenia od chamów. Po drugie, podobnie zróżnicowana była wiejska populacja Rzeczypospolitej. W tym wypadku różnice miały źródła prawne, ekonomiczne i społeczne” - W. Kuligowski, *Chamska historia Polski. Tezy i antytezy*, „Czas Kultury”, nr 3 (2016), s.75.

⁵¹⁸ A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Warszawa 2020, s. 47.

⁵¹⁹ Tamże.

⁵²⁰ Tamże, s. 528.

3. Polski gust ludowy

W *Muzycznych przygodach gustu ludowego*⁵²¹ Mirosław Pęczak, zarysowując dzieje ścierania się kultury oficjalnej i polskiego gustu inteligenckiego z tym, co definiuje jako gust ludowy, za początki nowoczesnej kultury popularnej na terenach obecnej Rzeczypospolitej uznaje schyłek XIX wieku. Wtedy to miały pojawiać się coraz szerzej zakrojone komercyjne inicjatywy wydawnicze⁵²². Rozwój kultury masowej był jednak mocno ograniczony zarówno przez wysoki stopień analfabetyzmu (w 1897 r. w Królestwie Polskich - 69,5%, a największych miastach zaboru rosyjskiego prawie 50% dorosłych obywateli⁵²³), jak i zacofanie infrastrukturalne (u progu II Rzeczypospolitej istotnym problemem było kulturowo-administracyjne scalenie trzech zaborów). W okresie międzywojennym sytuacja zmieniła się na korzyść - rozrastał się prężnie komercyjny segment wydawniczy, kinematografia, rozwijały się teatry rewiowe i kabarety i, *last but not least*, dzięki audycjom radiowym i filmom spopularyzowała się muzyka rozrywkowa. Należy jednak mocno podkreślić, że wspomniane zjawiska kulturowe kierowane były do lepiej wykształconych odbiorców, nawet upowszechniane oficjalnymi, państwowymi kanałami radio „przez pierwszą dekadę regularnego nadawania programu adresowało go głównie do inteligencji, bardziej wykształconych mieszkańców dużych miast niż do typowej publiczności masowej - robotników, rolników, rzemieślników, ludzi spoza wielkich aglomeracji - co w tym czasie stanowiło już normę w USA i krajach zachodniej Europy”⁵²⁴.

Dopiero w połowie lat 30. XX wieku, wraz z emisją *Wesołej Lwowskiej Fali* (1933) i *Podwieczorku przy mikrofonie* (1936), polskie radio otwarło się na słuchaczy niezaznajomionych z wysokoartystycznym kanonem. Do tej pory mniej wyedukowani, zamieszkujący w znacznej części tereny wiejskie, obywatele⁵²⁵ konsumowali przede wszystkim treści funkcjonujące w obiegu „jarmarcznym czy jarmarczno-odpuśnym”⁵²⁶, podczas gdy lepiej wykształceni mieszkańcy większych miejscowości mogli korzystać

⁵²¹ M. Pęczak, *Muzyczne przygody gustu ludowego*, Warszawa 2021, s.11.

⁵²² Tamże, s. 9. Pęczak cytuje za Antoniną Kłoskowską: „[w] wydawnictwach tych spotkać było można wątek romantycznej tradycji Rinaldo Rinaldiniego obok brukowanych romansów w rodzajów *Dziejów kobiety upadłej* i melodramatycznych historii w stylu Barbary Ubryk. Dominowała jednak sensacja, literatura kryminalna i styl Dzikiego Zachodu (...)” A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 414.

⁵²³ Dane ze spisu powszechnego z 1897 r. Tamże, s. 404.

⁵²⁴ M. Pęczak, dz. cyt., s. 11.

⁵²⁵ Stefan Żółkiewski charakteryzował tych odbiorców tak: „Była to kategoria, która nie miała potrzeb nowoczesnego czytelnika, nie była jej potrzebna aktualna informacja paraliteracka, gazetowa. Czytywali zmitologizowane informacje o wielkich zbrojach, słynnych tragicznych zdarzeniach, cudach, rycerzach i świętych” S. Żółkiewski, *Kultura-socjologia-semiotyka literacka: studia*, Warszawa 1979, s. 42.

⁵²⁶ Tamże.

z takich dobrodziejstw kultury, jak książki, czasopisma, radio, czy teatr. We wspomnianym okresie - połowie lat 30. XX wieku - po raz pierwszy mogło więc dojść do tak powszechnej konfrontacji gustu inteligenckiego z tzw. gustem ludowym.

Do istotnych zmian w dynamice relacji między kulturą inteligencką a kulturą ludową przyczyniła się w Polsce bez wątpienia również sytuacja polityczna w kraju po II wojnie światowej. Po pierwsze, z powodów działań wojennych, znacznie uszczuplona została reprezentacja polskiej inteligencji, co istotnie zachwiało dotychczasowym porządkiem społeczno-kulturowym. Po drugie, w latach 1951-1955 niemal dwa miliony Polaków przeniosło się ze wsi do miast, a współczynnik młodzieży chłopskiej i robotniczej na pierwszych latach studiów w latach 1951-1953 wynosił 36%⁵²⁷. Awans społeczny - wpisany w projekt nowego ustroju - stał się akceleratorem konfliktu międzypokoleniowego w obrębie ludności wiejskiej. Młodzi ludzie pochodzący z prowincji coraz częściej utożsamiali kulturę chłopską z zabobonem i zacofaniem. Jednocześnie władza podkreślała różnice między biedną wsią przedwojenną (sanacyjną) a nowoczesną wsią PGR-owską. Dodatkowo, w epoce PRL doszło do odgórnego przewartościowania: robotnicy i chłopi - a więc część społeczeństwa sytuująca się po stronie ludu mieli stanowić klasę dominującą.

Gust ludowy miał się więc stać gustem prawomocnym - „władza zaczęła wykorzystywać folklor i wpisywała go w ramy swojej polityki kulturalnej nastawionej między innymi na propagandowe uwznioślenie »ludu«, co odniosło pewien skutek w obszarze upodobań muzycznych i znalazło swoje odzwierciedlenie między innymi w muzycznym repertuarze potańcówek, festynów oraz zabaw plenerowych”⁵²⁸. Dysydenci starali się popularyzować muzykę ludową, szczególnie tę związaną z repertuarem zespołów pieśni i tańca. W wyniku tego, z czasem owa estetyka kojarzyła się przede wszystkim z oficjalnymi ceremoniami państwowymi (np. Centralne Dożynki) czy lokalnymi wydarzeniami kulturowo-rozrywkowymi i pozostawała ona atrakcyjna przede wszystkim dla starszych pokoleń wywodzących się z polskich wsi. Stanisław Siekierski w książce analizującej powojenne chłopskie pamiętniki sugeruje, że być może upolitycznienie stało się powodem odrzucenia przez młodsze pokolenia mieszkańców wsi muzyki ludowej: „Gwałtowny pęd do odrzucenia wszystkiego, co pamięta czasy pańszczyzny powodował, że relikty te traktowane były przez chłopów, głównie tych dążących do przemian gospodarczych i cywilizacyjnych, jako balast, który należy odrzucić”⁵²⁹. Przy tak

⁵²⁷ M. Pęczak, dz. cyt., s. 24.

⁵²⁸ Tamże, s. 15.

⁵²⁹ S. Siekierski, *Etos chłopski w świetle pamiętników*, Kraków 1992, s.176.

intensywnym lansowaniu kultury chłopskiej, PRL-owskie media jednak nie zrezygnowały z dotychczasowego kanonu, „sancjonując mimo wszystko »kulturową prawomocność«” porównywalną z tą z przedwojennej Polski i współczesnych krajów Zachodu (...)⁵³⁰.

Szczególnie ważny dla rywalizacji gustu prawomocnego z gustem ludowym okazał się rok 1956, który otworzył Polskę na wpływy współczesnej zachodniej kultury, stworzył warunki na zbudowanie rodzimej wersji kultury masowej⁵³¹, a także ułatwił kontynuowanie przedwojennych tradycji. Pęczak przekonuje, że już w 1955 roku, po Warszawskim Festiwalu Młodzieży i Studentów, legendarnej wystawie sztuki współczesnej w Arsenale i pierwszym po latach oficjalnym koncercie jazzowym w stolicy, „muzyka ludowa (a raczej jej sfolkloryzowana wersja) wspierana przez państwo i wykorzystywana propagandowo stała się zaprzeczeniem muzycznej mody i synonimem - *nomen omen* - »wiochy«”⁵³².

4. Folkloryzacja polskiej muzyki popularnej

Po otwarciu się na Zachód w 1956, gust ludowy mierzył się z licznymi modami masowymi przybywającymi do Polski zza żelaznej kurtyny. „Mierzył się”, ponieważ jego cechą konstytutywną była swojskość - kosmopolityzm był niemile widziany, a wszelkie obce osobliwości, żeby zostać zaakceptowane, musiały zostać „przetłumaczone na nasze”⁵³³. Młodzi Polacy o ludowej proweniencji dystansowali się więc do różnych przejawów chłopskiej tożsamości⁵³⁴, na czele z muzyką ludową (traktując ją, *nomen omen*, jako pieśń przeszłości), jednocześnie jednak nieufnie podchodzili do aktualnych mód i muzyki popularnej. We fragmentach pamiętników zebranych w dziewięciu tomach *Młodego pokolenia wsi Polski Ludowej*⁵³⁵ możemy przeczytać o muzyce rozrywkowej jako części

⁵³⁰ M. Pęczak, dz. cyt., s. 13.

⁵³¹ Jak przekonuje Mirosław Pęczak, do tej pory PRL-owski model kultury dla mas opierał się na radzieckich wzorcach, mocno czerpiąc z kultury ludowej. M. Pęczak, dz. cyt., s. 13.

⁵³² Tamże, s. 14.

⁵³³ Dlatego też tak wielką popularnością cieszyły się wśród „ludu” pozornie egzotyczne fenomeny takie jak Tercet Egzotyczny czy Violetta Villas. M. Pęczak, dz. cyt., s. 17.

⁵³⁴ Analizujący chłopskie pamiętniki tamtego okresu, Stanisław Siekierski pisze, że „Młodzi ludzie po ukończeniu szkół na ogół rzadko utrzymywali kontakt z rodziną wiejską, a tym bardziej ze środowiskiem. Pamiętnikarze sądzili, że wykształcone dzieci chłopskie wstydzili się swojego pochodzenia” S. Siekierski, dz. cyt., s. 117.

⁵³⁵ *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. t.1: *Awans pokolenia*, Warszawa 1964; *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. t.2: *Tu jest mój dom; pamiętniki z ziem Zachodnich i Północnych*, Warszawa 1965; *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. t.3: *w poszukiwaniu drogi: pamiętniki działaczy* Warszawa, 1966; *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. t.4: *Od chłopca do rolnika: pamiętniki*, Warszawa 1967. *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. t. 5: *Gospodarstwo i rodzina: pamiętniki*, Warszawa 1968; *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. t. 6: *Nauczyciele i uczniowie: pamiętniki*, Warszawa 1969; *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej*.

codziennej audiosfery, nieodzownym elemencie zabawy, przejawie mody i miejskiego stylu życia, czy wreszcie przykładzie złego gustu i zaprzeczeniu wysoko wartościowanej tradycji lub kultury wysokiej. Ówczesnymi gatunkami utożsamianymi z nowoczesnością były jazz i rock'n'roll⁵³⁶. Odpowiedzi na krytykowane estetyki - ludową i popularną - młodzi ludzie upatrywali w muzyce klasycznej, która również była istotnym elementem ówczesnych audycji radiowych. Mirosław Pęczak sugeruje, że to upodobanie miało źródło w chęci mocnego zmanifestowania odrębności wobec chłopskiej proveniencji i demonstracji „»wyższych potrzeb kulturalnych« wynikających z awansu społecznego”⁵³⁷.

W końcówce lat 50. i latach 60. XX wieku można było zaobserwować pierwsze przypadki tzw. folkloryzacji polskiej muzyki popularnej. Zdarzało się, że z powodu „zmasowanych ataków niechętniej rock'n'rollowi prasy i szykan ze strony resortu kultury”⁵³⁸ niektóre zespoły musiały ograniczać działalność bądź nawet rozwiązywać swoje składy. Tak było np. z grupą Rhythm and Blues, którą z tego właśnie powodu rozwiązał w 1959 roku jej założyciel Franciszek Walicki. W związku ze wspomnianym stanem rzeczy wiele ówczesnych zespołów muzycznych, żeby wpisać się w odgórnie sterowaną politykę kulturalną kraju, włączało do swoich repertuarów piosenki wywodzące się z polskiego folkloru. Przywołany Walicki, mając pod opieką grupę Niebiesko-Czarni i chcąc uniknąć podobnej historii, jaką przeżył z zespołem Rhythm and Blues, zaproponował wówczas wkomponowanie w setlisty koncertowe takich utworów, jak: *Kawaliry*, *Głęboka studzienka* czy *Płynie Wisła, płynie*.

Jak wspomina Mirosław Pęczak (nazywając ów prąd „folkloryzacją muzyki młodzieżowej”⁵³⁹), głównym przedstawicielem sfolkloryzowanego bigbitu był jednak zespół No To Co. Symptomatyczny wydaje się fragment artykułu Krystiana Brodackiego, opublikowanego w 1968 w „Polityce”, w którym autor komentował poczynania składu pod przewodnictwem Piotra Janczerskiego: „Nie waham się powiedzieć, że chłopcy z No To Co dokonali cudu, jaki dotąd nikomu w Polsce się nie udał. Oto przy pomocy bigbeatowej »profanacji« otworzyli uszy nastolatków na piękno naszej muzyki ludowej i nauczyli ich

Pamiętniki i studia. t. 7: *Nowe zawody: pamiętniki*, Warszawa 1969; *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. t. 8: *Drogi awansu w mieście*, Warszawa 1972; *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. t. 9: *Odzyskanie młodości*, Warszawa 1980.

⁵³⁶ Rock'n'roll w przywoływanych pamiętnikach ma dużo gorszy wizerunek. Jak przekonuje Pęczak, kojarzony był często z „hałasem, chuligaństwem, pijaństwem i - ogólnie - z patologią”, M. Pęczak, dz. cyt. s. 43.

⁵³⁷ Tamże, s. 46

⁵³⁸ M. Pęczak, *Od tej wiosny przedwczesnej do zimy... Polska muzyka popularna*, [w:] *Kultura rocka. Muzyczny rok 1969*, red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, W. Kuligowski, Toruń 2020, s. 202.

⁵³⁹ M. Pęczak, *Muzyczne przygody...*, s. 122.

śpiewać”⁵⁴⁰. Bowiem muzycy, ubrani w stroje ludowe, i w „asyście” turońia⁵⁴¹, którego przynieśli na scenę, wykonali kilka ludowych utworów w estetyce bigbeatowej (*Zasiłali górale, w murowanej piwnicy, Hej górol, ci ja górol*). Raport Wydziału Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej z 1969 roku wyrażał zachwyt dysydemtów tą samofolkloryzacją⁵⁴² zespołów bigbitowych podkreślając, że liczne z nich jeszcze niedawno były „nosicielami najbardziej tandetnych wzorców zachodnich, powielając w Polsce wrzaskliwe szlagiery anglosaskie, wyśpiewywane tandetną angielszczyzną”, zaś obecnie zaczęły przodować w „popularyzacji cennych wartości naszej muzyki narodowej”⁵⁴³.

Folkloryzacja polskiej muzyki popularnej wróci na przełomie XX i XXI wieku, kiedy powstaną zespoły muzyczne takie jak: Golec uOrkiestra, Brathanki czy Zakopower, których powiązania z muzyką ludową staną się pomysłem na całokształt wizerunku. Pierwszy z tych zespołów, łączący w swoich kompozycjach muzykę góralską z jazzem, rockiem, ska, nowoorleańskim bluesem, swingiem czy rytmami hiszpańskimi, w 1999 roku stał się z raczkującej kapeli jednym z najpopularniejszych grup muzycznych w kraju. W styczniu zespół, pod kierownictwem dwóch braci bliźniaków Pawła i Łukasza, rozpoczął intensywne prace nad pierwszym krążkiem *Golec uOrkiestra 1* (podobno sekretariat prowadziła „mama Golcowa”), w marcu ich singiel *Ściernisco* zostaje odrzucony przez jury opolskiego konkursu premier, w kwietniu *Lornetka* staje się najpopularniejszą piosenką w kraju. We wrześniu, w ciągu kilku dni, cały nakład debiutanckiej płyty grupy zostaje wyprzedany, pod swoje menagerskie skrzydła grupę bierze Andrzej Marzec – (dbający o karierę min. Pawła Kukiza, Stanisława Soyki i Shazzy). W sylwestrową noc w Warszawie Golec uOrkiestra wykonują *New York Baca Millenium Song*, na scenie występując obok Michała Urbaniaka (który zaproponował braciom wspólny projekt), Urszuli Dudziak, Miki Urbaniak, Marcina Pospieszalskiego i Michała Sęka.

Zespół wpisał się w kulturalny pejzaż polski nie tylko charyzmą i swojskością frontmanów, udanym synkretyzmem gatunkowym oraz uniwersalnymi tekstami. Początek

⁵⁴⁰ Cyt. za: D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej lata 1958–1973*, Warszawa 2014.

⁵⁴¹ Turoń to ludowa maskara przedstawiająca czarne, rogate zwierzę towarzyszące niegdyś ludowym obrzędom w okresie od Bożego Narodzenia do Wielkanocy.

⁵⁴² Ewa Klekot jako przykład tego zjawiska przywołuje opisaną przez antropologa Hyltona White’a jedną z grup Buszmenów, którzy w zaaranżowanym obozowisku koczowników odgrywali dla turystów samych siebie, a także swoje tradycyjne zwyczaje i zachowania. E. Klekot, *Samofolkloryzacja: współczesna sztuka ludowa z perspektywy postkolonialne*, [w:] „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacja, Praktyka” nr 1, 2014, s. 97-98.

⁵⁴³ K. Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017, s. 193.

kariery Golców przypadł zarazem na specyficzny okres tzw. „Małyszomanii”⁵⁴⁴. Adam Małysz, wielokrotny mistrz świata szczyił się tym, że pochodzi z Wisły, niewielkiej górskiej miejscowości oddalonej o 30 kilometrów od rodzinnej wsi braci Golec - Milówki. Idealnym akompaniamentem wyczynów sportowca, tak dla realizatorów telewizyjnych, jak i podobno dla samego skoczka, stała się więc nowoczesna muzyka z jego stron⁵⁴⁵, co naturalnie przysparzało piosenkom Golec uOrkiestry nowych rzeszy fanów - zarówno z klasy ludowej, jak i inteligenckiej. Co więcej, nieoczekiwanym zbiegiem okoliczności, zespół stał się również niejako ambasadorem polskiej kultury w USA - 15 czerwca 2001, podczas przemówienia w gmachu Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Prezydent USA George W. Bush mówił: „Podoba mi się ten polski duch działania wyrażony słowami »Tu na razie jest ściernisko, ale będzie San Francisco«”⁵⁴⁶.

Zwrócić należy uwagę na jeszcze jedno zjawisko związane z ogólnopolską fascynacją folklem w polskiej muzyce popularnej. Chodzi o liczne nawiązania w obrębie kultury popularnej do muzyki ludowej spoza rodzimej tradycji. Proces ten trwa nieprzerwanie od lat 90. XX wieku. Adam Czech, w artykule zamieszczonym w antologii *Wesela 21*, w której poszczególni badacze analizują polskie zwyczaje weselne, zjawisko to nazwał efektem bólu fantomowego: „W miejscu odciętej kończyny Polak umieszcza zatem swego rodzaju protezę. Protezą tą jest fascynacja muzyką żydowską, bałkańską czy ukraińską”⁵⁴⁷. Czech konstatuje, że największe sukcesy fonograficzne ostatnich lat, to m.in pierwsze albumy zespołu Brathanki (warstwa muzyczna - węgierska) czy duet Kayah i Bregović (melodie bałkańskie). Drugie dziesięciolecie XXI wieku to natomiast ogromna popularność piosenek zespołu Enej (np. *Tak smakuje życie* z fragmentem ukraińskiej pieśni ludowej), bałkańsko brzmiący hit zespołu Piersi *Balkanica* czy produkcje Witolda „Donatana” Czamary, który myślnik choć powołuje się na polską tradycję ludową - też, zdaniem Czecha, wykorzystuje folklor wschodni (*Nie lubimy robić*) bądź bałkański (*My*

⁵⁴⁴ „Małyszomania” to potoczne określenie opisujące zjawisko społeczne z pierwszej dekady XXI w., wywołane największymi sukcesami Adama Małysza, skoczka narciarskiego, którego sportowymi wyczynami pasjonowała się wówczas niemal cała Polska, a „moda na Małysza” spowodowała ogromny wzrost zainteresowania skokami narciarskimi.

⁵⁴⁵ Jak możemy przeczytać na stronie zespołu: „Grudzień – Luty 2001 – Nieoczekiwane promocją w telewizji kolejnej piosenki zespołu zajmuje się... Adam Małysz! Podczas każdego ze swoich dłuuuuuuuuuuuuuugich skoków każe sobie grać *Słodycze!*” Golec.pl, (b.d.), online: <https://golec.pl/tak-bylo/>, dostęp: 20.03.2023.

⁵⁴⁶ Golec uOrkiestra, *Prezydent USA George W. Bush cytuje Ściernisko (15.06.2001)*, YouTube, 2 paź 2012, online: <https://www.youtube.com/watch?v=BOxurEbZkQc>, dostęp: 05.03.2023.

⁵⁴⁷ A. Czech, *Bałkańskie rytmy, polska... NOC*, [w:] *Wesela 21*, red. D. Majkowska-Szajer, M. Zych, Kraków 2015, s. 242.

Słowianie). Co ciekawe, według przywołanego badacza, powyższe przykłady to „w zasadzie jedyna ludowizna dopuszczalna na polskim weselu”⁵⁴⁸ w XXI wieku.

Pozostaje rzecz jasna pytanie, czy polscy odbiorcy i goście weselni mają świadomość faktu, że wspomniany weselny folklor nie należy do rodzimej tradycji? I czy fakt ten ma współcześnie jakieś większe znaczenie? Ostatecznie, w ramach muzyki popularnej - szczególnie tej do zabawy (również weselnej) chodzi o to, żeby była „dla wszystkich zrozumiała i nadająca się do tańca”⁵⁴⁹.

Jak przekonuje Mirosław Pęczak, współczesny rodzaj folku jest między innymi „skutkiem wyzbycia się uprzedzeń wobec rodzimej tradycji wiejskiej i jednocześnie skutkiem jej odkrywania przez nowe pokolenia muzyków i fanów muzyki”⁵⁵⁰. Jednym z najpopularniejszych i najbardziej nagradzanych zespołów związanych z muzyką ludową jest – powstała w 1996 roku i wykonująca awangardowe interpretacje muzyki tradycyjnej z szeroko pojętego terenu Mazowsza - Kapela ze wsi Warszawa. Szczyt popularności grupy przypadł już w drugim milenium. Muzycy wykonują utwory na instrumentach muzycznych używanych w tradycyjnej polskiej muzyce ludowej, wykorzystując również repliki historycznych zrekonstruowanych instrumentów (jak suka biłgorajska czy fidel płożka).

Nie była to jedyna interesująca inicjatywa muzyczna związana z rodzimym folklorem w XXI wieku. Pomysłodawca i założyciel kapeli, Maciej Szajkowski, w 2011 roku został uhonorowany Paszportem Polityki⁵⁵¹ za swój kolejny projekt muzyczny R.U.T.A. (Ruch Utopii, Transcendencji, Anarchii lub Reakcyjna Unia Terrorystyczno Artystowska). Zespół wykonuje autentyczne teksty ludowych pieśni, grając na ludowych instrumentach. Utwory powstają jednak do nowej, ułożonej i zaaranżowanej przez Kamila Rogińskiego muzyki. Muzycy sięgają po hardcore’owe i punkowe rozwiązania, natomiast teksty utworów mówią o „ciężkim, niewolniczym losie chłopów Rzeczypospolitej, [co] wpisuje się we współczesny nurt wystąpień Oburzonych”⁵⁵².

Z Kapelą ze wsi Warszawa związany jest także Robert Jaworski, który wspólnie z Robertem Wasilewskim założył w 2005 roku grupę Żywiołak, łączącą folk z garażowym rockiem. Atrakcyjności zespołu dla rodzimej publiczności może dowodzić fakt, że już

⁵⁴⁸ Tamże.

⁵⁴⁹ M. Pęczak, *Muzyczne przygody...*, s. 75.

⁵⁵⁰ M. Pęczak, *Muzyczne przygody...*, s. 192.

⁵⁵¹ „Za wyjątkowe łączenie energii muzycznej i ambicji muzykologicznej oraz za odnalezienie poprzez działania zespołu R.U.T.A. ilustracji współczesnych problemów w historycznych tekstach”. *Muzyka popularna: Maciej Szajkowski*, „polityka.pl”, 17.01.2012, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1523429,1,muzyka-popularna-maciej-szajkowski.read>, dostęp: 03.04.2022.

⁵⁵² *R.U.T.A.*, „culture.pl”, 01.11.2012, online: <https://culture.pl/pl/tworca/ruta>, dostęp: 20.03.2023.

w grudniu 2005 roku, Żywiołak zdobył nagrodę publiczności podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Ludowej Mikołajki Folkowe w Lublinie, a w maju kolejnego roku Grand Prix - Nagrodę Prezesa Polskiego Radia na festiwalu Nowa Tradycja w Warszawie.

Warto zauważyć, że przywołane wyżej zespoły łączą jednak muzykę ludową z nowoczesną estetyką, co sprawia, że mogą one przyciągać do siebie słuchaczy poszukujących nie tylko folkloru, ale także nowoczesnych, intrygujących brzmień.

W ramach tradycji ludowej w kulturze popularnej XXI wieku zjawiskiem, o którym trzeba wspomnieć w kontekście zderzenia ludowości z kulturą popularną, jest sukces wielopokoleniowej grupy śpiewaczej Jarzębina, która w 2012 roku, z piosenką *Koko Euro Spoko*, wygrała SMS-owy plebiscyt widzów TVP i słuchaczy Radia ZET na oficjalną piosenkę reprezentacji Polski podczas Mistrzostw Europy w piłce nożnej Euro 2012. Zespół, pochodzący z Kocudzy Drugiej i składający się z samych kobiet w wieku od 32 do 82 lat, zwyciężył z takimi artystami jak Maryla Rodowicz, Wilki, Poparzeni Kawą Trzy, Feel czy Kabaret OT.TO. Dziennikarz Dariusz Rosiak, w nieco prowokacyjnym felietonie *Zagrajmy jak Jarzębina*, zachwycił się bezpretensjonalnością kompozycji i prognozował jej silny społeczny rezonans:

Wspaniała sztuka ludowa w wersji z przymrużeniem oka w wykonaniu wybitnych artystek trafia pod strzechy, czyli rozsuwany dach Stadionu Narodowego. (...) Zaraz odezwą się głosy zakompleksionych polonofobów, którym piosenka za bardzo kojarzy się... z Polską. (...) Nie zwracajmy na nich uwagi, traktujmy jednogłosowe przyśpiewki Jarzębiny jako najlepszą szczepionkę na plastikową europejskość⁵⁵³.

Jak się okazało - przewidywania dziennikarza nie były dalekie od rzeczywistości⁵⁵⁴. Pomimo konkursowego sukcesu, piosenki nie gościła zbyt często w mediach. Niektórzy komentatorzy przekonywali, że przyczyną tego stanu rzeczy mógł być spór prawny, jaki po triumfie Jarzębiny rozgorzał wokół utworu⁵⁵⁵, jednak same twórcynie szukały powodów tej medialnej cenzury gdzieś indziej. Liderka zespołu Jarzębina, Irena Krawiec, komentowała:

⁵⁵³ D. Rosiak, *Zagrajmy jak Jarzębina*, „Rp.pl”, 03.05.2012, online: <https://www.rp.pl/komentarze/art6139431-zagrajmy-jak-jarzebina>, dostęp: 05.05.2023.

⁵⁵⁴ Przegląd komentarzy w niniejszym artykule: *Polacy krytykują "Koko Euro spoko" nucąc pieśń pod nosem*, "Polskieradio24.pl", 04.05.2012, online: <https://polskieradio24.pl/43/265/artykul/597787.polacy-krytykuja-ko-ko-euro-spoko-nucac-piesn-pod-nosem>, dostęp: 06.05.2023.

⁵⁵⁵ P. Reszka, K. Adamaszek, *Dlaczego przed meczami nie ma "Koko, Euro, Spoko"*, „wyborcza.pl”, 15.06.2012, online: <https://wyborcza.pl/7,75398,11937100,dlaczego-przed-meczami-nie-ma-koko-euro-spoko.html>, dostęp: 05.05.2023.

Gdyby konkurs na hymn Polaków na Euro wygrała młoda dziewczyna, o długich nogach i z silikonowymi piersiami, piosenka na pewno byłaby obecna w mediach. A kobiety w średnim wieku i starsze, z mało znaczącej, biednej miejscowości to już »obciach«⁵⁵⁶.

Kierowanie się gustem inteligenckim zarzucał dysydem również dyrektor lubelskiego oddziału TVP Tomasz Rokowski:

Mam wrażenie, że wcale nie chodzi kwestie prawne i spór o prawa do piosenki, bo do czasu decyzji sądu nie ma przecież zakazu emisji. Wynika to raczej z jakichś kompleksów estetycznych ludzi decydujących o tym, co jest promowane na antenie. Tak jakby bali się, że puszczają obciach⁵⁵⁷.

Kontrowersje wokół utworu *Koko Euro Spoko* wydają się trafnym zobrazowaniem współczesnych relacji kultury ludowej z kulturą prawomocną. z jednej strony, ta pierwsza jest w ostatnim czasie dowartościowywana, rozmaite artystyczne i edukacyjne inicjatywy wciąż przypominają Polakom o jej niebagatelnej wartości. z drugiej - wciąż podnoszą się głosy, jakoby Polska, ze względu na swoje miejsce na mapie Europy, należała do krajów, w których dochodzi do samokolonizacji⁵⁵⁸. Mimo autentycznej dumy z polskich twórców i artefaktów kulturowych, nierzadko zdarza się przeczytać lub usłyszeć opinię, że coś jest dobre „jak na polskie warunki”⁵⁵⁹, lub że ktoś jest „polskim Bradem Pittem” czy „polską Angeliną Jolie”. z reguły, w dyskusjach o kondycji rodzimej kultury arcyważnym punktem odniesienia jest kultura zachodnia, która stanowi probierz jakości. Być może właśnie owa, opisana przez Kiosseva, tendencja jest jedną z przyczyn medialnej cenzury hitu zespołu Jarzębina. W czasie Euro 2012 na Polskę zwrócone były oczy całej Europy - w świetle powyższych rozpoznań, *Koko Euro Spoko* mogło zdawać się promującym naszych piłkarzy mediom zbyt zaściankowe, przasne i (zupełnie tak jak suponował Rosiak)... polskie. Przy

⁵⁵⁶ Tamże.

⁵⁵⁷ Tamże.

⁵⁵⁸ Termin ten wprowadził bułgarski historyk Alexander Kiossev na opisanie stanu świadomości w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, które zostały przyjęte do zachodnich struktur gospodarczych. Źródłem samokolonizacji jest dla Kiosseva „sfera wyobraźni społecznej, a dokładniej wyobraźnia elit społeczeństw-obszerników, które zachodni dyskurs wytwarzający kolonialny system wartości przekuwały na praktyki społeczne mające zapewnić mu hegemoniczność w ich własnych społeczeństwach i krajach” w związku z tym, „o samokolonizacji możemy mówić wówczas, gdy podejmujące wysiłek modernizacyjny elity społeczne muszą najpierw zmienić własny system wartości oraz kategorie myślenia, uznając wyższość tych reprezentowanych przez centrum kolonialnego świata, skądinąd niespecjalnie zainteresowane kolonialną ekspansją w kierunku „obszerników”. E. Klekot, *Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka 1/2014”, s. 89; A. Kiossev, *Metafora samokolonizacji*, tłum. I. Ostrowska, „Czas Kultury” 4/2016, 80-87.

⁵⁵⁹ Dla sprawdzenia zasadności tego sądu, warto wpisać tę frazę w wyszukiwarkę internetową.

akompaniamencie zespołu Jarzębina, wizerunek narodowej reprezentacji i szerzej - polskiej tożsamości - mógł być odebrany jako zbyt mało „europejski” i „zachodni”.

5. Folklor politycznie wykorzystany

Od początków lat 60. XX wieku, w opozycji do zachodniej piosenki popularnej władza promuje piosenkę bardziej „swojską”, a więc wywodzącą się z bloku wschodniego. Dlatego też w 1962 roku w Zielonej Górze powstaje Festiwal Piosenki Radzieckiej⁵⁶⁰ (wówczas jeszcze Ogólnopolski Konkurs Piosenki Radzieckiej). Organ Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, „Trybuna Ludu” informowała, że wydarzenie to powstało z inicjatywy Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej przy współpracy Związku Młodzieży Socjalistycznej, Związku Harcerstwa Polskiego i Związku Młodzieży Wiejskiej. W szranki stanęło podobno 10 tysięcy ochotników-amatorów rozmaitej proweniencji, zarówno z większych miast, jak i mniejszych miejscowości, którzy śpiewali po „polsku, rosyjsku, ukraińsku, białorusku itp.”⁵⁶¹. Najmłodsza uczestniczka, Danuta Kapczyńska z Pruszkowa, miała 10 lat, natomiast najstarszy - Aleksander Kalinowski z Białegostoku, czterdzieści. Nagrodą dla zwycięzców miała być dwutygodniowa wycieczka po ZSRR. Dodatkowo organizatorzy przygotowali nagrody rzeczowe: „radiodbiorniki i zegarki, nesesery i adaptory, aparaty fotograficzne i wydawnictwa albumowe”⁵⁶². Na III Ogólnopolskim Konkursie Piosenki Radzieckiej w 1964 roku rywalizowało ze sobą aż 100 tysięcy wykonawców⁵⁶³. Jednym z bardziej interesujących, odnotowanych przez media występów było wykonanie ukraińskiej pieśni *Werchowyno, maty moja* przez Emila Dmytryka, rolnika z województwa koszalińskiego. Zapytany o to, jak nauczył się tak pięknie śpiewać, odpowiadał: „Często słucham moskiewskiego radia, a potem śpiewam sobie przy pracy w polu”⁵⁶⁴. Na przykładzie Dmytryka widać, że konkurs ten (od kolejnego roku już Festiwal Piosenki Radzieckiej) był szansą na karierę estradową dla

⁵⁶⁰ W kontekście zielonogórskiego Festiwalu Piosenki Radzieckiej warto wspomnieć o bliźniaczym w wymowie Festiwalu Piosenki Żołnierskiej - ten formułował inne cele, przede wszystkim skupiając się, jak sama nazwa wskazuje, na podkreślanu tradycji bohaterskich a także manifestacji „polskości tej ziemi i serdecznego powiązania społeczeństwa z Ludowym Wojskiem Polskim w obliczu spędów organizowanych przez elementy rewizjonistyczne w Niemczech Zachodnich”. B. Żurawiecki, *Festiwal wyklęte*, Warszawa 2019, s. 73.

⁵⁶¹ Tamże, s. 31

⁵⁶² Tamże, s. 34.

⁵⁶³ Tamże, s. 40.

⁵⁶⁴ Tamże, s. 43.

piosenkarzy-amatorów z polskich wsi. Ochotników z resztą z roku na rok przybywało (np. w 1966 było już ich podobno aż pół miliona!), wśród nich znaleźli się również tacy, którzy, przyjechawszy z małej miejscowości, zadomowili się na polskim rynku muzycznym na wiele lat⁵⁶⁵. Takim przykładem był siedemnastoletni Janusz - chłopak z Lipska, wsi położonej nad rzeką Biebrzą. W 1973, za wykonanie utworu *Bradziaga*, zajął on na Festiwalu Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze szóste miejsce. W czerwcu 1981 wziął udział w Jubileuszowym XX Konkursie Piosenki Radzieckiej jako laureat, a rok później trafił do zespołu Lady Pank, w którym gra do dzisiaj. Festiwal ten funkcjonował do 1989 roku⁵⁶⁶.

Drugim arcyistotnym zjawiskiem wykorzystania folkloru⁵⁶⁷ w celach politycznych jest trwający od prawie trzydziestu lat (z przerwami) flirt polskich polityków z muzyką disco polo⁵⁶⁸. Za pierwszą prawdziwie polityczną (bo towarzyszącą kampanii wyborczej) piosenkę w ramach tego gatunku uznaje się utwór wykonywany przez Bohdana Smolenia w 1993 roku pt. *Pawlaków krew*. Wbrew zwykle afirmującej rzeczywistość poetyce⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ Pochodząca z rodziny robotniczej (rodzice pracowali w państwowej firmie odzieżowej „Gracja”) siedemnastolatka - Urszula Kasprzak, znana później jako Urszula - tak wspominała swój trzeci festiwal z 1977 roku, na którym zdobyła Złoty Samowar: „to była trampolina do kariery. Mnie akurat się udało. Nie ma się czego wstydzić, prawie wszyscy tam zaczynaliśmy. Panowała bardzo przyjemna atmosfera, poznałam mnóstwo fajnych ludzi. (...) Zielona góra to był taki fajny obóz, trochę jak harcerski. Nie miał nic wspólnego z żadnymi doktrynami”. B. Żurawiecki, dz. cyt., s. 271.

⁵⁶⁶ Po 1989 roku zarówno festiwal zielonogórski, jak i bliźniaczy - kołobrzeski Festiwal Piosenki Żołnierskiej, zostały skazane na zapomnienie przez nowe antykomunistyczne elity. Jeden z gwiazdorów obu festiwali - Adam Zwierz, konstatawał: „Spotkałem niedawno prezydenta Bronisława Komorowskiego i opowiadał mi tę historię [o tym, w jaki sposób artyści występujący w Kołobrzegu przygotowywali się do występów - M.Ł.], a on na to odpowiedział z surową miną »Proszę zapomnieć, że w ogóle był w Polsce taki festiwal!«” B. Żurawiecki, dz. cyt., s. 448.

⁵⁶⁷ w tym miejscu należy zaznaczyć, że pomimo głosów niektórych badaczy twierdzących, że disco polo tylko formalnie przypomina muzykę ludową - nie jest jednak jej kontynuacją (O. Wachcińska), lub takich, które przekonują, że gatunek ten można nawet utożsamiać z ostatecznym kresem kultury chłopskiej (R. Sulima), zdecydowałem się potraktować ów nurt muzyczny jako ludowy z powodu jego ludowych właśnie inspiracji, a także autodiagnozy samych wykonawców, którzy podkreślają istotność tej proveniencji (choćby w filmie M. Arbudzkiego i M. Zmarz-Koczanowicz *Bara bara* z 1996 r.). Zob. Zob. R. Sulima, *Kultura ludowa i polskie kompleksy*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, red. S. Zagórski, Łomża 1997, s. 114; O. Wachcińska, *Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy. Nauki Społeczne” 3/2013, s. 101; Z. Woźniak, *Fenomen disco polo i jego miejsce w polskiej kulturze masowej lat dziewięćdziesiątych*, „Etnografia Polska” 1998, t. 42, s. 187–203; K. Dabert, *Krótką historia disco polo*, „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej” 2012, nr 1, s. 57–70. M. Arbudzki, M. Zmarz-Koczanowicz, *Bara bara*, Filmcontract Ltd., Telewizja Polska, Agencja Produkcji Filmowej, 1996.

⁵⁶⁸ Flirt ten przypomina nieco relacje amerykańskich polityków z muzyką country, która podobnie jak w Polsce disco polo utożsamiana jest z ludowością i przyciągać ma elektorat wiejski. Na przykład wykorzystywanie muzyki country uznawane jest czasem jako element tzw. *Southern strategy* partii Republikańskiej mającej na celu przyciągnięcie elektoratu z południowych stanów USA. Politykiem, który bardzo mocno wykorzystywał muzykę country był Richard Nixon.

⁵⁶⁹ Pisze Monika Borys: „obrazy, które przynosi disco polo w latach 90., idą w poprzek ustandaryzowanych wyobrażeń społecznych o apatycznych *homo sovieticus*, przegranych czasów transformacji. Polska wieś w historii disco polo ma zupełnie inne oblicze, przeżywa szybki awans materialny”. M. Borys, *Polski bayer. Obrazy disco polo w latach 90.*, „Widok. Teorie i praktyki Kultury Wizualnej”, nr 11 (2015), s. 4, online: <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/11-realizm-kapitalistyczny/polski-bayer.-obrazy-disco-polo-w-latach-90>, dostęp: 02.02.2023.

gatunku, artysta wyśpiewywał mizerność kraju, którego szansą jest tylko Polskie Stronnictwo Ludowe: „Tak niewiele marzy się, a tu ciągle kurna źle. / Jestem jak lew, walczę za trzech, gdy spuszczę psy, to gmina drży. / By się mogło zmienić dziś, trza się skrzyknąć z wszystkich sił. / Jaśka, Kazka, Waldka też - by się stała wielka rzecz”. Wykorzystanie tego typu muzyki do kampanii wyborczej partii, kierującej swój przekaz przede wszystkim do mieszkańców terenów wiejskich (głównym hasłem kampanii były słowa „Polsce potrzebny jest dobry gospodarz”), okazało się skutecznym zabiegiem PR-owym. Partia zajęła drugie miejsce (uzyskując 15,4% głosów - 132 mandaty poselskie i 36 senatorskich) i weszła w koalicję rządową z Sojuszem Lewicy Demokratycznej.

Pomysł na wykorzystanie muzyki disco polo w kampanii wyborczej podchwycił dwa lata później Aleksander Kwaśniewski⁵⁷⁰, kandydat na prezydenta Polski właśnie z ramienia SLD. W 1995 roku do zespołu Top One zgłosił się sztab wyborczy późniejszego prezydenta, z prośbą o napisanie modnego przeboju muzycznego zawierającego jego hasło wyborcze „Wyberzmy przyszłość”. Tak właśnie powstała piosenka *Ole Olek*. Jak często bywa w tego typu utworach, przekaz był nader bezpośredni i dosadny: „Kadencję już Lechu kończy swą / Najwyższy czas, aby zmienić go / Choć wielu jest takich, którzy chcą / Ja jedno wiem, że to będzie on / Ole, Olek wygraj, na prezydenta tylko ty / Ole, Olek dzisiaj wyberzmy przyszłość oraz styl”. Bardzo ciekawym zabiegiem jest włączenie w piosenkę fragmentu zaśpiewanego w języku twi (używanym w środkowej Ghanie) przez czarnoskórego wokalistę Daniela Osafo Oware, którego obecność w utworze i teledysku miała podkreślać otwartość na świat kandydata na prezydenta. Historyk i politolog Antoni Dudek, komentując tę decyzję sztabu Kwaśniewskiego przekonywał, że wykorzystanie rzeczzonego gatunku w przypadku polityka lewicy było posunięciem bardziej ryzykownym niż wcześniejszy o dwa lata ruch PSL-u. Inteligent bawiący się w rytm muzyki disco polo (co można zobaczyć na teledysku) wydawał się pierwotnie mało wiarygodny, wprawiający w konfuzję. I rzeczywiście: „nie do wszystkich jego wyborców ten rodzaj muzyki trafiał. Część była po prostu zażenowana”⁵⁷¹, jednak swojski, „ludowy” Olek - ostentacyjnie odcinający się od mentorskiego stylu Lecha Wałęsy - wybory te wygrał. Podobno piosenka *Ole Olek* pomogła

⁵⁷⁰ Nie była to jedyna discopolowa piosenka tych wyborów. W tym samym roku zespół Bayer Full muzycznie wspierał Waldemara Pawlaka, wyśpiewując w piosence *Prezydent*: „Złe rządy były w kraju, pożoga wszędzie, gwałt/Popieła myszy zjadły, już nikt nie liczył strat/Trza kmiecia wziąć na rządy, zawyrokował lud/Tak powstał pierwszy w świecie demokratyczny cud”.

⁵⁷¹ A. Dudek, Ł. Pawłowski, *Ole Olek, Wehrmacht i Polska solidarna*, 20.05.2014, Kultura Liberalna, online: <https://kulturaliberalna.pl/2014/05/20/ole-olek-wehrmacht-polska-solidarna/>, dostęp: 19.03.2023.

powiększyć politykowi⁵⁷² jego elektorat o ponad 19% głosów⁵⁷³. Dodatkowo, stała się wielki hitem, długo utrzymując się na wysokich pozycjach listy przebojów słynnego programu *Disco Relax*⁵⁷⁴. Do dziś zespół przekonuje, że pieniędzy za nagranie piosenki nigdy nie otrzymał. Na opublikowanym trzy lata później albumie *Ye, O!* muzycy zamieścili utwór *Intro (listen from the back)*, który słuchany od tyłu głosił: „Przepraszamy cię, Polsko, za to, cośmy tobie uczynili. Nieświadomi zmieniliśmy losy twoje. Nas samych nędznie okłamali, za co nawet srebrników garści nie dali”.

W późniejszych latach muzykę disco polo w kampaniach wyborczych wykorzystywali przede wszystkim politycy mający elektorat rolniczy - Polskie Stronnictwo Ludowe i Samoobrona. Dla tej drugiej partii w 2005 roku Trubadurzy śpiewali swojską piosenkę nawiązującą do nazwiska szefa ugrupowania - *Polskę trzeba zLepperować*, a grupa Ich Troje wyśpiewywała dramatyczne pytanie: *Dokąd idziesz, Polsko?*. Piosenka arcypopularnego wówczas zespołu Michała Wiśniewskiego, choć niekoniecznie w nurcie disco polo - nawiązywała mocno do kultury ludowej poprzez swój teledysk. Jego akcja miała miejsce na polskiej wsi. Obraz tworzy krótką historię opartą na kontraście – spokojną, ukazaną w ciepłych kolorach przeszłość zderza z niepokojącą teraźniejszością, w której tradycja ludowa zmierzyć się musi z zagrożeniem ze strony świata zewnętrznego - Europy. w finale klipu cała społeczność wiejska staje przed rozwidleniem dróg - jedna prowadzi do nieba, druga - do piekła.

Od 2015 roku, kiedy do władzy w kraju dochodzi partia Prawo i Sprawiedliwość, można w rodzimej kulturze zaobserwować zjawisko, które Bartek Chaciński nazwał (w felietonie pod takim tytułem) discopolonizacją Polski⁵⁷⁵. Jeszcze przed wyborami, prezes rzeczony partii - Jarosław Kaczyński sugerował, że wraz z ich wyborczym sukcesem polityka kulturalna kraju zmieni się o 180 stopni. Polityk przekonywał: „Pomysł Prawa

⁵⁷² w badaniach CBOS przeprowadzonych po wyborach prezydenckich z 1995 roku okazało się, że disco polo pozytywnie ocenia 70 % respondentów. W zdecydowanej większości byli to mieszkańcy wsi. Fani disco częściej głosowali też na Kwaśniewskiego niż na Lecha Wałęsę - najczęściej ich głos szedł do PSL, SLD. Najrzadziej wyborcy ci głosowali na Unię Wolności i Unię Pracy. Zob.: K. Wołodźko, *Poniewierane przez liberalną inteligencję. Robione dla pieniędzy. Co Polacy widzą w disco polo?*, „TVP Tygodnik. Kultura”, 27.12.2017, online: <https://tygodnik.tvp.pl/45846627/poniewierane-przez-liberalna-inteligencje-robione-dla-pieniedzy-co-polacy-widza-w-disco-polo>, dostęp: 20.02.2023.

⁵⁷³ Tak przekonuje sam zespół na swoich oficjalnych stronach internetowych, powołując się na dane sztabu wyborczego. „topone.pl”, (b.d.), online: <https://www.topone.pl/historia.php>, dostęp: 15.01.2023.

⁵⁷⁴ Jak można przeczytać na oficjalnej stronie zespołu Top One „Jeszcze na długo przed wyborami utwór szybko wskoczył na pierwszą pozycję listy Disco Relax i tak pozostał jeszcze przez ponad rok po wyborach. Dopiero po usilnych staraniach i prób samego zespołu kierowanych do producentów programu, pomału został on ściągnięty z anteny, ponieważ zespół nie wytrzymał presji otoczenia związanej z tą piosenką”. Topone.pl, (b.d.), online: <https://www.topone.pl/historia.php>, dostęp: 15.01.2023

⁵⁷⁵ B. Chaciński, *Discopolonizacja Polski*, „polityka.pl” 01.02.2017 r., online: <https://polifonia.blog.polityka.pl/2017/02/01/discopolonizacja-polski/>, dostęp: 20.02.2023.

i Sprawiedliwości na sztukę jest taki, że istnieje sztuka dobra, która „wzmacnia wspólnotę” i sztuka zła, która »wspólnotę narodową niszczy i atakuje wartości chrześcijańskie«⁵⁷⁶. Zapowiedzi te nie pozostały li tylko obietnicami - rzeczywiście wraz z dojściem do władzy PiS-u zmienił się zdecydowanie model wsparcia kultury i beneficjentów tych działań⁵⁷⁷. Sztuką, która wzmacnia wspólnotę, okazała się również muzyka disco polo. „Miliony Polaków kochają disco polo, miliony Polaków się przy nim bawią”⁵⁷⁸ - mówił ówczesny prezes Telewizji Polskiej, Jacek Kurski. Działania partii rządzącej miały na celu przede wszystkim przyciągnięcie do siebie wyborców z klasy ludowej. Oprócz tego, miały być mocnym znakiem wymiany elit⁵⁷⁹.

Wojciech Jerzy Burszta przekonywał: „Promocja disco polo w medium publicznym jest prztyczkiem dla elit, wiadomo, że one będą zniesmaczone. Elity bowiem przyzwyczajone są do kultury, która wytworzyła hierarchię - wszyscy wiemy tu, co ma jaki poziom”⁵⁸⁰. Ten prztyczek mógł zaistnieć, ponieważ od początku popularności gatunku w kraju intelektualiści zzymali się na ten stan rzeczy⁵⁸¹. Co więcej, w 2015 roku disco polo było właściwie nieobecne w mediach publicznych od wielu lat. Zanim prezesem TVP został czołowy polityk Prawa i Sprawiedliwości - Jacek Kurski, muzycy disco polo zapraszani byli

⁵⁷⁶ M. Piasecki, *Kurski tańczy jak szalony*, „OKO.press”, 11.09.2018, online: <https://oko.press/kurski-tanczy-jak-szalony-czy-telewizja-publiczna-powinna-wspierac-disco-polo>, dostęp: 13.01.2023.

⁵⁷⁷ Zob. I. Kurz, *Powrót centrali, państwowcy wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany” w kulturze*, „Krytyka polityczna. Instytut Studiów Zaawansowanych”, online: <https://krytykapolityczna.pl/instytut/raport-z-dobrej-zmiany-w-kulturze/>, dostęp: 14.01.2023

⁵⁷⁸ *Dlaczego Kurski stawia na disco polo? Tylko nam powiedział, jak jest [wywiad]*, „SUPERexpress”, 12.09.2019, online: <https://www.se.pl/wiadomosci/exclusive/dlaczego-kurski-stawia-na-disco-polo-nie-mozna-pogardzac-miliona-mi-polakow-wywiad-aa-4Rqb-WJwq-Nr9S.html>, dostęp: 14.01.2023

⁵⁷⁹ Już w połowie lat 90. XX wieku pojawiały się pomysły, by interpretować pojawienie się nowego ludowego gatunku w ten sposób. W 1996 roku powstał film Marii Zmarz-Koczanowicz i Michała Arabudzkiego pt. *Bara-Bara*, który zdaniem prof. Godzica ukazał „(...) disco polo jako narodziny nowej elity walczącej nie tylko z intelektualistami, ale też np. z muzyką rockową. - Muzycy discopolowi bardzo się naśmiewali z rocka, mówiąc, że dzisiaj trzeba być pozytywnie nastawionym do rzeczywistości. Nie chcieli się budzić rano i słyszeć »Zabij mnie!«. Woleli podjechać lexusem na wesele, na którym gra Bayer Full i wszyscy się doskonale bawią. Prowincja wie lepiej, jak to robić, mieszczuchy się nie znają”. P. Piotrowicz, *Na Zenku jak na Zawiszy. Skąd się wzięła tak wielka popularność Zenka Martyniuka?*, „onet.film”, 15.02.2020r., online: <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/na-zenku-jak-na-zawiszy-skad-sie-wziela-tak-wielka-popularno-sc-zenka-martyniuka/9p40ey6>, dostęp: 16.01.2023.

⁵⁸⁰ M. Rachid Chehab, *Disco polo wkracza do TVP. Czy Jacek Kurski liczy na "efekt Zenka"?*, „wyborcza.pl” 10.02.2017, online: <https://wyborcza.pl/7,113768,21354287,disco-polo-wkracza-do-tvp-czy-jacek-kurski-liczy-na-efekt.html>, dostęp: 15.01.2023.

⁵⁸¹ w 1996 roku, na łamach „Polityki”, Tadeusz Sobolewski pisał: „Brak nam odbicia, ekranu dla przeżyć wewnętrznych. Zawszad czyha disco polo. Disco polo wchodzi na miejsce opuszczone przez sztukę”. Rok później - w 1997 roku w „Gazecie Wyborczej” - krytyk muzyczny Robert Leszczyński triumfował: „Od kilku miesięcy nakłady kaset z muzyką disco polo spadają na łeb na szyję! Disco polo przegrywa z muzyką pop i na powrót staje się prowincjonalnym folklorem”. - F. Lech, *Disco odbicia: biesiadne wnętrza Polaków*, „culture.pl”, 12.11.2019, <https://culture.pl/pl/artykul/disco-odbicia-biesiadne-wnetrza-polakow>, dostęp: 16.01.2023.

do telewizji publicznej okazjonalnie. Szczególnie znamienita dla drażliwej kwestii wydaje się dyskusja z 2015 roku⁵⁸², kiedy w programie kulturalnym *Hala Odlotów* lider zespołu Bayer Full - Sławomir Świerzyński odgrażał się, że za 10-15 lat hity disco polo będą *evergreenami* na równi z Niemenem czy Grechutą. Przekonywał on, że „Disco polo to antybiotyk na całe zakłamanie polskiego rynku”⁵⁸³ i konstatował, że za sprawą ich piosenek „Polacy w końcu mają swój gatunek muzyczny, którego nie muszą się wstydzić”⁵⁸⁴. Treść i ton wypowiedzi autora *Majteczek w kropeczki* zdradza, że jako przedstawiciel tego gatunku, ze względu na dyktujący nowoczesne kanony kultury popularnej gust inteligencji, musiał on czuć się dyskryminowany. Dowartościowanie muzyków tak długo pomijanych w największych państwowych wydarzeniach kulturalnych zapewniło politykom prawicy nową przestrzeń i nowych, wdzięcznych ambasadorów myśli politycznej Prawa i Sprawiedliwości, którzy do rzeczonyj partii przekonywali już nie tylko muzyką, ale także słowem mówionym - w wywiadach czy podczas koncertów⁵⁸⁵. A okazji było sporo: cykliczny *Sylwester Marzeń* w Zakopanem, gdzie jedną z największych gwiazd zawsze jest Zenon Martyniuk⁵⁸⁶, widowisko muzyczne na stadionie Polonii Warszawa *25 lat disco polo w Polsce* czy emitowany w TVP program dokumentalno-rozrywkowy *Discopoland*, prezentujący relacje z klubów i koncertów disco polo.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na kilka podobieństw między omawianym gatunkiem a amerykańskim country⁵⁸⁷, które mogą rzucić nieco inne światło na funkcjonowanie disco polo w rodzimej przestrzeni społeczno-kulturowej. Nie chodzi tu jednak, rzecz jasna, o estetykę, ale o społeczne oddziaływanie i status w kontekście

⁵⁸² *Hala Odlotów: Disco polo. Przejaw demokracji czy demoralizacji?*, „TVP.VOD” 26.02.2015, online: <https://vod.tvp.pl/programy,88/hala-odlotow-odcinki,273784/odcinek--1,S01E0-1,349022>, dostęp: 20.04.2020.

⁵⁸³ B. Chaciński, *Rośnie podziemie antydiscopolowe*, „polityka.pl” 19.03.2015 r., online: <https://polifonia.blog.polityka.pl/2015/03/19/rosnie-podziemie-antydiscopolowe/>, dostęp: 22.01.2023

⁵⁸⁴ Tamże.

⁵⁸⁵ Dla przykładu, podczas rozmowy w TVP Info (17.01. 2020) Sławomir Świerzyński (lider Bayer Full) w taki sposób komplementował nowo wybranego prezydenta RP, startującego w wyborach z ramienia PiSu: „Andrzej Duda jest erudyta. Jemu miód z ust kapie, on ma pyłek kwiatowy na ustach. Potrafi dobierać słowa bez kartki, może mówić godzinami. Chyba takiego powinniśmy mieć prezydenta”. Cytat ten błyskawicznie podchwyciły i rozpowszechniły rozmaite felietony informacyjne, blogi, wpisy na Twitterze, rzecz jasna – przeważnie z głęboko ironicznym podtekstem (jak zazwyczaj, w zależności od sympatii politycznych autorów).

⁵⁸⁶ Na pierwszym *Sylwestrze Marzeń* Jacek Kurski ze sceny wystosował do Martyniuka takie słowa: „Ekscelencjo! Genialne, genialne. Tak się cieszę. Wszędzie mówię, że dosyć z tą hipokryzją, z udawaniem, że to jest jakiś gorszy gatunek. Absolutnie. Ludzie to kochają.” – B. Świdorski, *Kurski tańczył, gdy Martyniuk śpiewał*, „na:Temat”, 01.01.2017, <https://natemat.pl/198105,kurski-tanczyl-gdy-martyniuk-spielal-jego-ekscelencjo-pan-zawsze-ma-otwarte-miejsce-w-tvp-dopoki-ja-jestem-prezesem>, dostęp: 25.01.2023

⁵⁸⁷ Należy pamiętać, że country jest zjawiskiem bardzo szerokim i heterogenicznym. Traktowanym nawet bardziej jako rodzaj niż gatunek muzyczny. Pisał o tym Rafał Szczerbakiewicz w artykule *Dlaczego country trafiło na salony? Perswazyjny powrót tekstu w rytmicznej piosence* (Poznań 2019).

dominującej kultury. Po pierwsze - oba gatunki utożsamiane są z klasą ludową⁵⁸⁸ (choć wśród muzyków świadomość klasowa jest raczej niewielka). Po drugie, większość utworów powstających w obrębie obu gatunków hołdują tradycyjnemu obrazowi świata. z punktu widzenia USA, ten stan rzeczy doskonale oddaje fragment książki Jeffersona Cowie *The 1970s and the Last Days of the Working Class*, opisujący country lat 70. W Stanach Zjednoczonych:

Class consciousness had always been weak in country music, but its new populism meant that the genre in the seventies was typically contemptuous of those who did not work (on either end of the economic spectrum), suspicious of outsiders and strangers (whether by geography, race, or conviction), and antipathetic toward the uprooting of tradition (which tended to get pinned more on the state than the market)⁵⁸⁹.

Trzecia zbieżność jest niejako wynikiem dwóch poprzednich: oba gatunki okazały się idealnym środkiem dla prawicowych⁵⁹⁰ polityków do budowania swojego elektoratu. W związku z powyższym, zarówno w USA (w latach 70. XX wieku), jak i w Polsce (od 2015 roku) te hołubione gatunki stały się istotną częścią tożsamości grup docelowych. Dodatkowo, sympatia do wspomnianych gatunków może być dla ich słuchaczy wyrazem buntu wobec obowiązującej kultury prawomocnej⁵⁹¹. W Ameryce lat 70. XX wieku, kiedy za sprawą „Southern strategy” podstawowe aspekty i wartości (w tym muzyka country) dla południowych stanów USA stawały się kluczowymi elementami kultury narodowej⁵⁹², napięcia „między tęsknotą za korzeniami i tradycją - z jednej strony, a burzą nowoczesności - z drugiej, nadały muzyce country »pociągająco buntowniczą, a zarazem konserwatywną tożsamość polityczną dla współczesnej białej klasy robotniczej«⁵⁹³. Podobnie o muzyce

⁵⁸⁸ o ludowej proveniencji muzyki disco polo pisze na przykład Witold Filar. Zob.: W. Filar, *Fenomen muzyki disco polo w kontekście polskiej kultury popularnej lat 90.*, „Kultura Popularna” 1/2014, s. 102–119.

⁵⁸⁹ „Od zawsze w muzyce country świadomość klasowa była słaba, jednak jej populistyczne zagarnięcie w latach 70. XX wieku łączył się z negatywnym nastawieniem do tych, którzy nie pracowali (na obu krańcach ekonomicznego spektrum), podejrzliwością wobec outsiderów i obcych (czy to geograficznie, rasowo lub ideologicznie) i niechęcią wobec wykorzenianiu tradycji (która była bardziej związana z państwem niż z rynkiem)” [tłum. własne] J. Cowie, *Stayin' Alive: The 1970s and the Last Days of the Working Class*, Nowy Jork 2010, s. 169-170.

⁵⁹⁰ w Polsce z disco polo flirtowało też SLD, jednak działanie to miało na celu zmianę wizerunku i przesunięcie go w prawą stronę sceny politycznej.

⁵⁹¹ Symptomatyczny zdaje się humorystyczny tytuł artykułu Bartka Chacińskiego zahaczający o wspomniany problem: *Rosnie podziemie antydiscopolowe*. B. Chaciński, *Rosnie podziemie antydiscopolowe*, „polityka.pl” 19.03.2015 r., online: <https://polifonia.blog.polityka.pl/2015/03/19/rosnie-podziemie-antydiscopolowe/>, dostęp: 22.01.2023

⁵⁹² [tłum. własne] „This happened at just the moment [tłum when key aspects of southern culture were becoming national culture” J. Cowie, *Stayin' Alive...*, s. 170.

⁵⁹³ [tłum. własne] „The tensions between, on the one hand, a longing for roots and tradition, and, on the other, the maelstrom of modernity, gave country music “an appealingly rebellious yet conservative political identity for America’s modern white working class.” J. Cowie, *Stayin' Alive...*, s. 170.

disco polo zdają się wypowiadać, promujący ją od 2015 roku, politycy Prawa i Sprawiedliwości przekonując, że „nie pozwolą, żeby wykluczać jakiś rodzaj muzyki tylko dlatego, że salonowi, części salonu, czy ludziom z branży, którzy chcieliby narzucać pewne gusty [sic!] i robić na tym pieniądze, się to nie podoba”⁵⁹⁴.

Restytucja w mediach publicznych tego gatunku uwidoczniła i, zdaje się, wzmocniła podziały klasowe w kraju. Symptomatyczny był komentarz Krzysztofa Łozińskiego, działacza opozycyjnej organizacji społecznej Komitet Obrony Demokracji, który na swoim profilu Facebookowym pisał: „Cham wyrasta na pomniki, cham zaczyna być wzorcem patriotyzmu, kultury, myśli. Cham dzierży władzę, a wrogiem chama są »elity«”⁵⁹⁵.

6. Awans klasowy w muzyce popularnej. Korespondencja klasowa

Badania socjologiczne związane z doświadczeniem awansu klasowego udowadniają, że wyjście jednostki z określonej klasy nie powoduje, że „klasa wychodzi z jednostki”⁵⁹⁶. W związku z powyższym, osoby związane od najmłodszych lat z klasą ludową, nawet mimo zmiany statusu, poziomu życia czy wykształcenia, przez kolejne lata będą nieść w sobie - wracając do metafory Ryszarda Nycza - pogłos doświadczeń związanych ze swoją proveniencją. Jak przekonuje Kamil Łuczaj, w literaturze dotyczącej tego tematu pozwalają się wyróżnić “rozproszone naukowe opracowania oparte na wywiadach z osobami awansującymi społecznie (Reay 2005; Friedman 2016), autoetnografie (Lubrano 2005; Brook, Michell 2010; Walley 2013) oraz powieści (Eribon 2019)”⁵⁹⁷. Biorąc pod uwagę to, co wcześniej zostało powiedziane na temat dyskursu postzależnościowego, założyć należy, że również w muzyce popularnej odnaleźć można ślady narracji szkicuującej

⁵⁹⁴ Wypowiedź ówczesnego prezesa Telewizji Publicznej Jacka Kurskiego. JastrzabPost, *Jacek Kurski rozplywa się nad muzyką disco-polo! "Genialny, genialny"*, „youtube.com”, online: https://www.youtube.com/watch?v=akXz_sLwSVM, dostęp: .20.03.2023.

⁵⁹⁵ J. Barańska, *Disco polo to nie powód do wstydu? Kurski apeluje o koniec pogardy [komentarz]*, „onet.muzyka” 9.12.2019, online: <https://kultura.onet.pl/muzyka/wiadomosci/jacek-kurski-o-disco-polo-prezes-tvp-o-wynikach-ogladalnosci/w815dxb>, dostęp: 28.02.2023

⁵⁹⁶ J. Streib, *Marrying across Class Lines*, „Contexts”, 14/2015, s. 43. Cytat podaję w tłumaczeniu K. Łuczaja, za jego artykułem: K. Łuczaj: *Doznawanie klasy w perspektywie mikrosocjologicznej. Przypadek pracowników naukowych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, Numer 2/2021 (XVII), s. 7.

⁵⁹⁷ K. Łuczaj: *Doznawanie klasy w perspektywie mikrosocjologicznej...*, s. 7. Autor przywołuje opracowania: D. Reay *Beyond Consciousness?: The Psychic Landscape of Social Class*, „Sociology”, vol. 39, no. 5 2005; S. Friedman, *Habitus Clivé and the Emotional Imprint of Social Mobility*, „The Sociological Review”, vol. 64, 2016; A. Lubrano, *Limbo: Blue-Collar Roots, White-Collar Dreams*, Hoboken 2005; H. Brook, D. Michell, *Working-Class Intellectuals*, „Administration & Society”, vol. 42, 2010; Ch. Walley, *Exit Zero: Family and Class in Postindustrial Chicago*, Chicago, London 2013; D. Eribon, *Powrót do Reims*, tłum. M. Ochab, Kraków 2019.

doświadczenie awansu klasowego. Piosenki takie będą podejmować zagadnienia związane przywołanym zagadnieniem z rozmaitych perspektyw, eksponując zróżnicowane problemy, jednak będą miały pewne punkty wspólne.

Jednym z najpopularniejszych polskich utworów podejmujących problem awansu klasowego jest bez wątpienia piosenka Jacka Kaczmarskiego *Korespondencja klasowa*⁵⁹⁸. Moment historyczny, w którym toczy się akcja ballady - przełomy polityczne w latach 1979-1983⁵⁹⁹ - i jego konsekwencje w życiu i wyborach głównego bohatera, w pewnym sensie zdaje się przykrywać problematykę klasową, jednak nie można odmówić temu utworowi pewnej siły obrazowania relacji między starszym a młodszym pokoleniem mieszkańców wsi, która musiała mieć wpływ na wizerunek awansu klasowego w latach 80. XX wieku i później.

Pierwsza wersja utworu powstała pod koniec lat 70. XX wieku⁶⁰⁰ i jest ona niejako portretem zbiorowym⁶⁰¹ beneficjentów awansu klasowego. Bezpośrednią inspiracją były, jak przekonywał sam autor⁶⁰², wypowiedzi i zachowania jednego z jego przyjaciół ze studiów, studenta pochodzenia „wiejskiego”. W warstwie słownej *Korespondencja klasowa* jest wymianą kilku listów między ojcem - chłopem, a synem próbującym się ustawić w społeczno-politycznej rzeczywistości miasta. Naiwny, nieco wystraszony nowymi realiami młody człowiek, z biegiem czasu staje się oportunistą i karierowiczem. Ojciec, natomiast, pozostaje wierny swoim wartościom, do końca licząc na powrót syna na rodzinne gospodarstwo.

Do ukazania rozdźwięku między światopoglądem obu mężczyzn, piosenkarz wykorzystuje kontrast. Stosuje go w warstwie treściowej (odmienne priorytety i pomysły na dobre życie), formalnej (partia syna - wersy 16-zgłoskowe, partia ojca - wersy 11 i 12-zgłoskowe), jak i interpretacyjnej (część syna śpiewana jest w szybkim tempie i wysokim głosem, część ojca jest dużo wolniejsza i podana głosem z charakterystyczną chrypką).

⁵⁹⁸ Jak możemy przeczytać na oficjalnej stronie internetowej Jacka Kaczmarskiego, pierwotnie utwór nosił tytuł *List studenta Polaka do taty Polaka*. W roku 1985 artysta dopisując dalsze losy bohaterów, zmienił tytuł. W przywoływanej już rozmowie Kaczmarskiego z Anną M. Erecińską (*Na początku jest konkret*) pojawia się jeszcze jeden jedna wersja tytułu omawianej piosenki: *Listy syna Polaka do ojca buraka*. „kaczmarski.art.pl”, online: <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/korespondencja-klasowa/>, dostęp: 22.01.2023.

⁵⁹⁹ Tamże.

⁶⁰⁰ Kaczmarski pisał ten utwór do 1985, oficjalnie został wydany na albumie *Litania* w 1986 r.

⁶⁰¹ Na ten fakt wskazywał sam autor w rozmowie z Jolantą Piątek *Za dużo czerwonego* przeprowadzonej w Radiu Wrocław w 2001, „kaczmarski.art.pl”, online: <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/korespondencja-klasowa/>, dostęp: 22.01.2023.

Rozmowa ta publikowana była we fragmentach w kolejnych numerach miesięcznika literackiego „Odra”; nr 481 (XII, 2001), 482 (I, 2002), 483 (II, 2002), 484 (III, 2002).

⁶⁰² Należy zaznaczyć: urodzony w Warszawie, dodatkowo wywodzący się z inteligenckiej rodziny.

Student - Stach, zdając relację z pobytu w mieście, chwali się swoimi postęпами w nauce („Ja tam w nocy śpię, w dzień czytam i wykładów wszystkich słucham!”), przekonując rodzica, że doskonale radzi sobie w nowym miejscu. Nieco naiwnie przyrównuje zastoła rzeczywistość do świata wsi - będącego jedynym punktem odniesienia dla starszego mężczyzny („Klasy – tak jak w szkole zbiorczej, tylko biedniej urządzone, / (...) Tu mnie rektor indeks dawał, a wyglądał jak ksiądz proboszcz / i śpiewali jak w kościele, tak że w ogóle – nie narzekam! (...) Pokój większy ciut od chlewa, ale jest nas tylko czterech. (...)”). Dodatkowo, młody człowiek dzieli się w listach swoimi świeżo zdobytymi życiowymi mądrościami. W pierwszym zaczyna się niewinnie: „Zapisałem się do takich, co tym interesem kręcą; / Mówią, że się to opłaca i pomaga w studiowaniu!”, „Starczy wsłuchać się i schylić, żeby mieć (...)”, jednak z biegiem czasu, z kolejnymi wiadomościami okazuje się, że zasady etyczne i przyzwoitość są dla syna zupełnie drugorzędne, liczy się jedynie zrobienie kariery po linii najmniejszego oporu. Jest konformistą: jeżeli bardziej opłaca mu się być po stronie władzy - wyznaje jej idee i przekonuje ojca do wpisania się do kolektywu („bo blokujesz mi karierę”), jeśli koniunktura się zmienia - przyłącza się do opozycji i znów prosi: „Wpisz się do Solidarności – no i wstąp do KPN-u.”. Tekst kończy się informacją, że u ojca w trakcie rewizji znaleziono „wywrotowe dokumenty” (być może to jakaś „bibuła”, którą Stach przesłał do rodzinnego domu, zachęcony deklaracją ojca: „Jakby co, to wiesz, że zawsze Ci pomogę!”) i w konsekwencji opuszczają swoje gospodarstwo, bo „Po tym wszystkim już nam tutaj życie nie dadzą”⁶⁰³.

Zapytany o naszkicowaną w piosence postać młodego człowieka, Kaczmarek komentował: „(...) takich studentów z awansu widziało się wielu. On jest cwany, jeśli chodzi o ustawienie się, ale naiwny, ponieważ nie widzi szerszej perspektywy i cały czas ustawia się z wiatrem, ale skoro wiatr się szybko zmienia, więc on również ponosi konsekwencje”⁶⁰⁴.

Zanim jednak poznamy finał korespondencji, w kolejnych listach ojciec temperuje syna („Stach, za dużo mordę drzesz, za mało wiesz!”), dopinguje w nauce („Ucz się dobrze, często pisz, całuję cię!”) i przypomina o chłopskim pochodzeniu, z którego powinien być dumny („Noś wysoko głowę, swego ci nie wstyd”). Dla analizy relacji miasto-wieś w tej piosence, istotna wydaje się wyłaniająca się z piosenkowych listów ojca aksjologia. Opiera

⁶⁰³ Tę puentę po latach sam autor komentuje tak: „[*Korespondencja klasowa*] (...) jest być może śmieszna, ale przegadana i nieprawdziwa w fakcie, że chłopak tak sobie daje radę, zmienia fronty, a w efekcie na zachód wyjeżdża uczciwie myślący chłop, porzucając ojcowiznę”. Z rozmowy z Anną M. Erecińską *Na początku jest konkret...*, „kaczmarek.art.pl”, online: <https://www.kaczmarek.art.pl/tworczość/wiersze/korespondencja-klasowa/>, dostęp: 22.01.2023.

⁶⁰⁴ z rozmowy z Jolantą Piątek: *Za dużo czerwonego*. J. Piątek, dz. cyt.

się ona bowiem na wierze chrześcijańskiej i etosie ciężkiej pracy. Być może, przez wzgląd na swoje doświadczenie klasowe, ojciec jest sceptyczny co do nowych idei politycznych i haseł: „Ze szczerego serca nikt ci nic dziś nie da, / w przyszłość kraju nie wierz, ktoś se z ciebie drwi, / Ojcu wierz, a ojciec mówi – będzie bieda!”.

To trzymanie się zasad i tradycji (jak podaje Kaczmarek: „Bóg, gospodarstwo, miłość i zdrowy rozsądek”) zdaje się bardzo bliskie temu, z czego zbudowany był wizerunek starszego pokolenia chłopów i - szerzej - obraz wsi w oczach tych, którzy z niej wyjechali, na kartach dziewięciu tomów pamiętników *Młodego pokolenia wsi Polski Ludowej*. Jak się okazuje z tekstu *Korespondencji klasowej* - mogło tak być również w przypadku przedstawicieli klasy inteligenckiej. Sam autor, komentując tę piosenkę po latach, świadomy był wykorzystanych przez siebie klisz: „jest też w tej piosence pewien banał, w rodzaju myślenia Konopnickiej, że na wsi, u starych ludzi, drzemie jakaś siermiężna, istotna prawda o życiu i trzymaniu się zasad. Być może można było pocieszać się tym w czasach komunizmu, gdzie wieś była ostoją prywatnej gospodarki, albo z perspektywy emigracyjnej”⁶⁰⁵.

Ten stereotyp, który powielił Kaczmarek, już wcześniej był udziałem kultury wysokiej - np. literatury powstającej w Polsce od lat 60. XX wieku. Rodzi się wówczas tzw. „nurt literatury chłopskiej”⁶⁰⁶, w ramach którego pisarze wywodzący się ze wsi podejmują bliskie sobie tematy - związane przede wszystkim z miejscem swojego pochodzenia. Jak rekapitulowali Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński, w znacznej mierze dzieła tego nurtu podejmowały problematykę obrony tożsamości chłopskiej, przez co literatura ta sycić się musiała przede wszystkim opisywaniem przeszłości i „izolowaniem świata chłopskiego od reszty rzeczywistości”⁶⁰⁷. Co ciekawe, w ramach przywołanego nurtu pojawiały się pozycje łączące, tak jak omawiany utwór Kaczmareka awans społeczny z trudną do pokonania pokusą moralnego zepsucia - przywołać tu można np. *Tańczącego jastrzębia* Juliana Kawalca⁶⁰⁸. W powieści tej główny bohater, Michał Toporny, wyjeżdża ze wsi, a w mieście robi karierę i porzuca żonę. Finalnie Toporny zostaje wyklęty przez swoją

⁶⁰⁵ w tej samej rozmowie autor wyznawał także, że z perspektywy drugiej połowy lat 90. XX wieku napisałby tę piosenkę inaczej: „Ponieważ teraz jestem starszy i ostrożniejszy w sądach, gdybym miał napisać tę piosenkę, unikałbym schematu i postacie byłyby bardziej skomplikowane w swoich argumentacjach. Ten przykład pokazuje, dlaczego nie lubię tego rodzaju piosenek, które z kolei ludzie bardzo lubią, bo nie trzeba przy nich myśleć”. z rozmowy z Jolantą Piątek. J. Piątek, dz. cyt.

⁶⁰⁶ Zalicza się do niego m.in. takich pisarzy, jak: Wiesław Myśliwski, Marian Pilot, Edward Redliński, czy Tadeusza Nowaka. Według Czaplińskiego i Śliwińskiego apogeum tego nurtu przypada na lata 1962-1968, a zwieńczeniem - arcydzieło *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998 : przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 16-19.

⁶⁰⁷ Tamże, s. 19.

⁶⁰⁸ J. Kawalec, *Tańczący jastrzęb*, Warszawa 1980.

rodzinę, a jego synowie palą jego rodzinny dom. Ta stworzona przez Kawalca wizja zakorzeniła się w polskiej kulturze na dłużej, ponieważ w 1977 jego powieść została zekranizowana przez Grzegorza Królikiewicza⁶⁰⁹, miała więc szansę dotrzeć do szerszego grona odbiorców i ugruntować niektóre klisze na kolejne lata.

Również literaci o inteligenckiej proweniencji zdawali się podzielać część stereotypów na temat awansu klasowego. Przywołać tu można, choćby, popularny w połowie lat 70. XX, wieku manifest *Świat nieprzedstawiony* (1974), w którym Adam Zagajewski i Julian Kornhauser opisują stereotypowego, przybyłego ze wsi do miasta chłopca jako kulturową tabula rasa: „Życie ludzi, którzy przenieśli się ze wsi do miasta, jest podzielone między różne wzory, tak samo amorficzne i czekające dopiero na nasycenie przez kulturę jest życie mieszkańców nowych, jeszcze nieotynkowanych bloków mieszkaniowych”⁶¹⁰. Obaj autorzy krytycznie odnieśli się także do nurtu chłopskiego, sugerując - na co wskazują Czaplinski i Śliwiński - że „procesy najistotniejsze dla Polski rozgrywają się poza wsią”⁶¹¹.

Warto jeszcze przywołać to, co Kaczmarek mówił o wspomnianej piosence w kontekście lat 90. XX wieku i polskiej transformacji gospodarczej: „teraz, w latach dziewięćdziesiątych, aż się prosi, żeby ten ojciec patriota, człowiek z zasadami, stał się symbolem wsteczności, a ten młody oportunist, zupełnie bez zasad i głupek na dodatek, wprowadzał nas do Europy jako postępowy liberał i socjaldemokrata”. z uwagi na diametralnie zmieniające się realia polityczno-społeczne, awansujący Stach znów zmienia poglądy, natomiast ojciec - będący niejako symbolem światopoglądu polskiej wsi - nie kojarzy się już ze stabilnością, ale wręcz zacofaniem. Miejskie cwaniactwo i karierowiczostwo w latach 90. XX wieku, zdaniem barda, wciąż jest bardzo żywotne, natomiast polska wieś absolutnie nie ma już nic do zaoferowania synom i córkom, którzy z niej wyemigrowali.

7. Urzędy, komercha i bieda

Siłą rzeczy, w wolnej Polsce, w ramach muzyki popularnej, temat awansu klasowego pojawiał się również w innych formach i kontekstach. Dla przykładu, niestroniąca od

⁶⁰⁹ G. Królikiewicz, *Tańczący jastrzęb*, Zespół Filmowy Profil, 1978.

⁶¹⁰ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nieprzedstawiony*, Kraków 1974, s. 203.

⁶¹¹ P. Czaplinski, P. Śliwiński, dz. cyt., s. 16.

prowokacyjnych komentarzy politycznych grupa Big Cyc, w utworze *Piosenka o Solidarności czyli Wszystko Gnije* wydanej w 1993 roku, w pierwszej zwrotce opisuje przygnębiającą historię awansu działacza „Solidarności”, który, osiągnąwszy wysokie stanowiska polityczne, zapomina o swoich kolegach „z ludu” i staje człowiekiem o innych przyzwyczajeniach i zasadach etycznych. W przeciwieństwie do awansu naszkicowanego przez Kaczmarek w *Korespondencji klasowej*, tutaj mamy człowieka dojrzałego wiekiem, poznajemy bowiem jego dzieje już z perspektywy lat 90. XX wieku: „Oto stary jest kombatant / Co zasługi ma wspaniałe / Kiedyś z ludem był pod stoczną / Noce spędzał w styropianie / Teraz się urządził niezłe / i ma w dupie robotników / Co dzień kradnie ile wlezie / i nie znosi głośnych krzyków”. Na tym jednak nie koniec. Jak wskazuje teza zawarta w tytule piosenki - *Wszystko gnije*, więc artyści nie poprzestają na jednym bohaterze. W drugiej zwrotce opisują „innego lidera” przejmującego się kiedyś „światem pracy”, teraz natomiast nie dość, że jest zdemoralizowany („W bagażniku kurwę schował”) i bezczelnie bogaty („Teraz jedzie ładną Lancią”), to „Po pijaku wali prawdę / i przyznaje się otwarcie / „Ja ich nigdy nie lubiłem” / Za to kocham dobre żarcie”. Big Cyc snuje opowieść z perspektywy tzw. „przegranych transformacji”, dużej grupy społecznej z warstw ludowych - ludzi, którzy po 1989 roku „poculi się zdeklasowani i pozbawieni perspektyw, a często także pozostali bezrobotni”⁶¹². Jak wskazuje Adam Leszczyński w *Ludowej Historii Polski*, dziedzictwo opresyjnych instytucji społecznych - takich jak pańszczyzna - wpływa na relacje władzy przez kolejne stulecia. I tak jak po 1918 roku w Polsce rządy wywodzące się z ruchu socjalistycznego nie zrealizowały większości obietnic składanych warstwom ludowym, tak fakt, że władza wywodząca się z „Solidarności” uchwaliła np. restrykcyjne prawo do strajku, nie był wielkim zaskoczeniem⁶¹³. Zaskoczeniem mógł być jednak fakt, że to również niektóre osoby z warstwy ludowej zapominały o swojej proveniencji, skupiając się tylko i wyłącznie na indywidualnych korzyściach. Janusz Reykowski, psycholog społeczny, przekonywał wiele lat później, że miejscem postulowanej przez „Solidarność” jedności „zajęła wizja społeczeństwa opartego na rywalizacji jednostkowych interesów”⁶¹⁴.

W związku z tym, a także z transformacją gospodarczą i faktem, że w miastach dorastały już kolejne pokolenia rodzin z warstwy ludowej, wielu artystów, oprócz etycznych kwestii wynikających ze zmiany statusu, poruszało również aspekty ekonomiczne awansu

⁶¹² A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski...*, s. 528.

⁶¹³ Pełen rezerwy ojciec Stacha, świadomy zapewne tego, co działo w przestrzeni politycznej w okresie po odzyskaniu przez nasz kraj niepodległości, miał więc rację, co do sceptycyzmu wobec polepszenia się dla chłopów sytuacji w kraju.

⁶¹⁴ Cyt. za: A. Leszczyński, dz. cyt., s. 527

klasowego. Oprócz łódzkiego zespołu Big Cyc, robili to również artyści z grupy T. Love. Na płycie *Chłopaki nie płaczą* z 1997 roku pojawił się utwór *Komercja*. Muniek Staszczyk, w charakterystyczny dla siebie sposób bawiąc wizerunkiem rockmana, zdradza informacje z listu, jaki otrzymał od przyjaciela: „Pisze stary zdradziłeś kupa kasy przytyłeś / Już nie jeździsz tramwajem ludzie tak się zmieniają / Chyba mnie nie pamiętasz ponoć żyjesz w luksusie / Nie pamiętasz już chyba czym jest tłok w autobusie”. Tutaj awans klasowy znów utożsamiany jest ze zdradą, na co może wskazywać pełna zawodu fraza „ludzie tak się zmieniają”. „Sprzedanie się” tytułowej komercji, z jednej strony pozwoliło adresatowi listu zarobić, ustawić się w życiu, ale równocześnie oderwało go od rzeczywistości i ludzi, którzy kiedyś byli mu bliscy. W rozmowie z Rafałem Księżykiem⁶¹⁵ Muniek Staszczyk wspominał, że inspiracją dla tych słów była opinia Pawła Dunina-Wąsowicza⁶¹⁶, który stwierdził, że lider T. Love pisał dużo lepsze piosenki, kiedy jeździł środkami komunikacji miejskiej. Słowa twórcy słynnego wydawnictwa Lampa i Iskra Boża miały rzekomo zmobilizować Muńka do pozostania „podwórkowym równym chłopakiem”, który, mimo popularności, nie jest odrealnioną gwiazdą - ma kontakt z rzeczywistością. Tytułowa komercja, wbrew pozorom, nie przekładała się na wielkie pieniądze⁶¹⁷. Należy jednak wspomnieć, że Staszczyk - syn hutnika z Częstochowy - starał się za wszelką cenę uniknąć zaprzędania siebie. z jednej strony, wynikało to na pewno z etosu artysty, który powinien pozostawać niezależny⁶¹⁸. Trudno jednak nie doszukiwać się w tym jakiegoś echa klasowej solidarności - Muniek miał przecież wizerunek „swojego człowieka” - prostego chłopaka z ludu⁶¹⁹. Właśnie w okresie płyty *Chłopaki nie płaczą*, koncertem produkujący napój Pepsi prowadził

⁶¹⁵ R. Księżyk, M. Staszczyk, *King! Autobiografia*, Kraków 2019.

⁶¹⁶ w tym miejscu warto wspomnieć o głośnej internetowej sprzeczce pomiędzy Pawłem Duninem-Wąsowiczem właśnie, a pisarzem Szczepanem Twardochem, która miała miejsce w 2015 roku. Podaj źródło, zwłaszcza że masz dalej cytaty Kiedy literat, *nota bene* - wywodzący się ze klasy ludowej, pochwalił się na swoim profilu Facebook’owym, że został ambasadorem luksusowej marki samochodów, Dunin-Wąsowicz skomentował: „No to się ciesz, ale od dziś nie mogę Cię już poważnie traktować jako pisarza”. z jednej strony wpis ten uwiarygadnia szczerść jego filozofii, którą przywołał wcześniej Staszczyk. Jednak, kiedy spojrzymy na ten konflikt przez pryzmat klasowy, gdzie inteligent, warszawiak od pokoleń, odmawia prawa do finansowej satysfakcji artystom wywodzącym się z klasy ludowej (ojciec Staszczyka był hutnikiem), którzy dorobili się w nowej rzeczywistości, otrzymamy intrygujący komentarz do tematu awansu klasowego w III RP.

⁶¹⁷ „Najpierw maluch, potem nissan sunny. Byłem bardzo z siebie dumny, kiedy w 1993 roku mogłem sobie kupić za własne pieniądze zachodni samochód, kilkuletniego nissana sunny. Pamiętam, że Kazik mnie zapytał, czy to za pieniądze z ZAiKS-u, bo on też wtedy kupił sobie używanego forda sierrę. Niby byliśmy już gwiazdami rocka, a tu jeden pyta drugiego o stary, używany samochód, że to takie cool”. - R. Księżyk, M. Staszczyk, *King! Autobiografia*, Kraków 2019, rozdział 1, mobi.

⁶¹⁸ „Pomyślałem, że głupio by było, gdyby ten Muniek pojawił się w reklamie piwa, mimo że piwo pije, bo jednak jego piosenki są o czymś innym. One są kontestacją, czasami naiwną, ale nigdy nie miały zapraszać do świata reklamy”, R. Księżyk, M. Staszczyk, dz. cyt., rozdział 1, mobi.

⁶¹⁹ „To mi zostało z podwórka. Trzymam się swoich małych ojczyzn. Podwórko, Raków, punk rock. Stąd jest etos kumpli. Że jest kumpel i trzeba go szanować, trzymać z nim, niezależnie od tego, dokąd ja zaszedłem, a dokąd on”. R. Księżyk, M. Staszczyk, dz. cyt., rozdział 1, mobi.

ogromną kampanię marketingową, angażując do reklam artystów z całego świata. Szukając swojej twarzy w Polsce, zwrócono się do Zygmunta Staszczyka, który miał zachęcić do słodkiego napoju całą rzeszę młodych Polaków. Za reklamę miał otrzymać kilkadziesiąt tysięcy dolarów. Muniek wspomina: „Usiadłem potem razem z Martą, na szczęście mam mądrą żonę, która nigdy nie pchała mnie, żebym brał, jak dają. Nie byliśmy wtedy majętni, ale żyłem już z muzyki. »Wziąć to czy nie? Masa pieniędzy. Ale jak to, ja w Pepsi? No jak, kurwa. Stracę siebie«”⁶²⁰. Wokalista propozycji nie przyjął.

Podobne spojrzenie na komercję wydawał się mieć w końcu lat 90. i pierwszych latach XXI wieku polski hip-hop, który - wydobywając się z niszy - powoli zyskiwał status muzyki popularnej, umożliwiając raperom (wywodzącym się przecież - zgodnie z tradycją gatunku - z niższych, mniej uprzywilejowanych warstw społecznych) zarabianie coraz większych pieniędzy. Dla jednego z najpopularniejszych polskich artystów sceny hip-hopowej, Ryszarda „Pei” Andrzejewskiego, jedyną szansą na awans klasowy była zmiana ekonomicznych warunków życia. W 1997 roku, w którym Staszczuk nie jeździł już komunikacją miejską, Peja rapował w utworze *Czas przemija*: „Pustka dookoła, szarzyzna jebana, / ludzka masa alkoholem wspomagana, / popękane mury, czasu odcisnięte piętno. / Piękno - tutaj to pojęcie abstrakcyjne, / tutaj wszystko dookoła jest jakieś, kurwa, dziwne, / pokręcone, pokrzywione, czarno-białe i matowe”. „Zmieniłem swoją rzeczywistość, status społeczny właśnie przez ekonomię, bo tylko w ten sposób mogłem awansować do tak zwanej niezubożalej klasy średniej”⁶²¹ - mówił dwadzieścia lat później w wywiadzie dla magazynu „Viva!”. Jeszcze przed sukcesem, drogą do awansu wydawała się nie kariera muzyczna a rozbój: „Najprostszym rozwiązaniem było wziąć nóż i wyjść na ulicę, wyrwać kobiecie torebkę albo strzelić kogoś w mordę i zabrać mu portfel”⁶²². Kiedy w końcu w życiu rapera pojawiły się duże pieniądze, jedną z najważniejszych idei propagowanych w jego tekstach stała się solidarność klasowa - ciągle przypominanie słuchaczom o tym, skąd się przyszło. Tak właśnie Peja rapuje w jednym ze swoich najpopularniejszych utworów *Reprezentuję biedę*, wydanym z zespołem Slums Attack na albumie zatytułowanym, *nomen omen, Najlepszą obroną jest atak*. W pierwszej zwrotce muzyk opisuje swój klasowy *background*, podkreślając niesprawiedliwość społeczną, której padł ofiarą: „Z biedy się wywodzę, w biedzie gniłem i przeżyłem / Niejedną ciężką chwilę i to

⁶²⁰ R. Księżyk, M. Staszczuk, dz. cyt., rozdział 1, mobi.

⁶²¹ O. Figaszewska, „Najprostszym rozwiązaniem było wziąć nóż i wyjść na ulicę”, „Viva!”, 22.08.2018, online:

<https://viva.pl/ludzie/newsy/peja-o-zyciowych-wyborach-i-nalogach-jak-wygladalo-jego-zycie-114519-r1/>,
dostęp: 20.01.2023

⁶²² Tamże.

nie z własnej winy / Bóg nie rozdaje równo, nie wybierałem rodziny”. Dalej, w czterech wersach definiuje swój prywatny dekalog: „Ale najważniejsze to, że nigdy nie zapomniałem / Ale najważniejsze to, że swej skóry nie sprzedałem / Ale najważniejsze to, że tożsamość zachowałem / Ale najważniejsze to – czasu nie zmarnowałem!”. Artysta łączy tu etos ciężkiej pracy z potrzebą kultywowania pamięci o swoich korzeniach - jego przesłanie jest właściwie tożsamy z tym, co proponowało wielu pisarzy przynależących czterdzieści lat wcześniej do nurtu chłopskiego. Peja opisuje także warunki życia na marginesie, rodzinne patologie („»Dzieci Gorszego Boga« katowane przez rodziców / Patologia wychowaniem w czasie przerwy przy spożyciu / Wóda Wyborowa, wychowani na podrobach”), a także dowartościowuje tych, którzy, mimo przeciwności losu, znoszą ciężar biedy: „Przed nikim nie klęka, z dnia na dzień się wymięka / Lub umacnia swą siłę, prawo dżungli prawdziwe”. Refren, natomiast, zawiera kluczowe przesłanie - poznański raper wyjaśnia, dlaczego, mimo sukcesu komercyjnego, wciąż może być głosem najbiedniejszych: „Mam dwadzieścia osiem lat, ile tłustych? Może z siedem! / Mimo to skurwysynu wciąż REPREZENTUJĘ BIEDE! / Nie jestem hipokrytą, dobrze wiem, gdzie me korzenie / z biedy Peja się wywodzi, więc REPREZENTUJĘ... BIEDE!”. Kilkanaście lat później, w 2018 roku Ryszard Andrzejewski wziął udział w jednym z najpopularniejszych programów rozrywkowych w polskiej telewizji - *Agent. Gwiazdy*. Nie tylko słuchacze, ale także środowisko hip-hopowe nie kryło zdziwienia, że tak mocno gardzący komercją artysta zdecydował się na ten krok - taki gest traktowany był bowiem w jego środowisku za zdradę, sprzedanie się. Muzyk, którego występ w show okazał się dużym sukcesem wizerunkowym, przekonywał później w wywiadach, że jego decyzja podyktowana była chęcią zmiany stereotypu hip-hopowca wywodzącego się z marginesu, który w drugiej dekadzie XXI wieku nadal nie kojarzył się z niczym pozytywnym⁶²³. W 2019 roku, kiedy na scenie hip-hopowej największe sukcesy komercyjne odnosili artyści o zgoła innej proveniencji i, co szczególnie ważne, hip-hop w Polsce był najpopularniejszym, a przez to najbardziej dochodowym gatunkiem muzycznym, Ryszard Andrzejewski, wciąż przekonywał, że jego przeszłość i szacunek dla ludzi z marginesu pozostaje kluczową wartością w jego twórczości: „Dziś mógłbym powiedzieć, że reprezentuję siebie, reprezentuję hip-hop, reprezentuję tę kulturę na całym

⁶²³ „Byłem wielokrotnie pytany o udział w „Agencie”. Poszedłem do tego programu właśnie z uwagi na to, żeby taki przeciętny zjadacz chleba Kowalski, który nie słucha rapu Rycha Peji i w ogóle nie wie czym jest hip-hop czy trudne dzieciństwo i takie rzeczy, że coś idzie za tym więcej. Jakaś mądrość życiowa i coś więcej, niż tylko przekazy emocjonalne na „k” i „ch”, którymi ten program został też uraczony przeze mnie.” – M. Jop, *Peja o udziale w „Agent-gwiazdy”: chętnie bym pooglądał Tedego*, „glamrap.pl”, 22.05.2018 r., online: <https://glamrap.pl/peja-o-udziale-w-agent-gwiazdy-chetnie-bym-poogladal-tedego/>, dostęp: 20.01.2023

świecie, ale mógłbym też powiedzieć, że reprezentuję biedę, bo jestem bardzo wyczulony na niesprawiedliwość społeczną i tego typu rzeczy.”⁶²⁴

8. Disco polo na salonach

W latach 90 XX wieku i pierwszych latach wieku XXI zupełnie inne podejście do awansu społecznego prezentowali artyści rosnącego wówczas w siłę gatunku muzycznego - disco polo. Muzyka ta, mająca swój rodowód w guście polskiej prowincji, zyskuje na popularności w pierwszych latach funkcjonowania w naszym kraju wolnego rynku. Symbolem coraz większego udziału disco polo w polskim rynku muzycznym (niejako awansu klasowego przebicia się z prowincji do *mainstreamu*) staje się i Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej, zorganizowana 29 lutego 1992 roku w warszawskim Pałacu Kultury. Mocne powiązanie tego gatunku z klasą ludową zauważyć można w komentarzach wokół widowiska. Przykładem takowych, może być kąśliwa wypowiedź dziennikarki Anny Bimer, która w czasopiśmie „Machina” konstatowała: „Za sprawą disco polo remiza zagościła nawet w stolicy”⁶²⁵, bądź „samousprawiedliwienie” reżysera gali, również przedstawiciela inteligencji, Krzysztofa Jaślara: „W zasadzie ten koncert powinien nazywać się tolerancja, gdyby ten wyraz nie był użyty do innych, wyższych celów. My po prostu tolerujemy gusty publiczności i z tymi gustami po prostu nie polemizujemy”⁶²⁶. Jak można zauważyć na przykładzie powyższych wypowiedzi, we wspomnianym okresie disco polo traktowane było przez inteligentów ironicznie (na samej gali Marlena Drozdowska i Marek Kondrat⁶²⁷ wykonali pastiszową piosenkę-żart *Mydelko Fa*⁶²⁸ autorstwa Andrzeja i Mikołaja Korzyńskich, stanowiącą parodię straganowych przebojów), jednak, jak przekonywała Monika Borys w pracy *Polski Bajer. Disco polo i lata 90.*, był to dopiero początek

⁶²⁴ Peja: „Reprezentuję najniższe warstwy społeczne” *Raper mówi o wrażliwości na niesprawiedliwość społeczną i o ulubionych utworach ze swojej kariery*, „cgm.pl” 04.01.2019., online: <https://www.cgm.pl/news/peja-reprezentuje-najnizsze-warstwy-spooleczne/>, dostęp: 27.01.2023

⁶²⁵ A. Bimer, *Swojskie klimaty*, „Machina”, 1996, nr 2, s.44.

⁶²⁶ Cyt. za: M. Borys, *Polski bajer. Disco polo i lata 90*, Warszawa 2019, s. 16.

⁶²⁷ w kontekście klasowości, warto zauważyć, że udział Marka Kondrata - aktora kojarzonego już w latach 90 z polską elitą intelektualną - w rzeczonym wydarzeniu musiał budzić konsternację i podkreślać jego ironiczny charakter. Potwierdzeniem inteligenckiego wizerunku aktora może być fakt, że trzy lata po gali piosenki chodnikowej Kazimierz Kutz wziął go do roli wysublimowanego AA - postaci będącej niejako symbolem polskiej inteligencji na emigracji, w adaptacji *Emigrantów* Sławomira Mrożka dla Teatru Telewizji.

⁶²⁸ Piosenka miała być parodią przebojów disco polo. Tekst inspirowany jest reklamą tytułowego mydła, która wzbudzała duże zainteresowanie widzów znaczną, jak na owe czasy, dawką nagości. Co ciekawe, słuchacze nie odebrali piosenki ironicznie - utwór stał się wielkim przebojem. Dodatkowo, hit przez kilka tygodni utrzymywał się również na pierwszym miejscu międzynarodowej listy przebojów radia *For You* w Chicago.

posttransformacyjnego sporu o „polski gust”⁶²⁹. W przywołanej książce autorka udowadnia, że recepcja omawianego gatunku jest postkomunistyczną wersją „nieprzemijającego antagonizmu charakterystycznego dla polskiej kultury. Tym razem naprzeciw siebie staną naród disco polo i naród inteligencji”⁶³⁰. Awans omawianego gatunku do *mainstreamu* i obecność muzyków polskiego disco w mediach publicznych, wiązały się również z awansem klasowym artystów realizujących ten gatunek. Zdobywający popularność i zarabiający coraz większe pieniądze młodzi ludzie, którzy w przeważającej większości wywodzili się z wsi i małych miasteczek, w utworach nie stronili oczywiście od śpiewania o swojej sytuacji ekonomicznej. W związku jednak ze specyficznym rodowodem muzyków disco polo, a także ludycznym charakterem tego gatunku, obraz awansu społecznego prezentowany przez najpopularniejsze zespoły występujących w takich programach jak *Disco Relax* i *Disco Polo Live* nie miał ani śladu kontestacji⁶³¹. Artyści bez cienia żenady afirmowali wartości materialne i transformację gospodarczą. Kariera w wielkim mieście i wielkie pieniądze były po prostu powodem do prostodusznej radości. Jak przekonywała Monika Borys, narracja ta „ochoczo korzysta z rynkowych przywilejów, zawsze nienasycona fantazjuje o nieograniczonej konsumpcji”⁶³². Mimo pozorów zachłyśnięcia się kapitalizmem, muzycy disco polo starają się jednak w swoich utworach pielęgnować to, co tak ważne było dla przedstawicieli klasy ludowej w tekstach kultury z drugiej połowy XX wieku - tradycyjne wartości rodzinne i patriotyczne. Borys przekonuje, że „Disco polo wynosi na piedestał własną, peryferyjną tożsamość poprzez akcentowanie w niej tego, co polskie”. Punktem odniesienia niekoniecznie więc jest wielkomiejska Polska, a po prostu idea Zachodu, z którym konfrontują muzycy disco polo właśnie ową „swojską” tradycję. Awans społeczny dokonuje się więc tutaj nie w kontekście kraju, a całego świata⁶³³ - gdzie największą aspiracją pozostaje Ameryka.

Do wielkiego powrotu disco polo w drugim dziesięcioleciu XXI wieku, niedoszły - jak się okazało - kres popularności gatunku przypadł na lata 1997-1998⁶³⁴. Bardzo wzrosła

⁶²⁹ M. Borys, *Polski bajer...*, s. 17

⁶³⁰ Tamże.

⁶³¹ Olga Wachcińska w ten sposób pisze o świecie przedstawionym utworów disco polo: „Świat analizowanych utworów to świat wesoły i bezkonfliktowy, przepełniony radością i wzywający do beztrudnej zabawy. Kluczowym problemem zamieszkujących go ludzi jest odnalezienie życiowej miłości. Nie ma tu miejsca na smutnienie, choroby czy śmierć”. 100.

⁶³² Tamże, s. 137

⁶³³ Monika Borys konstatuje: „Tożsamość Polaka w discopolowych marzeniach i obrazach rozgrywa się w rozdarciu między tym, co rodzime, a tym, co światowe.” M. Borys, *Polski bajer...*, s.143.

⁶³⁴ Tak przekonuje Witold Filar w artykule *Fenomen muzyki disco polo w kontekście polskiej kultury popularnej lat 90.* Zob. W. Filar, *Fenomen muzyki disco polo w kontekście polskiej kultury popularnej lat 90.*, „Kultura Popularna” 1/2014, s. 118.

wówczas liczba zespołów wywodzących się z przywołanego stylu, reprezentujących jednak inne nurty, takie jak: cygański, obsceniczny, techno dance - zgodnie z proveniencją wykonawców⁶³⁵. Muniak Staszczuk przekonywał, że był to efekt utraty wiarygodności artystów, którzy, odnosząc sukces, często odcinali się od swoich korzeni: „Fani, ceniący muzykę chodnikową za jej autentyczny i familiarny charakter, zauważyli w końcu napiętnowane zdradą aspiracje artystów, którzy spod strzechy chcieli trafić na salony”⁶³⁶.

W kontekście relacji klasowych w muzyce disco polo, warto wspomnieć jeszcze o fakcie, który wskazywał Leszek Koczanowicz w artykule *Postkomunizm i muzyka pop. Zniszczenie czy odbudowa pamięci w disco polo*⁶³⁷. Badacz, śledząc we wspomnianej muzycznej konwencji wątki nacjonalistyczne, zwrócił uwagę, że muzycy disco polo proponują retorykę wzmacniającą szlachecko-nacjonalistyczne wyobrażenie, według którego wszyscy Polacy „są nosicielami tradycji staropolskiej i mają szlacheckie korzenie”⁶³⁸. z punktu widzenia ludowej proveniencji gatunku i większości jego wykonawców jest to fakt bardzo osobliwy i być może jest on jednym z powodów, dla którego Polacy - na przekór faktom historycznym - tak długo uważali się za naród szlachecki⁶³⁹.

9. Rapujący biznesmeni

Konwencja, w której o awansie klasowym wypowiadał się Ryszard „Peja” Andrzejewski nie jest, rzecz jasna, jedyną funkcjonującą w polskim hip-hopie XXI wieku. Jakub „Muflon” Rużyło, raper, ale także dziennikarz-popularyzator tego gatunku, w rozmowie z Marcinem Flintem opublikowanej w książce *Antologia polskiego rapu*⁶⁴⁰ przyznał, że nowe spojrzenie na rzeczywistość w polskim hip-hopie pojawiło się na samym

⁶³⁵ Tamże.

⁶³⁶ O. Wachcińska, *Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy, Nauki Społeczne”, 3/2012, s. 91.

⁶³⁷ L. Koczanowicz, *Postkomunizm i muzyka pop. Zniszczenie czy odbudowa pamięci w disco polo*, [w:] Tenże, *Polityka czasu. Dynamika tożsamości w postkomunistycznej Polsce*, Wrocław 2009, s. 169.

⁶³⁸ M. Borys, *Polski bajer...*, s.141.

⁶³⁹ Kamil Janicki, autor *Pańszczyzny. Prawdziwej historii polskiego niewolnictwa*, pisał: „Polacy nawet w XXI wieku uważają się za naród szlachecki; niezmiernie popularne jest szukanie wielkich przodków, rekonstruowanie herbowych rodowodów. W rzeczywistości jednak miazdząca większość z nas pochodzi od chłopów”. K. Janicki, *Ilu Polaków jest potomkami chłopów pańszczyźnianych? Niewygodna statystyka, o której milczą podręczniki*, „Wielka Historia”, online: <https://wielkahistoria.pl/ilu-polakow-jest-potomkami-chlopow-panszczyznianych-niewygodna-statystyka-o-kto-rej-milcza-podreczniki/#:~:text=Polacy%20nawet%20w%20XXI%20wieku,z%20nas%20pochodzi%20od%20ch%C5%82op%C3%B3w>, dostęp: 20.02.2023.

⁶⁴⁰ M. Flint, *Rap stał się serialem, raperzy – bohaterami*, rozmowa z J. Rużyło, [w:] *Antologia polskiego rapu*, red. D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jaczyński, Warszawa 2014, s. 41-54.

początku dekady. Przełomowy w tym względzie mógł być album Tomasza Wita Boryckiego - Borixona, o symptomatycznym tytule *Hardkorowa Komercja - Nic naprawdę*. Od tego momentu, obok zorientowanego wokół ulicy, skromności i biedy old-schoolu pojawiło się na rodzimej scenie hip-hopowej nowe spojrzenie na rzeczywistość: „pojawienie się HK [*Hardkorowej komercji* - M.Ł.] było bodaj pierwszą sytuacją, kiedy raperzy w ogóle postanowili zrezygnować z polskiego kontekstu i w całości zanurzyć się w „state of mind” (stan umysłu – przyp. red.) amerykańskich raperów, bez żadnej cenzury przenieść na rodzimy grunt ich podejście do pieniędzy, blichtru i tym podobnych”⁶⁴¹. W tym czasie polski rap otworzył się więc na zupełnie inną narrację dotyczącą awansu klasowego⁶⁴², co więcej, nawet ci, którzy odzęgnywali się w latach 90. XX wieku od afiszowania się z pieniędzmi, zaczęli patrzeć na ten temat dużo bardziej przychylnie⁶⁴³.

Po *Hardkorowej Komercji*, większości piosenek hip-hopowych, awans klasowy przestał być czymś graniczącym z cudem (jak w utworach Pei), a stał się - zgodnie z neoliberalnymi hasłami - na wyciągnięcie ręki. Co więcej, rzesze słuchaczy, marzące o odwzorowaniu drogi do sukcesu swojego idola, w XXI wieku mogły nosić także jego ciuchy. Wielu z artystów tworzących muzykę w tym gatunku zaczęło łączyć twórczość muzyczną z biznesem w branży odzieżowej zarabiając na ubraniach kupowanych przez ich fanów. Prekursorem tego trendu był raper Jacek „Tede” Graniecki, który swoją markę PLNY - mającą być odpowiedzią na amerykańską DKNY - założył już w 1997 roku⁶⁴⁴. Raperów-biznesmenów długo można wymieniać⁶⁴⁵, jednak niewątpliwie największym sukcesem w tej materii może pochwalić się Wojtek Sokół⁶⁴⁶, twórca Prosto Wear. Firma

⁶⁴¹ *Antologia polskiego rapu...*, s. 41.

⁶⁴² Muzycy na przykład chwalili się w piosenkach firmowymi ciuchami: „Niosą mnie Air Force 1, trampki – nie samolot / Moja fryzura na rekruta, dres Lacoste” rapował w piosence *Szyk* raper Eldo, „Katany Henri Lloyd’a, dzinsy Bossa / Polówki Polo Sporta, kurtki Schotta / Dresy Lacoste’y, buty Le Coq Sportif” - Pezet w piosence *Mam ten styl*, a Tede w *Air Max Classic*: „Air Maxy Nike, Conversey trampki / Moje jeansy, PLN-y, T-shirty / Jedziemy dziś z tym, mam tego sterty”.

⁶⁴³ w taki sposób, na przykład, komentował zjawisko Peja: „Raper, który osiągnął sukces materialny może mieć kilka problemów, ale nigdy w związku ze swoim rapem. Bo jeśli zacnie opisywać zmiany wokół siebie, również w związku z zarobieniem kasy, jest dla mnie autentyczny. Nie byłby wiarygodny gdyby nadal celował w target ekipy spod bramy lub klatki rozbijając się cadillacami z zupełnie innym towarzystwem. I jeśli ekipa zaakceptuje jego rozwój, to ten cadillac będzie też ich środkiem transportu, bo ziomek nie chce tak od razu wynosić się ze swojej dzielnicy i wybrać nowych znajomych. To dość złożony proces”. B. Godziński, *Taco robi „6 zer” i ma problem. Peja: artysta rapujący o zarabianiu jest dla mnie autentyczny*, „na:Temat” 18.07.2018, [online: natemat.pl/244005,ile-zarabiaja-raperzy-peja-mowi-nam-o-czym-rapowac-gdy-masz-kase-wywiad](https://www.na:temat.pl/244005,ile-zarabiaja-raperzy-peja-mowi-nam-o-czym-rapowac-gdy-masz-kase-wywiad), dostęp: 27.01.2023.

⁶⁴⁴ Twórczość tego artysty od zawsze zresztą charakteryzowała się gloryfikowaniem wartości materialnych, promocją różnych marek i szeroko pojętym szpanerstwem.

⁶⁴⁵ Np. Paweł „Pezet” Kapliński założył markę Koka, Piotr „Gural” Górny - El Polako i La Polkę, Łukasz „Paluch” Paluszak - BOR Crew, czyli Biuro Ochrony Rapu, a Marcin „Kali” Gutkowski - Ganja Mafia.

⁶⁴⁶ Warto nadmienić, że raper jest praprawnikiem Stanisława Wyspiańskiego, jego babcia, Krystyna Maria Michalska, była wnuczką Stanisława Wyspiańskiego, córką Adama i Heleny Chmurskich.

w 2018 roku miała 13 mln zł obrotu⁶⁴⁷, w 2019 roku podjęła nawet współpracę z firmą Vistula proponując „Klasyczną modę męską połączono z duchem współczesnego streetwearu”⁶⁴⁸, a w 2020 roku kilka linii ubrań zarówno dla kobiet, jak i mężczyzn. Wspomniane zjawisko jest bardzo interesujące w kontekście problematyki awansu klasowego w rodzimym hip-hopie. z jednej strony idzie ono bowiem pod prąd tradycyjnym relacjom raperzy-pieniądze, które ukuły się przez pierwsze lata trwania gatunku w Polsce. z drugiej strony, raperzy - „biznesmeni odzieżowi” - tworząc ciuchy dla swoich słuchaczy niejako pozostają w kontakcie ze „swoimi ludźmi” - dzięki tym ubraniom grupa społeczna bliska artyście może się jeszcze bardziej skonsolidować.

Ale polski rap w XXI wieku, prócz muzyki, nie tylko zajmuje się zarabianiem pieniędzy i szpanowaniem butami. Funkcjonować też będą opowieści gorzko oceniające szanse młodych ludzi w realizmie kapitalistycznym - bardzo ograniczone szanse na awans klasowy, kojarzony w nowym wieku już nie z dychotomią miasto-wieś, ale skupiający się przede wszystkim na zmianie statusu materialnego. Jeden z najbardziej popularnych polskich raperów, Taco Hemingway, w połowie drugiej dekady XXI wieku wydał na przykład odnoszący ogromny sukces singiel *6 zer*, w którym, dzieląc się pokoleniowym marzeniem o zarobieniu miliona złotych („zrobieniu sześciu zer”), diagnozuje również marną sytuację młodych Polaków: „W tym pokoleniu, na umowie zleceniu / Nie gada się o przyszłości i ZUS ie, ubezpieczeniu / Ci ludzie nie chcą gadać o wpłatach na lokatach premium / i polityce tych pozycji raczej nie mamy w menu”. Dawid Kujawa, w szkicu o awansie klasowym w nowym polskim rapie, wylicza także inne poruszane przez młodych twórców tematy, takie jak: odmowa pracy w upokarzających warunkach („W życiu tu nie będzie robił nikt za ryżu miskę” w utworze *Narodowy Fundusz Zdrowia* rapera Kaz Bałagane); opowieść o awansie klasowym na skróty (np. „Ty nadal robisz co wypada w korpo kazamatach / Jakaś jebana gówniara Tobą pomiata” rapuje Kaz Bałagane w *Korpotwarzach*); historię o nienawiści pozbawionych nadziei na zmianę chłopców z klasy robotniczej do establishmentu polityczno-ekonomicznego („Yebać kłamców / Yebać zdrajców / Yebać prawnych radców zasrańców / Yebać zarząd światowego banku”,

⁶⁴⁷ G. Sadowski, *Na rapie też się zarabia. Pamiętajmy, te piosenki są pisane [też] dla pieniędzy*, „My Company. Polska”, 20.02.2020, online: <https://mycompanypolska.pl/artykul/te-piosenki-sa-pisane-dla-pieniedzy/4033>, dostęp: 27.01.2023.

⁶⁴⁸ P. Bukarewicz, *Moda na streetwear: polskie marki odzieżowe założone przez raperów. W czym tkwi ich fenomen?*, „Avanti 24”, 13.04.2021., online: avanti24.pl/Magazyn/7,150441,26974761,moda-na-streetwear-polskie-marki-odziezowe-zalozone-przez-raperow.html, dostęp: 29.01.2023.

w piosence *Yebać* Belmondo & GSP); czy opowieść o życiu w luksusie, który został wydarty społeczeństwu przemocą⁶⁴⁹.

10. Awans w XXI wieku

Wspomniane teksty, przez wzgląd, na swoją niechęć do elit, mogą być niejako kontynuacją spojrzenia na awans klasowy, jaki prezentowali raperzy „starej szkoły”. W obrębie innych gatunków⁶⁵⁰ - podobne podejście zaproponował w 2011 roku, czyli mniej więcej dziesięć lat wcześniej, zespół Cool Kids of Death w piosence *Na kredyt*. Nie jest to już jednak opowieść prowadzona z wnętrza klasy ludowej czy robotniczej, ale w jej imieniu, ponieważ artyści współtworzący ten muzyczny projekt są przedstawicielami kontestującej rzeczywistości inteligencji⁶⁵¹. *Na kredyt* nie jest jednak li tylko krzykiem sprzeciwu wobec elit, ale także próbą diagnozy problemów niższych klas społecznych. We wspomnianym utworze twórcy *Butelek z benzyną* wypowiadają się w imieniu, tych, których naturalnym środowiskiem jest bieda, a więc przede wszystkim - klasy ludowej. W refrenie słyszymy stwierdzenie: „U nas nie ma już biedy”, będące zarazem wyrazem obecnej sytuacji ekonomicznej, jak i informacją o tym, że istotnie się ona poprawiła. Chwilę później dowiadujemy się, jaka jest przyczyna polepszenia się bytu, która sporo ujmuje z początkowego optymizmu: „Bo żyjemy na kredyt”. Codzienną egzystencję autor tekstu porównuje do wojny, w której traci się nie krew, lecz pieniądze: „Ruszać na wojnę / Najwyższy czas / Lecz nie karabin / Potrzebny mi / Przelewać będę / Pieniądze zamiast krwi”. Piosenkowe deklaracje zespołu mogą być odczytywane jako wypowiedzi w imieniu grupy, która czuje się - albo czuła - zależna od klasy rozporządzającej dobrami materialnymi. Wskazuje na to fragment „Mamy nowe potrzeby”, sugerujący, że poprzednie potrzeby grupy mogły być obiektem społecznej dyskusji, debaty czy negocjacji. Jednak, jak deklaruje, wokalista, oprócz potrzeb i kredytów, rzeczona zbiorowość nie ma nic („I nie mamy nic”).

W XXI wieku polska muzyka popularna nawiązywała więc do problematyki awansu klasowego przede wszystkim przez pryzmat ekonomii. Aby panorama była jednak jak

⁶⁴⁹ D. Kujawa, *Rośniemy w siłę, stary, a u was jest źle. Awans klasowy w nowym polskim rapie*, „mały format”, 04-06/2021, online: <http://malyformat.com/2021/07/rosniemy-w-sile-stary-a-u-was-jest-zle/>, dostęp: 30.01.2023.

⁶⁵⁰ Tutaj źródła można z pewnością szukać w muzyce punkowej.

⁶⁵¹ Można w tym momencie przypomnieć głośny artykuł tekściarza grupy - Jakuba Wandachowicza *Generacja Nic*, który rozpoczął dyskusję na temat sytuacji młodego pokolenia u progu XXI wieku.

najpełniejsza, warto przywołać jeszcze jeden hit list przebojów⁶⁵², z drugiej dekady drugiego milenium, w którym awans klasowy ujęty jest z kolei przez pryzmat tożsamości. Będąca pierwszym singlem do albumu o tym samym tytule piosenka *Małomiasteczkowy*, autorstwa Dawida Podsiadły, rozpoczyna się autocharakterystyką pochodzącego z małego miasta wokalisty: „Małomiasteczkowa twarz / Małomiasteczkowa głowa / Małomiasteczkowy styl/ Małomiasteczkowo kocham”. Mimo że, jak przekonywał w wywiadach artysta⁶⁵³, pomysł na utwór pojawił się jako odpowiedź na zakłopotanie poczuciem nieprzystawania do wielkomiejskiego stylu życia, otwierający piosenkę refren zdaje się wyrazem dumy z tytułowej proweniencji. W kolejnych wersach, przybyły z małego miasta młody mężczyzna, wciąż podkreślając swoje pochodzenie, zdradza, że przyjazd do nowej przestrzeni wiązał się dla niego do tej pory ze sferą snów („Z małego miasta wielkie sny”) i może nieco naiwnymi, chłopięcymi marzeniami o nowym życiu: „Wyśniłem sobie ciebie, gdy / Śpiewałem głośno pod prysznicem”⁶⁵⁴. Wspomniane pragnienia nie pozostają wyłącznie indywidualnym rysem mówiącego - są bardzo powszechne, wśród przybyszy z małych miejscowości. Co więcej - czego przykładem może być sama historia wokalisty - ingerują one mocno w wielkomiejską rzeczywistość, wręcz „Atakują twoje ulice”. Przyjazd do metropolii okazuje się jednak zawodem („Pamiętam, bardzo chciałem tu być / Na pewno dużo bardziej niż dzisiaj”). Przeraza przybysza powierzchowność i fałsz wielkomiejskich relacji międzyludzkich, na które remedium być może mogłaby być właśnie tytułowa „małomiasteczkowość”. W związku z tym, z obawy o przyszłość swoją i swoich potomków,

⁶⁵² Jak można przeczytać na Wikipedii artysty: utwór „dotarł na szczyt listy Airplay i większości list przebojów radiowych w Polsce”, online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Dawid_Podsiad%C5%82o, dostęp: 18.02.2023.

⁶⁵³ „Głównym bodźcem do napisania „Małomiasteczkowego” był ten moment, kiedy poszedłem sobie pewnego razu na siłownię. Wiesz, zakładałem na siebie te ciuchy, myślałem sobie, że idę na jakąś ekskluzywną salę ćwiczeń dla gwiazd. I wtedy poczułem, że w ogóle nie pasuję do tej ekipy, wręcz im tam smrodzę. Pcham się nie wiadomo gdzie ze swoją krzywą głową”. K. Rakosza, „Nie przejmuję się tym, że jestem wieśniakiem”. *Małomiasteczkowa rozmowa z Dawidem Podsiadłym*, „na:Temat”, 17.10.2017, online, <https://natemat.pl/252169,co-robi-dawid-podsiadlo-malomiesteczkowy-wywiad>, dostęp: 18.02.2023.

⁶⁵⁴ Maria Szoska, komentując interpretację Chutnik *Małomiasteczkowego* Podsiadły, pisała: „W marcu 2019 roku tabloid »Fakt« doniósł: »Dawid Podsiadło stworzył hymn słoików«”. Analizy utworu dla czytelników dziennika podjęła się Sylwia Chutnik. Nadany przez dyrektora »Faktu« tytuł wpisał utwór w nowe pole znaczeniowe. Autorka *Cwaniary* przeprowadziła na łamach dziennika krótką, ale dość brawurową analizę tekstu Podsiadły. Jej zdaniem napisał on hymn słoików, czyli przyjezdnych, którzy szukają szczęścia w nowych miastach. Przywiani do stolicy chęcią nauki, nowej pracy czy szeroko rozumianych możliwości, albo kochają to miejsce, albo nienawidzą. Często tęsknią za dawnym życiem, ale mają nadzieję, że to wśród blasków neonów i ulicznych korków odnajdą szczęście. Zdaniem Chutnik, płacą za tę decyzję największą cenę: autentyczność. Albowiem rozczarowanie nienadchodzącym spełnieniem miesza się jednocześnie z sentymentalną wizją prostego życia, z dala od fałszywych znajomych, co potęguje jednocześnie podjęcie kolejnej gonitwy dającej nadzieję na spełnienie własnej wizji siebie z przyszłości.” M. Szoska, *Światła małego miasta. O doświadczeniu i opisywaniu małomiasteczkowości*, „Annales Universitatis Paedagogicae”, nr 12 (2021), s. 381.

Podsiadło konkluduje: „Trzeba stąd wyjechać, bo strach / Że wszystko przejdzie na moje dzieci”. Warto zauważyć, że wspomniany, podjęty przez Podsiadłę problem, jest właściwie tożsamy z toposem utrwalonym przez wielu pisarzy, mityzując zagadnienie: miasto jako siedlisko moralnego zepsucia⁶⁵⁵ - prowincja jako spokojna, tradycyjna, dająca wytchnienie przestrzeń, niemal arkadia, do której chciałoby się powrócić⁶⁵⁶. Refren *Małomiasteczkowego* natomiast, powtarzaną wielokrotnie frazą: „Znowu jadę do ciebie sam”, oddaje wyalienowanie, osamotnienie podróżującego między miejscowością rodzinną a wielką aglomeracją.

W wywiadzie dla „na:Temat” Podsiadło, (nota bene, tak samo jak Staszczuk w latach 90. XX wieku, odbierany przez opinię publiczną jako swój człowiek - naturalny, prosty chłopak⁶⁵⁷), komentował: „ta piosenka opowiada o tym, że niezależnie kim jesteś i skąd pochodzisz, to nigdy nie powinieneś tego zagłuszać.”⁶⁵⁸. Jak zostało wspomniane, związku z chwytliwą melodią i siłą przesłania wokalisty, z którym znaczna część społeczeństwa mogła się utożsamić, piosenka stała się bardzo popularna. Sylwia Chutnik nazwała ją nawet „hymnem słoików”, czyli ludzi przybyłych za pracą i karierą do wielkiego miasta, przewożących w swoich torbach i plecakach słoiki z domowym obiadem z rodzinnej miejscowości: „Przywiani chęcią nauki, nowej pracy czy szeroko rozumianych „możliwości” kochają i nienawidzą metropolię. Tęsknią za zwykłym życiem, ale wiedzą, że to wśród blasków neonów i ulicznych korków odnajdą szczęście”⁶⁵⁹.

⁶⁵⁵ w innym utworze z tej płyty - *Najnowszym klipie* - Podsiadło śpiewa: „Zawodzę jak miastowa młodzież (...), marudzę jak miastowa młodzież”.

⁶⁵⁶ „Jeszcze kilka przyjemnych płyt i wyjadę w końcu stąd” śpiewa Podsiadło w piosence *Trofea*. Dawid Podsiadło, *Trofea*, Sony Music 2018.

⁶⁵⁷ Jarek Szubrycht pisał: „Kiedy objawił się na rodzimej scenie, był nieopierzonym młokosem, który zmagał się nie tylko z konkurencją na listach przebojów, ale też z własnymi ograniczeniami: nieśmiałością, trądzikiem, niesformą fryzurą. Sprawiał wrażenie everymana, wrażliwego chłopaka z sąsiedztwa, który kiedy akurat nie odbiera Fryderyków, siedzi w domu, gra w gry wideo albo uczy się na pamięć serialu „Przyjaciele”. (...) Dawid pozostał swojakiem, jest nasz.” J. Szubrycht, *Dawid Podsiadło, Brodka, Krzysztof Zalewski... Polskim rynkiem rządzą dziś muzycy z talent show. i bardzo dobrze!*, „wyborcza.pl”, 19.10.2018, online: <https://wyborcza.pl/7,113768,24064655,dawid-podsiadlo-brodka-krzysztof-zalewski-polskim-popem.html>, dostęp: 15.02.2023.

⁶⁵⁸ K. Rakosza, „Nie przejmuję się, że jestem »wieśniakiem«...”, online: <https://natemat.pl/252169,co-robi-dawid-podsiadlo-malomiasteczkowy-wywiad>, dostęp: 20.02.2023.

⁶⁵⁹ BT, MT, *Dawid stworzył hymn słoików. Co o tym mówi Sylwia Chutnik?*, „Fakt” 12.03.2019, online: <https://www.fakt.pl/plotki/dawid-stworzyl-hymn-sloikow-co-o-tym-mowi-sylwia-chutnik/dn0ftyf>, dostęp: 20.02.2023.

11. Co na to miastowi?

Na awans klasowy i relacje wielkie miasta-prowincja w polskiej muzyce popularnej spojrzeć można jeszcze z innej perspektywy. Przykładem takowej jest przebój zespołu Elektryczne Gitary z 1992 roku - *Jestem z miasta*. Choć utwór został skomponowany w 1987 roku - jeszcze przed transformacją gospodarczą - to jego premiera i ogromny komercyjny sukces już w nowej rzeczywistości, kreować musiał w pewien sposób wizerunek człowieka z nowoczesnego, kapitalistycznego miasta. Co ciekawe - wizerunek ten, mimo proveniencji ściśle inteligenckiej, został skonstruowany tak uniwersalnie, że utożsamiać się z nim mogli nie tylko rodowici warszawiacy czy krakowianie, ale również osoby przyjezdne - nie pochodzące z większych aglomeracji. Miasto funkcjonuje w tej piosence w sposób bezimienny: na prawach symbolu, odniesienia nadającego tożsamość, a zarazem miejsca zdecydowanej identyfikacji autora tekstu (deklaracji przynależności wzmocnionej wielokrotną repetycją w partiach refrenowych).

Wokalista i autor tekstów Elektrycznych Gitar, Kuba Sienkiewicz, wspominał, że inspiracją do stworzenia słów piosenki był Jacek Kleyff. Twórca Salonu Niezależnych zaprosił w 1986 roku Sienkiewicza, jako gitarzystę solowego, do projektu muzycznego *Orkiestra Na Zdrowie*. W związku z nowo zadzierzgniętą znajomością, o kilkanaście lat starszy Kleyff, również rodowity warszawiak, w dodatku sąsiad, podrzucał młodszemu koledze pomysły na życie. Sienkiewicz wspominał:

Jacek zaproponował mi, żebym przeniósł się na wieś. Miał plany stworzenia czegoś w rodzaju ekologicznej osady, w której zamieszkałby z gronem przyjaciół. Tam należało żyć w zgodzie z naturą, korzystając z naturalnych źródeł energii, z naturalnej zdrowej żywności. (...) Przeciąć pępowinę z miastem, diametralnie zmienić swoje życie⁶⁶⁰.

Po kilkutygodniowych próbach przekonania do takiej decyzji, dwudziestopięcioletni Sienkiewicz w końcu odmówił. Zainspirowany przemyśleniami w temacie własnych związków z miastem, stworzył tekst piosenki, która kilka lat później stała się hitem: *Jestem z miasta*.

Tekst utworu jest lakoniczną deklaracją przywiązania osoby mówiącej do miasta, w którym jest mocno zakorzeniony. To w zasadzie wtopienie się czy symbiotyczne zrośnięcie z miejskim organizmem, w efekcie czego tę miejską proveniencję „widać,

⁶⁶⁰ Z opisu piosenki *Jestem z miasta*, „Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki”, zakładka *Informacje*, online: https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Jestem_z_miasta, dostęp: 25.03.2023.

słyszać i czuć⁶⁶¹. Mimo że deklarujący nie wszystko rozumie i nie we wszystko wierzy, jest tak przyzwyczajony do swojego miejsca na ziemi, że wszelkie niebezpieczeństwa związane z wielkomiejskim szumem nie robią już na nim wrażenia. Miasto jest niepokojące, tajemnicze i pochłaniające („W objęciach biurek, w krokach obchodów / rodzą się rzeczy jasne i ciemne”), ale jednocześnie zmusza człowieka do zbudowania przeciw niemu silnej, niezależnej podmiotowości („ja nie rozróżniam ich, nie ufam, / więc jestem z miasta...”). Sienkiewicz zdaje się nie mieć problemu z tym, że szybkie i intensywne („W wietrze oddechów, w błocie napisów”) miejskie życie doprowadzić może do rozmaitych problemów natury psychicznej („rodzą się szajby małe i biedne”), jednak wydają się one nieuniknionym elementem jego egzystencji, współtworzącym tożsamość podmiotu („karmię się nimi i karmić się będę” – co ma sens ambiwalentny, jak zdrowa i niezdrowa żywność, także jak karmienie myśli, emocji zdrowymi bądź niezdrowymi dla psyche czynnikami). Co więcej, podmiot najwyraźniej jest z tej tożsamości dumny, skoro tak wiele razy podkreśla dobitnie swoje pochodzenie w refrenowych nawrotach. Ów refren, również przez nonszalancki i pełen lekkości sposób śpiewu wokalisty, w zasadzie uchyla jego wcześniejsze, negatywne rozpoznania na temat miasta.

W 1994 roku autor odnosił się do ogromnego powodzenia tego utworu, zżymając się nieco na fakt niesamowitej popularności wspomnianej piosenki na polskich dyskotekach. Źródło tej popularności widział w wesołej melodii, która miała być przeciwwagą do niewesołego przecież przesłania. Bardzo ciekawymi w kontekście awansu społecznego wydają się Sienkiewicza konkretne wspomnienia społecznej recepcji⁶⁶² utworu: „Na giełdzie

⁶⁶¹ Jak bardzo chwytna okazała się ta fraza Kuby Sienkiewicza, dowodzi po latach jej obecność w języku mówionym i pisanym. „To widać, słyszać i czuć” początkowo używane było nieco żartobliwie, na prawach cytatu o rozpoznawalnym źródle (i ze świadomością dodania przez autora komponentu „czuć”, modyfikującego utarte „widać i słyszać” czy archaicznego – o przeciwnym znaczeniu - „ani widu, ani słyhu”). Wkrótce „To widać, słyszać i czuć” przeszło na poziom „skrzydlatych słów”. z czasem częstotliwość tej frazy zdaniowej w codziennym języku sprawiła, iż – rozpowszechniona i funkcjonująca na prawach utrwalenia werbalnego - wrosła we współczesną polszczyznę tak silnie, iż we wspólnocie komunikacyjnej stała się dla wielu jej uczestników anonimowa (zwłaszcza tych z młodszych pokoleń bądź niekoniecznie pamiętających Jestem z miasta), przejęta od innych, w naturalny sposób włączona do zasobów języka. Dowodem tego jest choćby ogromna ilość adresów internetowych, które wyświetlają się po wpisaniu w przeglądarkę rzeczonyj frazy, stosowanej w komentowaniu/puentowaniu bardzo różnych, często diametralnie odległych zjawisk, tematów, kontekstów. Fraza zdaniowa „Widać, słyszać i czuć” zyskała status trwałego połączenia słownego, wzbogacając współczesną polszczyznę. Jest też adaptowana (i „adoptowana”) w nowszych piosenkach, m.in. rapowych (jak w utworze grupy Wysokilot *Widać, słyszać i czuć*, feat. Tobi & Tito).

⁶⁶² Arcyciekawą kwestię podniósł współpracujący z Sienkiewiczem Piotr Łojek, który popularności utworu w latach 90. XX wieku doszukiwał się w słowie „miasto”, które wówczas mogło na wielu dyskotekach być odczytywane jako „mafia”: „Wytłumaczenie jest dość proste, bo po pierwsze, jest to dobra piosenka, jest to przebój sam w sobie; a po drugie miasto, czego nie przewidziałeś, bo nie wiedziałeś, oznaczało wtedy dla dyskotek zupełnie co innego niż dla ciebie, miasto to znaczyło po prostu Wołomin i Pruszków. (...) Dlatego, prawdopodobnie oni się poczuli, ci co wybierają, bardzo swojsko”. Wspólny wywiad Kuby Sienkiewicza i Piotra Łojka dla Radia WAWA, we wrześniu 2006 roku.

warzywnej pewien dziadek usłyszał tę piosenkę lecącą ze straganu i strasznie się wkurzył: a ja jestem ze wsi, to coś źle? Wyraźnie się buntował. Bunt, albo bezpośrednio utożsamianie się z refrenem - najpowszechniejsza reakcja, jak sędzę.⁶⁶³ Fenomen *Jestem z miasta* zawierający się w genezie, tekście i recepcji piosenki wiąże się więc z trzema zagadnieniami pozostającymi w obrębie relacji miasto-wieś. z jednej strony - historia jej powstania ukazuje socjologiczną prawdę o mieszkańcach wielkich miast, którzy znęcani wizją „powrotu do natury” wyjeżdżają na wieś - stawiając sobie domy bądź kupując działki. z drugiej strony - piosenka ta może być czytana jako wyraz dumy z miejskiego pochodzenia, lub miejskiej egzystencji (chodzi tu o przyjezdnych do miasta). W tym wypadku ustawia się ona niejako w opozycji do tych, którzy wielkomiejskość krytykują⁶⁶⁴. z innej strony, wysoka frekwencja piosenki w mediach pozwoliła zbudować nowy, posttransformacyjny wizerunek miasta, które jest tyleż wciągające i niebezpieczne, co - być może właśnie i dlatego - pociągające. Chociażby na tyle, żeby chwalić się z bycia mieszczuchem.

12. Podsumowanie

Rywalizacja między kulturą wiejską a inteligentką to tak naprawdę rywalizacja dwóch projektów Polski. Elementy wyobrażonych obrazów rzeczywistości, produkowane przez członków tych wspólnot, do dziś przedostają się do muzyki popularnej. W niniejszym rozdziale chciałem pokazać tło historyczno-społeczne owych odmiennych wizerunków, a także udowodnić, że ich ślady można odnaleźć zarówno w konkretnych piosenkach, estetykach, jak i dyskusjach zorientowanych wokół problemu ludowości czy klasowości. Wiążą się one z różnymi strategiami performowania tożsamości ludowej, małomiasteczkowej i wielkomiejskiej wyrażającej się w dowartościowaniu miejsca swojego pochodzenia, deprecjacji gestów kulturowego wykorzenienia czy tradycji. Usłyszeć je można w postaci wyśpiewanych, wyrapowanych pogłosów dyskursów postzależnościowych.

Podejmowane przez muzyków discopolowych tematy i prezentowane przez nich

⁶⁶³ *Jestem z miasta*, „Wikipedia”, b.d., online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jestem_z_miasta#cite_note-autonazwa1-3, dostęp: 02.02.2022; cyt. za: K. Sienkiewicz [Jakub Sienkiewicz], *Jestem z drowy. Teksty piosenek i wywiad z liderem zespołu „Elektryczne Gitary”*, Warszawa 1994.

⁶⁶⁴ Jak już zostało powiedziane - krytyka wyśpiewana przez Sienkiewicza w zwrotkach niejako „znika” za sprawą chwytliwego refrenu (afirmującego nie wprost) pochodzenie z miasta i podtrzymywanie symbiozy z nim.

podstawowe etyczne wartości, tylko w nielicznych miejscach będą tożsame z tym, co w swoich utworach performują polscy artyści wykonujący muzykę rockową, alternatywną, nie mówiąc już o szczególnie popularnych w ostatnim dwudziestoleciu XX wieku wśród polskiej inteligencji bardach i „poetach piosenki”. Polska wywodzącego się z biedy Ryszarda „Pei” Andrzejewskiego będzie zupełnie innym miejscem niż Polska wywodzącego się z inteligenckiego domu „Tedeo” - Jacka Granieckiego. Mimo dominacji we współczesnej Polsce kultury miejskiej nad prowincjonalną, muzyka wywodząca się z szeroko pojętych tradycji ludowych, przez wzgląd na swoją proveniencję wciąż może inspirować młodych muzyków do odważnych eksperymentów (przykład Kapeli ze wsi Warszawa, czy Żywiołaka), stanowić element polityki tożsamościowej (*gatunek* disco polo w latach 90. XX wieku i drugim dziesięcioleciu XXI), a także budzić kontrowersje (*casus* piosenki *Koko Euro Spoko*). Można się od tych współczesnych muzycznych przejawów ludowości, wzorem beneficjentów awansu klasowego w PRL-u, dystansować, jednak nie powinno się ich bagatelizować. Ostatecznie, prędzej czy później przyjdzie nam się bawić na jakimś weselu do melodii góralskich, kompozycji zespołu Golec uOrkiestra bądź skocznych pieśni Zenka Martyniuka. Jeżeli nie w wersji oryginalnej, to jazzowej.

Rozdział 6: Piosenka popularna wobec władzy

1. Piosenka jako medium

Nie ulega wątpliwości, że piosenkę można również rozpatrywać jako specyficzną formę komunikatu. Marek Jeziński w pracy *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny* przekonuje, że sytuację komunikacyjną, którą wytwarzają autorzy piosenek należy traktować jako szczególny przypadek komunikowania masowego⁶⁶⁵. Za Stanleyem Baranem i Dennisem Davisem terminu tego można użyć w stosunku do sytuacji, w której „źródło, zazwyczaj organizacja wykorzystuje daną technikę jako środek komunikowania z dużą grupą odbiorców”⁶⁶⁶. Jako że w ramach tego typu interakcji, inaczej niż w to się dzieje w wypadku relacji interpersonalnych, musi występować jakieś medium, poprzez które nadana wiadomość dotrze do odbiorców - piosenka bierze także udział w tak zwanej komunikacji medialnej. Baran i Davis ten typ relacji definiują jako „kontinuum, które rozciąga się od komunikowania interpersonalnego z jednej strony, do tradycyjnych form komunikacji z drugiej”⁶⁶⁷.

Piosenka jako medium (i zarazem komunikat) ma ogromny potencjał społecznego oddziaływania. Brian McNair w książce *An Introduction to Political Communication* wymienia kilka funkcji mediów w procesie wymiany informacji w systemie demokratycznym. W kontekście przekazu muzycznego szczególną uwagę należy zwrócić na ich ważną rolę polegającą na informowaniu oraz edukowaniu odbiorcy, oddziaływaniu na formowanie opinii publicznej, a także głoszeniu różnorodnych poglądów⁶⁶⁸.

Przedmiotem rozważań będą w niniejszym rozdziale piosenki, które powstały w Polsce w przedziale czasowym lat 1980-2020, komentowały krytycznie dyskurs zaproponowany przez władzę polityczną w naszym kraju⁶⁶⁹ i zostały uznane przez opinię publiczną za istotne komunikaty medialne. Wybrane do analizy utwory funkcjonowały bądź funkcjonują jako autorskie wypowiedzi informujące i edukujące obywateli, na które wpływa wiele aspektów natury ogólnej (między innymi: uwarunkowania środowiskowe, pokoleniowe,

⁶⁶⁵ M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń, 2011, s. 48.

⁶⁶⁶ S. Baran, D. Davis, *Teorie komunikowania masowego*, tłum. A. Sadza, Kraków, 2007, s. 8.

⁶⁶⁷ S. Baran, D. Davis, dz. cyt., 2007, s. 48.

⁶⁶⁸ B. McNair, Brian, *An Introduction to Political Communication*, New York, 2007, s. 19-20.

⁶⁶⁹ w niniejszym rozdziale pominięty zostanie nurt tak zwanych „piosenek masowych”, do których zalicza się popularną w PRL piosenkę żołnierską. Tematem tej części pracy są piosenki będące niejako naturalną odpowiedzią artystyczną na dyskurs władzy, dlatego utwory wpisujące się w ten dyskurs, często będące jawną propagandą, nie znalazły się w rozważaniach. Trzeba jednak pamiętać, że nurt piosenki prawomyślny był w okresie PRL-u obecny i popularny.

subkulturowe), jakie obwarowują złożoność relacji piosenkowych. W tym wypadku termin „obywatel” trzeba rozumieć jako zaprojektowanego przez omawianych artystów adresata, dla którego sam kod językowy (a także szeroko pojęty kontekst słuchanych utworów⁶⁷⁰) nie jest barierą.

Wybór przywołanych strategii artystycznych w niniejszym rozdziale został uwarunkowany ich ówczesną popularnością i potencjalnym wpływem, jaki mogły mieć (i miały) na kształtowanie się spojrzenia Polaków na swój własny wizerunek (będący konkurencyjnym wobec tego, co proponowała zmieniająca się władza) i rzeczywistość polityczno-społeczną. Twórczość, która w tym rozdziale została wzięta na interpretacyjny warsztat, jest tylko promilem wszystkich powstających w latach 1980-2020 utworów krytycznych wobec władzy. Stworzony przez tę garstkę artystów obraz naszego kraju jest jednak na tyle wyrazisty i wpływowy, że w pracy na temat obrazu piosenkowego Polski i Polaków ostatniego czterdziestolecia nie mogło zabraknąć choćby krótkiego rozdziału szkicującego wyśpiewane relacje artystów z władzą.

2. Strategie wypowiedzi politycznych w polskiej piosence lat 80. XX wieku

Przez wzgląd na trudną sytuację polityczno-społeczną w Polsce początku lat osiemdziesiątych XX wieku - narastające objawy kryzysu gospodarczego, strajki, społeczne zniechęcenie, trudności życia codziennego i rodzącą się opozycję polityczną, jasne jest, że warstwa słowna i przesłanie piosenek tego okresu musiały w mniejszym lub większym stopniu poruszać tematy polityczne. Spektrum strategii, jakie przyjmowali autorzy tekstów piosenek ostatniej dekady PRL wypowiadając się na temat władzy, było bardzo szerokie. Można wyróżnić co najmniej trzy obiegi, w których funkcjonował piosenkowy dyskurs konkurujący z tworzącym wyidealizowany obraz kraju i wspólnoty narodowej dyskursem władzy. Pierwszy – oficjalny – na który największy wpływ miała cenzura, drugi obieg (niecenzurowany, nieoficjalny, zaangażowany politycznie, często publikowany w wydawnictwach emigracyjnych) i obieg trzeci, który pojawił się po 1986 roku i był podziemnym nurtem w ramach obiegu niezależnego, dystansującym się od polityki (kontrkultura, na przykład Pomarańczowa Alternatywa, czy „Brulion”). Zakres poetyk

⁶⁷⁰ Chodzi tu o fortunność komunikatu. Według badań Hocketta, twórcy terminu „gramatyka słuchacza”, ponad 50% fortunności komunikatu leży po stronie odbiorcy, jego kompetencji różnego typu w percypowaniu sensu. Ch. Hockett, *Grammar for the hearer*, [w:] *Structure of language and its mathematical aspects*, vol. XII, Providence 1961, s. 220-236.

i strategii wypowiedzi politycznych w tekstach piosenek rozciągać się musiał zatem od mocnych, dosadnych konstatacji i postulatów, w których padały konkretne nazwiska przywódców politycznych, poprzez ogólną krytykę bezosobowego systemu politycznego, do mowy ezopowej, która kryła meritum piosenkowego komunikatu za metaforą. Rzecz jasna, poszczególne strategie ze względu na formę artystyczną, przynależność pokoleniową wykonawców czy dostępność (widzialność), znajdowały inne grupy odbiorców, którzy za sprawą słuchanych piosenek budowali sobie własne - mniej lub bardziej do siebie zbliżone - wizerunki władzy i wyobrażenia sytuacji politycznej w kraju.

3. Poza oficjalnym obiegiem, w obiegu głównym i na jego obrzeżach

Najbardziej bezpośrednio w krytyce były oczywiście piosenki funkcjonujące poza oficjalnym obiegiem. Im dalej od głównego nurtu – tym bardziej prosty, brutalny i agresywny przekaz. Najlepiej w ten trend wpisują się piosenki pisane i śpiewane w obozach dla internowanych. Już same tytuły wiele mogą powiedzieć o sposobie konceptualizacji w tych tekstach relacji społeczeństwo-władza (w obrębie tych utworów będzie to raczej układ my-władza). Najczęściej utwory te rozpoznawano po incipicie: *Wojciechu, Wojciechu, cóżeś ty uczynił...*⁶⁷¹, *Na Wojtusia z wieży Spaskiej Łońka oczkiem mruga...*⁶⁷², *Jak ciężko być ZOMO-wcem...*⁶⁷³, *Graj, Kulesza, graj...*⁶⁷⁴, *Santa Milicyja...*⁶⁷⁵. Były to proste ballady, niejednokrotnie stanowiące wariacje okupacyjnych piosenek typu *Siekiera, motyka*, których potencjał zawierał się przede wszystkim w humorystycznym opisie rzeczywistości. Koncept tych utworów opierał się na wyśmianiu, na satyrycznym i sarkastycznym piętnowaniu (obnażaniu) najważniejszych polityków w państwie, czyli tych, którzy rozkazy wydają, a także tych, którzy te rozkazy wykonują, a zatem zomowców i milicjantów. Obieg tych tekstów, mimo ówczesnej infrastruktury utrudniającej popularyzację, był wbrew pozorom całkiem szeroki, rozpowszechniano je na przegrywanych kasetach, a także czasem

⁶⁷¹ patriotycznyinternet, *Wojciechu, Wojciechu - Głogów - Piosenka o Stanie Wojennym*, „Youtube.com”, 29. 11.2013, online: <https://www.youtube.com/watch?v=pUYEUUNC56w>, dostęp: 20.04.2023.

⁶⁷² patriotycznyinternet, *Kołysanka - Na Wojtusia - Piosenki internowanych w Stanie Wojennym - Głogów*, „Youtube.com”, 29. 11.2013, online: <https://www.youtube.com/watch?v=VxBvvUt6o1s>, dostęp: 20.04.2023.

⁶⁷³ patriotycznyinternet, *Jak ciężko być zomowcem - Piosenki internowanych w Stanie Wojennym - Głogów*, „Youtube.com”, 29. 11.2013, online: <https://www.youtube.com/watch?v=duBhdKpvQOs>, dostęp: 20.04.2023.

⁶⁷⁴ patriotycznyinternet, *Graj Kulesza - Piosenki internowanych w Stanie Wojennym - Kwidzyn*, „Youtube.com”, 29. 11.2013, online: <https://www.youtube.com/watch?v=cLVxQU6hvqE>, dostęp: 20.04.2023.

⁶⁷⁵ patriotycznyinternet, *Santa milicyja - Piosenki internowanych w Stanie Wojennym - Kwidzyn*, „Youtube.com”, 29. 11.2013, online: <https://www.youtube.com/watch?v=a9F-F6PXEeg>, dostęp: 20.04.2023.

usłyszeć je było można na antenie Radia Wolna Europa.⁶⁷⁶

Równie mocny, ale nieco inny w swojej formie polityczny przekaz w piosenkach lat osiemdziesiątych XX wieku w Polsce, rozpowszechniało najmłodsze pokolenie muzyków. Bezapelacyjnie najmodniejszym wówczas gatunkiem muzycznym wśród młodych ludzi był punk rock, który narodził się w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku w Wielkiej Brytanii. Remigiusz Kasprzycki w pracy *Dekada buntu* genezę całego ruchu punkowego widzi w narastającym kryzysie gospodarczym i wzrastającym bezrobociu zachodniej młodzieży, która „została zepchnięta poza funkcjonujący system kapitalistyczny”⁶⁷⁷ i postanowiła się ze społeczeństwa wyalienować, tworząc własną enklawę. Symbolem punków stało się z czasem malowane na murach całego świata hasło „No future”.

Pomimo generalnej tendencji do unikania jasno określonych stanowisk politycznych, można w twórczości polskich zespołów punk rockowych odnaleźć muzyczne komunikaty, które szkicują pewien obraz władzy w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej.

Aparat państwowy, którego kreację nietrudno wyczytać z piosenek punk rockowych zespołów, jest demoniczną instytucją, z którą szary obywatel nie ma żadnego kontaktu. Władza pozostaje poza zasięgiem społeczeństwa, funkcjonuje jako zła siła, która stworzyła system. Nie można z nią dyskutować, a bunt jest skazany na porażkę, jedyne, co pozostaje, to wykrzyczenie całej złości.

W piosence *Centrala* zespołu Brygada Kryzys, „towarzysze z centrali”, na których sygnał czeka (zbiorowy) podmiot liryczny, są przedstawieni jako emanacja demiurga, jedyna siła mogąca mieć wpływ na cokolwiek. Tomasz Lipiński, w komentarzu zamieszczonym w książce Jana Skardzińskiego i Konrada Wojciechowskiego pod tytułem *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę*⁶⁷⁸, podkreślił, że utwór ten miał być obrazem ubezwłasnowolnienia na własną prośbę, ponieważ podmiot wielokrotnie powtarza, że tylko Centrala może nas ocalić, dlatego wciąż, nieprzerwanie⁶⁷⁹ jej „ufamy”⁶⁸⁰.

Ten ironiczny i gorzki obraz władzy w Polsce lat osiemdziesiątych Tomasz Lipiński „rozwija” w ramach innego swojego projektu muzycznego – zespołu punk rockowego Tilt.

⁶⁷⁶ Świadczyć o tym takie książki jak *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80* A. Grupińskiej, J. Wawrzyniak, zebrane i opracowane przez M. Zymowicza pamiętniki internowanych w latach osiemdziesiątych XX wieku (*A mury runę, runę, runę... Pamiętniki internowanych*) czy zbiory dokumentacji opozycji politycznej z lat 1975-1989 z Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Zob. H. Grupińska, J. Wawrzyniak, *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80.*, Warszawa 2011; M. Zymowicz, *a mury runę, runę, runę... pamiętniki internowanych*, Warszawa, 1983.

⁶⁷⁷ R. Kasprzycki, *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989*. Kraków, 2013, s. 69.

⁶⁷⁸ Podobną kwestię podjął zespół Republika w piosence *Znak równości* z płyty zatytułowanej *Nowe Sytuacje* (1983), gdzie Ciecowski śpiewał o „Centralnym wyrównywaczu”.

⁶⁷⁹ Tę stałość sytuacji polityczno-społecznej podkreślają liczne powtórzenia.

⁶⁸⁰ J. Skardziński, K. Wojciechowski, *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak, 2017, s. 225.

W piosence *Nie wierzę politykom*⁶⁸¹ jednoznacznie definiuje on klasę polityczną jako niegodną zaufania. Oto sprawujący władzę nie dość, że dzielą społeczeństwo („wytyczyli granice”, „zbudowali mur”, „podzielili nas”), są także dla „zwykłego człowieka” niedostępni („patrz na nas z góry”) i skrywają różne tajemnice (To oni mają swoje sprawy / o których my nic nie wiemy), mogące Polaków doprowadzić do katastrofy („I nie chcę was straszyć zobaczycie sami / Że najciekawsze dopiero przed nami”). W omawianej piosence znajdują się dwa wersy pozornie nieprzystające do jej zasadniczego tematu: władzy, a w istocie tym silniej zapewne ją krytykujące przez dobitne uwypuklenie skutków, jakie wywiera na społeczeństwo. Te fragmenty diagnozują właśnie stan społeczeństwa, które na skutek opresywnej sytuacji politycznej coraz silniej się degraduje, a może wręcz degeneruje. Lipiński używa charakterystycznej dla polskiego punka metafory sięgnięcia dna przez społeczeństwo („Ha ha ha Ciągłe jeszcze mamy parę metrów do dna / Ha ha ha Ciągłe spadamy to jeszcze nie jest to”). Upadek ten nie oznacza jednak końca problemów, ponieważ politycy wciąż są u władzy⁶⁸².

Bierność społeczna jest czymś, co zespoły punk rockowe z jednej strony piętnują, ale z drugiej strony rzadko usłyszeć można było w ich piosenkach głośne wołanie o bunt, jakby młodzi muzycy nie mieli nadziei na odmianę sytuacji politycznej. Niewykluczone, że wpływ na taki stan rzeczy miał fakt, iż pokolenie to, wychowane w warunkach totalitarnej władzy, restrykcji, „zamordyzmu”, cenzury, samo uległo już wspomnianemu spadaniu, a nie zdążyło się jeszcze odbić i nauczyć głośnego nawoływania „przeciw władzy”. Muzycy ci byli bowiem za młodzi, by mieć jakieś doświadczenia konspiracyjne, co mogło się przełożyć na sposób kreowania punkowego dyskursu wobec dyskursu władzy. Społeczeństwo portretowane jest najczęściej przez muzyków punk rockowych jako bierna, szara masa (na przykład *Szare koszmary* Tiltu, *Radioaktywny blok* Brygady Kryzys), pogrążona we wzajemnych waśniach i szaleństwie (*Ładuj działo*, *Misiowie puszyści*, *Fala* zespołu Siekiera). Próżno szukać jakiegoś drogowskazu, autorytetu (można jedynie pytać milicjanta, bo on, jako przedstawiciel władzy, wie więcej i „prawdę powie”, a także może udzielić informacji „Jak stać się doskonałym / Męskim, pięknym, silnym / Którędy dojść do celu / i zawsze być niewinnym”). To co przez polityków nazywane jest postępowaniem i „ewolucją społeczną”, jest *de facto*

⁶⁸¹ Tekst przeanalizowano na podstawie nowej edycji albumu *Czad Kommando* Tilt oryginalnie wydanej w 1990 roku nakładem wydawnictwo Arston. Wersja z 2000 roku nosi tytuł *Czad Komando*. Piosenka *Nie wierzę politykom* powstała i była wykonywana przez Tilt już w latach osiemdziesiątych XX wieku.

⁶⁸² Inspiracją do stworzenia przez Lipińskiego tego poetyckiego obrazu mógł być wiersz Różewicza pod tytułem *Spadanie*, w którym poeta sugestywnie opisywał wciąż pogłębiającą się degenerację wartości człowieka drugiej połowy XX wieku, który, pogubiony, nieprzerwanie spada we wszystkich kierunkach.

upadkiem.

Tę katastrofę społeczną w interesujący sposób obrazuje zespół KSU w utworze *Ewolucja (w ścieku)*: „spłoszone stada szalonych szcurów do mieszkań się wdzierają / ludzkość upada w ginącym raj i nowa era nastaje / [...] / gdy się popadniesz w śmierdzącym szlamie narodzi się nowe życie / szczury, płazy, gady i muchy na ewolucji szczycie”. Ten przejrzysty i pozornie nieskomplikowany tekst cechuje wyszukana poetyka, którą autor sprawnie funkcjonalizuje. Maciej Augustyn posługuje się brutalizacją i ostrymi kontrastami semantycznymi (jeden szereg: „ginący raj, nowa era, ewolucji szczyt, nowe życie” wobec drugiego szeregu: „śmierdzący szlam, szczury, płazy, gady i muchy”), a także dokonuje przemieszania rejestrów stylistycznych. Społeczeństwo sportretowane jest za pomocą animalizującej i pejoratywnie nacechowanej metaforyzacji, natomiast wszystko to, co po drugiej stronie, związane z władzą i ustrojem (stylistyka oparta na nowomowie komunistycznej: raj, nowa era ludzkości, nowe życie, nastający świt), oddane jest za pomocą wysoko waloryzowanych leksemów. Zestawienie to przynosi efekt w postaci ironii, buduje ostrą, groteskową, niezwykle krytyczną reakcję na dyskurs władzy, obnażając jej nikczemne zafalszowanie i tragiczne skutki. Abstrakcje władzy (nieweryfikowalne, odległe, rzekomo czyste) – która w piosence KSU pełni rolę boga (bo to raj, choć już ginący), jest siłą sprawczą ewolucji (tu ironicznie odwróconej, bo degradującej) – oddaje abstrakcyjne słownictwo. Konkret ludzki, konkretne społeczeństwo (zdeformowane, zanimalizowane, brzydkie, bezwolne), ujęte w ukonkretnionych właśnie obrazach teriomorficznych (bo prócz zwierząt gady, płazy) i niskim rejestrze stylistycznym, jest odpowiedzią – reakcją dyskursu piosenkowego na zakłamujący obiektywną rzeczywistość dyskurs propagandowy, którego nadawca jest anonimowy, ukryty za makrokategoriami "państwa", "władzy", "mass mediów".

W 1986 roku jeden z nesorów polskiego punk rocka – Lech Janerka – opublikował piosenkę pod tytułem *Konstytucje*, w której powtarza diagnozy na temat władzy, jakie stawiali w tym okresie Tomasz Lipiński, Robert Brylewski czy Krzysztof Grabowski – a mianowicie, że władza jest niebezpieczna (ponieważ przygotowuje konstytucje „które mają zgubną treść”), jednak społeczeństwo „ma to gdzieś”. Sformułowanie „ale my to mamy gdzieś” można z pozoru odczytać jako wyraz społecznej apatii i zmęczenia dyskursem władzy i polityką, jednak fragment ten należałoby odnieść do całej sceny politycznej, która, zdaniem autora tekstu piosenki, nie zasługuje na większe zainteresowanie, skoro po prostu nie zamierza podjąć niewygodnej, rzeczowej dyskusji. Janerka jest zaangażowany mimo pozorów, jakie w swoich piosenkach stwarza (o czym śpiewa w utworze o *głowie*⁶⁸³), zaś jednym z dowodów

⁶⁸³ „Głowa mówi lubię kiedy mówię/ Lubię głowić się i lubię lubić / Lubię ludzi się i ludzę ludzi / Że odcinam

tego stanu rzeczy może być najbardziej współczesna realizacja wspomnianego utworu (nagrana z Sidney'em Polakiem), która została wzbogacona o jednoznaczny komentarz polityczny⁶⁸⁴.

Ważnym zespołem wywodzącym się z estetyki punk rocka, który chętnie i często w swoich piosenkach poruszał problem władzy i sytuacji politycznej w Polsce, jest poznańska grupa Pidżama Porno, którego frontmanem i autorem tekstów jest Krzysztof „Grabież” Grabowski. Na początku kariery zespołu (koniec lat siedemdziesiątych i początek osiemdziesiątych XX wieku) ich sposób ujmowania, kreowania relacji społeczeństwo-władza wpisywał się w szeroko pojętą estetykę politycznych wypowiedzi polskiego punka, był jednak nieco bardziej optymistyczny. W piosence *Wielwetowe swetry* Grabowski opisuje zbiorowość, która nie jest apatyczna i przygnębiona, lecz wręcz przeciwnie – niepokorna i gotowa do walki przeciwko rządzącym („Lecz my nie będziemy pokorni/ Nie będziemy bezsilni i bierni / Weźmiemy, co będzie pod ręką/ i staniemy po stronie rebelii”). Pidżama Porno w swoich piosenkach z lat osiemdziesiątych pozbawia PRL-owski aparat władzy nadludzkich, nadprzyrodzonych atrybutów. Władza przestaje być szatańskim, abstrakcyjnym, manipulującym rzeczywistością bytem, a staje się instytucją, która ma swoje słabości (zobrazowane choćby w piosence *Katarzyna ma katar*).

Polski rock (w tym punk rock) lat osiemdziesiątych XX wieku, dzięki wykorzystaniu potencjału wspólnototwórczego i stwarzaniu (czy tworzeniu się) enklaw miłośników wybranych formacji muzycznych, które propagowały narracje sytuujące się najczęściej w opozycji do narracji oficjalnych, do dziś otaczany jest w niektórych kręgach swoistym kultem. Jednym z dowodów na zasłużony szacunek, na uznanie roli, jaką muzycy polskiego punk rocka pełnili w tamtej dekadzie - i w znaczącej mierze spełnili - jest sukces⁶⁸⁵ filmu Wojciecha Słoty i Leszka Gnoińskiego zatytułowanego *Beats of Freedom – zew wolności* (2010). Ideą tego filmowego obrazu jest teza wsparta licznymi dowodami - że zespoły takie jak Brygada Kryzys, Dezenter, a także Perfect, TSA czy Manaam odegrały ogromną rolę w walce z komunizmem w Polsce⁶⁸⁶.

się by ich nie nudzić”. Klaus Mitffoch, *O głowie*, Tonpress 1984.

⁶⁸⁴ We wspomnianej wersji z 2006 roku Sidney Polak do oryginalnego tekstu Janerki dodaje m.in.: „Gdzie są wszystkie obietnice, polityku znaj granice”, „Przymilasz się kiedy chcesz władzę mieć i zmieniasz się kiedy w końcu ją masz”.

⁶⁸⁵ Dowodem na to są entuzjastyczne recenzje, takie jak np. Jacka Cieślaka na łamach „Rzeczpospolitej”. Zob. J. Cieślak, *Solidarność rocka w PRL*, „Archiwum.rp.pl”, 12.03.2010, online: <https://archiwum.rp.pl/artykul/932096-Solidarnosc-rocka-w-PRL.html>, dostęp: 04.04.2019.

⁶⁸⁶ Film reklamowany był hasłami „Otwórz oczy, posłuchaj jak polski rock tworzył historię” i „Barwne wspomnienia kultowych muzyków i nieocenzurowane historie o czasach, gdy w Polsce o wolności można było tylko marzyć, a muzyka stała się fenomenem o kolosalnej sile rażenia”. K. Gajda, *Szarpidruży i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 162.

Najbardziej popularne polskie zespoły lat osiemdziesiątych, których twórczość nie przynależała do estetyki punk rocka, problem władzy poruszały posługując się mową ezopową. Mimo że komentarz polityczny zawarty w ich piosenkach był upoetyczniony i zakamuflowany, utwory te z łatwością można było odczytywać zgodnie z opozycyjną, nader krytyczną intencją twórców⁶⁸⁷. Najbardziej czytelnym przykładem jest działalność artystyczna zespołu Perfect, którego utwory, dające upust napięciom społecznym, doprowadzały na koncertach do konkretyzacji przekazu i dośpiewywania treści przez słuchaczy. Na longplayu *UNU* pojawiła się piosenka *Nie bój się tego wszystkiego*, której występującą w refrenie frazę „a-a-wszystkiego” publiczność na koncercie przerabiała na „nie bój się tego Jaruzelskiego”. Podobnie stało się z utworem *Chcemy być sobą*, który w koncertowej wersji niejednokrotnie zmieniał swój refren z „chcemy być sobą”, na „chcemy bić ZOMO”⁶⁸⁸.

4. Bardowie i „poeci piosenki” wobec władzy

Oprócz głośnych zespołów muzycznych, swój komunikat polityczny wystosowywali także soliści. Ich dyskusje z władzą i o władzy były dużo bardziej subtelne niż treść piosenek rockowych.

Jacek Kaczmarski, najbardziej charakterystyczny i popularny wokalista-solista lat osiemdziesiątych XX wieku w Polsce, aby opisać zjawiska z otaczającej go rzeczywistości, odwoływał się do tradycji i historii. Krzysztof Gajda w artykule o twórczości „barda Solidarności” pisał: „piosenki takie jak *Rejtan*, czyli *raport ambasadora*, *Lekcja historii klasycznej*, *Wigilia na Syberii*, *Autoportret Witkacego*, *Sen Katarzyny II*, *Pompeje*, *Krajobraz po uczcie* i dziesiątki, setki innych, odbierane były jako śpiewane eseje lub felietony na aktualne tematy”⁶⁸⁹. Kaczmarski wcielał się w swojej twórczości w rozmaite postacie historyczne, biblijne, literackie, które stawały przed różnymi dylematami i trudnymi, niejednoznacznymi sytuacjami. Niejednokrotnie ten stan rzeczy, w który Kaczmarski wkiął swoich bohaterów, związany był z szeroko pojętym tematem władzy. Problematyzacja relacji rządzący-obywatele występowała w różnych kontekstach. Temat przywództwa był tłem do

⁶⁸⁷ Przykładem mowy ezopowej w polskim rocku lat osiemdziesiątych XX wieku może być utwór *Co za halas – co za szum*, interesującą interpretację tekstu Hołdysa przedstawił Konrad Wojciechowski w książce *Perfect. Wszystkie pilne sprawy*. K. Wojciechowski, *Perfect. Wszystkie pilne sprawy*, Czerwonak 2010, s. 142.

⁶⁸⁸ S. Reszka, Nie pokona Orła WRONa, „Perfectrockband.pl”, b.d., online: <https://perfectrockband.pl/nie-pokona-orla-wrona/>, dostęp: 07.09.2019.

⁶⁸⁹ K. Gajda, *Jacek Kaczmarski - między pokoleniami*, „Strefapiosenki.pl”, 25.03.2007, online: <https://www.strefapiosenki.pl/aktualnosc/item/329-jacek-kaczmarski-miedzy-pokoleniami>, dostęp: 22.02.2019.

poruszenia kwestii różnic w rozumieniu patriotyzmu (*Ostatnia mapa Polski*), odpowiedzialności za obywateli (*Stańczyk, Przejście Polaków przez morze Czerwone*), jednak najczęściej pojawiał się w kontekstach wolnościowych.

W utworze *Walka Jakuba z aniołem* i cyklu piosenek zatytułowanym *Oblawa* Kaczmarek wpisuje w alegorie o potężnej, wysokiej nośności kulturowej walkę tych, którzy są podlegli, z tymi, którzy roszczą sobie prawo do dysponowania ich życiem. Jakub walczy z Bogiem pod postacią anioła, natomiast wilki uciekają przed myśliwymi i ścierają się z psami gończymi. I bohater pierwszego tekstu, i podmiot liryczny *Oblawy* dokonują gestu przeciwko władzy (Jakub buntuje się i staje do walki, wilki walczą ratując życie), który jest jednocześnie gestem wolnościowym, co Kaczmarek w puentach obu pieśni podkreśla. *Walka Jakuba z aniołem* kończy się czterowersem: „I w tym spotkaniu na bydłczej drodze / Bóg uległ i Jakuba błogosławił / Wprzód mu odjąwszy władzę w jednej nodze / By wolnych poznać po tym że kulawi”. Trzecia część *Oblawy* zakończona jest natomiast konstatacją: „I po dziś dzień naganiacz, strzelec, czy kłusownik, / Przyzwyczajony do czytania tropów map, / Przez zęby mówi - Oto jest wilk wolny! / - Kiedy na śniegu ujrzy ślady trojga łap!”. Bohaterowie przytoczonych tekstów odnoszą zwycięstwo, stają się wolni, niepodlegli wobec ciemności. Jednak, co oczywiste, konkluzja rozpoznania Kaczmareka nie jest optymistyczna. Poeta przekonuje, że wolność i niezależność okupiona musi być poświęceniem i kalectwem.

Obok Kaczmareka, jednym z najaktywniej i najbarwniej komentujących polską rzeczywistość muzyków-solistów w latach osiemdziesiątych i później był Wojciech Młynarski. Teksty autora *Róbmy swoje*, utrzymane w dalece zresztą odmiennej konwencji⁶⁹⁰, pełne były anegdot i postaci, które z łatwością można wpisać w problematykę relacji władza-społeczeństwo. Utwory poruszające wspomniany temat (niejednokrotnie reprezentujące słynny gatunek śpiewanych felietonów⁶⁹¹) za głównych bohaterów rzadko obierały przedstawicieli aparatu państwa. Młynarski wolał ukazywać paradoksy sprawowania władzy i bycia jej poddanym na przykładach takich postaci, jak kierownicy biegu w maratonie pływackim (przykładowo: *Maraton Sopot-Puck*), dyrektorzy placówek kulturalnych (*Jak trzeba zacząć cyrkowe przedstawienie, w miejskim teatryku lalek*) czy treserzy zwierząt (*Ballada o szczurach, Ballada o dwóch koniach*).

⁶⁹⁰ Warto nadmienić, że oprócz odmiennych poetyk, artystów różni także przynależność pokoleniowa: Młynarski to rocznik 1941, Kaczmarek – 1957.

⁶⁹¹ Tym określeniem Młynarski nazywał swoje piosenki, które komentowały otaczającą go rzeczywistość polityczno-społeczną. (np. w wywiadzie pt. *Rozmowy poszczególne* przeprowadzonym przez Agatę Młynarską). M. Kolczyński, *Wojciech Młynarski | Rozmowy poszczególne*, Narodowy Instytut Audiowizualny, Telewizja Polska S.A., 2013.

Piosenki Młynarskiego przesyczone były ironią, za pomocą której autor kąśliwie komentował niekompetencje osób na wysokich stanowiskach, funkcjonujących jako uznane autorytety. Przykładem może być piosenka *Maraton Sopot-Puck*, gdzie kierownicy biegu, wbrew autokreacji i piastowanej pozycji, albo okazują się fajtlapami („Kierownik biegu, który stał na dziobie z tubą, / i tradycyjnie na nas darł przez tubę dziób:/ »Płynąć świadomiej, pewniej, szybciej!« krzyczał grubo, / Aż machnął orla i do wody zrobił chlup”), albo ludźmi zupełnie nieznanymi się na tym, czym się zajmują („Zastępca kierownika, słynny teoretyk,/ i autor o pływaniu podręczników trzech,/ »Nie umiem pływać, wyciągnijta mnie, o rety...«! / Krzyczał i bańki nosem puszczał, aż brał śmiech”).

Utwory Młynarskiego, oprócz humorystycznego zabarwienia, mają także walor dydaktyczny. Mimo że artysta znany jest z piosenki *Róbmy swoje*, gdzie przekonuje, że „Niejedną jeszcze paranoję/ przetrzymać przyjdzie robiąc swoje”, jest też autorem utworów, w których nie wyraża takiej pewności co do właściwych reakcji społecznych wobec sytuacji politycznej w kraju. W niektórych utworach, posługując się zwierzęcą metaforą, Młynarski przestrzega przed zbytnią uległością wobec władzy (*Ballada o dwóch koniach*) i ślepym podążaniem na jej wytycznymi (*Ballada o szczurach*).

5. Piosenka „publicystyczna”

W zakresie omawianego w niniejszym rozdziale typu twórczości, lata dziewięćdziesiąte XX i początek XXI wieku w polskiej muzyce popularnej to okres szczególnej popularności piosenek, które można określić jako „publicystyczne”. Utwory tego typu bezpośrednio odnoszą się do sytuacji politycznej w kraju, przywołując przy tym konkretne nazwiska polityków.

Najbardziej popularnym autorem wpisujących się w ten nurt muzycznych komunikatów (będących krytycznym dyskursem w reakcji na dyskurs władzy) był bez wątpienia Kazimierz „Kazik” Staszewski, który obecnie pozostaje znaczącym komentatorem polskiej sceny politycznej w ramach projektu solowego, a także zespołów Kazik na Żywo i Kult.

W roku 1987 ten ostatni zespół wydał płytę *Posłuchaj to do ciebie*, którą Staszewski zakomunikował opinii publicznej, że relacja władza-społeczeństwo będzie dla jego twórczości jednym z najważniejszych tematów. We wspomnianym albumie ukazały się dwie piosenki, które zdobyły wielką popularność - *Hej, czy nie wiecie* i *Na całym świecie źle się dzieje koledzy* (znany też pod tytułem *Wódka*). Te dwa utwory można uznawać za swoisty

manifest polityczny „Kazika”, którego postulaty konsekwentnie realizuje przez lata kolejne. W pierwszym z utworów szkicuje on wizerunek kasty politycznej, posługując się stereotypowymi obrazami władzy pochodzących z relacji medialnych („Widziałem, podawali sobie z uśmiechem dłonie / Widziałem, siadali na tronie w koronie / Widziałem, chodzili po sobie butami / [...] / Widziałem, wyrywali sobie ściervo zębami / Widziałem, grozili sobie karabinami”), by następnie zwrócić się do rządzących bezpośrednio - „Hej, czy nie wiecie, nie macie władzy na świecie”. W drugim utworze podmiot liryczny apeluje o rozwagę i odpowiedzialne życie (być może uważne przyglądanie się działaniom władzy), ponieważ jego zdaniem na obywateli całego świata wpływ ma pewna instancja lub grupa ludzi, która chce nimi manipulować i przytępiać ich ogląd rzeczywistości różnymi środkami, w tym wypadku wódką („Bo im tylko o to chodzi, abyś sam sobie szkodził / Abyś sam nie mógł myśleć, abyś sam nie mógł chodzić”).

Cenzura prewencyjna i doniesienie do prokuratury o możliwości popełnienia wykroczenia przez Kazimierza Staszewskiego w związku z piosenką *Jeszcze Polska...* (lepiej znaną pod tytułem *Coście skurwysyny uczynili z tą krainą?*), są dowodami na to, jak mocno twórczość „Kazika” wpływała na opinię publiczną. Wspomniany utwór charakteryzuje się mocnym, oskarżycielskim tonem, który od tego momentu będzie nieodłącznym elementem tekstów Staszewskiego. Warto zaznaczyć, że w omawianym utworze artysta nie precyzuje adresatów swoich oskarżeń, nie ma nawet dosłownego potwierdzenia, że chodzi mu o przedstawicieli władzy (można to jednak wywnioskować z kontekstu). Konkretnie nazwiska polityków pojawiają się dopiero w piosenkach publikowanych w kolejnych latach. Wbrew temu, co można było przypuszczać, muzyk ani trochę nie łagodzi tonu swoich wypowiedzi.

Kolejne zdobywające ogromną popularność utwory Staszewskiego, tym razem dedykowane jasno określonym politykom – między innymi Lechowi Wałęsie, Józefowi Oleksemu, Waldemarowi Pawlakowi i Andrzejowi Lepperowi – wielokrotnie prowokowały adresatów do publicznych medialnych odpowiedzi, co jest dowodem na ogromny wpływ, jaki wywierały tego typu piosenki w Polsce lat dziewięćdziesiątych.

Przykładowo, w utworze *100 000 000*, Kazimierz Staszewski, wcielając się w polskich robotników, rozlicza Lecha Wałęsę z przedwyborczych obietnic, wykrzykując w refrenie słowa: „Wałęsa, dawaj moje sto milionów, Wałęsa, dawaj nasze sto milionów”. Piosenka ta od pierwszego wykonania w 1992 zaskarbiła sobie sympatię publiczności i zdobyła popularność tak wielką, że na słowa lidera Kultu odpowiedział sam adresat - ówczesny prezydent:

Śpiewa piosenkarz: Wałęsa, oddaj sto milionów. Ja chciałem, ja chcę dać, ale nie mogę, bo oni mi pozwalają, a ja nie mam mocy wykonawczej. Niech ten piosenkarz, który uważa że jest inteligentniejszy pomyśli, że to nie ja. Niech on ostatnią zwrotkę zaśpiewa: Pomóżmy Wałęsie zrealizować to. Pomóżmy Wałęsie lepiej to zrobić, mądrze⁶⁹².

W tym okresie, a także na początku XXI wieku, w utworach muzycznych odnoszących się do relacji „władza-społeczeństwo” przeważał ton ironiczny i prześmiewczy. „Ten biedny ład potrzebuje lekarza / Naprawdę bardzo jest chory / Mało oleju w głowach liderów / Za dużo w nich alkoholi”- śpiewał Zygmunt Staszczuk w piosence zespołu T. Love pt. *Europolska*, wydanej w 2003 roku. Nie był to głos samotny, bowiem w podobnym duchu wypowiadali się o polityce inni muzycy, tacy jak między innymi Krzysztof „Grabaż” Grabowski, Maciej Maleńczuk, raper „O.S.T.R” czy hip-hopowy zespół Grupa Operacyjna.

6. Piosenka „happeningowa”

Jednym z zespołów⁶⁹³, które pomysł na swoją karierę oparły na specyficznym komentowaniu sytuacji polityczno-społecznej w kraju i odniosły komercyjny sukces, była łódzka formacja Big Cyc⁶⁹⁴. Do zaistnienia na rynku muzycznym zespół przyjął formułę happeningową, czemu trudno się dziwić, ponieważ dwaj czołowi członkowie Big Cyca (frontman Krzysztof Skiba i wokalista Jacek „Dżej Dżej” Jędrzejak) wywodzili się z „łódzkiej diecezji Pomarańczowej Alternatywy”⁶⁹⁵. Wykonujący piosenki z pogranicza rocka, punka i ska, artyści przekonywali, że „Zmęczeni ulicznymi działaniami i szarpaniną z milicją Skiba, Dżery, Piękny Roman i Dżej Dżej zainicjowali happening o charakterze muzyczno-medialnym” mający „wyśmiewać mistyczną powagę i zadęcie wielu ówczesnych grup rockowych uważanych fałszywie za »podziemne« i »zbuntowane«”⁶⁹⁶. Niewielka

⁶⁹² G. Kasjaniuk, *KAZIK zaangażowany. Top 5 na 50-tkę*, w: „wPolityce.pl”, 12.03.2013, online: <https://wpolityce.pl/kultura/247494-kazik-zaangazowany-top-5-na-50-tke>, dostęp: 12.02.19.

⁶⁹³ Chociaż, co symptomatyczne, Xawery Stańczyk nazwał na przykład grupę „punkowym kabaretem”. X. Stańczyk, *Lenin z irokezem. Soc-art, lewicowa kontestacja i nadidentyfikacja z symbolami władzy w Polsce późnego socjalizmu*, [w:] *Kontrkultura. Motywy, manifestacje, dziedzictwo*, red. A. Węclawiak, Poznań 2018, s. 459.

⁶⁹⁴ „W nawiązaniu do wymyślonej nazwy zespołu BIG CYC, postanowiono uczcić kompletnie fikcyjną 75 rocznicę „powstania damskiego biustonosza”. z tej okazji w klubie studenckim Balbina zorganizowano Uroczystą Akademię poświęconą twórcom biustonosza. W trakcie imprezy, jak reklamowano, miał odbyć się Turniej Biustów oraz odsłonięcie pomnika twórcy biustonosza. Koncert zespołu Big Cyc miał być tylko skromnym dodatkiem do imprezy.” *Historia „BigCyc.pl”*, b.d., online: <https://www.bigcyc.pl/#/zespol/s:historia>, dostęp: 03.05.2022.

⁶⁹⁵ *Zespół „BigCyc.pl”*, b.d., online: <https://www.bigcyc.pl/#/zespol>, dostęp: 03.05.2022.

⁶⁹⁶ Tamże.

humorystyczna inicjatywa szybko przerodziła się w popularny, chętnie grany w komercyjnych stacjach radiowych zespół muzyczny. Już tytuły pierwszych dwóch płyt - *z partyjnym pozdrowieniem* i *Nie wiercie elektrykom* zdradzają polityczne zainteresowania zespołu. Do trzeciej płyty zatytułowanej *Miłość Muzyka Mordobicie*⁶⁹⁷ zespół dołączał prererwatywę z napisem „Założ zanim włożysz!”, co miało wzbudzić kontrowersje w środowiskach konserwatywnych. Nie był to ani pierwszy⁶⁹⁸, ani ostatni⁶⁹⁹ happening zorganizowany przez grupę z Łodzi.

Jednak oprócz działań pozamuzycznych, zespół komentował również rzeczywistość za pośrednictwem tekstów swoich piosenek. Mimo pozornego podobieństwa formy (humor, ironia) i treści (konkretni politycy i wydarzenia polityczne) - piosenkowa strategia zespołu Big Cyc bardzo różni się od tej, którą w swojej twórczości wykorzystuje przywołany wyżej Kazimierz „Kazik” Staszewski. Podczas gdy wokalista Kultu w swoich tekstach łączy ironię z publicystyką, konwencja, którą posługuje się Skiba, bliższa jest bajce i satyrze. Big Cyc li tylko obśmiewa świat, który go otacza, natomiast Staszewski sprawia wrażenie dużo bardziej zaangażowanego - dążącego do autentycznej zmiany.

Dla przykładu: w latach 90. XX wieku zarówno Big Cyc, jak i Kazik stworzyli piosenki komentujące postać ówczesnego prezydenta - Lecha Wałęsy. Opublikowana w 1994 roku piosenka grupy Kazik na *Żywo 100 000 000* rozpoczyna się realistycznym opisem ówczesnej Polski z perspektywy podmiotu lirycznego: „Wstałem dziś tak jak zwykle o 5:30 / Jeszcze szaro za oknami dymy snują się po mieście / Zjadłem to co zwykle jak zwykle się nie myłem / Wyszedłem z domu na autobus zaczekałem”. Nuda tego powolnego, szarego poranka przerwana jest wydarzeniem, którego sposób, a także sam fakt przywołania, jak najbardziej wpisują się w publicystyczny ton twórczości Staszewskiego: „Gdy autobus przyjechał ledwo wlałem do środka / Tą linią cała huta jeździ kogom ja nie spotkał / Nagle jeden krzyknął spójrzcie w okna na wystawy cen / Patrzę Jezu w sklepach ceny obniżone o 100%”. Utwór

⁶⁹⁷ Tytuł jest parodią hasła słynnego festiwalu rockowego w Jarocinie - „Miłość Przyjaźń Muzyka”. Fakt przeinaczenia hasła kultowego dla wielu Polaków festiwalu dobrze oddaje pastiszową strategię zespołu, która miała przyciągać osoby patrzące na rzeczywistość polityczno-społeczną ze sporym, ironicznym dystansem.

⁶⁹⁸ w 1990 roku, okresie kampanii prezydenckiej zespół wydał ulotki i zorganizował kilka akcji mających zachęcić do oddania głosu na bohaterkę ich przeboju "Wielka miłość do babci klozetowej". W tym samym roku Skiba zorganizował przemarsz ulicami swojego rodzinnego miasta Ostrowa Wielkopolskiego z transparentem: „Koncerty rockowe okradają klasę robotniczą”.

⁶⁹⁹ w 1997 roku muzycy Big Cyca pod gmachem Ministerstwa Kultur domagali się od ówczesnego ministra Podkańskiego z PSL-u dopłat do strojów dla muzyków rockowych. „W 1998 roku Skiba wraz z liderem UPR-u Januszem Korwinem-Mikke protestując przeciwko zbyt wysokim podatkom zjadł swój PIT pod Ministerstwem Finansów po czym nagrał z Korwinem antypodatkowy rap. W 1999 roku podczas imprezy muzycznej Play Box w katowickim Spodku Skiba ogłosił głosowanie wśród publiczności, co ma pokazać obecnemu na widowni premierowi Jerzemu Buzkowi”. *Historia*, „BigCyc.pl”, b.d., online: <https://www.bigcyc.pl/#/zespol/s:historia2>, dostęp: 03.05.2022.

Big Cyc z 1990 roku pt. *Nie wierście elektrykom* rozpoczyna się również ekspozycją rzeczywistości otaczającej podmiot liryczny. Co więcej - rzeczywistość wydaje się podobna - jest szaro i monotonna. Jednak, nie dość, że opis ten autor ubiera w metaforę ulicy („W naszej chacie zawsze było ciemno / Mieszkamy wszyscy przy ulicy Ciasnej / Ciemnota tutaj to codzienność / Za to piwo bywa czasem jasne”), to poprzedza go gorzko-humorystycznym wstępem („Z cyklu Codzienne powieść w wydaniu dźwiękowym / Bestseller w narzeczu suahili czyta Josip Broz Tito”), która treść utworu bierze niejako w nawias. Postać Wałęsy nie pojawia się, jak u Kazika, wraz z rzeczywistym problemem społecznym, ale znów metaforycznie, jakby z konwencji opowieści (czy raczej “powieści”) dla dzieci: „Aż zjawił się czarodziej z bajki / Co zrobił zwarcie gdzieś w centrali / Był to elektryk ze Stoczni Gdańskiej / i mówił byśmy mu zaufali”. Zakończenie utworu Kazika jest skierowane w przyszłość - jakby z oczekiwaniem odpowiedzi ze strony wywołanego w refrenie („Wałęsa dawaj moje sto milionów”) polityka: „Niecierpliwość moja wzrasta bo czekanie się wydłuża / Moi wszyscy koledzy oni myślą tak samo / Gdy się kładą wieczorem i gdy wstają rano / Pamiętają twoje słowa gdy słuchali cię na placu, natomiast *Nie wierście elektrykom* kończy się swego rodzaju puentą, która historię wyłącznie podsumowuje: Od kiedy elektryk został dozorcą / To lata z siekierą po całej dzielnicy / Żarówki pękły lub się nie pała / Jest ciemno jak było i tylko ktoś krzyczy”.

Jeżeli chodzi o formę literacką - podobnie jest w piosenkach wspomnianych wykonawców dotyczących postaci innego polityka - Jarosława Kaczyńskiego. W utworze *Twój ból jest lepszy niż mój* z 2020 roku Staszewski odwołuje się tylko do jednego wydarzenia⁷⁰⁰, które wzburzyło opinię publiczną i to z niego buduje portret swojego adwersarza. W utworze *Czarne Słońce* z 2016 roku, natomiast zespół Big Cyc, wcielając się w prezesa Prawa i Sprawiedliwości, buduje jego wizerunek za pomocą nagromadzenia wad i skłonności polityka, niczym w literackiej satyrze: „Nienawidzę wegetarian / Myślę że to są faszyci / Adolf też nie jadał mięsa / Gorszi tylko rowerzyści / Nie używam konta w banku / Nienawidzę samochodów / Ja nie lubię komputerów / Nie rozumiem żadnych kodów”.

W porównaniu z strategią zespołu Big Cyc, Staszewski wydaje się powściągliwy jeżeli chodzi o polityczną krytykę. Zamiast, wzorem łódzkiej kapeli, uwypuklić wady polityka, przestaje na skomentowaniu jednego, związanego z nim kontrowersyjnego wydarzenia. Recepcja tego utworu pokazuje jednak, że jeżeli chodzi o społeczną siłę rażenia

⁷⁰⁰ Nawiązuje on do wizyty Jarosława Kaczyńskiego na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie w 10. rocznicę katastrofy smoleńskiej 10 kwietnia 2020. Nekropolia pozostawała wówczas oficjalnie zamknięta dla odwiedzających z powodu pandemii COVID-19.

w przypadku piosenki, nawiązująca do satyry literacka hiperbola i konwencja bajki nie sprawdzają się tak dobrze jak publicystyczna prostota środków. Strategia Staszewskiego wielokrotnie bowiem prowokowała debatę publiczną⁷⁰¹. Piosenki zespołu Big Cyc odbierane są przede wszystkim jako żart. Być może zupełnie inna recepcja jest efektem odmienności wizerunku artystycznego, jaki przez lata wykreowali sobie artyści, lub grup społecznych, do których docierają utwory obu zespołów. Różnica w odbiorze może być również kwestią zupełnie innego obrazu władzy i Polski, jaki kreują. Literacka, lub może lepiej: komiksowa rzeczywistość kreowana przez zespół Big Cyc pozostaje tylko rozrywką, podczas gdy bliższy konwencji realizmu Staszewski prowokuje do autentycznych reakcji społecznych.

7. Hip-hop i polityka

Nietrudny do przewidzenia był fakt, że szczególnie wyraźny głos w kształtowaniu obrazu polskiej polityki i stanu państwa będzie mieć w XXI wieku polska muzyka hip-hopowa, której rodowodu można upatrywać w punkowym buncie wobec zastanej rzeczywistości⁷⁰². Gatunek ten ma długą tradycję związaną z zaangażowaniem politycznym jego amerykańskich założycieli i konkretnych przedstawicieli, jak Public Enemy czy Dead Prez, których teksty niejednokrotnie odnosiły się do polityki rządu ich kraju, i którzy niewątpliwie musieli być dla polskich raperów jakimś punktem odniesienia.

Najstarsze pokolenie polskich hip-hopowców, jak Paweł „Włodi” Włodkowski i Piotr „Vienio” Więclawski uważało jednak krytykowanie konkretnych osób czy partii politycznych za pozbawione sensu. Dla muzyków hip-hopowych przesiąknięty złem był cały system polityczny, bez wyjątków, dlatego nie trzeba było szczególnie dokładnie adresować muzycznych komunikatów. Wspomniany raper „Włodi”, twórca warszawskiej grupy hip-hopowej Molesta Ewenement, wyznał kiedyś: „Systemy się zmieniają, obszary nędzy nie

⁷⁰¹ Piosenka *Twój ból jest lepszy niż mój* w bardzo szybkim czasie znalazła się na pierwszym miejscu „Listy przebojów Trójki”. Kilka minut po emisji listy zestawienie zostało usunięte. Zarówno dziennikarze i środowisko artystyczne uznało to za przejaw cenzury, co rozpoczęło bardzo głośne dyskusje. W ramach protestu ze stacji odeszli dziennikarze, w tym związany przez 35 lat ze stacją Marek Niedźwiecki.

⁷⁰² Najbardziej aktualnym dowodem na polityczny potencjał hip-hopu może być zapowiedź prezydenta Rosji Władimira Putina, który zadeklarował pod koniec 2018 roku bardziej uważne monitorowanie treści, jakie propaguje rosyjski hip-hop. Komunikat ten odczytany został jako ostrzeżenie dla antyputinowskich muzyków. I rzeczywiście pod koniec 2018 roku doszło do kilku aresztowań i odwołania kilku koncertów rosyjskich artystów hip-hopowych. Oficjalnym powodem takiego zachowania służb mają być powiązania rosyjskiego rapu z ekstremizmem. Takiej muzyki miał bowiem słuchać 17-latek, który 17 października 2018 dokonał zamachu na szkołę w Kerczu. Więcej: *Władimir Putin ma pomysł na rosyjski rap. Chce go kontrolować*, 19.12.2018, „interia.pl”, online: https://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-wladimir-putin-ma-pomysl-na-rosyjski-rap-chce-go-kontrolowac,nId_2739517, dostęp: 03.02.2021.

znikają, a przeciwnie – rosną... Punk w latach osiemdziesiątych miał przesłanie uliczne, hardcore'owe, dziś opowiada o tym hip-hop.”⁷⁰³. W ocenie najstarszych polskich raperów żaden polityk nie zasługiwał na zaufanie.

Młodsze pokolenia raperów również nie oceniały i nie oceniają pozytywnie relacji społeczeństwo-władza, a ich reakcje na dyskurs władzy są bardzo krytyczne⁷⁰⁴. Przykładem utworu negatywnie opiniującego polską politykę jest piosenka *Afery kosztem nas* rapera Adama „O.S.T.R.”, której tytuł wyraźnie zdradza przesłanie autora. Ostrowski buduje obraz kasty politycznej, która jest zepsuta, egoistyczna i przekupna. Jako ilustracja, a zarazem symbol polityka wpisującego się w ten wizerunek, funkcjonuje ówczesny szef partii politycznej Samoobrona – Andrzej Lepper. Autor piosenki wspomina słynną konstatację Leppera, który broniąc europośła z Łodzi, Bogdana Golika, przed oskarżeniami o gwałt na pracownicy seksualnej, publicznie stwierdził, że „nie da się zgwałcić prostytutki”⁷⁰⁵. Polityk występuje w tekście pod określeniem „ciemniak”, a jego nieprzystawalność do świata polityki i sposób zachowania sprawiają zdaniem „Ostrego”, że „nie trzeba kończyć szkoły, by wiedzieć, że to głąb”. Lepper stał się z biegiem czasu jednym z głównych antybohaterów polskich piosenek odnoszących się do polityki, także w hip-hopie⁷⁰⁶. Hip-hopowa formacja z Zielonej Góry, Grupa Operacyjna, sformułowała w 2007 roku podobny muzyczny komunikat w nawiązaniu do ówczesnego szefa Samoobrony. Mimo że wspomniani artyści tworzyli muzykę czysto rozrywkową, którą można przypisać do nurtu hip-hopu komediowego⁷⁰⁷, w utworze *Miejsce dla wariatów* znalazła się poważna i smutna polityczna refleksja: „Oszołomy na świeczniku już nie są szaleństwem / Jeśli Lepper jest normą, to ja za szaleństwem tęsknię”.

⁷⁰³ A. Buda, *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977-2013*, Warszawa, 2012, s. 4.

⁷⁰⁴ Mówimy tutaj o artystach mainstreamowych. Okazjonalnie pojawiają się twórcy hip-hopowi, którzy wspierają polityków, ale są to najczęściej akcje czysto promocyjne. Zob. M. Jop, *Rapem zachęcają do głosowania na Prawo i Sprawiedliwość*, „glamrap.pl” 26.09.2019, online: <https://glamrap.pl/rapem-zachecaja-do-glosowania-na-prawo-i-sprawiedliwosc/>, dostęp: 05.04.2022.

⁷⁰⁵ cntrft (2006), 'Lepper - Jak można zgwałcić prostytutkę?', „Youtube.com”, 12.03.2006, online: <https://www.youtube.com/watch?v=nCgXGdHuaGI>, dostęp: 09.09.2019.

⁷⁰⁶ Kilka przykładowych tytułów piosenek, gdzie zostaje przywołana postać Andrzeja Leppera - lidera Samoobrony: Kazik na Żywo *Pierdole Pera* (1999), Kowalski *Piosenka o Jędrku Lepieju* (2001), Owal / Emcedwa *Rapnastyk* (2002), Püdeli *Wolność słowa* (2003), T. Love *Europolska* (2003), O.S.T.R. *Boże igrzysko* (2003), Pan Duże Pe *Jutro* (2005), Pih *2005* (2005), Grupa operacyjna *Państwo* (2005), Big Cyc *Moherowe berety* (2006), Grupa operacyjna *Bądź sobą* (2007), Łona i Webber *Łonson i Lebszyk* (2007), Big Cyc *Szambo i perfumeria* (2008), Big Cyc *Warto rozmawiać* (2013).

⁷⁰⁷ Hip-hop komediowy jest powstałym w latach osiemdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych podgatunkiem wykorzystującym w tekstach humor słowny i parodię. Zob. K. Nishikawa, *The Lower Frequencies: Hip-Hop Satire in the New Millennium*, [w:] *Post-Soul Satire: Black Identity after Civil Rights*, red. D. C. Maus and J. J. Donahue, Jackson 2014, s. 38-55.

Najgłośniejszym hip-hopowym utworem politycznym pierwszych dwudziestu lat XXI wieku była bez wątpienia piosenka Taco Hemingwaya (właśc. Filipa Szcześniaka) *Polskie Tango*. Utwór rapera jest mocną hip-hopową deklaracją polityczną, jak również dobitnym argumentem, że muzyka popularna może wpisywać się w ramy sztuki krytycznej⁷⁰⁸, dążącej do przemiany rzeczywistości społecznej. *Polskie Tango* zostało bowiem opublikowane w internecie na finiszu kampanii prezydenckiej 2020 (dwa dni przed wyborami), a teledysk do utworu zakończył się kadrem, który rozpropagował tzw. Ruch Ośmiu Gwiazd⁷⁰⁹.

Począwszy od tytułu eksponującego „polskie tango”, przez powtarzanie w refrenach, staje się ono wielką metaforą, która zapowiada i zarazem puentuje ujętą w tekście, gorzko-prześmiewczą diagnozę Polski i Polaków w czasach po transformacji ustrojowej i gospodarczej a także sam postęp, który się dokonał. A jakie są jego skutki, w jakiej fazie „chocholego tanga” ten postęp jest – dwóch kroków do przodu czy (tym pewniej) kroku do tyłu, jasno wynika z utworu. z dystansu lat tym wyraźniejsze okazuje się dla krytycznej części młodszego pokolenia - i z gryzącą ironią wybrzmiewa w utworze - jak owo pozytywne ożywienie społeczeństwa przez dwie potransformacyjne dekady zostało przekierowane w najmniej pożądaną stronę: politycznego błota, utwierdzenia w fatalnych, zaściankowych, homofobicznych stereotypach, które - instrumentalizowane podczas walk politycznych obozów - uwstecniają i ogłupiają ludzi.

Skutki widoczne są jak na dłoni: „W moim kraju ta oświata to jest ciemnota” (nie od dziś wiadomo, że rzeczywiste „oświecanie rozumu” nie idzie w sukurs konserwatywno-autorytarnym politykom, więc oświatę trzeba krótko trzymać, sterować tak, by kształtowała bezkrytyczne, ulegające manipulacji pokolenie, z wpojonymi stereotypami

⁷⁰⁸ Polski artysta wizualny, przedstawiciel tego nurtu, Krzysztof Wodiczko pytany przez Adama Szymczaka o to, czym jest dla niego „sztuka krytyczna” odpowiadał, że wbrew niektórym komentarzom ten typ działalności artystycznej „nie oznacza (...) krytykowania czegośkolwiek. Sztuka powinna stwarzać sytuację krytyczną czy też punkt krytyczny; przestrzeń, która jako piorunochron ściągnie na siebie dyskusję na temat kwestii społecznie, filozoficznie i psychologicznie ważnych. Jest to jakaś nadzieja demokracji, otwarcia”. K. Sienkiewicz, *Zatańcz ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Kraków-Warszawa 2014, s. 224.

⁷⁰⁹ Celem Ruchu Ośmiu Gwiazdek jest odsunięcie partii Prawo i Sprawiedliwość od władzy w Polsce. Ocenzone hasło będące nazwą tego nieformalnego ruchu to „Jebać PiS” nawiązujące do popularnej internetowej wypowiedzi kontrowersyjnego przedsiębiorcy, działacza politycznego i przede wszystkim przeciwnika partii Prawo i Sprawiedliwość Zbigniewa Stonogi. Takie symbole można było zobaczyć w memach i na transparentach w czasie antyrządowych manifestacji w Polsce. W wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” anonimowy inicjator grupy mówił: „Jeden z moich znajomych uznał w pewnym momencie, że miarka się przebrała. Zaczął na pewnej grupie facebookowej pisać posty naświetlające największe afery i hipokryzję partii rządzącej. Był wściekły do tego stopnia, że cenzurował "PiS" do postaci "****". W połączeniu z wielką improwizacją Zbigniewa Stonogi dało to osiem gwiazd”. K. Sulowski, *Inicjator Ruchu Ośmiu Gwiazd: Byłem dumny, gdy zobaczyłem nasz symbol w klipie Taco. To nie koniec, zwieramy szyki*, „wyborcza.pl”, 14.07.2020, online:

<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,26125036,inicjator-ruchu-osmiu-gwiazd-to-nie-koniec-zbieramy-szyki.html>, dostęp: 04.02.2021.

bogoojczyźnianymi) - za to antyekologiczne, antyszczepionkowe, antygenderowe hasła stają do wyścigu z jarmarczną rzeczywistością w populistycznym „urabianiu” Polaków - przyszłych wyborców władzy. Efekty są tyleż żałosne, co zatrważające, a obrazuje je właśnie wielka metafora polskiego tanga, która - pośród innych, zastosowanych w utworze Taco Hemingwaya gier intertekstualnych - uruchamia czytelne konotacje. Poza niemal automatycznie nasuwającą się aluzją do *Tanga* Sławomira Mrożka, notabene nazywanego farsą o antynomiach wolności, „polskie tango” jest brzemienne w sensy.

Symbolika tego tańca, sama w sobie bogata, zostaje zwielokrotniona specyfikacją lokalną – to tango ma swój adres i konkretne konteksty. W sensach uniwersalnych, ze względu na swój rodowód wywodzący się od biedoty z przedmieść Buenos Aires, symbolizuje ono m.in. kulturę niską, która rośnie w siłę dzięki rewolucji obyczajowej. Natomiast „nieobyčajność” tanga (uchodzącego wśród dawniejszych elit za taniec „brudny”, prowokacyjny, o „wyuzdanych figurach”) kondensuje w hip-hopowym tekście to, co staje się portretem politycznych elit, jest również widzialnym i odczuwalnym skutkiem ich działania. Ten brud, owa nieobyčajność stały się wszechobecne w polskiej codzienności, pstrokatej i niskojakościowej, sztucznej i odpustowej jak plastikowe gadżety. Raper dobitnie wydobywa tę rekwizytornię polskiej powszedniości (metaforyzującej zarazem erazs wartościowych, postępowych przemian, do których mogła wieść transformacja). „Polski Hemingway” pisze (i skanduje): „w sklepach tyle nowości/ Plastikowe zabawki, fajne nowe pornoski,/ Farby w kolorze malin, bananów, jagód i brzoskwiń! (...) Tutaj wszystko pstrokate (,,) Piękny mój krajobraz ujebany jest w billboardach cały”. Nie wszyscy jednak, na szczęście, dają sobie przesłonić oczy tandetą i sloganami, choć ci, którzy im nie ulegają, doświadczają przecież silnych przewartościowań: „bo przestałem wierzyć w Polskę dawno / Tańcze polskie tango/ Nogi w błocie mambo wisła to grząskie bagno”. Pojemna metafora polskiego tanga, brzemienne w sensy, staje się tu ramą portretu Polski i Polaków, przypominanym w tekście punktem odniesienia dla jego pozostałych rysów. Jak w dramacie Mrożka – postęp to dwa kroki do przodu, jeden do tyłu, „chamy Edki” walczą o władzę nad kierunkiem postępu. Degradację mentalności, kultury, rozwoju obrazują tu chaos, jarmarczność, antyeuropejskie tendencje. Wspomniane cechy fundują obraz polskiej codzienności i sprzyjają wymieszaniu wartości. Podmiot przekonuje, że za sprawą bezmyślnej kultury, w walce politycznej zwyciężyła bezmyślna siła. Opisywany przez muzyka taniec, to nie tyle nawet dreptanie w miejscu, co karykatura postępu, a obecny w tekście jego etap, to raczej dwa kroki do tyłu niż jeden do przodu.

W tangu prowadzi silne ramię. Hiphopowiec nie ma już złudzeń, podobnie jak myśląca krytycznie część jego pokolenia, że w Polsce, w której żyje teraz, silne ramię należy do chama. W doświadczeniu części pokolenia, na którego dzieciństwo przypadają początki transformacji ustrojowej i gospodarczej, Polska to kraj – „zamek z piachu”, zdobyty/utrzymywany przez rządzący obóz polityczny „propagandą strachu” i ksenofobii. Samopoczucie w nim „małego Polaka”, jak i formułę jego „tożsamości patriotycznej”, ostro wyraża w omawianym utworze parafraza sztandarowego wiersza Władysława Bełzy *Kto ty jesteś? Polak mały...* Wyrażona jest językiem hop-hopu, co tu akurat fortunnie koresponduje ze zbrutalizowanym, odartym ze złudzeń obrazem Polski w przeddzień wyborów. Świadomej profanacji wysokiej, nawet patetycznej symboliki utrwalonej w wierszu Bełzy, na której wychowało się tyle pokoleń w wysokich, organizujących je wartościach, które teraz, sterowane przez konserwatywnych polityków i oddane nacjonalistycznym ruchom – dzielą, adekwatnie towarzyszy zwulgaryzowany rejestr stylistyczny, będący zarazem analogonem owych wartości przewartościowania: „Kto ty jesteś? Polak mały (polak mały)/ Jaki znak twój? - Torba z białym/ Gdzie ty mieszkasz? - Na strzeżonym (na strzeżonym)/ w jakim kraju? - Tym popierdolonym/ Czym ta ziemia? - To mój zamek z piachu (zamek z piachu)/ Czym zdobyta? - Propagandą strachu/ Czy ją kochasz? - Bardzo mówię szczerze/ a w co wierzysz? - w nic nie wierze”. Domyka tę parafrazę gorzkie pytanie, którego sens mocniej uwidacznia zapis utworu Taco Hemingwaya niż jego wydźwięk w wykonaniu wokalnym. Rzecz bowiem także w zaburzonej wobec oryginału ortografii i interpunkcji: „Kto ty jesteś polak mały?” nie bez powodu eliminuje wielką literę, zaś brak pytajnika po „Kto ty jesteś” inaczej organizuje całą frazę. „Polak mały” z wiersza Bełzy traci funkcję dumnej odpowiedzi określającej tożsamość narodową. Wchodzi w zakres pytania, które w swoim zapisie kładzie jakby akcent na trudności z identyfikacją – kim jestem jako polak mały, pisany i myślany małymi literami?

Singiel Taco Hemingwaya osiągnął ogromny sukces komercyjny, artysta mógł poszczycić się rekordową liczbą dziennych odtworzeń w serwisie Spotify na terenie Polski. Sytuacja taka miała miejsce do premiery *Patoreakcji* Michała „Maty” Matczaka, któremu to utworowi, swoją drogą, również można przydać określenie „polityczny”. We wspomnianej piosence autora *Patointeligencji* również pojawia się wiele bezpośrednich nawiązań do obecnej sytuacji polityczno-społecznej w Polsce. Najbardziej kontrowersyjny fragment

utworu: „Jebać Telewizję Polską / Jacek Kurski - chuj ci w dziąsło”⁷¹⁰, będący przede wszystkim⁷¹¹ odpowiedzią na liczne nienawistne komentarze pracowników TVP i ludzi związanych z obozem władzy w kierunku ojca artysty – znanego warszawskiego prawnika Marcina Matczaka, stał się jednym z ważniejszych politycznych komunikatów-manifestów młodego pokolenia⁷¹² w kierunku sprawującej w Polsce partii politycznej⁷¹³. Warto zwrócić uwagę na kształt formalny tego komunikatu, który być może jest symptomem tego, jak będzie rozwijał się zaangażowany politycznie hip-hop w następnych latach. Przede wszystkim należy zauważyć, że Matczak swój przekaz nasycił wulgaryzmami. z jednej strony jest to gest charakterystyczny dla gatunku, jakim jest rap. z drugiej jednak, utwór ten powstał już w 2021 roku, po ogromnych antyrządowych protestach przeciwko zaostrzeniu przepisów dotyczących aborcji w Polsce, będących odpowiedzią na wyrok Trybunału Konstytucyjnego wydany 22 października 2020. Naczelnym hasłem strajków okazało się słowo-rozkaz kierowane do polityków rządzącej partii: „wypierdalać”. Wielu komentatorów zwracało uwagę, że język demonstracji był bardzo „dosadny, a wręcz wulgarny”⁷¹⁴. Językoznawca, Rafał Zarębski komentował:

(...) można powiedzieć, że brutalizacja języka i powszechne słowa obsceniczne są reakcją na to, co się działo dużo wcześniej. Skoro przedstawiciele środowisk politycznych, społecznych pozwalali sobie na hejt językowy, na obelgi wobec przeciwników czy wyrazy, które nie powinny w przestrzeni publicznej być cytowane, to można to prosto tłumaczyć: skoro inni mogli, to my też możemy. Przykład idzie z góry⁷¹⁵.

⁷¹⁰ Fragment ten jest przeróbką zaczepki Ryszarda „Pei” Andrzejewskiego w stronę Jacka „Tede” Granieckiego z singla *Braggabalan*: „Jaki kurwa rolson, won stąd, chuj ci w dziąsło”. Wieloletni konflikt między raperami jest jednym z najbardziej komentowanych sporów polskiej sceny hip-hopowej.

⁷¹¹ Jest też odpowiedzią na liczne komentarze związane z utworem *Patointeligencja*. O wspomnianych wypowiedziach więcej w rozdziale o pokoleniowości.

⁷¹² Michał „Mata” Matczak jest bowiem uważany przez wielu komentatorów za głos swojego pokolenia. Słuszności tych sądów mogą dowodzić sukcesy komercyjne rapera. Skądinąd, nawet jeżeli z poglądami młodego Matczaka nie utożsamia się wielu młodych, to bezapelacyjnie jego głos jest jednym z najbardziej słyszalnych na polskim rynku muzycznym w XXI wieku.

⁷¹³ Zob. M. Wiernio, „Ciężkie frajerstwo” czy „głos pokolenia”? Po „Patoreakcji” cała Polska znów klóci się o Matę, „noizz.pl”, 31.03.2021, online: <https://noizz.pl/muzyka/patoreakcja-maty-reakcje-na-singiel-i-wersy-o-tvp-oraz-jacku-kurskim/v6hkdg4>, dostęp: 20.03.2022.; S. Kucharski, „Patoreakcja” Maty jeszcze ostrzejszym manifestem. TVP, Kurski i Wojewódzki to chwyty promocyjne, „Wirtualnemedial.pl”, 01.04.2021, online: <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/patoreakcja-mata-tvp-jacek-kurski-kuba-wojewodzki-teledysk>, dostęp: 20.03.2022.; E. Dłużewska, Namieszał „Patointeligencją”, teraz poprawia „Patoreakcją”. Mata wraca, atakując TVP, „wyborcza.pl”, 30.03.2021, online: <https://wyborcza.pl/7,113768,26935602,namieszal-patointeligencja-teraz-poprawia-patoreakcja.html>, dostęp: 20.03.2022.

⁷¹⁴ J. Marczyńska, Język strajku – pokolenie JP2 nie może zrozumieć pokolenia .jpg?, „Tygodnik Spraw Obywatelskich”, 3/2021 (55), 19.01.2021, online: <https://instytutsprawobywatelskich.pl/jezyk-strajku-pokolenie-jp2-nie-moze-zrozumiec-pokolenia-jpg/>, dostęp: 04.04.2023.

⁷¹⁵ A. Puculek, Językoznawca o wulgaryzmach na transparentach Strajku Kobiet. „Przykład idzie z góry”, „wyborcza.pl”, 30.11.2020, online:

W tym kontekście wulgaryzmy wykorzystane przez Matę w utworze przestają być li tylko obelgą, ale stają się niejako „ciągłem dalszym” haseł z antyrządowych protestów, który oburza już niewielu, a dla młodych ludzi (którzy byli znaczną grupą wśród protestujących w całej Polsce) jest jak najbardziej adekwatny. W kontekście protestów przeciwko zaostrzeniu przepisów dotyczących aborcji podnoszono również temat wykorzystywania na manifestacyjnych transparentach żartów i memów internetowych⁷¹⁶. I w tę tendencję również wpisuje się wykorzystany przez Matczaka fragment, który nie dość, że ma tzw. potencjał memiczny, to sam odwołuje się do internetowego mema⁷¹⁷.

Przywołane przeze mnie utwory hip-hopowe nie są wcale wyjątkiem jeżeli chodzi o zaangażowanie polityczne we współczesnym hip-hopie. Dla przykładu, przywoływany już wcześniej Taco Hemingway na płytach *Jarmark* i *Europa*, walcząc z „utopiami regresywnymi”⁷¹⁸ piętnuje w kilku piosenkach polski nacjonalizm, i niechęć niektórych Polaków wobec emigrantów zarobkowych zza wschodniej granicy. Raperzy Bedoes i Kubi Producent przewrotnie przekonują w utworze *Chłopaki nie płaczą*, że mężczyźni nawet płakać powinni. Hip-hopowa grupa PRO8LEM kojarzona przede wszystkim z piosenkami mocno stylizowanymi na rap gangsterski, w utworze *VI Katastrofa* podnosi temat kryzysu klimatycznego. Należy dodać, że nietrudno, rzecz jasna, też znaleźć utwory zaangażowane „patriotycznie”, w sposób hołdujący wartościom konserwatywnym (Tadeusz „Tadek” Polkowski, *Bilon z Hemp Gru*).

Wydaje się, że pozycja w jakiej znalazł się dzisiejszy hip-hop, utrudnia wielu komentatorom branie pod uwagę tego gatunku jako istotnego głosu w debatach o zaangażowaniu we współczesnej sztuce. Funkcjonowanie rapu w głównym obiegu może budzić podejrzenia o brak szczerości, koniunkturalne dobieranie tematów i wydumane problemy. Dodatkowo, w polskiej krytyce jeszcze często słychać echa szkolnego podziału na kulturę „wysoką” i „niską”, przez co dużo łatwiej mówić o „poezji zaangażowanej” niż „hip-hopie zaangażowanym”. Oczywiście, wielu twórców wciąż jeszcze rapuje o ilości swoich butów w szafie czy samochodów w garażu, jednak z roku na rok przybywa autorów

<https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,26541050,jezykoznaawca-z-ul-o-tym-co-stanie-sie-z-jezykiem-po-strajku.html>, dostęp: 04.04.2023.

⁷¹⁶ J. Marczyńska, dz. cyt.

⁷¹⁷ W *Patoreakcji*, tuż po przytoczonej frazie pojawia się fragment popularnej, wykorzystywanej w niezliczonej ilości filmików i memów internetowych wypowiedzi, wspomnianego wcześniej w kontekście Ruchu Ośmiu Gwiazdek, Zbigniewa Stonogi: „Przestań mi kurwo rodzinę prześladować” - oryginalnie skierowany do polityka Prawa i Sprawiedliwości Zbigniewa Ziobry.

⁷¹⁸ Idea utopii regresywnych związana jest z wschodnioeuropejskimi pozostałościami po systemie leninowsko-stalinowskim opartych na nacjonalizmie, ksenofobii, nietolerancji.

tworzących w ramach tego gatunku sztukę prawdziwie krytyczną, mogącą istotnie wpływać na redefiniowanie tożsamości indywidualnych i zbiorowych w naszym kraju.

8. Podsumowanie

Pomimo oczywistych różnic co do bezpośredniości krytycyzmu piosenkowych tekstów wobec władzy, stopnia ich finezyjności, metaforyczności, a także uproszczenia krytycznych artykulacji w zależności od konwencji muzycznej czy pokolenia autorów, bez większych wątpliwości można stwierdzić, że wszystkie omówione teksty, czy to powstałe w latach osiemdziesiątych XX wieku, czy już w XXI, okazują się podobne w przesłaniu.

W 2017 roku na łamach „Gazety Wyborczej” Tymon Tymański, twórca i lider yassowego zespołu Miłość i wielu innych projektów muzycznych, skrytykował Kazimierza Staszewskiego za jego brak politycznego zaangażowania w ostatnich latach. Tymański konstatawał, że pomimo kontrowersyjnej reformy sądowniczej wprowadzonej przez Prawo i Sprawiedliwość, która może realnie zagrażać demokracji w Polsce „Kazik siedzi cicho, choć za czasów niezagrożonej wolności grzmiał jak z ambony”⁷¹⁹. Artykuł ten jest tylko jednym z argumentów, a może i dowodów na istniejące zapotrzebowanie w polskiej muzyce popularnej kogoś takiego, kim dla polskiej sceny muzycznej w latach dziewięćdziesiątych XX w. był Kazik. Sam Staszewski swój stosunek do obecnych konfliktów politycznych w Polsce po katastrofie smoleńskiej opisał w tekście utworu *Prosto*, gdzie śpiewa „Nienawidzę was z obu stron / Psie syny za wasze występki, za wasze winy / [...] / Idę prosto, mam w dupie obie wasze Polski / Idę prosto, nie zbaczam ni w lewo ni w prawo ”.

W krajowej muzyce popularnej wiele zmienił jednak rok 2020, w którym rzeczywistość polityczno-społeczna w Polsce - związane z pandemią COVID-19 kontrowersyjne działania polskich władz i zaostrzenie przepisów dotyczących aborcji - sprowokowały wielu artystów rodzimej sceny muzycznej do intensywnej pracy. „Wywołany do tablicy” przez Tymańskiego Kazik powrócił z utworem *Twój ból jest lepszy niż mój*, młodzi polscy raperzy - Taco Hemingway i Mata również wieloma swoimi utworami starali się mobilizować odbiorców do namysłu nad stanem obecnej władzy. z całą pewnością to nie

⁷¹⁹ T. Tymański, *Aż się prosi o rym "dobra zmiana - czas Szatana". Ale moi koledzy muzycy milczą [TYMAŃSKI]*, „wyborcza.pl”, 27.10.2017, online: <http://wyborcza.pl/7,75410,22575074,az-sie-prosi-o-rym-dobra-zmiana-czas-szatana-ale-moi.html>, dostęp: 16.03.2019.

będzie ostatnie słowo polskiego hip-hopu⁷²⁰, który zdobywa coraz większą popularność, a jego twórcy mają świadomość wpływu na swoich słuchaczy⁷²¹. Obecne możliwości technologiczne i nowe media pozwalają artystom reagować błyskawicznie na wydarzenia społeczne i umożliwiają ich słuchaczom na natychmiastowe reakcje. Piosenki rozchodzą się szybciej niż kiedykolwiek, współczesne aplikacje internetowe (jak np. TikTok) umożliwiają użytkownikom dzielenie się wybranymi fragmentami utworów, co też pozwala intensyfikować komunikaty. Dodatkowo, wspomniane aplikacje umożliwiają łączenie w prosty sposób treści (np. nagrań korzystającego z programu użytkownika) z fragmentami piosenek ulubionych słuchaczy, co pozwala jeszcze bardziej utożsamić się z przyjmowaną, produkowaną i udostępnianą przez siebie treścią artystyczną. Młodzi artyści są tego świadomi, dlatego w najbliższych latach z całą pewnością możemy spodziewać się wielu piosenek, które będą dokładnie dostrojonymi do potencjalnego odbiorcy komunikatami medialnymi. Kto wie, czy z pomocą technologii i mediów - „czwartej władzy”, umiejętnie wykorzystujący wiedzę na temat swoich słuchaczy artyści będą nie tyle odpowiadać na dyskurs władzy, ile sami staną się najmocniejszą siłą polityczną?

⁷²⁰ 13 lipca 2022 Mata w filmiku zamieszczonym na swoim kanale w serwisie „Youtube” zapowiedział, że ogłosił, że w 2040 roku będzie ubiegał się o urząd prezydenta RP, przekaże prawie 2 mln zł na działania związane z depenalizacją marihuany, leczenie uzależnień i wsparcie startupów. Nagranie jest oczywiście artystyczną prowokacją (przemowę swoją raper rozpoczyna słowami „Obywatele, obywatelki, osoby obywatelskie. Zwracam się dziś do was nie tylko jako Mata (...)”, które są ironicznym nawiązaniem do przemówienia generała Wojciecha Jaruzelskiego z 13 grudnia 1981 roku), ale z całą pewnością może być uznane za pewien symptom - młodzi polscy artyści chcą mieć wpływ na rzeczywistość polityczno-społeczną w kraju. Mata, #MATA2040, 13.07.2022, „Youtube.com”, online: <https://www.youtube.com/watch?v=bhv0jkADve8>, dostęp: 04.05.2023.

⁷²¹ Dowodem na to mogą być np. działania dwójki raperów Maty i Young Leosia mające doprowadzić do depenalizacji marihuany w Polsce. Zob. D. Krawczyk, *Mata i Young Leosia zabierają się za depenalizację marihuany w Polsce*, „Krytykapolityczna.pl”, 22.04.2022, online: <https://krytykapolityczna.pl/narkopolityka/narkokultura/mata-i-young-leosia-zabieraja-sie-za-depenalizacje-marihuany-w-polsce/>, dostęp: 04.05.2023.

Rozdział 7: Piosenka popularna i polska pamięć zbiorowa

1. Wstęp

Zacząć należy od tego, że kategoria pamięci przeszłości związana jest nie tylko z czasem minionym, ale w niemal równej mierze zależy od kształtu teraźniejszości. Pierre Nora w swoim słynnym tekście *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire* przekonywał, że pamięć „jest fenomenem wiecznie aktualnym, więzami łączącymi nas z wieczną teraźniejszością (...) jest afektywna i magiczna; przyswaja zatem jedynie pasujące do niej fakty”⁷²².

To, „co” pamiętamy i to „jak” pamiętamy nie jest stabilne i stałe - podlega również wielu różnym (uświadomionym i nieświadomym) wpływom. Można zatem powiedzieć, za Przemysławem Czaplińskim, że pamięć jest

współtwórcą każdej teraźniejszości”⁷²³, a jej badanie wiąże się z sięganiem do „matryc sensu, które współdecydują o sposobie stawiania pytań skierowanych ku aktualnemu światu” i szukaniem „obrazów i opowieści, które nadal wywierają wpływ”⁷²⁴.

Analiza kształtów i form pamięci (a także elementów wypieranych), zarówno indywidualnych jak i kolektywnych, budować będzie więc nie tylko obraz przeszłości danej zbiorowości, ale nade wszystko przybliżyć może badacza do ustalenia cech konstytutywnych tożsamości analizowanej grupy.

Końcówka XX wieku i pierwsze dwa dziesięciolecia wieku XXI, to czas paradoksalny jeżeli chodzi o kategorię pamięci⁷²⁵. z jednej strony mamy do czynienia ze zjawiskiem, które Pierre Nora nazwał czasem pamięci („krytyka oficjalnych wersji historii, odkrywanie zepchniętych w niepamięć fragmentów dziejów, reindykowanie śladów przeszłości wymazanej lub skonfiskowanej, kult korzeni (roots) i rozwój badań genealogicznych, gorączka wszelkiego rodzaju obchodów rocznicowych, sądowe rozrachunki z przeszłością,

⁷²² P. Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, „Working Title: Archive”, 2/2009, s. 5.

⁷²³ P. Czapliński, *Bunt w ramach pamięci*. „Solidarność”, rewolucja, powstanie, „Teksty Drugie” 6/2016, s. 204.

⁷²⁴ Tamże.

⁷²⁵ Marcin Napiórkowski w pracy *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944-2014* przekonywał, że „boom pamięciowy” rozpoczął się w Polsce ok 2004 roku. Po długim okresie perspektywy (1990-2004) związanym z transformacją gospodarczą, nastąpił powrót do namysłu nad przeszłością i pamięcią. M. Napiórkowski, *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944-2014*, Warszawa 2016, s. 334.

mnożenie się najrozmaitszych muzeów, zwiększona uwaga poświęcana przechowywaniu archiwaliów⁷²⁶), z drugiej - w zachodniej kulturze dominuje tymczasowość, natychmiastowość i fragmentaryczność⁷²⁷. z jednej strony serwisy informacyjne zalewają nas wciąż unieważniającymi się „ważnymi-nieważnymi” momentami⁷²⁸ - z drugiej natomiast panuje kult archiwizacji⁷²⁹.

Badacze przekonują, że nośnikiem pamięci okazuje się niemal wszystko, co „aktualnie lub potencjalnie może stymulować pamięć o minionym”⁷³⁰. Wraz ze wzrostem udziału kultury popularnej w funkcjonowaniu zachodnich społeczeństw, jednym z najważniejszych nośników pamięci musiała stać się muzyka popularna w rozmaitych formach i realizacjach.

Z całą pewnością, również w Polsce, piosenki funkcjonowały i wciąż funkcjonują zarówno jako czynniki pobudzające pamięć o przeszłości, a także nośniki (i przekazy) mniej lub bardziej precyzyjnych historiograficznie wspomnień. Dla przykładu, popkulturowy obraz stanu wojennego byłby niepełny bez muzyki punkowej czy twórczości Jacka Kaczmarskiego. Tak samo, lata transformacji w Polsce nieodłącznie kojarzyć się będą z pirackimi kasetami sprzedawanymi na wszechobecnych bazarach a także muzyką disco polo. W niniejszym rozdziale postaram się wykazać, że muzyka staje się naturalnym soundtrackiem minionego czasu, wpływa na kształt zarówno indywidualnych jak i zbiorowych tożsamości.

Zanim jednak przybliżone zostaną wybrane warunki, sposoby, tryby, realia funkcjonowania pamięci w kontekście muzyki popularnej i muzyki popularnej w kontekście pamięci, a także konkretne przykłady polskich piosenek mających pamięciotwórczy potencjał, należy wyjaśnić kilka najważniejszych pojęć i kontrowersji związanych z tą problematyką we współczesnej nauce.

⁷²⁶ P. Nora, *Czas pamięci*, „Res Publica Nowa” 7/2001, s. 37.

⁷²⁷ Z. Melosik, *Kultura instant – paradoksy pop-tożsamości* [w:] *Pedagogika u progu trzeciego tysiąclecia*, red. A. Nalaskowski, K. Rubacha, Toruń 2001, s. 31–47.

⁷²⁸ „W przekazach audiowizualnych (zwłaszcza programach informacyjnych) zdarzenia skupiają na sobie uwagę tylko na moment, by za chwilę ustąpić miejsca innym, równie ważnym-nieważnym”. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 4/2008, s. 18.

⁷²⁹ „Bezkrytyczne tworzenie archiwów jest dotkliwym skutkiem działania nowego rodzaju świadomości, najbardziej klarownym wyrazem terroryzmu pamięci poddanej historyzacji”, P. Nora, *Między pamięcią a historią...*, s. 8.

⁷³⁰ A. Szpociński, *Nośniki pamięci, miejsca pamięci*, „Sensus Historiae”, 4/2014 Vol. XVII, s. 18.

2. Nośniki pamięci

Jak pisał w przywoływanym już wcześniej tekście Przemysław Czapliński, pamięć przychodzi do nas za pomocą „obrazów i opowieści, które nadal wywierają wpływ”⁷³¹. Andrzej Szpociński przekonywał natomiast, że w obrębie zachodniej kultury „przeszłość dana jest nam nie tylko w relacjach bezpośrednich świadków zdarzeń, lecz także pośrednio – poprzez znaki i symbole”⁷³². Najpopularniejszym terminem oznaczającym te ślady przeszłości w badaniach nad pamięcią jest stworzone przez Pierre’a Norę pojęcie „miejsca pamięci” (*lieux de mémoire*). Należy podkreślić, że francuski badacz miał na myśli nie tylko realne miejsca związane z przeszłością jakiejś grupy (muzea, pomniki, świątynie, archiwa), ale słowo „miejsce” rozumieć można także metaforycznie: jako wspomniane symbole i znaki. Znaczącym elementem tej koncepcji jest to, że miejsce pamięci winno być uznane przez daną społeczność za rozpoznawalne, istotne dla swojej przeszłości, składające się na jej dziedzictwo kulturowe⁷³³. Na rodzimym gruncie funkcjonuje także określenie „nośnik pamięci”, który rozpropagowany został przez Marcina Kulę w pracy *Nośniki pamięci historycznej*. Proponowany przez historyka termin obejmuje „wszystkie przedmioty i działania, które mogą stymulować - zarówno aktualnie, jak i potencjalnie - jakąkolwiek pamięć o historii o przeszłości, ważną bądź nie”⁷³⁴. W ramach tej koncepcji wyróżnić można „nośniki intencjonalne” - stworzone z wyraźną intencją ochrony przed zapomnieniem (np. pomniki, portrety, zdjęcia, obchody, happeningi), a także „nośniki mimowolne” - wywołujące pamięć, ale nie tworzone w tym celu (kanonicznym przykładem może być Proustowska magdalenka). Dodatkowo mogą one być materialne (np. rzecz) i niematerialne (np. wypowiedź).

W kontekście powyższych rozpoznań nie ulega wątpliwości, że oprócz muzeów, archiwów i upamiętniających uroczystości, pamięć zbiorową tworzyć będą także teksty kultury. Przy czym nie muszą to być li tylko kanoniczne utwory zorientowane na przywoływanie określonych wydarzeń, postaci, ale zaliczać do nich się mogą dzieła kultury popularnej, na czele z wypełniającymi naszą codzienność piosenkami. Mogą one zarówno funkcjonować jako świadectwo przeszłości (materialne - historyczne artefakty, niematerialne

⁷³¹ P. Czapliński, *Bunt w ramach pamięci...*, s. 204.

⁷³² A. Szpociński, *Miejsca pamięci...*, s. 14.

⁷³³ Nora miejsce pamięci definiował dokładnie tak: „any significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community”. P. Nora, *From lieux de mémoire to realms of memory*, [w:] *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, t. 1: *Conflicts and divisions*, red. P. Nora, L.D. Kritzman, New York 1996, s. XVII.

⁷³⁴ Tamże.

- podejmowane tematy, sposób ich przedstawienia), katalizatory pamięci - przywołujące u indywidualnego słuchacza wspomnienia, jak i jako dziedzictwa narodowego⁷³⁵ (miejsca pamięci w postaci konkretnych utworów bądź wydarzeń muzycznych).

3. Pamięć zbiorowa jako kategoria

Jak sugerowała Barbara Szacka, u podstaw niechęci do nazwy „pamięć zbiorowa” może leżeć przekonanie, że pamięć „jest własnością indywidualną i rozporządzają nią jedynie jednostki”⁷³⁶. z tego powodu myślenie o wspomnianej kategorii pamięci w kontekście zbiorowości może wydawać się niezasadne. Jednak już w pierwszej połowie XX wieku kłam takiemu myśleniu zadał francuski socjolog Maurice Halbwachs, rozwijając teorię pamięci zbiorowej (*mémoire collective*)⁷³⁷. Swoje rozpoznania oparł on na koncepcji ram społecznych, które, jego zdaniem, miały istotny wpływ na procesy pamięci. Jak później pisała inna badaczka pamięci - Astrid Erll, „tworzą [one - M.Ł.] horyzont, w którym osadzają się nasza percepcja i pamięć; składają się ze społecznych, materialnych i psychicznych zjawisk kulturowych”⁷³⁸. Pamięć indywidualna byłaby zatem zespolona z pamięcią określonej zbiorowości - „jednostka wspomina, przyjmując punkt widzenia grupy”⁷³⁹, natomiast „pamięć grupy realizuje się i przejawia się w pamięciach indywidualnych”⁷⁴⁰. Warto jednak podkreślić, że, zdaniem Halbwachsa, do pamięci zbiorowej da się dotrzeć jedynie poprzez obserwację pojedynczych aktów pamięci, ponieważ „każda pamięć indywidualna jest punktem »widokowym« pamięci zbiorowej”⁷⁴¹.

Rozpoznania te potwierdzają badania psychologiczne. Przywołać można chociażby klasyczny eksperyment Frederica Bartletta z 1932 roku, dowodzący, że to, jak pamiętamy, ściśle związane jest z realiami kulturowymi, w jakich funkcjonujemy. Badani przez profesora Bartletta mieli wysłuchać indiańskiej baśni *Wojna duchów*, a później ją odtworzyć. Długość

⁷³⁵ Jak przekonują Łukasz Galusek i Katarzyna Jagodzińska w artykule z tomu *Modi memorandi* dziedzictwo „Stanowi część przeszłości, którą wybieramy w teraźniejszości dla współczesnych celów - ekonomicznych, kulturowych, politycznych i społecznych - którą decydujemy się przekazać przyszłym pokoleniom” Ł. Galusek, K. Jagodzińska, *Dziedzictwo*, [w:] *Modi memorandi*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 183.

⁷³⁶ B. Szacka, *Czas przeszły - pamięć - mit*, Warszawa 2006, s. 41.

⁷³⁷ Barbara Szacka w pracy *Czas przeszły - pamięć - mit* przekonywała, że funkcjonujące w literaturze terminy „pamięć zbiorowa”, „pamięć społeczna”, „pamięć historyczna” czy wykorzystywane przez Jana Assmana pojęcie „pamięci kulturowej” wywieść można od koncepcji Halbwachsa. B. Szacka, dz. cyt., s. 37.

⁷³⁸ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, Warszawa 2018, s. 35.

⁷³⁹ M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008, s. 8.

⁷⁴⁰ Tamże.

⁷⁴¹ M. Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1985, s. 31. Cyt. za: Astrid Erll, dz. cyt., s. 36.

historii nie pozwalała jednak na zapamiętanie jej treści za pierwszym razem, dlatego w ramach rekonstrukcji słuchacze musieli posiłkować się swoimi doświadczeniami, przypuszczeniami, skojarzeniami. Treść rekonstruowanych wersji znacznie różniła się więc od oryginału, jednocześnie była dopasowana do indywidualnych doświadczeń kulturowych rekonstruujących. Zdaniem Barbary Szackiej, zarówno powyższe, jak i inne badania psychologów wspierają empiryczne stwierdzenie Petera Burke'a, że „mamy dostęp do przeszłości, podobnie jak i do teraźniejszości, jedynie przez schematy i kategorie naszej własnej kultury”⁷⁴².

Za sprawą wspomnianych społeczno-kulturowych okoliczności, wyobrażenia przeszłości budujące to, co definiowane jest jako pamięć zbiorowa⁷⁴³, podlegać musi ujednolicaniu⁷⁴⁴. Istnienie procesu swoistej regulacji indywidualnych pamięci jest jednym z powodów kształtowania się w obrębie wielkich zbiorowości pomniejszych grup, które zgadzają się na określony kształt przeszłości. W związku z tym, że proces ten nie jest zawieszony w próżni - pozostaje on pod wpływem rozmaitych, mniej lub bardziej wpływowych pamięciotwórczych narracji różnego typu, wykorzystujących zarówno kanały prywatne (np. wspomnienia najbliższych), jak i oficjalne (np. wizja historii lansowana przez politykę kraju). W ramach tych obu kanałów funkcjonować też będzie kultura popularna.

To, jak wspominać będziemy przeszłość, którą przywoła dana piosenka, zależne więc będzie od okoliczności, w których utwór ten usłyszymy. Do tych okoliczności zaliczyć można m.in. aktualną politykę kulturalną kraju, dzisiejszy (bo przecież zmieniający się w czasie) wizerunek wykonawcy, aktualny społecznie obraz przywoływanego przez piosenkę okresu oraz współczesną postać i zbiorową ocenę gatunku, w ramach którego porusza się twórca. Powyższe zmienne redefiniować mogą kształt społecznej pamięci. Na przykład polska muzyka punkowa, której bunt w latach 80. XX w. ukierunkowany był przede wszystkim na zastałą rzeczywistość „tu i teraz”⁷⁴⁵, ze względu na tworzone w XXI wieku narracje (filmy dokumentalne, książki, wywiady z twórcami) obecnie może funkcjonować w wyobraźni (i pamięci) wielu słuchaczy jako muzyka będąca synonimem buntu dysydenckiego - skierowanego w konkretnych polityków⁷⁴⁶. W związku z powyższym - zmieniać się mogą

⁷⁴² B. Szacka, dz. cyt., s. 43.

⁷⁴³ o procesie tym w pisała Barbara Szacka. Badaczka tytułowe pojęcie definiowała w ten sposób: „pamięć zbiorowa przeszłości to wyobrażenia o przeszłości własnej grupy, konstruowane przez jednostki z zapamiętanych przez nie - zgodnie z odkrytymi przez psychologów regułami - informacji pochodzących z różnych źródeł i docierających do nich różnymi kanałami”. B. Szacka, dz. cyt., s. 44.

⁷⁴⁴ Tamże.

⁷⁴⁵ A. Sobiela, *Wątki antykomunistyczne w polskiej muzyce punk 1978–1989*, „Meritum” 3/2011, s. 144.

⁷⁴⁶ Robert Brylewski w rozmowie z Rafałem Księżykiem tak wspomina huczną premierę głośnego filmu dokumentalnego *Beats of freedom* w reżyserii Leszka Gnoińskiego, Wojciecha Słoty, który lansował narrację mówiącą o tym, że rock'n'roll był jedną z głównych przyczyn upadku komunizmu w Polsce: „a dzisiejsze

również prywatne i grupowe narracje związane z tamtym okresem. Można przypuszczać, że będzie się nasilał udział czynnika politycznego we wspomnieniach słuchaczy, co stanie się jedną z przyczyn zainteresowania akurat tym gatunkiem muzycznym.

Podobnie może być z recepcją lat 90. XX wieku w kontekście lansowanej przez rząd Prawa i Sprawiedliwości retro mody na muzykę disco polo. Czas transformacji, którego jednym z symboli stał się ten gatunek, przez poszczególnych komentatorów uznany za naiwne i tandetne czerpanie wzorców z Zachodu, w drugim dziesięcioleciu XXI wieku niektórym jawi się jako oryginalna i pełna wdzięku odpowiedź na nowe polityczno-społeczne wyzwania. W konsekwencji powyższego zjawiska, w nowych realiach wielu słuchaczy może zmienić spojrzenie na polskie realia lat 90. XX wieku.

4. Polska pamięć (i niepamięć) przeszłości

Mimo postępującej globalizacji i tego, że współcześnie coraz częściej mówi się o „wędrującej pamięci transkulturowej”⁷⁴⁷, to wciąż przede wszystkim państwa narodowe służą badaczom jako społeczne ramy pamięci. Zdaniem Astrid Erll dzieje się tak, ponieważ odgrywają one główną rolę w “tworzeniu kultury pamięci, inicjując rytuały publicznego upamiętniania, wznosząc pomniki, finansując muzea, wprowadzając odpowiednie programy edukacyjne”⁷⁴⁸. Opierając się na pracach socjologów i badaczy historii ustnej, badaczka przekonywała ponadto, że „ramy pamięci ustanawiane przez państwo narodowe oddziałują na kształt osobistych wspomnień, nawet jeśli w późniejszym okresie wspomnienia te ulegają dalszym przekształceniom pod wpływem innych obramowań: rodzinnych, pokoleniowych czy religijnych”⁷⁴⁹.

W ramach każdej zbiorowości narodowej mamy do czynienia przynajmniej z dwoma rodzajami pamięci zbiorowej - instytucjonalną, oficjalnie uznawaną i lansowaną przez państwowe środki masowego przekazu, a także taką, która istnieje poza oficjalnym obiegiem, często znacznie różniącą się od tej pierwszej. Przykładowo, amerykański historyk Michael Kammen w swoich badaniach oddziela „pamięć zbiorową” - funkcjonującą w dominującej

pieprzenie... Miałem wrażenie, że każdy skrobie swoją marchewkę. Można się czepiać, że to uprawianie kombatantstwa. Mam na to gotową odpowiedź: w tamtych czasach po prostu dobrze się bawiłem.” R. Książyk, R. Brylewski, *Kryzys w Babilonie*, Kraków 2012, rozdział 24, mobi.

⁷⁴⁷ Astrid Erll definiuje to zjawisko m.in. w artykule *Wędrująca pamięć*. A. Erll, *Wędrująca pamięć*, [w:] *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Syndyka, R. Nycz, T. Sapota, tłum. T. Kunz, Warszawa 2016, s. 29-52.

⁷⁴⁸ A. Erll, *Wędrująca pamięć...*, s. 34.

⁷⁴⁹ Tamże.

kulturze obywatelskiej, od pamięci „zwykłych ludzi (ordinary folks)”⁷⁵⁰ - pamięci ludowej (popular memory). Barbara Szacka natomiast, w niektórych swoich pracach pamięć nieoficjalną zdecydowała się nazwać „pamięcią społeczną”⁷⁵¹.

W Polsce 1980-2020, przez wzgląd na wciąż zmieniające się realia polityczno-społeczne, podział na pamięć oficjalną i nieoficjalną jest szczególnie widoczny. Wspomniany stan rzeczy uwidaczniał się najjaskrawiej w PRL-u, z którego zostały nam terminy „oficjalny”, „drugi” i „trzeci obieg”, przypisujące teksty kultury do określonych rejestrów pamięci. Jednak także po 1989 można mówić o podobnym podziale, którego wyrazistość zależy od politycznego kontekstu i konkretnych punktów spornych⁷⁵².

Na tych dwóch podstawowych wariantach narracji - oficjalnym i nieoficjalnym, rozciągnięta byłaby problematyka związana przede wszystkim z tym, w jaki sposób pamięta się i mówi o przeszłości. Jednak równie istotnym tematem pozostaje także kwestia - o czym się pamięta (i mówi), a co pozostaje wyparte⁷⁵³. Stefan Chwin w tekście *Polska pamięć – dzisiaj. Co pozostaje? Trwały ślad i mechanizmy niepamiętania* zwrócił uwagę na dwa czynniki, które muszą w pewnym stopniu determinować, co w ramach polskiej pamięci funkcjonuje, a co pozostaje poza jej obrębem. Pierwszy z nich to rozmaite „sita pamięci”, które „odsiewają to, co warte pamiętania, od tego, co niewarte pamiętania”⁷⁵⁴. Mowa tu o społecznych kontekstach i uwarunkowaniach wpływających na kształt pamięci zbiorowej, związanych z funkcjonowaniem w ramach naszego społeczeństwa różnych klas, grup i zbiorowości. Autor wymienia takie sita pamięci jak: „rodzinne, sąsiedzkie, pokoleniowe, klasowe, edukacyjne, godnościowe, polityczne, religijne, moralne, etniczne czy genderowe”⁷⁵⁵.

Obraz przeszłości funkcjonujący w zbiorowej pamięci będzie zatem, w zależności od przyjętej perspektywy, zawsze w jakiś sposób niepełny. Biorąc również pod uwagę treści zapisywane w nośnikach pamięci, do zaproponowanego przez Chwina spojrzenia warto dodać jeszcze jedno uwarunkowanie, mianowicie: udział poszczególnych grup społecznych

⁷⁵⁰ M. Kemmen, *The Mystic Chords of Memory*, New York, 1993; Za: B. Szacka, dz. cyt., s. 38.

⁷⁵¹ B. Szacka, dz. cyt., s. 38

⁷⁵² Najbardziej emblematycznym spornym wydarzeniem, którego odmienne interpretacje budują inne rodzaje pamięci jest katastrofa smoleńska z 2010 roku.

⁷⁵³ w kontekście tego problemu w ramach polskiej pamięci należy pamiętać o trzech ważnych książkach: *Prześlonej rewolucji* Andrzeja Ledera, *Fantomowym ciele króla* Jana Sowy i *Polskim teatrze Zagłady* Grzegorza Niziołka. Zob. A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014; G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2014; J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z formą*, Kraków 2011.

⁷⁵⁴ S. Chwin, *Polska pamięć – dzisiaj. Co pozostaje? Trwały ślad i mechanizmy niepamiętania*, „Teksty Drugie”, 6/2016, s. 16.

⁷⁵⁵ Tamże, s. 16-17.

w kulturowym dyskursie. Przykładem może być fakt, że - ze względu na przewagę narracji prezentujących "męską perspektywę" przeciwstawiania się władzy komunistycznej - pamiętamy jako społeczeństwo głównie ów męski opór, podczas gdy pamięć o kobietach kontestujących PRL jest jednak mocno okrojona. W kontekście muzyki lat 80. i 90. XX⁷⁵⁶ wieku aspekt płciowy jest tu szczególnie ciekawy, ponieważ wiele popularnych piosenek wykonywanych przez kobiety i prezentujących kobiecą perspektywę, uczucia i pragnienia - zostało w warstwie tekstowej stworzonych przez mężczyzn. Niech za egzemplifikację posłuży tu garść znanych powszechnie przebojów, np. *Moje jedyne marzenie* Anny Jantar napisał Bogdan Olewicz, *Wszystko czego dziś chcę* Izabeli Trojanowskiej - Andrzej Mogielnicki, *Papierowy księżyc* Haliny Frąckowiak - Janusz Kondratowicz, *Serce to jest muzyk* Ewy Bem - Wojciech Młynarski, *Jestem kobietą* i *To nie ja* Edyty Górniak - Jacek Cygan. To, co utożsamiane i przywoływane po latach jako doświadczenie kobiece bądź feministyczna narracja, okazuje się męską (choć przetworzoną i przefiltrowaną przez artystyczną wrażliwość wykonawczyń) fantazją na temat perspektywy kobiecej.

W XXI wieku, wraz ze wzrostem popularności polskiej muzyki hip-hopowej⁷⁵⁷, niesamowitymi sukcesami komercyjnymi i frekwencyjnymi tego gatunku, a także z kolejnymi filmowymi biografiami raperów, mamy również do czynienia ze zmianą społecznej recepcji produkowanych przez rap, do pewnego czasu marginalizowanych, narracji. Gatunek ten przestaje być niszą, a pamięć o artystach będących jego pionierami w Polsce (wraz z podejmowanymi przez nich tematami), istotnie się zmienia. Tomek „CNE” Kleyff, w rozdziale otwierającym *Antologię polskiego rapu* wydaną przez Narodowe Centrum Kultury w 2014 roku, przekonywał, że jednym z ostatnich momentów przełomowych dla funkcjonowania hip-hopu w Polsce była premiera filmu *Jesteś bogiem* w reżyserii Leszka Dawida:

Moi rówieśnicy, trzydziestoparolatkwie, poszli do kina z sentymentu, bo na tej muzyce się wychowali. Młodszy poszli, aby dowiedzieć się, jak to było naprawdę kilkanaście lat temu. Dla nich zespół Paktofonika to klasyka polskiego rapu⁷⁵⁸.

Dodawał przy tym, że ów „film zrobił dużo dobrego dla nas, raperów”, a potwierdzeniem tego stanu rzeczy miał być fragment utworu *Tak się robi remix*, w którym Jacek „Tede”

⁷⁵⁶ w zasadzie - im wcześniej, tym kobiecych autorek mniej.

⁷⁵⁷ Świadczyć o tym może wiele zjawisk, jednym z nich są sukcesy raperów na liście OLiS. Więcej: *Rapowe płyty, które podbijały podium OLiS od 2000 do 2019 roku*, „noizz.pl”, 29.09.2020, online: <https://noizz.pl/muzyka/rapowe-plyty-ktore-podbijaly-podium-olis-od-2000-do-2019-roku/hjyz6be>, dostęp: 02.02.2022.

⁷⁵⁸ *Antologia polskiego rapu*, red. D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jaczyński, Warszawa 2014, s.21.

Graniecki rapował: „Kurde, ludzie wolą muzę rap niż burdel / Trudne sprawy, jeden film to sprawił / Zmienił ich w sekundę. Dzięki, Magik!”. Odnosząc się do terminologii zaproponowanej przez Stefana Chwina można powiedzieć, że zmiana recepcji gatunku otworzyła polską pamięć na fenomeny, wcześniej filtrowane politycznie, klasowo bądź pokoleniowo.

W przywoływanym uprzednio tekście, Chwin diagnozuje jeszcze jeden, szczególnie istotny element w mechanizmie polskiej niepamięci. Mianowicie, chodzi o dwie pamięciowe matryce narracji, które, jego zdaniem, funkcjonują z powodzeniem ponad politycznymi podziałami. Pierwsza z matryc zasadza się na narracji podmiotowej, akcentując historyczne sprawstwo Polaków, nawet w przypadku klęsk. W tej perspektywie klęska powstań narodowych była efektem błędnych decyzji przywódców, a odzyskanie przez Polskę pełnej niepodległości w 1989 nie było cudem i splotem pozytywnych okoliczności, ale efektem podmiotowego działania. Narracja ta budowała i buduje „obraz polskich dziejów jako nieprzerwaną linię walki, pracy i męczeństwa, kulminującą odzyskaniem niepodległości”⁷⁵⁹.

Druga matryca natomiast akcentuje brak podmiotowości Polaków, opiera się na przekonaniu, że dzieje naszego kraju są przede wszystkim wynikiem cudzych działań – „O naszych losach decydowali inni – jawnie, skrycie, pośrednio i bezpośrednio”⁷⁶⁰. Chwin przekonuje, że wydarzenia niewpisujące się w paradygmat podmiotowy, są z polskiej pamięci usuwane, dlatego też:

mechanizmy niepamiętania chętnie wymazują fakt, że dziewięćdziesiąt parę procent Polaków nigdy nie było żadnymi powstańcami kościuszkowskimi, listopadowymi, styczniowymi, żadnymi powstańcami warszawskimi, żołnierzami wyklętymi czy członkami Solidarności⁷⁶¹.

Zdarza się, że teksty kultury czerpią z tego, co z głównego nurtu zbiorowej pamięci wypierane. Takie działania stają się często jedną z przyczyn popularności twórców, zgodnie ze słowami Eugeniusza Ponczka, który przekonywał, że niektóre „składniki pamięci zbiorowej uobecniające się w przestrzeni publicznej polaryzują relacje społeczne między rządzącymi i rządzonymi, oraz stosunki wewnątrz wielu społeczności”⁷⁶². Na przełomie roku 2012 i 2013 bardzo głośno było o piosence *Sorry Polsko* Marii Peszek, trzecim singlu z albumu *Jezus Maria Peszek*. Autorka śpiewa w niej: „Po kanałach z karabinem / Nie

⁷⁵⁹ S. Chwin, dz. cyt. s. 18.

⁷⁶⁰ Tamże, s. 19.

⁷⁶¹ Tamże, s. 22.

⁷⁶² E. Ponczek, *Mityzacja pamięci zbiorowej a sprawowanie władzy politycznej w sytuacji uobecniania się konfliktu*, „Transformacje”. 1-2/2017 (92-93), s. 335.

biegałabym / Nie oddałabym ci Polsko / Ani jednej kropli krwi”, lansując postawę, która z publicznego polskiego dyskursu była do tej pory mocno wypierana. Utwór, jak i cała płyta, wywołały lawinę komentarzy, w tym politycznych, niejednokrotnie próbujących zdyskredytować wyśpiewaną postawę piosenkarki. Prawicowy dziennikarz Piotr Gursztyn w felietonie dla „Rzeczpospolitej” komentował jeden z fragmentów przywołanego utworu: „»... lepszy żywy obywatel, niż martwy bohater« - to cytat z jej piosenki. Święte słowa. Dlatego Niemcy albo Sowietci mordowali naszych obywateli, aby byli martwi, a nie żywi”⁷⁶³. Idąc za użytą w tekście piosenki aluzją do powstania warszawskiego, dziennikarz wykorzystuje kolejne martyrologiczne obrazy, niejako wpisując autorkę w jedną ze stron dyskusji dotyczącej spojrzenia na politykę historyczną kraju⁷⁶⁴. Co więcej, w innym fragmencie tego felietonu, powołując się na opublikowany na łamach tygodnika „Polityka” głośny wówczas wywiad, który przeprowadził z autorką Jacek Żakowski, Gursztyn w zasadzie dokładnie potwierdza to, co diagnozował Chwin:

Maria Peszek prezentuje dość często spotykany paradoks: przekonanie o wyjątkowości polskich losów. Tyle, że a rebours. (...) w wypowiedziach pani Peszek widać żal, że nasza historia nie toczyła się inaczej, i że jest to wina naszych przodków”⁷⁶⁵.

Oprócz niekonwencjonalnie rozumianego patriotyzmu („Płacę abonament/ i za bilet płacę / Chodzę na wybory / Nie jeżdżę na gapę / Tylko nie każ mi umierać”), w przekazie artystki komentator znajduje również specyficzne (używając terminologii Marcina Napiórkowskiego: softpatriotyczne) spojrzenie na polską pamięć. W zasadzie cała przywołana płyta Marii Peszek, na czele z piosenkami *Sorry Polsko* i *Pan nie jest moim pasterzem*, może być uznana za wypowiedź artystyczną wpisującą się w trend, który przez prawicowych komentatorów z dwóch pierwszych dziesięcioleci XXI wieku nazywany był *pedagogiką wstydu*. Miałaby ona opierać się na rzekomo niesprawiedliwym krytycznym spojrzeniu na polską historię i narodową tożsamość⁷⁶⁶. Przeciwnieństwo tej postawy objawiałoby się w ramach pedagogiki

⁷⁶³ P. Gursztyn, *Sorry, Polsko*, „Rp.pl”, 26.09.2012, online: <https://www.rp.pl/komentarze/art5921601-sorry-polsko>, dostęp: 02.03.2022.

⁷⁶⁴ W tym kontekście warto przywołać ogromny sukces płyty *Powstanie Warszawskie* zespołu Lao Che z 2005 roku. Album ten był pierwszym z wielu wydań, w ramach których artyści tworzący muzykę popularną filtrowali tragiczne wydarzenia z 1944 roku przez swoją wrażliwość. Dużą rolę w tym zjawisku odgrywało Muzeum Powstania Warszawskiego, które wydało m.in. *Placówkę '44* zespołu Voo Voo i gości czy *Historie* Smolika, Natalii Grosiak i Miuosha.

⁷⁶⁵ Tamże.

⁷⁶⁶ Do artystów realizujących tę strategię zaliczano m.in. pisarzy: Jana Tomasza Grossa (*Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka*) i Olę Tokarczuk (*Księżki Jakubowe*), czy reżyserów filmowych: Pawła Pawlikowskiego (*Ida*) i Władysława Pasikowskiego (*Pokłosie*). Często podnoszone przez komentatorów zarzuty dotyczyły ukazywania polskich przewin w kontekście relacji z Żydami w XX wieku.

dumy afirmującej patriotyzm, poczucie etniczno-narodowe i tożsamość cywilizacyjno-kulturową, jak również religijną⁷⁶⁷. Jak przekonuje Eugeniusz Ponczek: „Podczas trwania owego dyskursu może być preferowana pamięć o pewnych zdarzeniach i postaciach z przeszłości albo zdecydowanie deklarowana »niepamięć«”⁷⁶⁸.

5. Gromadzenie piosenek - muzyka i pamięć zbiorowa

Muzyka, jak udowadniają współczesne badania, potrafi przywoływać określone wspomnienia, podobnie jak zdjęcia czy zapachy⁷⁶⁹. Holenderska badaczka José van Dijck, w swojej pracy *Mediated Memory in the Digital Age*, wpisując piosenki w ramy ukutego przez siebie tytułowego terminu „zmediatyzowane formy pamięci” [*mediated memory*] przekonywała, że słuchanie muzyki „pomaga w zapisywaniu i przywoływaniu określonych wydarzeń, emocji czy panującego nastroju”⁷⁷⁰.

Podobnie jak wspomnienia, każdy człowiek podczas życia gromadzi w swojej indywidualnej pamięci piosenki. Współcześnie proces ten jest bardzo ułatwiony, z uwagi na kształt przemysłu kulturowego, który umożliwia odsłuchiwanie wybranych utworów niezliczoną ilość razy. Historyczka mediów Lisa Gitelman za moment przełomowy dla opisywanego zjawiska (związanego z możliwością powtarzania utworów muzycznych na skalę masową) uznała skonstruowanie fonografu⁷⁷¹. Wraz z upowszechnieniem się tego wynalazku, w wielu aspektach zmienił się społeczny sposób odbioru muzyki. Od tego momentu możliwe było odsłuchanie ulubionej piosenki wielokrotnie (bez obaw, że wykonawca będzie miał co do tego jakieś obiekcje), zwiększając tym samym szansę na dokładne zapamiętanie utworu⁷⁷². Co więcej, fonograf sprawił, że ludzie coraz częściej wystawieni byli na słuchanie kompozycji muzycznych nieintencjonalnie, przez co z czasem, im bardziej powszechne były nowe formy repetycji piosenek - im więcej miejsca zajmowała ona w audialnej przestrzeni społecznej - tym mniej kontrolować można było swój

⁷⁶⁷ E. Ponczek, dz. cyt., s. 339.

⁷⁶⁸ Tamże.

⁷⁶⁹ Dla przykładu muzyka pomaga w przywoływaniu wspomnień. Udowodniono, że taki proces jest najbardziej optymalny, kiedy badany słyszy muzykę, z którą wiąże się przywoływane wspomnienie. Za: W. R. Balch, B. S. Lewis, *Threads of Music in the Tapestry of Memory*, „Memory and Cognition”, 1996, s. 21–28.

⁷⁷⁰ J. van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford 2007, s. 79.

⁷⁷¹ Lisa Gitelman, *How Users Define New Media: a History of the Amusement Phonograph*, [w:] *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, red. D. Thorburn, H. Jenkins, Cambridge, 2004, s.65.

⁷⁷² „The ability of recorded music to be replayed endlessly, repeating exactly the same performance, has aided the buildup of auditory memories in people’s minds”. J. van Dijck, dz. cyt., s. 80.

indywidualny zasób pamiętanych tekstów słowno-muzycznych.

Dzieje się tak, ponieważ proces zapamiętywania w znacznej części odbywa się poza naszą racjonalną kontrolą. Na to, co zapisze się w pamięci, ogromny wpływ ma częstotliwość kontaktu z obiektem. Jak przekonywał Patrick Colm Hogan:

Skłonność pamięci operacyjnej do cyklicznego powtarzania w połączeniu z nadmierną dostępnością prostej i często powtarzanej melodii prowadzi do sytuacji, w której piosenka może wielokrotnie krążyć w pamięci operacyjnej. Gdy trwa to przez dłuższy czas, mówimy o tym, że »piosenka utkwiała nam w pamięci«⁷⁷³.

W swoim indywidualnym repozytorium przechowywać zatem będziemy nie tylko utwory, które z jakiegoś powodu, na kolejnych etapach życia, były dla nas ważne - te, które przypadły nam szczególnie do gustu⁷⁷⁴, ale również inne kompozycje - niespecjalnie znaczące, a zapisane w naszej pamięci za sprawą swojej wszechobecności (w radiu, telewizji, reklamach itp.). Rzecz jasna, nawet te utwory, które "wbiły się do głowy" słuchacza przez przypadek (bez jego świadomej intencji bądź chęci), mogą generować u niego specyficzne wspomnienia i emocje.

Jednak najbardziej znaczącą rolę w indywidualnych pamięciach odgrywać będą z całą pewnością te utwory, które zachowane zostały za sprawą szczególnych doznań, jakich odbiorcy dostarczyły. Ich rola może być również tożsamościotwórcza. Amerykański etnomuzykolog Thomas Turino przekonuje, że muzyka, oprócz generowania i przywoływania emocji, służy także do dookreślania tożsamości - zarówno indywidualnych jak i społecznych⁷⁷⁵. Może to na przykład być związane z określaniem się wobec subkultur gustujących w rozmaitych muzycznych gatunkach. Ten proces muzycznej samoidentyfikacji polega nie tylko na gromadzeniu ulubionych utworów w pamięci indywidualnej, ale również na gromadzeniu muzyki w formie nagranych utworów na rozmaitych nośnikach materialnych (kolekcje płyt, kaset...) i w archiwach niematerialnych (np. listy ulubionych piosenek w serwisach streamingowych). Jak przekonuje José van Dijck, to gromadzenie piosenek jest w krajach Zachodu istotną częścią budowania tożsamości, a kształt wspomnianych rezerwuarów (fizycznych lub niematerialnych) ma być odzwierciedleniem naszych życiowych doświadczeń⁷⁷⁶.

⁷⁷³ P. Hogan, *Cognitive Science, Literature, and the Arts*, New York 2003, s. 14.

⁷⁷⁴ Warto podkreślić, że ów gust niekoniecznie musi być wynikiem racjonalnego osądu, ale może być także efektem najprostszyc pobudzeń emocjonalnych - reakcją fizjologiczną. Często mówi się bowiem, że jakiś utwór wywołał u nas "ciarki na plecach".

⁷⁷⁵ J. van Dijck, dz. cyt., s. 79.

⁷⁷⁶ Tamże.

6. Przeszłość zamknięta w piosence

Trudno się nie zgodzić z Simonem Reynoldsem, który przekonywał, że potocznie „muzykę uznaje się za ścieżkę dźwiękową życia - ukochana piosenka to przypomnienie, Proustowski guzik, który uruchamia serię rozkosznych wspomnień”⁷⁷⁷.

Chcąc udowodnić i zobrazować istotny wpływ piosenki na pamięć indywidualną i społeczną, José van Dijck, w przywoływanej już książce *Mediated Memories in the Digital Age*, wykorzystала wypowiedzi słuchaczy holenderskiego, ogólnokrajowego wydarzenia radiowego znanego pod nazwą Dutch Top 2000. Wydarzenie to organizowane jest regularnie od 1999 roku przez publiczną stację radiową Radio 2 i jest pięciodniową listą najbardziej znanych piosenek popowych. W ramach Dutch Top 2000 słuchacze, za pośrednictwem przeróżnych kanałów, mogą dzielić się swoimi przemyśleniami i wspomnieniami dotyczącymi nadawanych piosenek. Dla autorki komentarze te są źródłem wiedzy, w jaki sposób muzyka działa jako nośnik pamięci.

Na polskim gruncie podobną inicjatywą są Top Wszech Czasów (1994-2020) i Polski Top Wszech Czasów (2008-2020) - cykliczne plebiscyty radiowe organizowane przez zespół redaktorów Programu Trzeciego Polskiego Radia. Wydarzeniom tym niejednokrotnie towarzyszyły żywe dyskusje na internetowym forum miłośników radiowej Trójki (forum.lp3.pl), którego działalność często była komentowana w eterze. I tak jak holenderscy słuchacze dzielili się swoimi opiniami i wspomnieniami związanymi z piosenkami na antenie Radio 2, tak forumowicze biorący udział w dyskusjach na „Forum pozytywnie zakreślonych wokół LP3” opisywali swoje powiązania z prezentowanymi w listach przebojów piosenkami. W niniejszym rozdziale będą one punktem odniesienia do prezentowanych rozpoznań związanych z relacjami muzyka popularna - pamięć.

Jak już zostało wspomniane - wiele reakcji na usłyszane melodie odbywa się poza racjonalną kontrolą⁷⁷⁸. Piosenki generują afekty i emocje niezależnie od świadomych procesów myślowych słuchaczy. Są jednak też takie utwory, które wiążąc się z naszymi indywidualnymi wspomnieniami, nie tylko wywołują proste reakcje, ale działają dużo

⁷⁷⁷ S. Reynolds, *Retromania Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, tłum. F. Łobodziński, Warszawa 2018, s. 157.

⁷⁷⁸ Music probably has more direct and powerful influences on subcortical emotional systems than do visual arts” - J. Panksepp, G. Bernatzky, *Emotional Sounds and the Brain: the Neuro-affective Foundations of Musical Appreciation*, „Behavioural Processes” 2/2002 (60), s. 137.

intensywniej, budząc wspomnienia i skomplikowane uczucia. Profesor neurologii behawioralnej Antonio Damasio przekonywał, że emocje od uczuć różnią się tym, że te drugie pojawiają się wówczas, gdy uświadomimy sobie pobudzenie emocjonalne. Uczucia zapisują się w mózgu jako mapy obrazów mentalnych (*mental image maps*) i za każdym ich przywołaniem mogą zmieniać swoją postać. Opierając się na rozpoznaniach Damasia, José van Dijck wysunęła przypuszczenia, że piosenka lepiej zapisuje się w pamięci, kiedy pewne znaczenia są skonstruowane nie tylko w obrębie zapamiętanego utworu, ale także wokół niego. Przywołuje ona także inne tezy Damasia, które wskazują na pamięć autobiograficzną jako funkcję rozszerzonej świadomości obejmującej emocje i uczucia - zapisuje ona nie tylko sam dźwięk piosenki, ale niejednokrotnie reakcje emocjonalne z nią związane, stan psychiczny, w którym byliśmy w momencie kontaktu z pamiętanymi utworami. W związku z tym zapamiętane przez nas piosenki mogą przywoływać fale emocji związanych z konkretnym wydarzeniem i czasem, działać jak wyzwalacze. Gdy usłyszymy piosenkę, która towarzyszyła nam podczas istotnego dla nas wydarzenia, bardzo możliwe, że wraz z jej melodią wrócą do nas emocje, których doświadczyliśmy w przywoływanej nią chwili.

Między innymi na tym mechanizmie opierają się reklamy telewizyjne i radiowe, które wykorzystują melodie ze znanych i lubianych przebojów muzycznych. Dla przykładu, sieć sklepów Lidl w 2018 roku wykorzystwała w swojej kampanii reklamowej melodię Tadeusza Sygietyńskiego z utworu *Jak przygoda to tylko w Warszawie*. Piosenka w wykonaniu Ireny Santor i Tadeusza Schmidta pojawiła się w filmie Leonarda Buczkowskiego *Przygoda na Mariensztacie* z 1953 roku. Twórcy kampanii reklamowej zmienili słowa Ludwika Starskiego „Jak przygoda, to tylko w Warszawie, w Warszawie” na „Jak sobota to, tylko do Lidla, do Lidla”, mając z pewnością na celu obudzić dobre wspomnienia odbiorców przekazu związane ze znanym, klasycznym polskim filmem bądź samą, również popularną piosenką. Przekierowanie optymistycznych skojarzeń na reklamowaną sieć sklepów wiązało się, rzecz jasna, z "celowanym" doborem piosenki, dopasowaniem jej zamierzonych efektów do jak najszerszego grona odbiorców, ze szczególnym uwzględnieniem pokoleń, które mogły pamiętać piosenkowy oryginał⁷⁷⁹.

Mechanizm, o którym mowa, miałyby funkcjonować pozawerbalnie - przetworzony na wewnętrzne indywidualne narracje, pozostaje ze słuchaczem dłużej, kształtując jego tożsamość⁷⁸⁰. Jak przekonuje José van Dijck, teza ta wydaje się komplementarna do teorii

⁷⁷⁹ Tego typu przeróbki należą do bardzo popularnych zabiegów reklamowych.

⁷⁸⁰ Damasio sugeruje nawet, że ten właśnie mechanizm (przekształcanie pozawerbalnych historii na zwerbalizowane narracje) odpowiada za powstawanie fabuł - książek, sztuk teatralnych itp., J. van Dijck, dz. cyt. s. 81-82.

kulturowo-semiotycznej. W pracy *Signs of Imagination, Identity, and Experience* Thomas Turino dowodził, że znaki muzyczne wywołują u słuchacza podobne efekty i afekty, jakie spadające drzewo wywołuje na powietrze. Doznania generowane za sprawą słuchanej muzyki są wtórne, w tym sensie, że pozostają konsekwencją naszych doświadczeń i zainwestowanych uprzednio w piosenkę (i wokół piosenki) emocji i uczuć⁷⁸¹.

Dla zobrazowania tego mocnego powiązania piosenki z pamięcią zarówno emocjonalną, jak i afektywną, José van Dijck przywołuje słowa Jelle van Netten z Woudsend, który komentując jedną z pozycji listy Dutch Top 2000 wspominał, że w dzień śmierci swojego ojca w 1986 roku słuchał piosenki *With or without you* zespołu U2 i od tej pory, gdy słyszy ten utwór, nie może powstrzymać wzruszenia⁷⁸². Podobne wypowiedzi znaleźć można na forum.lp3.pl, na przykład w dyskusji poświęconej Polskiemu Topowi Wszechczasów. Jeden z użytkowników tak wspominał piosenkę Grzegorza Ciechowskiego:

No i super TAK TAK na 24 czyli do góry. B. się cieszę... Byłem zakochany w tym kawałku w 1988 r. Na ilu imprezach myśmy przy nim szaleli... Absolutny hit 88 roku... (...) jak ja wtedy byłem szczęśliwy... .. miłe są takie wspomnienia⁷⁸³.

Powyższa wypowiedź wskazuje na to, że w wypowiadającym się słuchaczu przebój lidera Republiki niekoniecznie generować będzie instrospektywne refleksje związane z tekstem utworu. Można przypuszczać, że przez wzgląd na wspomnienia związane z piosenką, słuchacz włączy w tekst nowe, prywatne znaczenia. W przypadku utworów, których tekst jest w rodzimym języku odbiorcy, taka reorganizacja znaczeń wydaje się osobliwa - lecz jak najbardziej realna. Jeżeli mamy natomiast do czynienia z tekstem w języku obcym - intencje autora słów schodzą na dalszy plan.

Piosenki wywoływać mogą również nastrój miejsca bądź okoliczności, w których pierwszy raz je usłyszeliśmy. Jeden z internautów, na forum fanów radiowej „Trójki”, o swoich wspomnieniach z piosenką *Skóra* Aya RL pisał w ten sposób: „ten kawałek jest starszy ode mnie dwa lata, ale i ja pamiętam jak usłyszałem go pierwszy raz. Miałem kilka lat i po usłyszeniu przez parę minut nie mogłem dojść do siebie, utwór ten wydawał się absolutnie magiczny”⁷⁸⁴. Według José van Dijck zjawisko odtwarzania ważnej dla nas muzyki

⁷⁸¹ J. van Dijck, dz. cyt. s. 82.

⁷⁸² „My father died suddenly in November of 1986. That night we all stayed awake i isolated myself from my family by putting on the headphones and listening to this song. The intense sorrow i felt that night was expressed in Bono’s intense screams. I will never forget this experience, and each time i hear this song i get tears in my eyes. (posted by Jelle van Netten from Woudsend)”; J. van Dijck, dz. cyt. s. 83.

⁷⁸³ adamDD, *No i super TAK TAK...*, „Lista Przebojów Programu Trzeciego. Forum pozytywnie zakręconych wokół LP3”, 3.05.2010, online: <https://forum.lp3.pl/viewtopic.php?f=4&t=4552&start=175>, dostęp: 04.04.2021.

⁷⁸⁴ tadzio3, *ten kawałek jest...*, „Lista Przebojów Programu Trzeciego. Forum pozytywnie zakręconych wokół

(jako nagrania) może być dla podświadomości słuchacza synonimiczne z przywoływaniem całego doświadczenia związanego ze słuchaniem⁷⁸⁵, niejako na zasadzie przywołania (odtworzenia) przeszłości. Badaczka przekonuje, że zupełnie naturalne jest pragnienie przeżycia raz jeszcze (i wielokrotnie!) pierwotnego doświadczenia słuchania - nieskażonego przez czas, wiek czy życiowe emocje⁷⁸⁶. Współczesne badania psychologów kognitywnych udowadniają jednak, że z wiekiem modyfikujemy swoje wspomnienia, przede wszystkim mocno je idealizując⁷⁸⁷. Zastępujemy więc swoje pierwotne wspomnienia ustalonym wzorem skojarzeń, który z biegiem czasu utrwalamy⁷⁸⁸. Na tym procesie zasadza się mechanizm nostalgii rozumianej w ujęciu psychologicznym jako emocja wywołana powrotem w myślach do wydarzeń z przeszłości⁷⁸⁹.

7. Nostalgia i retromania

Etymologicznie pojęcie „nostalgia” wiąże się z bólem za utraconym domem bądź ojczyzną (gr. νόστος, powrót do domu i ἄλγος, ból). Simon Reynolds w pracy *Retromania: jak popkultura żywi się własną przeszłością* pierwotną postać wspomnianego zjawiska określał

przypadłością w i a r y g o d n ą⁷⁹⁰ z tego powodu, że istniało na nią lekarstwo - podróż powrotna⁷⁹¹. Nostalgia współczesna, która w XX wieku stała się zjawiskiem powszechnym i dotyczy tęsknoty za czasem minionym, jest zdaniem badacza zjawiskiem dużo bardziej efemerycznym - „emocją wirtualną”⁷⁹².

Co więcej, jako że ludzkość nie wynalazła jeszcze wehikułu do podróży w czasie -

LP3", 3.05.2011, online: <https://forum.lp3.pl/viewtopic.php?f=4&t=5691&start=525>, dostęp: 04.04.2021.

⁷⁸⁵ „The idea of a recording reiterating its exact same content each time it is played is subconsciously transposed to the experience attached to hearing the music”. J. van Dijck, dz. cyt. s. 83.

⁷⁸⁶ J. van Dijck, dz. cyt., s. 84.

⁷⁸⁷ Zob. Q. Kennedy, M. Mather, and L. Carstensen, *The Role of Motivations in the Age-Related Positivity Effect in Autobiographical Memory*, „Psychological Science”, 3/1994 (15): 208–214.

⁷⁸⁸ Amerykańskie badania kliniczne udowodniły, że zarówno młodszy jak i starsi ludzie odczuwają emocje związane z konkretnymi wydarzeniami autobiograficznymi, jednak im starsi respondenci, tym ich skojarzenia dotyczące wspomnień i nastrojów były bardziej ogólne. Zob. M. Schulkind, L. Hennis, and D. Rubin, *Music, Emotion and Autobiographical Memory: They're Playing Your Song*, „Memory and Cognition”, 6/1999 (27), s. 948–955.

⁷⁸⁹ *Modi memorandi*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 489.

⁷⁹⁰ S. Reynolds, dz. cyt., s. 30.

⁷⁹¹ Przywołuje on również okoliczności powstania tego terminu - został on zapisany przez XVII-wiecznego lekarza Johannesa Hofera na potrzeby opisu stanów, które trapiły szwajcarskich najemników „podczas długiej służby wojskowej z dala od domu”. Tamże.

⁷⁹² Tamże.

nostalgia pozostaje zjawiskiem nieuleczalnym⁷⁹³.

Z perspektywy psychologów, filozofów i historyków, owo utracone „zadomowienie” kojarzyć się powinno współcześnie nie ze stanem fizycznym a psychologicznym - stanem umysłu. Jak możemy przeczytać w leksykonie kultury pamięci *Modi Memorandi*: „Nostalgik nie odnosi się już do utraconej ojczyzny, ale tęskni za światem, w którym nasze pragnienia były realizowane bez przeszkód, a więc za światem dzieciństwa i młodości”⁷⁹⁴. Aura przeszłości pojawia się za pośrednictwem medium-objektu, które może być obrazem, tekstem literackim, a nade wszystkim - piosenką. Warto jednak zwrócić uwagę, że w przypadku nostalgii owo medium pełni funkcję służebną - „wszystko, co naprawdę drogie i istotne [dla nostalgika - M. Ł.], znajduje się poza nim”⁷⁹⁵. Nostalgia wpisana jest w mechanizmy społeczno-kulturowe od zarania zachodniej cywilizacji, już u Homera odnaleźć można odniesienia do emocji, jakie mieści w sobie omawiane pojęcie⁷⁹⁶. Co więcej, niejednokrotnie to sami autorzy muzyki wpisywali niejako nostalgię w swoje kompozycje, chcąc przywołać za pomocą sztuki utracone chwile⁷⁹⁷. Jednak naprawdę szczególną rolę nostalgia zaczęła odgrywać pod koniec XX wieku. Jak pisał Simon Reynolds, żyjemy „w epoce pop, którą ogarnęło kuku na retro i szal na wspominki”⁷⁹⁸.

Psychologiczno-społecznych przyczyn popularności nostalgii w kulturze masowej komentatorzy doszukują się w funkcjonującym w zachodnim świecie kulcie teraźniejszości i narcystycznej kulturze „samozainteresowania”. Opisywane zjawisko byłoby symptomem nieprzystosowania do powyższych - Svetlana Boym, profesorka literatury słowiańskiej i porównawczej na Harvardzie, diagnozuje obecny stan rzeczy jako „globalną epidemię nostalgii, afektywną tęsknotę za wspólnotą o zbiorowej pamięci, pragnienie ciągłości w pofragmentowanym świecie”⁷⁹⁹. Wpływ na popularność tego zjawisko muszą mieć również mechanizmy postpamięci i lęk społeczeństw postkapitalistycznych związany z permanentnie niepewną przyszłością. W krajach byłego bloku komunistycznego jej źródeł doszukuje się także w poczuciu niezrealizowanych aspiracji, np. związanych z transformacją gospodarczą

⁷⁹³ Tym samym idealnie nadającym się do wprzęgnięcia w mechanizmy kapitalistyczne - o czym później.

⁷⁹⁴ *Modi memorandi*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 492.

⁷⁹⁵ Tamże, s. 491.

⁷⁹⁶ Tamże.

⁷⁹⁷ Uważany za jednego z najbardziej nostalgicznym polskich artystów Fryderyk Chopin tak pisał w jednym ze swoich listów do Jana Matuszyńskiego „[...] ,gdybym mógł, wszystkie bym tony poruszył, jakie by mi tylko ślepe, wściekle, rozjuszone nasłało czucie, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błędzą, co wojsko Jana śpiewało [...]”. M. Tomaszewski, *Chopin Fryderyk*, [w:] *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 113.

⁷⁹⁸ S. Reynolds, dz. cyt., s. 7.

⁷⁹⁹ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2001, s. IVX.; Cyt. za: Z. Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, tłum. K. Lebek, Warszawa 2017, s. 10.

po 1989 r.

Zwrot ku przeszłości w historii sztuki zachodniej cywilizacji nie jest niczym niezwykłym (przywołać można choćby renesansowe inspiracje sztuką antyczną czy romantyczne odniesienia do gotyku), jednak, jak przekonuje Simon Reynolds, nie było w dziejach „społeczeństwa tak zaprzątniętego artefaktami swej w ł a s n e j n i e d a w n e j p r z e s z ł o ś c i” [podkreślenie oryginalne]⁸⁰⁰. Jak przekonywał Fredric Jameson, końcówka XX wieku (w kulturze: postmodernizm) to także epoka pastiszu: „(...) w świecie, w którym innowacja stylistyczna jest niemożliwa, pozostaje jedynie naśladować martwe style, zakładać językowe maski, mówić głosami z muzeum wyobraźni”⁸⁰¹.

W przemyśle muzycznym owa fascynacja przeszłością - retromania - pod koniec XX wieku stała się samonakręcającą się machiną, w której równy udział mieli zarówno odbiorcy, jak i artyści. Reynolds przekonuje, że już w latach 80. XX wieku zauważało się symptomy zwrócenia się muzyków ku przeszłości, jeżeli chodzi o poszukiwanie artystycznych inspiracji. „Potrzebę by dokąś zmierzać - pisał Reynolds - by być w ruchu, równie łatwo (ściślej: znacznie ł a t w i e j) dawało się zaspokoić poprzez gmeranie w przeszłości, niekoniecznie zaś poprzez parcie w przód”⁸⁰². W efekcie tego narodziła się fala muzycznej retromanii, która z roku na rok przynosi kolejne fenomeny. Sam Reynolds, na dwudziestu pięciu stronach wstępu do przywoływanej książki⁸⁰³, stworzył imponującą listę zjawisk z międzynarodowej sceny muzycznej, występujących tylko w pierwszej dekadzie XXI wieku, które wpisują się w opisywany trend. Były to reaktywacje zespołów, reedycje albumów, premiery kolejnych filmów dokumentalnych przywołujących historię muzyki popularnej, muzyczne muzea, sukcesy artystów wzorujących się na gatunkach retro i wiele innych. Według autora *Retromanii*, bodźcem istotnie zwiększającym zainteresowanie przeszłością w ramach rynku muzycznego okazał się fakt, że na początku XXI wieku tym, co najmocniej się zmieniło, była sfera konsumpcji i dystrybucji - „Staliśmy się ofiarami naszej coraz silniejszej zdolności gromadzenia, archiwizowania, błyskawicznego dostępu i szerokiej wymiany danych w dziedzinie kultury”⁸⁰⁴.

Socjolog Marek Krajewski ów proces produkcji kulturowej oparty na powtórzeniu nazywa *kulturą repetycji*. Badacz przekonuje, że za pośrednictwem współczesnych mediów i technologii, przeszłość jest ludziom bliższa i dostępna bardziej niż kiedykolwiek, ale ulega

⁸⁰⁰ S. Reynolds, dz. cyt., s. 13.

⁸⁰¹ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, (w:) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 197.

⁸⁰² Tamże, s. 22

⁸⁰³ Jeszcze więcej przykładów wymienia on na przestrzeni całej, ponad pięćsetstronicowej książki.

⁸⁰⁴ S. Reynolds, dz. cyt., s. 23

ona popularyzacji - staje się przede wszystkim źródłem przyjemności⁸⁰⁵, przez co „jej logika jest tożsama z tą, która rządzi rozrywką i konsumpcją”⁸⁰⁶.

8. Retromania polska - wprowadzenie

Można powiedzieć, że Polsce apogeum retromanii przypada na drugie dziesięciolecie XXI wieku i jej inspiracją są przede wszystkim lata 80. XX. Źródłem tego stanu rzeczy z całą pewnością doszukiwać się można w sytuacji polityczno-społecznej w naszym kraju.

Zgodnie z badaniami Elżbiety Tarkowskiej na temat postrzegania czasu przez Polaków, lata 80. XX wieku były okresem o wyraźnej tendencji prezentystycznej. Socjolożka wiązała powyższą sytuację z okolicznościami przymusu, w pierwszym rządzie politycznego i ekonomicznego: „Brak wpływu na teraźniejszość zniechęca do spoglądania w przyszłość i do planowania”⁸⁰⁷. Jakkolwiek arcytrudnym zadaniem byłoby stworzenie wiarygodnego przeglądu (czy mapy) polskiej kultury tego okresu, to wydaje się, że taki, odnoszący ogromne sukcesy, gatunek muzyczny jak punk rock czy choćby kino moralnego niepokoju, mogą służyć za mocne dowody świadczące o zanurzeniu wielu rodzimych artystów w „tu i teraz”.

Marcin Napiórkowski w pracy *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944-2014* przekonywał natomiast, że po „krótkim okresie rewolucyjnym (1989-1990) następuje długi okres perspektywny (około 1990-2004), w którym wyobraźnia zbiorowa nakierowana jest przede wszystkim na przyszłość i związane z nią ekonomiczne nadzieje”⁸⁰⁸.

Wspomniany okres rewolucyjny to czas, w którym w dyskursie publicznym pojawia się wiele głosów nawołujących do zemsty za „zbrodnie minionego ustroju”⁸⁰⁹. Dobrą muzyczną egzemplifikacją tego spojrzenia mogą być dwa pierwsze albumy zespołu Big Cyc, bezpośrednio odnoszące się do symboli i postaci związanych z odchodzącym systemem, wykorzystujące przy tym nowe możliwości wynikające z transformacji. W swojej biografii *Skiba. Ciągłe na wolności*, frontman zespołu wspomina czasy powstania pierwszego albumu grupy *z partyjnym pozdrowieniem*, na którego okładce widnieje Włodzimierz Lenin z irokezem na głowie kropka. Skiba pisze:

⁸⁰⁵ Jean Baudrillard przekonywał, że Wartość, jaką posiada dla nas ponowne puszczenie historii w obieg, nie polega na zdobyciu świadomości, lecz na nostalgii za utraconym przedmiotem odniesienia;” J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 59.

⁸⁰⁶ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 210.

⁸⁰⁷ E. Tarkowska, *Pamięć w kulturze teraźniejszości*, „Kultura i Społeczeństwo”, 4/2016 (XV) s. 128.

⁸⁰⁸ M. Napiórkowski, *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944-2014*, Warszawa 2016, s. 334.

⁸⁰⁹ Tamże, s. 335.

Polską kieruje rząd Tadeusza Mazowieckiego, wydaje się, że system już padł. Wszyscy patrzą w nową, świetlaną przyszłość, my tymczasem wydajemy płytę, którą rozliczamy się z PRL-em. Konserwujemy nią pamięć o zjawiskach powstałych w minionych dekadach. Kto dziś z młodych ludzi może pamiętać choćby instytucję babci klozetowej, tak bardzo charakterystyczną dla czasów komuny?⁸¹⁰.

W ramach promocji wydawnictwa artyści zrobili kilka happeningów, na czele z tym przeprowadzonym w roku wyborów prezydenckich 1990 - muzycy zachęcali, żeby głosować na wskazaną w powyższym cytacie bohaterkę piosenki⁸¹¹. Oprócz deklaracji *Wielkiej miłości do babci klozetowej*, grupa nie szczędziła także krytyki buntującej się młodzieży (*Kontestacja*) i subkultury skinheadów (*Ballada o smutnym skinie*), w humorystyczny sposób komentowała nowsze i starsze zaangażowane politycznie hasła (*Durna piosenka*, *Aktywiści*). W Rozgłośni Harcerskiej, popularnej wśród młodych ludzi radiostacji, z utworem będącym kpina

„z superbohatera PRL-owskiego komisariatu”⁸¹² - *Kapitanem Żbikiem* - grupa zdobyła pierwsze miejsce na liście przebojów. Byli jednak nie tylko beneficjentami, ale także niejako ofiarami nowej sytuacji politycznej. Jak można przeczytać na okładce reedycji albumu z 2018, oryginalna płyta okazała się sukcesem nie tylko w oficjalnym obiegu sklepowym, ale również na rynku pirackim - sprzedano podobno ponad milion kaset magnetofonowych. Drugi longplay grupy, zatytułowany *Nie wiercie elektrykom*, również uznać można za muzyczną egzemplifikację okresu rewolucyjnego. Jej tytułowy utwór także był pokłosiem ówczesnych nastrojów społecznych, o czym przekonywał Krzysztof Skiba: „Wałęsę krytykowałem od samego początku. Dla mnie był człowiekiem zgniętego kompromisu, który dążył do porozumienia z władzą, podczas gdy ja chciałem się z tą władzą napięprzać!”⁸¹³. Rok później, na festiwalu w Sopocie, Kazik Staszewski wykrzyczał słynne „Wałęsa, dawaj moje sto milionów!”.

Wojciech Przyłipiak, autor książki *Sex, disco i kasety video. Polska lat 90.*, tak opisywał drugi - progresywny i cechujący się retoryką modernizacji - okres transformacji wyodrębniony przez Napiórkowskiego: „Rzuciliśmy się na wszystko, co zachodnie, nie patrząc na jakość i sens. Także w popkulturze. Komunizm chcieliśmy wyciąć z życia, wrzucić

⁸¹⁰ K. Skiba, J. Jabłonka, P. Łęczuk, z *partyjnym pozdrowieniem*, [w:] *Ciągle na wolności*, Kraków, 2018, mobi.

⁸¹¹ Przeprowadzone były jeszcze dwa inne happeningi: "Koncerty rockowe okradają klasę robotniczą" a także "Artyści morda w kubel", gdzie członkowie Big Cyc defilowali z plastikowymi kubłami na głowach. *Historia*, „BigCyc.pl”, b.d., online: <https://www.bigcyc.pl/#/zespols:historia2>, dostęp: 03.05.2022.

⁸¹² K. Skiba, J. Jabłonka, P. Łęczuk, *Trzy zapalki - tak po prostu wyszło*, [w:] *Ciągle na wolności*, Kraków, 2018, mobi.

⁸¹³ K. Skiba, J. Jabłonka, P. Łęczuk, *Zero taryfy ulgowej*, [w:] *Ciągle na wolności*, Kraków, 2018, mobi.

do śmietnika i wysłać na wysypisko”⁸¹⁴. Ów zwrot prospektywny, oprócz fascynacji Zachodem i projektowaniem marzeń o nowoczesnej, „amerykańskiej” Polsce, charakteryzował się m.in. kapitalistycznym aliansem branży muzycznej ze sferą biznesową. Na rodzimym rynku, jako jedni z pierwszych trend ten wykorzystali muzycy tworzący muzykę dla dzieci i młodzieży. W *Duchologii polskiej*, jednej z najważniejszych książek o pierwszych latach polskiej transformacji, Olga Drenda przywołuje wykonywaną przez Magdę Fronczewską piosenkę skomponowaną przez Krzesimira Dębskiego ze słowami Jacka Cygana. Młoda artystka, w rytm, modnych, amerykańskich brzmień, rapowała w żartobliwy, intencjonalnie unaiwniony sposób: „Gdybym była wielką gwiazdą, jeździłabym złotą mazdą (...) kiwi jadłabym do woli i nie piła coca-coli”⁸¹⁵. Innym kulturowym potwierdzeniem tego optymistycznego, świeżego spojrzenia na rzeczywistość może być także sukces musicalu *Metro*, który miał premierę 30 stycznia 1991 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Nowoczesna forma teatralna, amerykański gatunek i na wskroś amerykańska historia opowiadająca o pogoni młodych ludzi za marzeniami, z całą pewnością może dowodzić potrzeby społecznej i kulturowej progresji.

Następujący później polski boom pamięciowy Napiórkowski sytuuje w okresie, gdy „ekonomiczne, polityczne i społeczne podstawy nowego systemu wydają się dobrze ugruntowane”⁸¹⁶. Znowu pojawia się „retrospektywna sprawiedliwość”⁸¹⁷, skierowana zarówno w stronę poprzedniego systemu, jak i ku modernistom oraz kształtowi dotychczas przeprowadzanej przez nich transformacji. W muzyce popularnej tę niechęć wobec zmian, które nastąpiły, wysłuchać można przede wszystkim w muzyce hip-hopowej, o buncie wymierzonym w niepomysłne "tu i teraz", na którego postaci zaważyły polityczne afery i układy.. Dla przykładu, na wydanej w 2004 roku płycie *Klucz* popularnego rapowego składu Hemp Gru możemy usłyszeć utwór *Styl warszawskich ulic*, gdzie raper Bilon przekonuje: „Inaczej krawaciarzem kipi to miasto / Od politycznych afer zduszone w sosie / Wciąż niespełnionych marzeń i pustych obietnic”. Następnie, nawiązując do klasycznej piosenki Kazimierza Winklera i Władysława Szpilmana wykonywanej przez Andrzeja Boguckiego *Autobus czerwony*, puentuje swoją zwrotkę: „Rządowa mafia przez ulice miasta mknie / Wszyscy patrzą jakby pierwszy raz zobaczyli kurwy te / Wszyscy patrzą jakby pierwszy raz zobaczyli kurwy te”⁸¹⁸.

⁸¹⁴ Wojciech Przylipiak, *Sex, disco i kasety video. Polska lat 90.*, Warszawa 2021, s. 9.

⁸¹⁵ O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków 2016, s. 219.

⁸¹⁶ M. Napiórkowski, *Powstanie umarłych...* s. 337.

⁸¹⁷ Tamże, s. 338.

⁸¹⁸ w tekście Winklera: *Autobus czerwony, przez ulice mego miasta mknie (...)/ Wszyscy patrzą, jakby pierwszy raz zobaczyli miasto swe. / Wszyscy patrzą, jakby pierwszy raz zobaczyli miasto swe.*

Jednak boom pamięciowy i retromania mocno rozprzestrzeniły się w polskiej muzyce dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku. 31 grudnia 2019 roku znany krytyk muzyczny i jeden z najważniejszych komentatorów rozmaitych okołomuzycznych fenomenów kulturowych, Bartek Chaciński, zapytany przez dziennikarzy stacji TVN24 o najważniejsze muzyczne zjawiska i tendencje ostatniej dekady, jako pierwszą wymienił właśnie bohaterkę głośnej książki Simona Reynoldsa: „Najważniejszą tendencją w muzyce ostatnich lat jest wszechobecna retromania. Choć powroty do przeszłości odkryliśmy dawno temu, to ostatnio z tych powrotów zrobiliśmy fetysz i główną siłę napędową rynku muzycznego”⁸¹⁹.

9. Polska dekada retro

Retromanię można zauważyć w obrębie kilku zjawisk pojawiających się w XXI wieku na rodzimym rynku muzycznym.

Po pierwsze, jest to wysyp artystów nawiązujących swoimi brzmieniami, repertuarem bądź samym scenicznym wizerunkiem do ubiegłych dekad. Jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów na potwierdzenie obecności w przestrzeni kulturowej tego fenomenu może być debiutancka płyta Ani Rusowicz z 2011 roku. Artystka jest córką Ady Rusowicz i Wojciecha Kordy. Już sam tytuł albumu - *Mój Big-Bit* nawiązuje do wykorzystanego przez artystkę gatunku - charakterystycznej odpowiedzi krajów bloku wschodniego na zachodni rock'n'roll z lat 60. i 70. XX wieku. Rusowicz, wykonując zarówno autorskie kompozycje, jak i piosenki swoich rodziców (solowe i z zespołem Niebiesko-Czarni), osiągnęła w 2012 roku nie tylko sukces artystyczny (cztery Fryderyki⁸²⁰ w kategoriach: najlepszy album pop, fonograficzny debiut roku, produkcja muzyczna roku i wokalistka roku) ale i sprzedażowy, bowiem *Mój Big-Bit* uzyskał status złotej płyty. W opublikowanej na łamach „Polityki” recenzji Mirosław Pęczak pisał: „to faktycznie jest precyzyjna rekonstrukcja stylu sprzed ponad czterech dekad, a ducha przywoływanych

⁸¹⁹ Retromania, szlachetny pop i powrót Nergala zza grobu. Muzyczne podsumowanie dziesięciolecia, „TVN24.pl”, 28.12.2019, online: <https://tvn24.pl/podsumowanie-dziesieciolecia-w-muzyce-komentuja-bartek-chacinski-urszula-prussak-dabrowa-i-jarek-szubrycht,996012,s.html?h=2de0>, dostęp: 12.04.2021.

⁸²⁰ Fryderyki, to „nagrody muzyczne przyznawane w Polsce od 1995. Od 1999 przyznaje je powołana przez Związek Producentów Audio-Video Akademia Fonograficzna. W jej skład wchodzi ponad 1000 artystów, dziennikarzy muzycznych i profesjonalistów z polskiej branży fonograficznej”. Nagroda Muzyczna „Fryderyk”, „Wikipedia”, b.d., online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Nagroda_Muzyczna_%E2%80%9EFryderyk%E2%80%9D, dostęp: 23.03.2021.

czasów podkreślają oldskulowe solówki gitary i organów”⁸²¹.

Jeszcze pod koniec pierwszej dekady XXI roku głośno było na polskiej scenie o dwóch płytach, które z całą pewnością można uznać za jeden z wielu przejawów retromanii. Pierwsza z nich to, uznana przez Akademię Fonograficzną za album roku 2009 w kategorii „piosenka poetycka”, płyta Katarzyny Nosowskiej z tekstami Agnieszki Osieckiej. Formalnie album jest nowoczesny, jednak samo wykorzystanie słów tak uznanej i charakterystycznej autorki tekstów było odczytane jako hołd złożony przeszłości. Tak samo druga z wydanych w 2009 roku płyt - *Psychodancing* Macieja Maleńczuka, która do minionych czasów nawiązywała nie tylko wykorzystanymi kompozycjami (*Wakacje z blondynką* czy *Bo to się zwykle tak zaczyna*) ale i dancingową stylistyką. Wydawnictwem tym ex-wokalista Püdełsów rozpoczął swój wieloletni „romans” z retro. W kolejnych latach wypuścił bowiem *Psychodancing 2* (2009), album *Starsi panowie* (2010, wspólnie z Pawłem Kukizem, z piosenkami Kabaretu Starszych Panów), *Wysocki Maleńczuka* (2011), z utworami rosyjskiego pieśniarza i *Maleńczuk gra Młynarskiego* (2017). Tych kilka powstających po sobie płyt z przebojami nawiązującymi do przeszłości potwierdza nie tylko fascynację muzyka jego poprzednikami, ale również ogromne zainteresowanie trendem retro wśród polskiej publiczności w tej fazie XXI wieku.

Interesującym fenomenem z obszaru odgrzebywania muzycznej przeszłości stały się też rozmaite projekty, do których młodzi muzycy zapraszają artystów starszego pokolenia. W 2008 roku grupa Mitch & Mitch zaprosiła do współpracy Zbigniewa Wodeckiego, z którym przygotowała koncert do Programu III Polskiego Radia z największymi przebojami artysty. Kilka lat później muzycy wystąpili ponownie z tym materiałem na OFF Festivalu w Katowicach, a zwieńczeniem tego projektu był album *1976: a Space Odyssey* nagrany z towarzyszeniem ponad czterdziestoosobowej orkiestry i koncert na scenie głównej największego festiwalu muzycznego w Polsce Open'er Festival 2016. „To nie jest też żadne łączenie pokoleń, żadne odświeżanie historii. Mnie z tego wszystkiego interesuje tylko jedno: to ekstra płyta i ekstra byłoby ją zagrać”⁸²² - mówił w wywiadzie dla portalu Dwutygodnik.com Macio Moretti - założyciel Mitch&Mitch. Trudno jednak zaprzeczyć, że dla Zbigniewa Wodeckiego był to prawdziwy renesans kariery.

Muzyk wziął udział jeszcze w jednym symptomatycznym projekcie muzycznym łączącym przeszłość z nowoczesnością. W 2015 roku wraz z Ewą Bem, Krystyną Prońko,

⁸²¹ M. Pęczak, *Big-bit jest sexy!*, „Polityka”, 08.11.2011, s. 79.

⁸²² M. Herma, *Przeczesałiśmy tę twoją płytę*, „dwutygodnik.com”, 05/2017, online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4654-przeczesaalismy-te-twoja-plyte.html>, dostęp: 23.03.2021.

Felicjanem Andrzejczakiem, Andrzejem Dąbrowskim i Wojciechem Gąssowskim partycypował w nagrywaniu albumu *Albo inaczej*, który miał być kompilacją popularnych utworów hip-hopowych w aranżacji jazzowej. Wykorzystano utwory m.in. takich grup jak Slums Attack czy Kaliber 44 oraz raperów Adama „Łony” Zielińskiego, Pawła „Pezeta” Kaplińskiego, Leszka „Eldo” Kaźmierczaka i Jacka „Tedeo” Granieckiego. Choć, z uwagi na nowe aranżacje i nowy kontekst, teksty utworów zostały nieco skrócone i zmodyfikowane⁸²³, longplay cieszył się bardzo dobrą recepcją, a recenzenci przekonywali, że dla „wszystkich interesujących się muzyką powinna to być rzecz szalenie atrakcyjna. (...) *Albo inaczej* to dowód na to, że muzyka jest uniwersalnym językiem”⁸²⁴.

W jakimś sensie podobną inicjatywą była płyta formacji jazzowej Pink Freud z 2017 roku zatytułowana *Punkfreud Army*, na której pojawiło się kilka tzw. *mashupów*, (kompozycji będących połączeniem dwóch różnych utworów) łączących współczesną jazzową twórczość muzyków z popularnymi polskimi piosenkami punkowymi z lat 80⁸²⁵. Na wydawnictwie znalazły się takie utwory takich artystów jak Brygada Kryzys, Armia, Siekiera, Tilt, Dezerter, czy Tomek Lipiński. W nagraniu udział wzięli wspomniany Tomek Lipiński, Robert Brylewski, Robert Matera, Tomasz Budzyński i Alek Korecki.

Warto wspomnieć tu jeszcze o innym albumie, który z jednej strony (formalnie) zdaje się być bardzo odległy od *Albo inaczej* i *Punkfreud Army*, lecz w gruncie rzeczy idea jest podobna - wejście w dialog (tutaj - dosłowny) ze starszymi artystami. Chodzi bowiem o głośną płytę hip-hopowego duetu PRO8L3M - *Art Brut*. Wspomniana publikacja ze względu na potencjalne pogwałcenie praw autorskich nigdy nie ukazała się oficjalnie (jedynie jako tzw. nielegal⁸²⁶), jednak mimo to przyniosła raperom ogromny rozgłos, sprawiając, że kolejne, już oficjalne, albumy grupy stawały się wielkimi przebojami (według ZPAV⁸²⁷ każdy longplay zyskał co najmniej status platynowej płyty). *Art Brut* wpisał się w nurt tzw.

⁸²³ Wiele z tych utworów mogłoby być wdzięcznym materiałem do interpretacji. Na przykład utwór zespołu Slums Attack, którego fragmenty w nowej aranżacji wykonuje Wodecki *Jest jedna rzecz*. Piosenka jest tak uniwersalna w swoim autotematyzmie („Niejeden zapyta po co ta kolejna płyta / Dla kasy, chcesz się sprawdzić, z pierwszych stron gazet nie znikać / To co było marzeniami stało się rzeczywistością / Wydaję to dzięki umiejętnościom”), że nowe wykonanie jak najbardziej współbrzmi z pierwotnym przesłaniem (w nowej wersji pominięto słowo „hip hop” po refrenowej frazie „jest jedna rzecz, dla której warto żyć”) i może być komentarzem zarówno do muzycznej kariery Ryszarda „Pei” Andrzejewskiego (frontmana grupy), jak i Zbigniewa Wodeckiego.

⁸²⁴ Artur Rawicz, *Albo Inaczej – „Albo inaczej”*, „cgm.pl”, 08.04.2015, online: https://web.archive.org/web/20150415014527/http://www.cgm.pl/recenzje,39920,albo_inaczej_albo_inaczej,article.html, dostęp: 23.04.2021.

⁸²⁵ Warto wspomnieć, że kilka lat wcześniej, w 2011 roku dziecięcy zespół muzyczny Arka Noego również nagrał płytę z nowymi wykonaniami polskich punkowych przebojów z lat 80. Na albumie *Pan Krakors* znalazło się 12 utworów m.in. zespołu Klaus Mitffoch, Tiltu, Dezertera i Armii.

⁸²⁶ *Nielegal*, „Wikipedia”, b.d., online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Nielegal>, dostęp: 23.04.2021.

⁸²⁷ Związku Producentów Audio-Video.

plądronii⁸²⁸, polegający na wykorzystywaniu jednego lub więcej nagrań dźwiękowych i przetwarzaniu ich w nową kompozycję. Na płycie producent Piotr „Steez83” Szulc zapętlął fragmenty z lat 70. i 80. z repertuaru m.in. Krystyny Prońko (*Jesteś lekiem na całe zło*), Haliny Frąckowiak (*Ucieczka, Małe jeziora*), Zdzisławy Sośnickiej (*Aleja Gwiazd*) czy grup Aya RL (*Księżycowy krok*) i Rezerwat (*Zaopiekuj się mną*), natomiast raper Oskar Tuszyński dialogował w swoich partiach wokalnych ze słowami klasycznych utworów, „wtapiając” we współczesne historie głosy sprzed lat⁸²⁹. Koncepcję płyty, jej producent Steez tłumaczył w ten sposób: „Opierając *Art Brut* na polskich samplach, chcieliśmy nie tylko zwrócić uwagę słuchaczy na ciekawą spuściznę polskiej muzyki rozrywkowej z tamtej epoki, ale też pokazać, jak mógłby brzmieć rap, gdyby oryginalnie powstał w Polsce”⁸³⁰. W 2020 roku PRO8L3M wydał, już oficjalnie, kolejny album wykorzystujący sample z polskiej muzyki lat 70., 80. i 90. XX wieku. Znajdują się na niej fragmenty utworów m.in. Majki Jeżowskiej (*Spisek Owadów*), Martynty Jakubowicz (*W domach z betonu nie ma wolnej miłości*) i grupy Wanda i Banda (*Hi-Fi*). *Art Brut 2* zajął trzecie miejsce w zestawieniu Ogólnopolskiej Listy Sprzedaży za rok 2020⁸³¹.

W ramy polskiej retromanii wpisać można z całą pewnością również muzyczne *comebacki* artystów, których szczyt popularności przypadł na lata 60., 70. i 80. XX wieku. Czasem są to powroty zainicjowane przez samych muzyków, którzy podejmują współpracę z młodszymi kolegami (np. album Seweryna Krajewskiego nagrany wspólnie z Andrzejem „Piaskiem” Piasecznym *Zimowe piosenki* z 2012 roku), czasem artyści powracają jako osobliwa (balansująca na granicy autentyzmu i ironii) fascynacja młodego pokolenia. W jednym z artykułów opublikowanych na łamach „Gazety Wyborczej” z 31.12.2019 roku Damian Drózdź opisuje jedną z sobotnich, typowych imprez w warszawskiej klubokawiarni

⁸²⁸ Plądronia to „termin wymyślony przez kanadyjskiego kompozytora Johna Oswalda na określenie uprawianej przez niego praktyki samplowania i dowcipnego remiksowania muzyki pop”, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk, 2010, s. 507. Wspomniane zjawisko (a także sampling) z historycznej perspektywy rozważa Chris Cutler w artykule Plądronia. Analizuje tam, jak nagrywanie i technologia muzyczna zmieniły samą naturę muzyki i praktyki muzycznej. Ch. Cutler, *Plądronia*, w: tegoż, *o muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, tłum. I. Socha, Kraków 1999, s. 155-184.

⁸²⁹ Pojawiają się też dialogi filmowe; np. w piosence *Ritz-Carlton*, opowiadającym o chorobliwych ambicjach, pojawia się dialog z filmu Sylwestra Chęcińskiego *Wielki Szu* (1982).

⁸³⁰ B. Chaciński, *Drugie życie muzycznych idoli z okresu PRL-u*, "polityka.pl", 16.06.2015, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1622537,1,drugie-zycie-muzycznych-idoli-z-okresu-prl-u.read>, dostęp: 21.04.2021.

⁸³¹ Rzecz jasna, artyści z duetu PRO8L3M nie byli pierwszymi, którzy wykorzystywali fragmenty klasycznych polskich utworów muzyki popularnej. Już w 1997 roku 3H (późniejszy Warszawski Deszcz) wykorzystali *Kocham cię, kochanie moje* Maanamu w utworze *40 stopni w cieniu*, Grammatik w 2000 na albumie *Światła miasta* roku wykorzystał m.in. fragmenty piosenek Budki Suflera, Republiki czy Zbigniewa Wodeckiego. Szczególną estymą wśród raperów cieszyła się twórczość Anny Jantar (sample z jej utworów pojawiały się w kawałkach takich artystów jak Adam „O.S.T.R.” Ostrowski, Tomasz „Borixon” Borycki, Paweł „Włodi” Włodkowski czy grupy JWP).

Kulturalna. z początku z głośników słyhać najnowsze międzynarodowe przeboje, do których ochoczo bawią się imprezowicze. Kiedy jednak didżeje puszczaają odświeżoną wersję hitu Zdzisławy Sośnickiej⁸³² zaczyna się prawdziwy szal: „Kilka osób wznosi euforyczny okrzyk, inni zaczynają głośno śpiewać *Aleję gwiazd*. Później cała sala wykrzykuje jeszcze teksty Niemena, Zauchy i Lady Pank”⁸³³. Dróżdź w swoim artykule wymienia także symptomatyczne tytuły imprez, które miały miejsce w popularnym warszawskim klubie Hydrozagadka: *Retro party*, *Total Oldschool Party*, *Back To The Future Party* i sugeruje, że popularność hitów sprzed lat wśród młodszych słuchaczy może być również efektem sukcesu powstałego w 2010 roku, z inicjatywy Macieja Zambona i Kacpra Kapsy, kolektywu The Very Polish Cut-Outs. Wspomniani artyści, chcąc promować polską muzykę na świecie⁸³⁴, zajmowali się odświeżaniem „często mocno przykurzonych, starych, polskich piosenek”⁸³⁵, zmieniając ich aranż i unowocześniając. Niektóre z wyprodukowanych pod okiem kolektywu utworów na popularnych serwisach internetowych ma miliony odtworzeń⁸³⁶. Potwierdzeniem „retroboomu” związanego z powrotami muzycznych gwiazd sprzed dekad z całą pewnością były także występy Krzysztofa Krawczyka na wrocławskich, olsztyńskich i szczecińskich juwenaliach w 2018 roku, a także w Krakowie, Warszawie i Białymstoku w roku kolejnym.

Odgrzebywanie po latach wykonawców, którzy w swojej epoce byli odzegnani od czci i wiary przez zwolenników ambitnej muzyki, ma w sobie coś z wyszukiwania w szmateksie dziwacznych sweterków albo zapuszczania wąsów. To oczywiście swoisty intelektualny snobizm. Ale akurat w tym przypadku - dość zdrowy⁸³⁷

- pisał w 2012 krytyk muzyczny Robert Sankowski⁸³⁸.

⁸³² Swoją drogą, niewykluczone, że wokalistkę słuchacze znają z przebojów duetu PRO8L3M, co nawet sugeruje autor artykułu.

⁸³³ D. Dróżdź, *Fascynacja czy beka? Młodzi bawią się dziś przy Frąckowiak i Krawczyku*, „wyborcza.pl”, 31.12.2019, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,25552331,fascynacja-czy-beka-mlodzi-w-sylwestra-beda-bawic-sie-przy.html>, dostęp: 21.02.2022.

⁸³⁴ „The Idea behind The Very Polish Cut-Outs is very simple – we want to promote Polish music all over the world through releasing different compilations, mixes and by putting it in a new context through editing – lately one of the most common ways of recycling music”. *THE VERY POLISH CUT-OUTS!*, „polishcutouts.wordpress.com”, 14.10.2010, online: <https://polishcutouts.wordpress.com/2010/09/14/the-very-polish-cut-outs/>, dostęp: 21.02.2022.

⁸³⁵ B. Woynicz, *The Very Polish Cut Outs*, „nowamuzyka.pl”, 08.04.2016, online: <https://www.nowamuzyka.pl/2016/04/08/the-very-polish-cut-outs/>, dostęp: 21.02.2022.

⁸³⁶ Przeróbka *Chcę ci powiedzieć coś* Maanam autorstwa didżeja Old Spice'a w sierpniu 2022 miała w serwisie Youtube 18,5 mln wyświetleń.

⁸³⁷ R. Sankowski, *Odzyskiwanie PRL-owskiego popu*, „wyborcza.pl”, 15.06.2012, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,11936190,odzyskiwanie-prl-owskiego-popu.html>, dostęp: 22.02.2022.

⁸³⁸ W tym miejscu warto jeszcze wspomnieć o zjawisku *varpowave*, które funkcjonuje również jako nurt w muzyce i sztuce współczesnej. Pojawił się on w latach 2010-2011 w przestrzeni Internetu i charakteryzuje się

Innym ważnym zjawiskiem w polskiej modzie na retro są wspominkowe inicjatywy popularnych festiwali muzycznych. Dla przykładu, w programach Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w XXI wieku regularnie znaleźć można wydarzenia odwołujące się do historii rodzimej piosenki popularnej. W 2010 roku przygotowano koncert pt. *Piosenka jest dobra na wszystko*, na którym artyści (m.in. Renata Przemyk, Grzegorz Skawiński, Paweł Kukiz, czy Anna Wyszconi) wykonywali utwory Kabaretu Starszych Panów. W 2011 roku złożono muzyczny hołd Ewie Demarczyk, a także w związku z 30. rocznicą śmierci Krzysztofa Klenczona wykonanych zostało kilka piosenek z repertuaru Czerwonych Gitar. Natomiast jedną z gal jubileuszowego 50. festiwalu w 2013 roku organizatorzy opisywali w ten sposób: „Wielką pożegnalną galę podsumowującą pięć dekad w Opolu rozpoczęła Irena Santor i jej piosenka *Powrócisz tu*. Potem goście opolskiego amfiteatru mogli usłyszeć piosenki, którymi niegdyś żyła i śpiewała cała Polska”⁸³⁹.

Również młodsze festiwale raczą swoich słuchaczy inicjatywami przywołującymi przeszłość. Jednym z najciekawszym „retro pomysłów” jest, powstająca w ramach trasy odbywającego się w formie corocznej letniej serii koncertów festiwalu Męskie Granie, tzw. Orkiestra Męskiego Grania. Rokrocznie, wybrani przez organizatorów artyści (najczęściej reprezentujący młode pokolenie) tworzą muzyczny kolektyw, mający zaprezentować uczestnikom festiwalu nowe wersje popularnych polskich piosenek. Zakres czasowy i stylistyczny utworów w zasadzie nie jest niczym ograniczony. Dodatkowo, co roku wydana zostaje płyta z niektórymi utworami wykonanymi na trasie Męskiego Grania. z całą pewnością przyczynia się to do popularności nie tylko samej inicjatywy, ale także muzyki sprzed lat.

Nadmienić trzeba o jeszcze jednym, symptomatycznym zjawisku kulturowym, które wpisało się w omawiany nurt. Chodzi o Jarocin PRL Festiwal, czyli „retroedycję” kultowego przeglądu, która została zorganizowana w 2005 roku. Pomysł opierał się na przywołaniu realiów i klimatu lat 80. XX wieku. Na czas wydarzenia zmieniono nazwy ulic, przygotowano specjalne transparenty „z epoki”, odbyły się odczyty ideowych przemówień, niektóre produkty spożywcze poddano reglamentacji, a w tłumie słuchaczy można było natknąć się na agitatorki „Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej”. Zastępca burmistrza Jarocina -

fascynacją kulturą retro. Artyści w ramach wspomnianego gatunku wykorzystują estetykę lat 80., 90. XX, a także pierwszej dekady XXI wieku (glitch art, estetyka kampu). Zauważyć go można na przykład w designie stron internetowych, internetowych memach, filmach zamieszczanych w serwisie Youtube, czy przekazach reklamowych. Nurt ten ma być ironiczną odpowiedzią na kapitalizm, konsumpcjonizm i kulturę masową. W muzyce korzysta ze wspomnianej już plądrofonii. Więcej: R. Sowiński, *Vaporwave. Kapitalizm zremiksowany*, „Kognitywistyka i Media w Edukacji”, 1/2017, s. 34-46.

⁸³⁹ L KFPP – 2013 - Festiwal Opole, „TVP.pl”, b.d., online: <https://festiwalopole.tvp.pl/11006095/l-kfpp-2013>, dostęp: 22.02.2022.

Robert Kazimierzczak przekonywał, że edycja z 2005 roku miała na celu „przypomnieć, jak kiedyś wyglądał festiwal jarociński”⁸⁴⁰. Polityk zapewniał również, chcąc zapewne uprzedzić krytyków oskarżających organizatorów o komercjalizację tego arcyważnego fenomenu, że oryginalne zjawisko „jest swego rodzaju, świętością dla pewnego pokolenia, a legendy i świętości nie są na sprzedaż”⁸⁴¹. Wtórowali mu organizatorzy, zaręczając o świadomości, że „Festiwal w Jarocinie to w pewnym sensie muzeum, dziedzictwo narodowe, kulturowe, socjologiczne”⁸⁴². Wbrew dużej krytyce muzyków występujących w Jarocinie w latach 80. XX wieku, takich jak lider Dezertera - Krzysztof Grabowski, czy Wojciech Waglewski, oskarżających twórców Jarocin PRL Festiwal o spłylenie oryginalnej idei, festiwal z 2005 roku był ogromnym sukcesem komercyjnym⁸⁴³.

10. Źródła i recepcja polskiej retromanii

Sukcesy komercyjne współczesnych polskich piosenek bazujących na nostalgii są trudne do podważenia. Co więcej, zainteresowanie słuchaczy niejako idzie w sukurs mechanizmom rynku, ponieważ jak przekonywał Marek Krajewski, powtórka jawi się dziś jako najtańsza forma produkcji artystycznej –

zwalnia z wysiłku intelektualnego, finansowego, technologicznego – jedynym kosztem staje się tutaj opłacenie praw autorskich oraz wyprodukowanie uzasadnień dla powtórzenia raz jeszcze tej samej produkcji⁸⁴⁴.

Powyższe stwierdzenie dotyczyć może przede wszystkim stacji telewizyjnych, jednak wielu funkcjonujących współcześnie rozgłośni radiowych również zdaje się żywić przekonania, że polski słuchacz, niczym inżynier Mamoń, lubi te melodie, które już raz słyszał⁸⁴⁵. Przywołać

⁸⁴⁰ P. Pruchniewicz, Powrót irokezów, „Tygodnikprzeгляд.pl” 21/2005, online: <https://www.tygodnikprzeгляд.pl/>, dostęp: 22.02.2022.

⁸⁴¹ M. Rutczyński, *Melioracje kultury*, [w:] *Kultura rocka 4: Muzyczny rok 1969*, red. M. Jeziński, W. Kuligowski, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2020, s. 232

⁸⁴² M. Rutczyński, dz. cyt., s. 234.

⁸⁴³ „Po raz pierwszy – i jak dotąd jedyny raz – festiwal zarobił na sobie, wypracowując niewielką nadwyżkę finansową, co było dużym zaskoczeniem dla obserwatorów sceny muzycznej w Polsce, wykazujących wcześniej bezsens takiej imprezy”. *Festiwal w Jarocinie*, „Wikipedia”, b.d., https://pl.wikipedia.org/wiki/Festiwal_w_Jarocinie, dostęp: 03.08.2022.

⁸⁴⁴ M. Krajewski, *Kultury...*, Poznań 2005, s. 212;

⁸⁴⁵ Jest to cytat z filmu *Rejs* w reż. Marka Piwowskiego (1970). Inżynier Mamoń grany przez Zdzisława Maklakiewicza dzieli taką oto refleksją: „Proszę pana, ja jestem umysł ścisły. Mnie się podobają melodie, które już raz słyszałem. Po prostu. No... To... Poprzez... No reminiscencję. No jakże może podobać mi się piosenka, którą pierwszy raz słyszę”. cyt. za: Rejs, "Wikiquote.org", b.d., online: <https://pl.wikiquote.org/wiki/Rejs>,

można tu choćby popularne Radio Żółte Przeboje, które samą nazwą sugeruje potencjalnemu odbiorcy, że usłyszysz na częstotliwości piosenki sprzed lat. Profil Radia Pogoda, które na swojej stronie internetowej w ten sposób opisuje wyznaczniki swojej działalności: „Radio Pogoda gra dla wszystkich, którzy kochają piosenki sprzed lat. Piosenki, które znamy, które przywołują najpiękniejsze wspomnienia. To muzyka, dzięki której pojawia się uśmiech na twarzy”⁸⁴⁶.

Jednak nie wszystkie „retro działania” odbierane są entuzjastycznie. Jak już wcześniej zostało wspomniane, nostalgiczne spojrzenie idealizuje miniony czas, sprawiając, że pamięć o przeszłości jest z całą pewnością mniej zniuansowana. Tego typu spojrzenie na lata 80. i 90. XX wieku narażone jest na schematyczność i kliszowość, a wydarzenia i ich bohaterowie na rozmaite „zagarnięcia” - stając się figurami i wizerunkami zasilającymi rozmaicie ukierunkowane narracje polityczne.

Mariusz Rutczyński w artykule *Melioracje kultury* podnosi jeszcze jeden istotny problem związany z retromanią. Analizując opisany wcześniej Jarocin PRL Festiwal, wpisał go w szkodliwe praktyki samofolklorystyczne⁸⁴⁷, nazywając je melioracją kultury. Autor dowodzi, że w przypadku zarówno festiwalu w Jarocinie, jak i podobnych niezależnych inicjatyw, melioracja, czyli próba sztucznej regulacji omawianego systemu, musi okazać się drogą donikąd. Dowodem na to jest właśnie głośna impreza z 2005 roku, która, choć osiągnęła sukces komercyjny, to w oczach pamiętających lata 80. XX wieku muzyków i komentatorów jawiła się jako wydmuszka i własna karykatura.

Wbrew pozorom, przyczyn nostalgii za PRL-em czy latami 90. nie należy szukać przede wszystkim w wybitnej jakości powstających wówczas dzieł kultury. Oczywiście, wiele zjawisk tamtego okresu to fenomeny, które do dziś wzbudzać mogą zachwyt i fascynację młodych pokoleń. Leszek Szaruga, w artykule opublikowanym w „Rzeczpospolitej” w 1998 roku rozliczając dorobek PRL-u, pisał na przykład: „Każdy przytomny pamięta wszak i »polski plakat«, i »polską szkołę filmową«, i sukcesy polskich kompozytorów. Nikt rozsądny nie będzie przeczył, że w dorobku czasów PRL odnaleźć można tak wspaniałe imprezy, jak Warszawską Jesień, Biennale Plakatu, Jazz Jamboree czy Jazz nad Odrą”⁸⁴⁸.

Innym istotnym aspektem sztuki powstającej w PRL-u są również jej specyficzne cechy konstytutywne, wynikające z sytuacji polityczno-społecznej. W przywołanych dziełach (na co zwraca uwagę Andrzej Kisielewski w pracy *Topos rodzimości w refleksji o sztuce epoki*

dostęp: 03.08.2022

⁸⁴⁶ Radio, „Radiopogoda.pl”, b.d., online: <https://radiopogoda.pl/radio>, dostęp: 13.08.2022.

⁸⁴⁷ Termin zainspirowany pojęciem „samokolonizajca” Kiosseva.

⁸⁴⁸ M. Krajewski, *Kultury...*, s. 224.

PRL-u⁸⁴⁹) wielu tropów i symboli związanych z tym, co Mieczysław Porębski zamknął w określeniu: „polskość jako sytuacja”⁸⁵⁰. W literaturze, malarstwie czy muzyce⁸⁵¹ powstającej w Polsce lat 80. (i wcześniej) odbiorcy i krytycy zwracali szczególną uwagę na elementy budujące wspólnotę polskości, funkcjonujące i dopełniające się wzajemnie jako tej zbiorowości symbole⁸⁵². W związku z powyższym ranga dzieł z tego okresu (czy raczej: społeczna ocena wagi dla polskiej kultury) z dzisiejszej perspektywy może być wyjątkowo wysoka. Jednak i ta wielka estyma, jaką się ją darzy, również nie wydaje się być najważniejszą przyczyną jej powrotu pod postacią retro⁸⁵³.

Jerzy Eisler w rozmowie z Piotrem Zarembą i Robertem Mazurkiem w ten oto sposób opisywał chyba najbardziej istotne - bo związane z indywidualnym, osobistym kontaktem ze sztuką - źródło tęsknoty za PRL-em: „To nie jest nostalgia za Gierkiem ani nawet za latami 70. To tęsknota za czasami, kiedy się mogło wbiec na czwarte piętro bez zadyszki”⁸⁵⁴. Wskazuje on na fakt, że mechanizm nostalgii jest przesiąknięty podmiotowymi, osobistymi pierwiastkami - to za sobą z przeszłości tęsknimy - niekoniecznie za całą epoką. Przyczyną, ale i jednocześnie potwierdzeniem tego stanu rzeczy może być to, że współczesne nawiązana do sztuki PRL-u w polskiej przestrzeni kulturowej są udziałem przede wszystkim tych, którzy w tym okresie byli dziećmi, bądź wchodzili w dorosłość⁸⁵⁵. Przyjemność związana z nostalgicznym doświadczaniem kultury zasadzałaby się więc na zatrzymywaniu czasu - powrotu do chwil młodości i tworzeniu pozytywnych autonarracji, w ramach których ich autor (wykonawca bądź nostalgik dzielący się muzyką z innymi) będzie uzyskiwał autonomiczną i indywidualną podmiotowość w ramach wielkiej Historii⁸⁵⁶. W związku z powyższym, znaczna część utworów retro będzie ukazywać przeszły czas (jak i jego elementy) przez pryzmat prywatnych, indywidualnych doświadczeń. Jak śpiewał Kazik Staszewski w piosence *Amnezja* z 2009 roku: „To były słuchaj czasy właśnie takie / Że z dumą można było być Polakiem / z dziedzictwem bojowego chrztu Lenino / i z palmą

⁸⁴⁹ A. Kisielewski, *Topos rodzimości w refleksji o sztuce epoki PRL-u*, [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 13-34

⁸⁵⁰ M. Porębski, *Polskość jako sytuacja*, „Znak” 11-12/1987 (390-391), online: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/porebski-polskosc-jako-sytuacja/>, dostęp: 13.08.2022.

⁸⁵¹ „A jeszcze i to, co zobaczone w teatrze, posłyszane w sali koncertowej, przechowujemy jedynie w tekstowym czy nutowym zapisie i pamięci, jak i to, co rejestrują i czym dysponują dziś środki masowego przekazu. Są wreszcie same już tylko Dźwięki niektórych melodii, Smaki niektórych potraw, Kolory”. M. Porębski, dz. cyt.

⁸⁵² Porębski definiował ją tak: „symbol oznacza dla mnie takie twory natury czy też wytwory rąk, myśli i wyobraźni ludzkiej, wokół których powstaje i narasta przylegająca do nich ściśle otoczka interpretacyjna, dzięki czemu mogą się wzajemnie dopełniać i tłumaczyć”. M. Porębski, dz. cyt.

⁸⁵³ Chyba, że mówimy o politycznym, turbopatriotycznym zagarnięciu narracji związanych z retoryką „wstawania z kolan”, której jedną z konstytutywnych wartości jest nostalgia za przeszłością.

⁸⁵⁴ M. Krajewski, *Kultury...* s. 226.

⁸⁵⁵ Tamże, s. 225.

⁸⁵⁶ Tamże, s. 226.

zdobywców Berlina [...] / Na olimpiadzie cały wór medali / Po ulicach zomowcy nas ganią / Wyścig pokoju – trzecie miejsce w świecie / Ale wy o tym dzisiaj nic nie wiecie”.

Ostatni z cytowanych wersów Kazika przywołuje jeszcze jeden wątek w tym obszarze wytwarzania i recepcji kultury, który został już wprawdzie zasygnalizowany, ale wymaga doprecyzowania. Chodzi o fascynację nastrojem i wytworami artystycznymi danego okresu w przeszłości wśród osób, które nie miały okazji ich doświadczyć osobiście - nie przeżyły lat 80. czy 90 XX wieku. W 2012 roku na temat retromanii wśród polskiej młodzieży pisał Robert Sankowski: “W ich odgrzebywaniu historii nie ma nic z nostalgii. Też można doszukiwać się w nim postmodernistycznego dystansu - nie przypadkiem odmieniamy słowo »ironia« przez wszystkie możliwe przypadki”⁸⁵⁷. To jasne, że emocja, która towarzyszy młodzieży słuchającej gwiazd z dawnych lat, nie jest nostalgią - piosenki, które śpiewają, swoją największą popularność miały jeszcze przed narodzinami wielu z nich.

11. Retrostalgia - podsumowanie

Jak już zostało ustalone, piosenki służyć mogą jako nośniki pamięci. Jednak José van Dijck przekonuje, że traktowanie muzyki li tylko jako wyzwalacza wspomnień i nastrojów jest zbytnim uproszczeniem. Zdaniem badaczki, muzyka popularna może również „konstruować ramy poznawcze, przez które (wspólnie) tworzone znaczenia są przekształcane się w indywidualną pamięć, dając mieszanekę wspomnień i wyobraźni, reminiscencji przeplatanych ekstrapolacjami i mitem”⁸⁵⁸. Wspomniane mity i wyobrażenia wychodząc będą poza indywidualne biografie, czerpiąc mocno z narracji funkcjonujących w przestrzeni polityczno-społecznej.

Na tę właściwość pamięci zwracała uwagę również Svetlana Boym w swojej pracy *The Future of Nostalgia* podkreślając, że nostalgia nie jest konstruktem jednostkowym, a „dotyczy relacji między indywidualną biografią a biografią grup lub narodów, między pamięcią osobistą a pamięcią zbiorową”⁸⁵⁹. Badacze przekonują, że niektóre piosenki stają się „naszymi piosenkami” nie tylko ze względu na ich walory estetyczne czy związek z konkretnymi wydarzeniami w życiu słuchacza, ale również z uwagi na ich koneksje

⁸⁵⁷ R. Sankowski, *Odzyskiwanie PRL-owskiego popu*, „wyborcza.pl”, 15.06.2012, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,11936190,odzyskiwanie-prl-owskiego-popu.html>, dostęp: 22.02.2022.

⁸⁵⁸ J. van Dijck, dz. cyt., s. 84-85.

⁸⁵⁹ „(...) nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory”. S. Boym, *Nostalgia*, „Atlas of Transformation”, b.d., online: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>, dostęp: 28.04.2022.

z różnymi grupami społecznymi. Takimi kolektywami mogą być grupa rówieśnicza, pokolenie, rodzina, czy nawet naród⁸⁶⁰.

Nie każdy przeżywać będzie równie intensywne emocje słuchając hymnu narodowego, jednak z całą pewnością nie będzie to utwór obywatelom danego kraju obojętny. Co więcej, możemy przypuszczać, że w związku z wykorzystaniem w tekście specyficznie opisanych wydarzeń i postaci historycznych, wielu słuchaczy wyżej wymienione elementy kojarzyć będzie również przez pryzmat tego, w jaki sposób zostały one zilustrowane przez autora. Biorąc pod uwagę powyższe, w przypadku naszego kraju, jednym z najbardziej wpływowych i tożsamościotwórczych autorów będzie z całą pewnością Józef Wybicki. Poprzez słowa *Mazurka Dąbrowskiego* wciąż kształtuje on społeczną pamięć - Napoleona Bonaparte przedstawiając jako wzór do naśladowania (rzecz jasna, w ówczesnym kontekście), Jana Henryka Dąbrowskiego jako szanowanego przywódcę, a Stefana Czarnieckiego jako niezwykłego patriotę, który zrobi wszystko, by ratować ojczyznę. Dodatkowo, słuchając czy śpiewając *Mazurka Dąbrowskiego* czy śpiewając go, mniej lub bardziej podświadomie tworzymy również obraz opisywanych przez Wybickiego czasów historycznych - muzyczna aranżacja i sposób podania słów (najczęściej chóralnie) dopełnia tę wizję tworząc obraz silnego i skonsolidowanego kraju, pełnego patriotów i wielkich ludzi.

Dochodzimy tutaj do kolejnego bardzo popularnego zjawiska, w ramach którego utwór muzyczny generuje skojarzenia z atmosferą wydarzeń, w których słuchacz wcale nie brał udziału, a zna je jedynie z narracji społeczno-kulturowych. Fenomen ten nie występuje li tylko w wypadku tak specyficznych pieśni jak hymny narodowe, mocno związany jest również z muzyką popularną. Wypowiedź opisującą taką sytuację przytacza José van Dijck: jeden ze słuchaczy Dutch Top 2000 w ten sposób opisywał swoje skojarzenia z piosenką *Penny Lane* zespołu The Beatles:

Piosenka ta wywołuje we mnie niesamowite uczucie niedzielnego popołudnia, z którym kojarzy się dym papierosowy, krokiet (holenderski wariant hamburgera, jvd) i amatorskie mecze piłki nożnej. Taka atmosfera kojarzy się z moim dzieciństwem - od piątego do piętnastego roku życia. To jakiś rodzaj nostalgii, choć muszę przyznać, że nawet nie byłem w planach, kiedy ten album stał się hitem.⁸⁶¹

Respondent przeniósł na wspomnienie swojego dzieciństwa nastrój epoki, w której

⁸⁶⁰ J. van Dijck, dz. cyt., s. 85.

⁸⁶¹ „This song elicits the ultimate Sunday-afternoon feeling, a feeling i associate with cigarette smoke, croquette (the Dutch variant of the hamburger, jvd) and amateur soccer games. This feeling marks my life between the ages of five and fifteen. A nostalgic longing of sorts, although i have to admit i was not even conceived when this record became a hit song. (posted by M. Klink from Leiden)”, J. van Dijck, dz. cyt., s. 85.

powstał utwór Beatlesów. O podobnym zjawisku pisał również Simon Reynolds. Badacz w swojej książce *Retromania* przekonywał, że częstym fenomenem ewokowanym za sprawą muzyki jest tęsknota za czasami, których wcale nie było nam dane przeżyć. W tym kontekście przywołuje on rock'n'roll lat pięćdziesiątych i punk, ale „gdy mowa o wzbudzaniu nostalgii wydumanej, wszystkie inne bije sentyment do swingujących lat sześćdziesiątych”⁸⁶². Jego zdaniem, przyczyną tej niezwyklej tęsknoty za wspomnianym okresem jest, paradoksalnie, jego zanurzenie w teraźniejszość i brak nastrojów retro.

Zjawisko to nazywane jest retrostalgią i przejawia się „w gloryfikowaniu rzeczy, stylu czy zachowań ikonicznych dla danego czasu”⁸⁶³. z uwagi na wspomniane gloryfikowanie, i w tym przypadku trudno o autentyczny i obiektywny obraz przywoływanej epoki. Filozof Andrzej Marzec przekonywał:

Jeśli tęsknimy za przeszłością, której nie mogliśmy być częścią, to można powiedzieć, że zostaliśmy „nawiedzeni” jakąś wizją tej przeszłości. Jesteśmy jej posłuszni, ulegamy jej, jednak skoro jest ona widmem, a więc przedstawia obraz niewyraźny i zniekształcony, to logiczne jest, że reprodukcja takiej kultury nie może być całkowicie poprawna⁸⁶⁴.

Jak zauważa Robert Sankowski w przywoływanym wcześniej artykule - młodzież bawiąca się do muzyki „z nie swoich” czasów nie specjalnie przejmuje się rodowodem i tłem historycznym słuchanych przez siebie utworów, a ich działania mają „w sobie coś z wyszukiwania w szmateksie dziwacznych sweterków albo zapuszczania wąsów”⁸⁶⁵. W słuchaniu przez młodych Polaków hitów Andrzeja Zauchy, Anny Jurkiewicz czy zespołu Papa Dance⁸⁶⁶ chodzi więc przede wszystkim o dobrą, często okraszoną grubą ironią, zabawę.

Nie można jednak zapominać o tym, że jednym z celów opowiadania o przeszłości jest także komentowanie współczesności, a fascynacja retrostalgią nie musi dotyczyć pełnego kształtu i klimatu epoki, ale na przykład wybranych elementów danego okresu np.

⁸⁶² S. Reynolds, dz. cyt., s. 33.

⁸⁶³ K. Misiorna, Retrostalgią, czyli zjawisko reprodukcji we współczesnej kulturze, "Fragile.net.pl", 17.03.2020, online: <https://fragile.net.pl/retrostalgi%C4%85-czyli-zjawisko-reprodukcji-we-wspolczesnej-kulturze/>, dostęp: 28.04.2022.

⁸⁶⁴ Tamże.

⁸⁶⁵ R. Sankowski, *Odzyskiwanie PRL-owskiego popu...*

⁸⁶⁶ Co ciekawe, w 2022 roku na OFF Festivalu w Katowicach - jednym z najważniejszych festiwali muzyki alternatywnych w Europie odbył się koncert zespołu Papa Dance, który wykonał swój album *Poniżej Krytyki*. Zdarzenie to jest dowodem na stopniową restytucję takich wykonawców jak Papa Dance w środowisku muzycznym. Jak można przeczytać na stronie festiwalu: „polscy krytycy oceniali wtedy tę płytę i sam zespół znacznie poniżej jego potencjału. A to przecież piękny sound, teksty, których nie da się zapomnieć i numery, które zagnieżdżają się w uchu na dekady. W skupionym na rocku schyłkowym PRL-u ich nie doceniono, ale dzisiaj wszyscy wiemy, że to arcydzieło synthpopu, opatrzone świetną produkcją duetu Mariusz Zabrodzki i Sławomir Wesółowski, uzbrojone w teksty dream teamu Cygan/Dutkiewicz/Mogielnicki”. Papa Dance, „Off-festival.pl”, b.d., online: <https://off-festival.pl/line-up/papa-dance/>, dostęp: 10.06.2022.

form artystycznych. Ciekawym przykładem takiego fenomenu jest zespół Hańba, którego inspiracją jest „Polska przedwojenna z jej rewolucyjną i antysanacyjną poezją, kabaretami, kulturą robotniczą, folklorem politycznym i ludycznym”⁸⁶⁷. Artyści, jak sami przekonują, realizują swoją muzyką wyobrażenie, że punk rock powstał nie na wyspach brytyjskich w latach 70. XX wieku, lecz w Polsce międzywojennej, będąc wyrazem buntu przeciwko autorytarnym rządóm sanacji⁸⁶⁸. Na płycie *Będą bić* z wierszami m.in. Juliana Tuwima, Władysława Broniewskiego i Lucjana Szenwalda, za którą grupa w 2018 roku otrzymała Paszport Polityki, „uderzają w militarizm, nacjonalizm, ksenofobię i przestrzegają przed coraz bardziej nieuchronną katastrofą”⁸⁶⁹.

Bardzo intrygującym procesem mogłoby być poszukiwanie w historii Polski i polskiej muzyki takiego domniemanego „tu i teraz”⁸⁷⁰ - czasu zanurzonego w terażniejszości, w którym nie trzeba było uciekać się do nostalgii, żeby cieszyć się egzystencją. Jasne jest, że w zglobalizowanym świecie młodzi Polacy poszukiwać takich okresów mogą nie tylko w obrębie polskiej rzeczywistości. Jednak, gdyby przeanalizować funkcjonujące powszechnie w naszym kraju kulturowe - muzyczne czy filmowe - narracje na temat nieodległej przeszłości i ich recepcje wśród młodych ludzi, być może moglibyśmy dojść do bardziej zniuansowanych wniosków. z dzisiejszej perspektywy, nawiązując m.in. do przywołanych analiz Marcina Napiórkowskiego, największe szanse na zostanie takim idyllicznym okresem miałyby lata transformacji. Satysfakcja związana z pożegnaniem PRL-u („czasy słusznie minione”), entuzjazm wynikający z tworzenia nowej społeczno-gospodarczej rzeczywistości i optymizm rozniecony wizją zupełnie nowych możliwości, nawet pomimo późniejszych zawodów, mają ogromny potencjał, żeby stać się atrakcyjnym tłem do artystycznych narracji. W pierwszym rozdziale książki *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji* Olga Drenda przywołuje wers z piosenki *Warszawa*, wyśpiewany po raz pierwszy w 1991 roku przez frontmana T.Love - Muńka Staszczyka: „Krakowskie Przedmieście zalane jest słońcem”. Badaczka przekonuje dalej, że owa „złota poświata wylewa się daleko poza Warszawę: jest niemal na wszystkich zdjęciach i filmach z lat 1988-1992”⁸⁷¹. Być może, ten słoneczny filtr jest jakąś zapowiedzią tego, co nadejdzie w polskiej kulturze w latach 20. i 30.

⁸⁶⁷ Zespół *Hańba!* laureatem Paszportów POLITYKI w kategorii *Muzyka popularna*, „polityka.pl”, 09.01.2018, online:

<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1733490,1,zespol-hanba-laureatem-paszportow-polityki-w-kategorii-muzyka-popularna.read>, dostęp: 14.06.2022.

⁸⁶⁸ *Hańba!*, „Wikipedia”, b.d., online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ha%C5%84ba!#cite_note-:1-7, dostęp: 02.03.2022

⁸⁶⁹ Zespół *Hańba!* laureatem Paszportów POLITYKI...

⁸⁷⁰ Reynolds wspomina, że właśnie w latach 60. XX powstało hasło: “Bądź tu i teraz”. S. Reynolds, dz.cyt., s. 33.

⁸⁷¹ O. Drenda, *Duchologia polska...*, 2016, s. 23.

XXI wieku?

Wnioski końcowe

W drugiej dekadzie XXI wieku piosenka popularna zdaje się już mieć ugruntowaną pozycję jako obiekt badań akademii. Potwierdzeniem tego stanu rzeczy jest prężny rozwój subdyscypliny nauk humanistycznych zwanej *song studies*, w którą wpisują się zaprezentowane w niniejszej dysertacji badania. Piosenka popularna jawi się dziś jako niezwykle ważny składnik kultury, domagający się poważnych wglądów i interpretacji.

Na rodzimym gruncie, większość badaczy podejmujących się analiz gatunku, podobnie jak niżej podpisany, związana jest z nauką o literaturze, przez co podstawowym elementem akademickich analiz jest warstwa werbalna piosenki. Wyśpiewywane słowa nie mogą być jednak utożsamiane z liryką - badacze traktują je jako odrębny, specyficzny byt, mający zupełnie inne cechy i funkcje niż poezja. Teksty piosenek zawsze bowiem funkcjonują w sieci rozlicznych kontekstów związanych ze specyfiką ich pierwotnego - piosenkowego komunikatu, łącząc interpretacje i skojarzenia odbiorców m.in. z podkładem muzycznym (melodia, rytm, harmonia, aranżacja...), osobą wykonawcy (głos, osobowość sceniczna, przynależność pokoleniowa...) czy społecznymi okolicznościami funkcjonowania utworu (obecność w mediach, realizowany gatunek, recepcja...). W związku z powyższym, w zależności od swoich zainteresowań badawczych, poszczególni autorzy opracowań naukowych wykorzystują narzędzia wywodzące się z rozmaitych dziedzin nauki, takich jak muzykologia, językoznawstwo, kulturoznawstwo, socjologia czy historia.

W niniejszej dysertacji, w związku z próbą zbadania i opisanie rozmaitych strategii oraz przejawów performowania tożsamości narodowej w polskich piosenkach popularnych publikowanych w latach 1980-2020, oprócz metodologii literaturoznawczych, musiałem skorzystać z szeregu narzędzi wywodzących się z historii, socjologii, językoznawstwa, semiotyki kulturowej czy badań nad pamięcią. Kluczowym elementem naukowego oprzyrządowania była jednak performatyka, która pozwoliła na wytropienie w piosenkach (i wokół piosenek) wartości, które dla innych ujęć pozostają nierzadko zakryte. Performatywne pytania zaproponowane przez Richarda Schechnera: „jak rozwija się to wydarzenie w czasie i w jakiej przestrzeni je umieszczono?”, „jakie role się gra i w jakim stopniu, jeśli w ogóle, różnią się one od ról codziennych?”, „jak panuje się nad tym co się wydarza, jak się to rozpowszechnia, przyjmuje, ocenia?”⁸⁷² umożliwiły potraktowanie

⁸⁷² R. Schechner, dz. cyt., s. 65.

obiektów badań jako komunikatów będących zarówno rezultatem procesów społeczno-kulturowych, jak i fenomenów je komentujących, oceniających i modelujących. W przypadku niniejszej pracy, wspomniane działania były rozpatrywane w kontekście tożsamości indywidualnych i zbiorowych - współcześnie również uznawanych za performatywy.

Finalny kształt tej piosenkowej mozaiki na pewno nie usatysfakcjonuje każdego. Po pierwsze, uwaga badawcza skierowana została przede wszystkim na warstwę werbalną wybranych piosenek, podczas gdy jest ona tylko jednym z wielu składników budujących poszczególne realizacje gatunku. Inne, często równie ważne składniki utworów, takie jak warstwa muzyczna, ikoniczna czy gestyczna, siłą rzeczy musiały schodzić w niektórych analizach na plan dalszy. Po drugie, zdaję sobie sprawę, że osadzając analizowaną problematykę w rozmaitych skomplikowanych, szerokich, międzyobszarowych kontekstach, uzasadniając swoje wnioski, prezentowałem być może zbyt stanowcze konstatacje, jak również mogłem dokonać pewnych interpretacyjnych uproszczeń. Po trzecie, mimo że do badań starałem się wybierać tylko utwory, które w moim mniemaniu są powszechnie znane (zgodnie z zarysowaną na początku pracy autorską definicją piosenki popularnej) - niektórzy czytelnicy, z całą pewnością, będą czuć niedosyt, że za mało badawczej uwagi poświęcono piosence X czy Y, która mogła być w niektórych kręgach znana nawet bardziej niż konkretny tekst włączony do analiz. W pracach, w których tak wiele zależy od autorskiego doboru literatury podmiotu - wynikającego przecież z wielu podejmowanych zagadnień: przynależności pokoleniowej lub przynależności klasowej i wynikającej z niej gustom - takie zarzuty są jednak nieuniknione. Mogą jednak dać asumpt do dalszych poszukiwań i roztrząsań, które zarazem wzbogacą, jak i będą wzbogacone przez wnioski zawarte w niniejszej dysertacji. Piosenkowy obraz Polski i Polaków, szkicowany przy udziale rodzimych fenomenów muzyki popularnej, zawsze pozostanie niedokończony - ma jednak potencjał odkrywać pewne istotne prawdy społeczno-kulturowe budujące zarówno tożsamości indywidualne, jak i zbiorowe.

Przeprowadzone badania wykazały, że piosenki popularne są istotnym składnikiem polskiej kultury i tożsamości. Co więcej, funkcjonują one w społeczeństwie jako istotny element dziedzictwa narodowego, będąc obrazem społecznych wartości, wiedzy i przekonań minionych pokoleń. W klarowny, choć nieco uproszczony sposób, przekazują one wiedzę o rzeczywistości, w zależności od zmiennych czynników kształtując spojrzenie na świat i postawy swoich słuchaczy.

Siłą swoich elementów i rozmaitych kontekstów, omówione w pracy artystyczne

wypowiedzi stanowią idealny materiał do konsolidowania wspólnot zarówno dla działaczy politycznych (*casus* utworów *Żeby Polska była Polską* i *Kocham wolność* czy muzyki disco polo), jak i artystów, którzy tworzą narracje konkurencyjne wobec dyskursu władzy (egzemplifikacje w rozdziale *Piosenka popularna wobec władzy*). Niejednokrotnie wspólnoty tożsamościowe tworzą się wokół piosenek i określonych artystów niejako autonomicznie i samoistnie - za sprawą przynależności generacyjnej (tzw. piosenki pokoleniowe i te odwołujące się do wspólnot pamięci i nostalgii) czy klasowej (przykład piosenek odnoszących się do awansu klasowego). Masowość piosenki pozwala również wykorzystywać mechanizmy kapitalistyczne do tworzenia wśród słuchaczy mód (nie tylko muzycznych - również odzieżowych, czego dowodem są biznesowe sukcesy polskich raperów w XXI wieku) i tendencji (np. retromania, samofolkloryzacja), bazujących na poczuciu przynależności do określonych grup społecznych.

Zaprezentowane analizy pozwoliły nie tylko na wydobycie i opisanie pojawiających się w naszym kraju na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat (1980-2020) tożsamościotwórczych i wspólnototwórczych fenomenów społeczno-kulturowych związanych z muzyką popularną. Na przykładzie wciąż fluktujących konwencji, strategii, poetyk wykorzystywanych w muzyce popularnej możliwe było pokazanie rozlicznych wyobrażeń i wizerunków Polski i Polaków na tle intensywnie przeobrażającej się sytuacji polityczno-społecznej. Wizerunki te - wyobrażone wspólnoty, w zależności od konkretnej piosenkowej realizacji mogły być życzeniowymi obrazami wymarzonego kraju i jego mieszkańców (np. piosenki polityczne sterowane, wyborcze, disco polo), przerysowanymi, satyrycznymi obrazami państwa, które chyli się ku upadkowi (piosenki kontestujące dyskurs władzy), czy opowieściami snutymi z konkretnej, jasno zarysowanej (pokoleniowej, małomiasteczkowej czy wielkomiejskiej) perspektywy, precyzyjnie zwracającej uwagę na konkretne bolączki, niedostatki, ale także marzenia Polek i Polaków.

Zamiast zakończenia

Pomysł na problematykę niniejszej dysertacji narodził się około 2017 roku. Pracowałem wówczas w jednej z największych placówek edukacyjnych w Katowicach, gdzie uczyłem języka polskiego młodzież w wieku gimnazjalnym. Jako świeży i ambitny absolwent polonistyki, robiłem, co mogłem, aby jak najambitniej i najciekawiej przedstawić uczniom żelazne klasyki literatury polskiej umieszczone w programie nauczania. Ta dydaktyczna świeżość nauczyciela stawiającego pierwsze kroki w zawodzie napędzała mnie, żeby oprócz powieści historycznych Henryka Sienkiewicza i wierszy Juliusza Słowackiego przybliżyć młodym co bardziej pikantne ustępy z *Dziennika* Witolda Gombrowicza i będące polemiką z romantycznym paradygmatem fragmenty filmów Andrzeja Munka. Z biegiem czasu, do współczesnych tekstów kultury mających zaktywizować uczniów, dołączyły także polskie piosenki, które wkrótce stały się ważnym elementem naszej edukacyjnej współpracy. Muzyka popularna wydawała mi się wówczas interesującym i angażującym kontrapunktem wobec co niektórych, „przyciężkawych” kamieni miłowych budujących kanon rodzimej kultury (a w szerszej perspektywie także tożsamość młodych Polaków).

Na wspomniane propozycje edukacyjne uczniowie reagowali z ciekawością, coraz mocniej otwierając się na dialog. Często nawet krytyczny wobec poszczególnych dzieł muzycznych. Za moje rekomendacje odwiedzali się swoimi, w ramach zajęć odtwarzając ulubionych artystów i ich „najważniejsze kawałki”. Prezentowali mi tym samym „swoje” przestrzenie kulturowe, które nierzadko były mi zupełnie nieznane. Rzecz jasna, wybrane przez nich utwory (w przytłaczającej ilości były te piosenki hip-hopowe) stały się również obiektem naszych analiz i interpretacji. Wnioski, do jakich doszliśmy, były dla młodych ludzi nad wyraz zaskakujące. Okazało się bowiem, że problematyka ich ulubionych utworów niewiele różni się od tej, którą można wyczytać z kanonu polskiej literatury. Oczywiście, forma artystyczna omawianych przez nas dzieł była diametralnie różna od propozycji programu nauczania. Również odpowiedzi na fundamentalne dla kanonicznej literatury pytania: o miłość, absolut, czy - co szczególnie istotne w kontekście niniejszej pracy - o Polskę, były często zupełnie inne. Najważniejszą jednak różnicą, którą dało się zauważyć w kontakcie młodych ludzi z tymi dwiema przestrzeniami, była siła potencjału zaangażowania, jaką w przeciwieństwie do dawno nieżyjących artystów mieli ci, którzy dla młodych byli prawdziwymi autorytetami. Spotkania wokół piosenek Taco Hemingwaya, Marii Peszek czy Quebonafide kończyły się często gorącymi dyskusjami światopoglądowymi,

w których brali udział tak samo gorliwi zwolennicy, jak i przeciwnicy performowanych przez artystów treści. Te spory wokół poszczególnych twórców i utworów dały mi nową i, co szczególnie istotne, nie tylko teoretyczną, ale namacalną perspektywę wobec tego, w jaki sposób buduje się tożsamość młodych obywateli. Nierzadko w wypowiedziach ustnych bądź pisemnych uczniowie reprodukowali sądy swoich muzycznych idoli na rozmaite tematy (wyśpiewane w piosenkach czy wypowiedziane w wywiadach), w tym opinie o tym, co znaczy być Polakiem i jakim krajem jest Polska.

Nie zawsze było jednak tak modelowo. W ramach tej dydaktycznej przygody odkryłem na przykład, że niektóre zjawiska kulturowe pochodzące spoza programu szkolnego, lecz będące już według mnie w „klasyce kultury popularnej” (choćby - wydawać się mogło, dość powszechnie funkcjonujące wśród młodszych pokoleń, a i wciąż obecne na antenie, Youtube, odświeżane podczas koncertów piosenki zespołu T.Love czy Kazika) - były dla gimnazjalistów nieznane, niezrozumiałe lub nieważne. Znajdowaliśmy jednak od czasu do czasu nici porozumienia. Tak było z tekstami kultury, z którymi zapoznawali ich dziadkowie, rodzice czy starsze rodzeństwo. Z piosenkami Perfectu: „bo mama kilka dni temu słuchała Topu Wszech Czasów w radiowej Trójce”, z *Oblawą* Kaczmarskiego, którą jednej z uczennic zaśpiewał kiedyś dziadek czy hitem Anny Jantar *Tyle słońca w całym mieście*, który w 2000 roku wykorzystali w swoim kawałku trzej muzycy z Paktofoniki, a prawie dwadzieścia lat później jeden z moich uczniów usłyszał od swojego starszego brata właśnie w rzeczonyj hip-hopowej przeróbce. Te rozmowy uświadomiły mi, że gdzieś obok wielkiego kanonu, którego uczymy w szkołach, jest jeszcze drugi – mniej jednorodny, mniej oczywisty, ogniskujący się wokół rodzin, pokoleń, niewielkich wspólnot, penetrujący jednak indywidualne i zbiorowe tożsamości nieraz dużo głębiej niż ten, którego eksploracja kończy się najczęściej wraz z maturą. Ów drugi kanon (fantomowy, bo nigdy nie dojdziemy do porozumienia, co się w nim powinno znaleźć) nie pozostaje bez wpływu tego pierwszego. Nierzadko jest on nań odpowiedzią i jego podstawową cechą jest fakt, że gromadzimy go w swoich indywidualnych pamięciach (budujących pamięć zbiorową) przez całe życie. Kształty owego drugiego kanonu są podyktowane środowiskiem, w którym funkcjonujemy, ludźmi, którymi się otaczamy (fizycznie i wirtualnie), naszym gustem, i *last but not least* naszym światopoglądem (który też, siłą rzeczy, kanon ten kształtuje).

Mam poczucie, że w dotychczasowej fazie XXI wieku piosenki popularne należą do najsilniej tożsamościotwórczych tekstów kultury. Nie tylko kiedy ma się 15 lat, ale przez całe życie, ponieważ muzyka wzrusza człowieka niezależnie od wieku, a ta popularna otacza nas zewsząd i prawie nieustająco prezentując (lub: performując) nam rozmaite historie,

światopoglądy, spostrzeżenia i postawy. Dotyczy to zarówno spojrzenia na to, kim jesteśmy jako jednostki, jak i na to, kim jesteśmy jako wspólnota, pokolenie, jak istotne jest nasze pochodzenie, status finansowy, jacy są nasi politycy i w jaki sposób możemy reagować na to, co mają nam do powiedzenia, a także jaka jest - i jak przedstawiana - historia kraju, z którym jesteśmy związani .

Kiedy aspirujemy do wyższej klasy społecznej bądź mamy chęć zamienić irokeza i glany na trampki i deskorolkę, zmienia się także muzyka, której słuchamy. A często wraz ze zmianą gustów – zmieniamy także środowisko i sposób myślenia. W piosence popularnej zapisane jest dużo więcej niż może się wydawać. Nawet najbardziej błaha melodia w połączeniu z celnym tekstem lub charyzmatycznym wykonawcą, siłą swego potencjału performatywnego może „zainfekować” swojego słuchacza jakimś obrazem czy ideą, w wyniku czego mniej lub bardziej zmodyfikować jego wyobrażenia na temat otaczającej rzeczywistości - teraźniejszej, minionej lub przyszłej. Stanie się to jednak dopiero wtedy, gdy taki tekst kultury będzie miał szansę wejść ze swoim odbiorcą w dialog, a najbliższą drogę dotarcia do słuchacza mają piosenki wypełniające jego codzienną audiosferę. Dużo bliżej do tego tożsamościotwórczego dialogu jest więc piosence popularnej niż związanemu z systemem szkolnym „wielkiemu kanonowi rodzimej kultury”, o czym mogłem się przekonać podczas wielu spotkań z młodymi ludźmi.

Wiele z wątków poruszanych w niniejszej dysertacji z pewnością można rozszerzyć i zniuansować. Jest to efekt przytłaczającej ilości literatury przedmiotu, która w zasadzie z miesiąca na miesiąc pęcznieje, budując nowe konteksty i wątki. Niektóre poruszone w rozprawie problemy zostały więc jedynie zasygnalizowane, z nadzieją na rozwinięcie ich w przyszłości przez przeze mnie lub innych badaczy.

Jak starałem się zaznaczyć we wstępie, mam świadomość, że zarówno sposób sproblematyzowania niektórych zagadnień w obrębie tytułowego tematu, jak ich "piosenkowa egzemplifikacja" są skażone subiektywizmem idącym z własnych doświadczeń. Chęć wyeliminowania go skazuje mnie na pewien rodzaj porażki. Będąc przedstawicielem konkretnego pokolenia, z określonym gustem, z przeżyciami generowanymi naocznie dziejącą się historią, pisząc o zjawiskach, które są dla mnie bardzo żywe i nie podległy jeszcze zdystansowaniu ani "przykurzeniu" przez czas, a także przy doborze oraz komentowaniu materiału w tej pracy pozostawałem zapewne pod wpływem sumy tych osobistych czynników. Kierunkowe wykształcenie i świadomość powinności badawczych stanowiły oczywiście możliwie bezwzględne sito, przez które starałem się przesiewać liczne

koncepty problemowo-interpretacyjne i dobór oświetlających je, dających oparcie teorii. Niemniej, chęć zachowania jak najdalej posuniętej obiektywizacji z pewnością wielokrotnie przegrała z subiektywizmem. Dla przykładu: rozdział dotyczący pokoleniowości, napisany przez przedstawiciela innego pokolenia lub kogoś wywodzącego się z odmiennego środowiska, zawierałby z pewnością zupełnie inny zestaw interpretacyjny niż ten, który ostatecznie znalazł się w dysertacji. Podobnie wybór piosenek w rozdziale poświęconym relacjom muzyka popularna - władza mógłby okazać się zupełnie inny, gdybym był czynnym uczestnikiem kultury lat 80. XX wieku, lub gdybym nie wywodził się z domu, w którym zawsze słuchano polskiej muzyki, a ojciec wielokrotnie raczył rodzinę opowieściami, jak rozdarł sobie kurtkę skórzaną na koncercie Perfectu śpiewając „Chcemy bić ZOMO”. Analogicznie w odniesieniu do rozdziału o pamięci, który, zależnie od proveniencji pokoleniowej autora, mógłby równie dobrze opierać się na szeregu innych piosenkowych przykładach.

Jednocześnie, w tej swoistej porażce, której świadomość i ryzyko we mnie tkwiły podczas pisania pracy, zawiera się też potencjał na rozszerzenie poruszonych przeze mnie wątków i stawianych tez. Jest on tyleż polemiczny, co - być może - stwarzający pole dla pogłębiania i niuansowania zaproponowanych przeze mnie ustaleń. Dodatkowo, niniejsza dysertacja może w przyszłości posłużyć jako inspiracja dla pracy podejmującej na przykład temat obrazu Polski wywodzącego się z rodzinnych archiwów muzycznych, rodzimych ogólnopolskich list przebojów czy tworzonych przez młodych ludzi *playlist* w popularnych aplikacjach internetowych.

Literatura podmiotu

- 3H: *40 stopni w cieniu*. 1997.
- Aya RL: *Księżycowy krok*. Tonpress 1985.
- Aya RL: *Skóra*. Tonpress 1985.
- Bayer Full: *Prezydent*. DiscoKoncerty 2015.
- Belmondo, GSP: *Yebać*. MOBBYN 2018.
- Belmondo: *Uhągow* (album). MOBBYN, Step Records 2018.
- Bem E.: *Gram o wszystko*. Warner Music Poland 1998.
- Big Cyc: *Aktywiści*. Rock Revolution 1990. Polskie Nagrania
- Big Cyc: *Ballada o smutnym skinie*. Rock Revolution 1990.
- Big Cyc: *Czarne słońce narodu*. Rock Revolution 2016.
- Big Cyc: *Durna piosenka*. Rock Revolution 1990.
- Big Cyc: *Kapitan Żbik*. Rock Revolution 1990.
- Big Cyc: *Kontestacja*. Rock Revolution 1990.
- Big Cyc: *Moherowe berety*. Universal Music Polska 2006.
- Big Cyc: *Nie wierzcie elektrykom*. Polskie Nagrania „Muza” 1991.
- Big Cyc: *Piosenka o "Solidarności" czyli Wszystko Gnije*. Rock Revolution 1993.
- Big Cyc: *Szambo i perfumeria* (album). Sony BMG Music Entertainment Poland 2008.
- Big Cyc: *Warto rozmawiać*. Universal Music Polska 2013.
- Big Cyc: *Wielka miłość do babci klozetowej*. Rock Revolution 1990.
- Bogucki A.: *Autobus czerwony*. Muza 1952.
- Borixon: *Hardcorowa komercja – Nic naprawdę* (album). Fundament Records 2003.
- Bradziaga*, utwór tradycyjny.
- Brygada Kryzys: *Brygada Kryzys* (album). Tonpress 1982.
- Brygada Kryzys: *Centrala*. Tonpress 1982.
- Brygada Kryzys: *Radioaktywny blok*. Tonpress 1982.
- Chłopcy z Placu Broni: *Kocham wolność*. Polton 1990.
- Chłopcy z Placu Broni: *O! Ela*. Polton 1990.
- Cool Kids of Death: *Butelki z benzyną i kamienie*. Sissy Records/BMG 2002.
- Cool Kids of Death: *Cool Kids of Death* (album). Sissy Records/BMG 2002.
- Cool Kids of Death: *Generacja Nic*. Sissy Records 2002.
- Cool Kids of Death: *Na kredyt*. Sony Music 2011.
- Cracker: *i hate my generation*. Virgin Records America 1996.
- Donatan: *My słowianie*. Urban Rec 2012.
- Donatan: *Nie lubimy robić*. Urban Rec, My Music 2014.
- Donatan: *Równonoc. Słowiańska dusza* (album). Urban Rec 2012.
- Drozdowska M., Kondrat M.: *Mydelko Fa*. Alkom 1991.
- Dżem: *Kim jestem - jestem sobie*. Box Music 1985.
- Eldo: *Szyk*. My Music 2007.
- Elektryczne gitary: *Jestem z miasta*. Zic Zac 1992.
- Enej: *Folkhorod* (album). Lou & Rocked Boys 2012.
- Enej: *Tak smakuje życie*. Lou & Rocked Boys 2012.
- Frąckowiak H.: *Małe jeziora*. Wifon 1983.
- Frąckowiak H.: *Papierowy Księżyc*. Tonpress 1985.
- Frąckowiak H.: *Ucieczka*. Wifon 1983.

Golec uOrkiestra, Urbaniak M.: *New York Baca Millenium Song*. 1999.

Golec uOrkiestra: *Golec uOrkiestra 1*. Golec Fabryka 1999.

Golec uOrkiestra: *Golec uOrkiestra 2*. Golec Fabryka 2000.

Golec uOrkiestra: *Słodycze*. Golec Fabryka 2000.

Golec uOrkiestra: *Ściernisco*. Golec Fabryka/BMG Poland 2002.

Górniak E.: *Dotyk*. Pomaton EMI 1995.

Grabaż: *Nie dotykaj*. Lampa 2004.

Grupa operacyjna: *Bądź sobą*. My Music 2007.

Grupa Operacyjna: *Państwo*. Fonografika 2005.

Grzegorz z Ciechowa: *OjDADAna* (album). Pomaton EMI 1996.

Grzegorz z Ciechowa: *Piejo kury piejo*. Pomaton EMI 1996.

Hańba: *Będa bić!* (album). Karoryfer Lecolds 2013.

Haydamaky, Stasiuk A.: *Inwokacja*. AGORA S.A. 2018.

Haydamaky, Stasiuk A.: *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky* (album). AGORA S.A. 2018.

Hemp Gru: *Styl warszawskich ulic*. Prosto 2004.

Hey: *Do rycerzy, do szlachty, do mieszczan* (album). Supersam Music 2012.

Homo Twist: *Miasto Kraków*. Metal Mind Productions 1993.

Ich Troje: *Dokąd idziesz, Polsko?*. Michał Wiśniewski 2013.

Jakubowicz M.: *W domach z betonu nie ma wolnej miłości*. Pronit 1983.

Janerka L.: *Konstytucje*. Tonpress 1986.

Janerka L., Sidney Polak, Junior Stress: *Konstytucje 2006*. TamTam Records/Germaican 2006.

Jantar A.: *Anna Jantar* (album). Pronit 1979.

Jantar A.: *Tyle słońca w całym mieście*. Polskie Nagrania Muza 1974.

Jeżowska M.: *Spisek Owadów*. SP 1985.

Kaczmarowski J., Gintrowski P., Łapiński Z: *Mury*. Wifon 1981.

Kaczmarowski J.: *Autoportret Witkacego*. Pomaton 1991.

Kaczmarowski J.: *Katyń*. Pomaton EMI 1990.

Kaczmarowski J.: *Korespondencja klasowa*. Iron Curtain Records 1986.

Kaczmarowski J.: *Krajobraz po uczcie*. Šafrán 1982.

Kaczmarowski J.: *Lekcja historii klasycznej*. CDN 1982.

Kaczmarowski J.: *Live* (album). Pomaton EMI 1991.

Kaczmarowski J.: *Mury*. Wifon 1981.

Kaczmarowski J.: *Nasza klasa*. Iron Curtain Records 1986.

Kaczmarowski J.: *Nasza klasa*. Pomaton EMI 1986.

Kaczmarowski J.: *Oblawa*. Polskie Nagrania Muza 1989.

Kaczmarowski J.: *Pompeje*. Wifon 1981.

Kaczmarowski J.: *Przejście Polaków przez morze Czerwone*. Pomaton 1991.

Kaczmarowski J.: *Rejtan, czyli raport ambasadora kaczmarowski*. Šafrán 1982.

Kaczmarowski J.: *Sen Katarzyny II*. Šafrán 1982.

Kaczmarowski J.: *Stańczyk*. Pomaton 1991.

Kaczmarowski J.: *Walka Jakuba z aniołem*. CDN 1982.

Kaczmarowski J.: *Wigilia na Syberii*. Pomaton 1991.

Kaz Bałagane, @Atutowy: *Narodowy Fundusz Zdrowia*. Narkopop 2021.

Kaz Bałagane: *Korpotwarze*. Step Records 2016.

Kaz Bałagane: *Narodowy Fundusz Zdrowia*. Narkopop 2021.

Kaz Bałagane: *Źródło LP* (album). Step Records 2016.

Kazik na Żywo: *Pierdole pera*. S.P. Records 1999.

Kazik na Żywo: *Łysy jedzie do Moskwy*. S.P. Records 1999.

Staszewski Kazik: *100000000*. Wydawnictwo Muzyczne Eska 1993.
 Kazik Staszewski: *Jeszcze Polska*. Zic Zac 1991.
 Kazik Staszewski: *Spalam się*. Zic Zac 1991.
 Kazik Staszewski: *Twój ból jest lepszy niż mój*. S.P. Records 2020.
 Kazik Staszewski: *Zaraza* (album). S.P. Records 2020.
 Klaus Mitffoch: *o głowie*. Tonpress 1984.
 Klaus Mitffoch: *Klaus Mitffoch*. Tonpress 1984.
 Kowalski: *Piosenka o Jędrku Lepieju*. Pomaton EMI 2002.
 Krajewski S., Piaseczny A.: *Zimowe piosenki* (album). Sony Music 2012.
 KSU: *Ewolucja (w ścieku)*. Pronit 1988.
 KSU: *Pod prąd*. Pronit 1988.
 Kukiz P., Maleńczuk M.: *Starsi panowie* (album). QM Music 2010.
 Kult: *Amnezja*. S.P. Records 2009.
 Kult: *Hej, czy nie wiecie*. Zic Zac 1991.
 Kult: *Panie Waldku, Pan się nie boi czyli lewy czerwcowy*. S.P. Records 1998.
 Kult: *Prosto*. S.P. Records 2013.
 Kult: *Wódka*. Klub Płytowy Razem 1987.
 Lao Che: *Bajka o misiu (tom II)*. Mystic Production 2015.
 Lao Che: *Kapitan Polska*. Mystic Production 2018.
 Lao Che: *Powstanie Warszawskie* (album). Ars Mundi 2005.
 Lao Che: *Wiedza o społeczeństwie* (album). Mystic Production 2018.
 Łapiński Z., Gintrowski P., Kaczmarek J.: *Ostatnia mapa Polski*. Polskie Radio S.A. 2018.
 Łona: *Łonson i Łebszyk*. Asphalt Records 2007.
 Maanam: *Kocham cię, kochanie moje*. Intersonus Music 1991.
 Maleńczuk M.: *Bo to się zwykle tak zaczyna*. Warner Music Poland 2008.
 Maleńczuk M.: *Jeszcze w zielone gramy*. Sony Music 2017.
 Maleńczuk M.: *Maleńczuk gra Młynarskiego* (album). Sony Music 2017.
 Maleńczuk M.: *Psychodancing* (album). Warner Music Poland 2008.
 Maleńczuk M.: *Wakacje z blondynką*. Warner Music Poland 2008.
 Maleńczuk M.: *Wysocki Maleńczuka* (album). Warner Music Poland 2011.
 Maria Peszek: *Jezus Maria Peszek* (album). MANIA 2012.
 Maria Peszek: *Pan nie jest moim pasterzem*. MANIA 2012.
 Maria Peszek: *Sorry Polsko*. MANIA 2012.
 Mata: *Nasza klasa ale to DRILL*. SBM Label 2021.
 Mata: *Patointeligencja*. SBM Label 2020.
 Mata: *Patoreakcja*. SBM Label 2021.
 Młynarski W.: *Ballada o dwóch koniach*. Polskie Nagrania Muza 1986.
 Młynarski W.: *Ballada o szczurach*. Polskie Nagrania Muza 1970.
 Młynarski W.: *Jak należy rozpocząć cyrkowe przedstawienie*. Soliton 2003.
 Młynarski W.: *Jeszcze w zielone gramy*. Polskie Nagrania Muza 1990.
 Młynarski W.: *Mam zaśpiewać coś o cyrku*. Polskie Nagrania Muza 1986.
 Młynarski W.: *Maraton Sopot-Puck*. Polskie Nagrania Muza 1986.
 Młynarski W.: *Róbmy swoje*. Pomaton EMI 2016.
 Młynarski W.: *w miejskim teatryku lalek*. Soliton 2003.
 Niebiesko-Czarni: *Głęboka studzienka*. Polskie Nagrania Muza 2005.
 Niebiesko-Czarni: *Kawaliry*. Polskie Nagrania Muza 2005.
 Niebiesko-Czarni: *Płynie Wisła*. Pronit 1966.
 Niemen Cz.: *Dziwny jest ten świat*. Polskie Nagrania Muza 1967.

Nosowska K.: *Osiecka* (album). QL Music 2008.

No To Co: *Wiązanka góralska*. Polskie Nagrania 1969.

No To Co: w *murowanej piwnicy*. Polskie Radio Warszawa 1968.

No To Co: *Zasiali górale*. Polskie Radio Warszawa 1968.

O.S.T.R.: *Afery kosztem nas*. Asphalt Records 2007.

O.S.T.R.: *Boże igrzysko*. Asphalt Records 2003.

Obywatel G.C.: *Tak... Tak... to ja*. Polskie Nagrania „Muza” 1988.

Orkiestra Uliczna z Chmielnej: *Czy tutaj mieszka panna Agnieszka?*. Polskie Nagrania Muza 1972.

Ował: *Rapnastyk*. Tabb, Doniu 2002.

Pan Duże Pe: *Jutro*. Pan Duże Pe 2005,

Papa Dance: *Poniżej krytyki* (album). Arston 1986.

Perfect: *Chcemy być sobą*. Tonpress 1981.

Perfect: *Nie bój się tego wszystkiego*. Tonpress 1982.

Perfect: *Perfect* (album). Polskie Nagrania Muza 1981.

Pezet: *Mam ten styl*. Konkret Promo 2007.

Pezet: *Muzyka rozrywkowa* (album). Konkret Promo 2007.

Pidżama Porno: *Katarzyna ma katar*. Lewy Front 1988.

Pidżama Porno: *Marhef w butonierce*. S.P. Records 2001.

Pidżama Porno: *Twoja generacja*. S.P. Records 2000.

Pidżama Porno: *Wielwetowe swetry*. Lewy Front 1988.

Piersi: *Balkanica*. Mellart 2013.

Pietrzak J.: *Żeby Polska była Polską*. Polskie Radio 2021.

Pih: *2005*. Pihszou 2021.

Pink Freud: *Punkfreud Army* (album). Agora 2017.

Podsiadło, D.: *Małomiasteczkowy*. Sony Music Entertainment, Inc. 2018.

Podsiadło, D.: *Najnowszy klip*. Sony Music Entertainment, Inc. 2018.

Podsiadło, D.: *Trofea*. Sony Music Entertainment, Inc. 2018.

PRO8L3M: *Art Brut* (album). RHW Records 2014.

PRO8L3M: *Ritz-Carlton*. RHW Records 2014.

PRO8L3M: *Widmo* (album). RHW Records 2019.

Prońko K.: *Jesteś lekiem na całe zło*. Pronit 1983.

Püdelisi: *Wolność słowa*. Warner Music Poland 2003.

Raz, Dwa, Trzy: *Jeszcze w zielone gramy*. 4ever MUSIC 2007.

Republika: *Biała flaga*. Pomaton EMI 1999.

Republika: *Znak równości*. Polton 1983.

Rezerwat: *Zaopiekuj się mną*. Wifon 1987.

Różni wykonawcy: *Albo inaczej* (album). Alkopoligamia.com 2015.

Rusowicz A.: *Mój Big-Bit* (album). Universal Music Polska 2011.

Santor I: *Powróćisz tu*. Polskie Nagrania Muza 1967.

Santor I.: *Moja Warszawa*. Polskie Nagrania Muza 1972.

Siekiera: *Fala*. Polton 1985.

Siekiera: *Ładuj działo*. Manufaktura Legenda 2007.

Siekiera: *Misiowie puszyści*. Tonpress 1986.

Siekiera: *Na wszystkich frontach świata* (album). Manufaktura Legenda 2007.

Siekiera: *Nowa Aleksandria*. Tonpress 1986.

Sinatra Frank: *My way*. Virgin Records 1978.

Slums Attack: *Czas przemija*. Fonografika 1997.

Slums Attack: *Reprezentuję biedę*. My Music 2005.
 Slums Attack: *Zwykła codzienność* (album). Fonografika 1997.
 Smoleń B.: *Pawlaków krew*. PSL 1993.
 Smolik, Grosiak, Miuosh: *Historie* (album). Muzeum Powstania Warszawskiego/Agora SA 2016.
 Sośnicka Z.: *Aleja Gwiazd*. Polskie Nagrania Muza 1987.
 Stachursky: *Kim jestem - jestem sobie*. Universal Music Polska Sp. z o.o. 2019.
 T.Love: *Chłopaki nie płaczą*. Pomaton EMI 1997.
 T.Love: *Europolska*. Parlophone Poland 2003.
 T.Love: *Komercja*. Pomaton EMI 1997.
 T.Love: *To wychowanie*. Polskie Nagrania 1989.
 T.Love: *Warszawa*. WM Poland/WMI 1991.
 Taco Hemingway: *6 zer*. Asphalt Records 2015.
 Taco Hemingway: *Jarmark* (album). Taco Corp 2020.
 Taco Hemingway: *Polskie tango*. Taco Corp 2020.
 Tede: *Air Max Classic*. Wielkie Joł 2006.
 The Beatles: *Penny Lane*. Parlophone 1967
 Tilt: *Jeszcze będzie przepięknie*. Arston 1990.
 Tilt: *Nie wierzę politykom*. Arston 1990.
 Top One: *Ole! Olek*. Pro Dance 1995.
 Top One: *Intro (listen from the back)*. Top One 1998.
 Intro (listen from the back)
 Trojanowska I.: *Iza* (album). Tonpress 1981.
 Trubadurzy: *Polskę trzeba zLepperować*. Samoobrona 2005.
 U2: *With or without you*. Island Records 1987.
 Voo Voo: *Placówka 44* (album). Muzeum Powstania Warszawskiego/Agora SA 2015.
 Wanda i Banda: *Hi-Fi*. Polskie Nagrania „Muza” 1984.
 Wodecki Z., Mitch & Mitch: *1976: a Space Odyssey* (album). Lado ABC 2015.
 Wodecki Z., Peja: *Jest jedna rzecz*. Alkopoligamia.com 2015.
 Zawiałow D.: *Jeszcze w zielone gramy*. Wydawnictwo Agora 2018.
 Zespół śpiewaczy „Jarzębina”: *Ko-ko Euro spoko*. Magic Records 2012.
 Zwierz A.: *Gdy Polska da nam rozkaz*. Polskie Nagrania Sp. z o.o. 2006.

Literatura przedmiotu:

Wydawnictwa

Anderson B.: *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*. Tłum. S. Amsterdamski. Warszawa – Kraków 1997.
Antologia polskiego rapu. Red. D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jaczyński. Warszawa 2014.
 Artwińska A., Fidelis M., Mrozik A., Zawadzka A.: *Pożytki z „pokolenia”*. *Dyskusja o „pokoleniu” jako kategorii analitycznej*. W: „Teksty Drugie” 1/2016, s. 347–366.

- Assman J.: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Tłum. A Kryczyńska-Pham. Warszawa 2008.
- Attali J.: *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis 1996
- Austin J.L.: *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*. Tłum.. B. Chwedeńczuk. Warszawa 1993.
- Balcerowicz L.: *Demokracja nie zastąpi kapitalizmu*. W: „Przegląd Polityczny” 1993 (numer specjalny), s. 24–31.
- Balcerzan E.: *Poeci i piosenkarze (I)*, „Nurt” 6/1968, s. 39-41.
- Balcerzan E.: *Popularność literatury a „literatura popularna” (na przykładzie poezji i piosenki)*. W: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Kraków 1971.
- Balcerzan E.: *Popularność piosenki – niepopularność poezji*, „Poezja” 4/1970, s. 46-47.
- Balch W. R., Lewis B. S.: *Threads of Music in the Tapestry of Memory*, W: „Memory and Cognition” 1996, s. 21-28.
- Barańczak A.: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław 1983.
- Barańczak S.: *w kręgu estrady: piosenka i wolność*. W: tegoż, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*. Wrocław 2017.
- Baran S., Davis D.: *Teorie komunikowania masowego*. Tłum. A. Sadza. Kraków 2007.
- Bardowie*. Red. J. Sawicka, E. Paczoska. Łódź 2001.
- Barker Ch.: *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*. Tłum. A. Sadza. Kraków 2005.
- Barthes R.: *Przyjemność tekstu*. Tłum. A. Lewańska. Warszawa 1997.
- Barthes R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. Trznadel. Warszawa 1996.
- Barthes R.: *Teoria tekstu*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4. Cz. 2. Kraków 1996.
- Barthes R.: *Ziarno głosu*. Tłum. J. Momro, W: „Teksty Drugie” 5/2015, s. 229-237.
- Baudrillard J.: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. Królak. Warszawa 2005.
- Bauman Z., May T.: *Socjologia*. Poznań 2004.
- Bauman Z.: *Między nami pokoleniami....* W: *Wojna pokoleń*. Red. P. Nowak. Warszawa 2006.
- Bauman Z.: *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Tłum. K. Lebek. Warszawa 2017.
- Bernasiewicz M.: *Młodzież i popkultura. Dyskursy światopoglądowe, recepcja i opór*. Katowice 2009.
- Bełza W.: *Kto ty jesteś? Polak mały*. Żychlin 2014
- Bieńkowska M.: *Rola kultury hip-hop w kształtowaniu się tożsamości młodzieży – wybrane konteksty*. W: „Studia Edukacyjne” 51/2018, s. 457–467.
- Biernacki M., Pawlus M.: *Słownik gatunków literackich*. Bielsko-Biała 1999.
- Billig M.: *Banal nationalism*. Londyn 1995.
- Bimer A.: *Swojskie klimaty*. W: „Machina” 2/1996, s.44.

- Bittner K.: *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*. Warszawa 2017.
- Boksański Z.: *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2005.
- Born G.: *Mediation Theory*. W: *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. Red. J. Shepherd, K. Devine. Abingdon 2015.
- Borys M.: *Polski bajer. Disco polo i lata 90*. Warszawa 2019.
- Bourdieu P.: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. Warszawa 2005.
- Boym S.: *The Future of Nostalgia*. New York 2001.
- Bratkowski P.: *Idol mimo woli*. W: „Tygodnik Powszechny” 42/1990, s. 7.
- Brecker M.: *Experts propose Study of „Craze”*, W: „The New York Times” 23.02.1957, s.12.
- Brook H. , Michell D.: *Working-Class Intellectuals*. W: „Administration & Society” 42/2010, s. 5–18.
- Buda A.: *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977-2013*. Warszawa 2012.
- Burska L.: *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*. Gdańsk 2012.
- Burska L.: „*Pokolenie*” – *co to jest i jak używać?*. W: „Tekst Drugie” 6/2005, s. 17-32.
- Burszta W.J.: *1969: pamięć i niepamięć*. W: *Kultura rocka 4: Muzyczny rok 1969*. Red. M. Jeziński, W. Kuligowski, M. Pranke, P. Tański. Toruń 2020.
- Burszta W.J.: *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle*. Warszawa 2013.
- Burszta W.J., Kuligowski W.: *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*. Warszawa 1999.
- Burszta W.J.: *Kultura i muzyka popularna: ujęcie kulturoznawcze*. W: *W teatrze piosenki*. Red. I. Kiec, M. Traczyk. Poznań 2005.
- Burszta W. J.: *Naród i kultura jako narracje*, W: *Naród-tożsamość-kultura. Między koniecznością a wyborem*. Red. W. J. Burszta, K. Jaskułowski, J. Nowak. Warszawa 2005.
- Buszkowska K.: *Smoleńska matnia*. W: *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji. W stronę nowej syntezy (2)*. Red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski. Warszawa 2017.
- Caroll N.: *Filozofia sztuki masowej*. Tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.
- Chałasiński J.: *Młode pokolenie chłopów*. Warszawa 1938.
- Chwin S.: *Polska pamięć – dzisiaj. Co pozostaje? Trwały ślad i mechanizmy niepamiętania*. W: „Teksty Drugie”, 6/2016, s. 15–29.
- Ciało – muzyka – performans*. Red. J. Mikołaczyk, M. Popczyk. Katowice 2017.
- Cowie J.: *Stayin' Alive: The 1970s and the Last Days of the Working Class*. Nowy Jork 2010.
- Crang M.: *Cultural Geography*. Londyn 1998.
- Cutler Ch.: *Plądrafonia*. W: *tegoż: o muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*. Tłum. I. Socha, Kraków 1999.
- Cywiński B.: *Rodowody niepokornych*. Warszawa 1971.

- Czajka K.: *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane*. Katowice 2020.
- Czajkowska K.: *Buntownicy lat 80. wobec zmian ustrojowych* [W:] „*Głowa mówi...*”. *Polski rock lat 80*. Red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański. Toruń 2018.
- Czapliński P., *Bunt w ramach pamięci. „Solidarność”, rewolucja, powstanie*. W: „*Teksty Drugie*” 6/2016, s. 204-225
- Czapliński P., Śliwiński P.: *Literatura polska 1976-1998: przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999.
- Czech A.: *Balkańskie rytmy, polska... NOC*. W: *Wesela 21*. Red. D. Majkowska-Szajer, M. Zych. Kraków 2015.
- Dabert K.: *Krótką historia disco polo*. W: „*Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*” 1/2012, s. 57–70.
- Derrida J.: *Głos i fenomen*. Tłum. B. Banasiak. Warszawa 1997.
- Dewey J.: *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. A. Potocki. Wrocław 1975.
- Drenda O.: *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*. Kraków 2016.
- Dystans i zaangażowanie. Wspólnota-literatura-doświadczenie. Antologia przekładów*. Red. Z. Kadłubek, T. Sławek. Katowice 2008.
- Edensor T.: *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Tłum. A. Sadza. Kraków 2004.
- Eisler J.: *Do krwi ostatniej....* W: „*Pamięć.pl. Biuletyn IPN*” 10/2013, s.58-60.
- Encyklopedia muzyczna*. Red. E. Dziębowska. Kraków 1984.
- Encyklopedia socjologii*. Red. Z. Bokszański, A. Kojder. Warszawa 1999.
- Eribon D.: *Powrót do Reims* Tłum. M. Ochab. Kraków 2019.
- Erll A.: *Kultura pamięci. Wprowadzenie*. Warszawa 2018.
- Erll A.: *Wędrująca pamięć*. Tłum. T. Kunz. W: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*. Red. R. Syndyka, R. Nycz, T. Sapota. Warszawa 2016.
- Etyka i estetyka słowa w piosence*. Red. K. Gajda, M. Chrzastowska. Poznań 2019.
- Filar W.: *Fenomen muzyki disco polo w kontekście polskiej kultury popularnej lat 90*. „*Kultura Popularna*” 1/2014, s. 102–119.
- Filipiak M.: *Od subkultury do kultury alternatywnej*. Lublin 1999.
- Filipowicz P.: *Prawdziwość, autentyczność, bycie sobą - rozważania wokół problemu tożsamości na przykładzie twórczości artystów bluesowych*. W: „*Antrophos?*” 20-21/2013, s. 156-163.
- Fischer-Lichte E.: *Estetyka performatywności*. Tłum. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008.
- Fiske J.: *Postmodernizm i telewizja*. Tłum. J. Mach. W: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, red. A. Gwóźdź. Kraków 1997.
- Fiske J.: *Zrozumieć kulturę popularną*. Tłum. K. Sawicka, Kraków 2010.
- Fox D.: „*A ja sobie śpiewam, a ja sobie gram...*”. *Piosenka jako forma rytualizacji codzienności*. W: *Etyka i estetyka słowa w piosence*. Red. K. Gajda, M. Chrzastowska. Poznań 2019.

- Friedman S.: *Habitus Clivé and the Emotional Imprint of Social Mobility*. W: „The Sociological Review”, 64/2016, s. 129–147.
- Frith S.: *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Tłum. M. Król. Kraków 2011.
- Fukuyama F.: *Tożsamość. Współczesna polityka tożsamościowa i walka o uznanie*. Tłum. J. Pyka. Poznań 2019.
- Gajda K., Grabowski K.: *Gościu: Auto-bio-Grabaż*. Czerwonak 2010.
- Gajda K.: *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*. Poznań 2013.
- Gajda K.: *Szarpidruły i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017.
- Garewicz J.: *Pokolenie jako kategoria socjo-filozoficzna*. W: *Na krawędzi epoki. Rozwój duchowy i działanie człowieka*. Red. J. Rudniański, K. Murawski. Warszawa 1985.
- Gitelman L.: *How Users Define New Media: a History of the Amusement Phonograph*. W: *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Red. D. Thorburn, H. Jenkins. Cambridge 2004.
- Gołąb M.: *Muzyczna moderna XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*. Wrocław 2011.
- Grochowiak S.: ...już wygarnę ja ci, „Kultura” 27/1965, s. 6.
- Grupińska H., Wawrzyniak J.: *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80*. Warszawa 2011.
- Gruszczyńska-Ruman P.: *Prawda w żartach zawarta (Wywiad z Janem Pietrzakiem)*. W: „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 7/2008 (90), s.11-17.
- Halbwachs M.: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main 1985.
- Halbwachs M.: *Społeczne ramy pamięci*. Tłum. M. Król. Warszawa 2008.
- History by Generations: Generational Dynamics in Modern History*. Red. H. Berghoff, U. Jensen, B. Weisbrod, C. Lubinski. Göttingen 2013.
- Hockett Ch.: *Grammar for the hearer*. W: *Structure of language and its mathematical aspects*, vol. XII. Providence 1961, s. 220-236.
- Hogan P.: *Cognitive Science, Literature, and the Arts*. New York 2003.
- Jabłońska B.: *Socjologia muzyki*. Warszawa 2014.
- Jameson F.: *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1996.
- Janion M.: *Zmierzch paradygmatu*. W: tejże: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*. Gdańsk 2000.
- Jaskułowski K.: *Wspólnota symboliczna: w stronę antropologii nacjonalizmu*. Gdańsk 2012.
- Jeziński M.: *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*. Toruń 2011.
- K. Sienkiewicz [Jakub Sienkiewicz]: *Jestem z drowy. Teksty piosenek i wywiad z liderem zespołu „Elektryczne Gitary”*. Warszawa 1994.
- Kaiser S.: *Singing, Dancing And Remembering: The Links Between Music And Memory*. W: *Inhabiting Memory: Essays On Memory And Human Rights In The Americas*. Red. M. Agosin.

- San Antonio 2011.
- Karpiński M.: *Jacek Kaczmarski – aneks do wniosku o awans*. W: „Puls” (5/6)/1993, s. 81–91.
- Kasperski J.: *Jak brzmi Polska we współczesnej muzyce rockowej?*. W: *Polska w piosence (1989-2019)*. Red. M. Chrzastowska, K. Gajda. Poznań 2020.
- Kasprzycki R.: *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989*. Kraków 2013.
- Kawalec J.: *Ziemi przypisany. Tańczący jastrząb*. Warszawa 1974.
- Kemmen M.: *The Mystic Chords of Memory*. New York, 1993.
- Kennedy Q., Mather M., Carstensen L.: *The Role of Motivations in the Age-Related Positivity Effect in Autobiographical Memory*. W: „Psychological Science” 3/1994 (15), s. 208–214.
- Kiossev A.: *Metafora samokolonizacji*. Tłum. I. Ostrowska. W: „Czas Kultury” 4/2016, 80-87.
- Kisielewski A.: *Topos rodzimości w refleksji o sztuce epoki PRL-u*. W: *PRL-owskie re-sentymenty*. Red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski. Gdańsk 2017.
- Klekot E.: *Samofolkloryzacja: współczesna sztuka ludowa z perspektywy postkolonialne*. W: „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacja, Praktyka” 1/2014, s. 86-99.
- Koczanowicz L.: *Polityka czasu. Dynamika tożsamości w postkomunistycznej Polsce*. Wrocław 2009.
- Kontrkultura. Motywy, manifestacje, dziedzictwo*. Red. A. Węclawiak. Poznań 2018.
- Kopka A.: *o logocentryzmie, czyli wstęp do zrozumienia filozofii Jacques's Derridy*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne” 2/2012 (5), s. 57-66.
- Kornhauser J., Zagajewski A.: *Świat nieprzedstawiony*. Kraków 1974.
- Koziołek R.: *Humanistyka literaturoznawcza w dobie nowych konfliktów plemiennych. Próba wykonania ruchu*. W: „Teksty Drugie” 1/2017, s.60-69.
- Koziołek R.: *Polaków Portret Własny Revisited*. W: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*. Red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Warszawa 2016.
- Krajewski M.: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2005.
- Księżyk R., Brylewski R.: *Kryzys w Babilonie*. Kraków 2012.
- Księżyk R.: *Dzika rzecz. Polska muzyka i transformacja 1989-1993*. Wołowiec 2020.
- Księżyk R.: *Staszczuk M., King! Autobiografia*. Kraków 2019.
- Kuligowski W.: *Chamska historia Polski. Tezy i antytezy*, W: „Czas Kultury” 3/2016, s.70-77.
- Kunz T.: *Uniwersum społecznej nieważkości. O (bez)użyteczności kategorii pokolenia dla badań nad literaturą polską ostatniego dwudziestolecia*. W: *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989-2009*. Red. S. Gawliński, D. Siwor. Kraków 2011.
- Kłoskowska A.: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 2011.
- Kłoskowska A.: *Kultury narodowe u korzeni*. Warszawa 1996.
- Kłoskowska A.: *Tożsamość i identyfikacja narodowa w perspektywie historycznej i psychologicznej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1/1992, s. 131-143.

- Lechoń J.: *Duch na seansie*. W: tegoż: *Poezje zebrane*. Toruń 1995.
- Lechoń J.: *Dziennik*. Londyn 1967.
- Lechoń J.: *Legenda*. W: tegoż: *Poezje zebrane*. Toruń 1995.
- Leder A.: *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa 2014.
- Lenin z irokezem. Soc-art, lewicowa kontestacja i nadidentyfikacja z symbolami władzy w Polsce późnego socjalizmu*, [w:] *Kontrkultura. Motywy, manifestacje, dziedzictwo*, red. A. Węclawiak, Poznań 2018, s. 459.
- Leszczyński A.: *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*. Warszawa 2020.
- Lewandowski R.: *Osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych w zależności od wieku*. Kraków 2011.
- Lipska E.: *Pogłos*. Kraków 2010.
- Lizut M.: *Nic po nas nie zostanie*. W: „Gazeta Wyborcza” 17.09.2002 r., s. 14.
- Lubrano A.: *Limbo: Blue-Collar Roots, White-Collar Dreams*. Hoboken 2005.
- Liotard J.F.: *Kondycja ponowoczesna*. Tłum. M. Kowalska. W: „Sztuka i Filozofia” 13/1997, s. 25-35.
- Łotman J.: *Tekst w tekście*, W: „Literatura na Świecie”, tłum. J. Faryno 3/1985, s. 341.
- Łuczaj K.: *Doznawanie klasy w perspektywie mikrosocjologicznej. Przypadek pracowników naukowych*. W: „Przegląd Socjologii Jakościowej”, 2/2021 (XVII).
- Łukasik-Turecka A.: *Muzyka w polityce. Piosenki pro i kontra*. W: *Współczesne zagadnienia marketingu politycznego i public relations*. Red. M. Adamik-Szysiak, W. Maguś. Lublin 2013.
- Łukaszewicz J.: *Czy tutaj mieszka..?*. W: tegoż, *Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1963.
- Łuszczkiewicz P.: *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984-2009*. Poznań 2009.
- „Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u. Red. E. Paczoska, D.M. Osiński. Warszawa 2013.
- Maffesoli M.: *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*. Tłum. M. Bucholc. Warszawa 2008.
- Mamczur P.: „*I'm a poet and i know it*”, czyli dlaczego nie powinno się badać muzyki popularnej jak poezji. W: *Muzyka Uniwersytet Technologia Emocje. Studia nad muzyką popularną*. Red. A. Juszczyk, K. Sierzputowski, S. Papier, N. Giemza. Kraków 2017.
- Mannheim K.: *Ideologia i utopia*. Tłum. J. Miziński. Lublin 1992.
- Marchewka A., Illg J., Jarniewicz J., Bonowicz W., Fiedorczyk J., Majkowski T. Z.: *Poezja to jest to coś do śpiewania*. W: „Znak” 3/2017 (742), s. 94-104.
- Matuchniak-Krasuska A.: *Koncepcja habitusu u Pierre'a Bourdieu*. W: „Internetowy Magazyn Filozoficzny Hybris” 4/2015 (31), s. 77-111.
- Matuchniak-Krasuska A.: *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*. Warszawa 2010.
- McNair B.: *An Introduction to Political Communication*. New York 2007.
- Melosik Z., *Post-subkultury i tożsamość młodzieży współczesnej: Tyrania tymczasowości?*.

- W: „Studia Edukacyjne” 39/2016, s. 73-96.
- Melosik Z.: *Kultura instant – paradoksy pop-tożsamości*. W: *Pedagogika u progu trzeciego tysiąclecia*. Red. A. Nalaskowski, K. Rubacha. Toruń 2001.
- Mencwel M.: *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*. Warszawa 1997.
- Michalik J.: *Filozofia i głos*. Kraków 2010.
- Michalski D.: *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej lata 1958–1973*, Warszawa 2014.
- Michnik A.: *Cienie zapomnianych przodków*. Kraków 1985.
- Mickiewicz A.: *Pan Tadeusz*. Warszawa 2018.
- Mochnacki M.: *o literaturze polskiej w wieku XIX*. Łódź 1985.
- Modi memorandi*. Red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba. Warszawa 2014.
- Mościcki P.: *Od strażnika sensu do narzędzia rozkoszy. Myśl francuska o głosie*. W: „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej” 9/2006, s. 2-8.
- Mouffe Ch.: *Polityczność*. Tłum. J. Erbel. Warszawa 2008.
- Mrożek W.: *Tango*. Warszawa 1996.
- Muggleton D.: *Wewnątrz subkultury*. Tłum. A. Sadza. Kraków 2004.
- Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. T.1: *Awans pokolenia*. Warszawa 1964.
- Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. T.2: *Tu jest mój dom; pamiętniki z ziem Zachodnich i Północnych*. Warszawa 1965.
- Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. T.3: *w poszukiwaniu drogi: pamiętniki działaczy*. Warszawa 1966.
- Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. T.4: *Od chłopca do rolnika: pamiętniki*. Warszawa 1967.
- Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. T. 5: *Gospodarstwo i rodzina: pamiętniki*. Warszawa 1968.
- Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. T. 6: *Nauczyciele i uczniowie: pamiętniki*. Warszawa 1969.
- Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. T. 7: *Nowe zawody: pamiętniki*. Warszawa 1969.
- Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. T. 8: *Drogi awansu w mieście*. Warszawa 1972.
- Młode pokolenie wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i studia*. T. 9: *Odzyskanie młodości*. Warszawa 1980.
- Napiórkowski M.: *Mitologia współczesna*. Warszawa 2018.
- Napiórkowski M.: *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944-2014*. Warszawa 2016.
- Napiórkowski M.: *Turbopatriotyzm*. Wołowiec 2019.
- Nasiłowska A.: *o pokoleniach literackich - głos sceptyczny*, W: „Teksty Drugie” 1/2016, s. 7-12.

- Neill B.: *Przełomowe beaty: rytm i estetyka współczesnej muzyki elektronicznej*, W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Red. Ch. Cox, D. Warner. Gdańsk 2010.
- Nietzsche F.: *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*. Tłum. L.M. Kalinowski, Kraków 2006..
- Nishikawa K.: *The Lower Frequencies: Hip-Hop Satire in the New Millennium*. W: *Post-Soul Satire: Black Identity after Civil Rights*. Red. D. C. Maus and J. J. Donahue. Jackson 2014.
- Niziołek G.: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2014.
- Nora P.: *Czas pamięci*. W: „Res Publica Nowa” 7/2001, s. 37-43.
- Nora P.: *From lieux de mémoire to realms of memory*. W: *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. T. 1: *Conflicts and divisions*. Red. P. Nora, L.D. Kritzman. New York 1996.
- Nora P.: *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*. W: „Working Title: Archive” 2/2009, s. 4-12.
- Nycz R.: *Poetyka doświadczenia, Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012.
- Nycz R.: „*Nie leczony, chroniczny pogłos*”. *Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym*, W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy - konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. Nycz. Kraków 2011.
- Olbromski C., J.: *Tożsamość społeczna: typowość czy wspólność, bezbarwność czy przejrzystość*, W: *Tożsamość podmiotu zbiorowego*. Red. J. Mizińska. Toruń 2000.
- Opacki I.: *Lechoń i polskie mity*. Kielce 1993.
- Ortega y Gasset J.: *Wokół Galileusza*. Tłum. E Burska. Warszawa 1993.
- Ossowska M.: *Koncepcja pokolenia*. W: „Studia Socjologiczne” 2/1963, s. 47-50.
- Ożóg K.: *Zmiany we współczesnym języku polskim i ich kulturowe uwarunkowania*. W: „Język a Kultura” 20/2008, s. 59-79.
- Paluchowski W.J., Podemski K.: *Mowy miesięcznicowe Jarosława Kaczyńskiego jako spektakl władzy*. W: „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny” 4/2019 (LXXXI), s. 253-268.
- Panek W., Terpiłowski R.: *Piosenka polska*. Warszawa 1978.
- Panksepp J., Bernatzky G.: *Emotional Sounds and the Brain: the Neuro-affective Foundations of Musical Appreciation*. W: „Behavioural Processes” 2/2002 (60), s. 133-155.
- Pareles J.: *The Rhythm Century: The Unstoppable Beat*, W: „The New York Times” 3.05 1998, s. 1.
- Partyga E.: *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, W: „Przestrzenie Teorii” 10/2008, s. 63-73.
- Pawleta M.: *Przeszłość we współczesności. Studium metodologiczne archeologicznie kreowanej przeszłości w przestrzeni społecznej*. Poznań 2016.
- Pawlus T.: *Pokolenie JP II – byt rzeczywisty czy medialny?*, W: „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy, Nauki Społeczne” 4/2014, s. 35-52.
- Pęczak M.: *Bardyzm*. W: „Dialog” 5/2017 (726), s. 33-44.
- Pęczak M.: *Big-bit jest sexy!*. W: „Polityka” 08.11.2011, s. 79.

- Pęczak M.: *Muzyczne przygody gustu ludowego*. Warszawa 2021.
- Pęczak M.: *Od tej wiosny przedwczesnej do zimy... Polska muzyka popularna*. W: *Kultura rocka. Muzyczny rok 1969*. Red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, W. Kuligowski. Toruń 2020.
- Pęczak M.: *Subkultury w PRL : opór, kreacja, imitacja*. Warszawa 2013.
- Pessel W.K.: *Antropologia zażenowania*. W: *Poczucie narodowe. Poczucie patriotyczne*. Red. D. Rott. Łomża 2017.
- Petersen J.: *Die Literarischen Generation*. W: E. Ermatinger: *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin 1930.
- Pierchala P.: *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury. Na przykładach z pierwszej dekady XXI wieku*. Katowice 2016.
- Piotrowski G.: *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016.
- Polaków portret własny*. Red. M. Rostworowski. Warszawa 1983.
- Polska w piosence (1989-2019)*. Red. M. Chrzastowska, K. Gajda. Poznań 2020.
- Polski wir i wojny 1914-1918*. Red. A Dębska. Warszawa 2014.
- Ponczek E.: *Mityzacja pamięci zbiorowej a sprawowanie władzy politycznej w sytuacji uobecniania się konfliktu*. W: „Transformacje”. 1-2/2017 (92-93), s. 333-346
- Poniatowska I.: *Funkcjonalna i trywialna muzyka fortepianowa w XIX wieku. Wyznaczniki muzyczne i pozamuzyczne*. „Muzyka” 2/1991, s. 91-105.
- Przyboś J.: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1965.
- Przylipiak W.: *Sex, disco i kasety video. Polska lat 90*. Warszawa 2021.
- Rajnerowicz K.: *Nie będzie żadnej rewolucji*. Warszawa 2019.
- Reay D.: *Beyond Consciousness?: The Psychic Landscape of Social Class*. W: „Sociology” 5/2005 (39), s. 911-928.
- Reynolds S.: *Retromania Jak popkultura żywi się własną przeszłością*. Tłum. F. Łobodziński. Warszawa 2018.
- Rodak P.: *Wizje kultury pokolenia wojennego*. Wrocław 2000.
- Roe K., Löfgren M.: *Music Video Use and Educational Achievement*, „Popular Music” 7/1988 (3), s. 303-314.
- Rutczyński M.: *Melioracje kultury*. W: *Kultura rocka 4: Muzyczny rok 1969*. Red. M. Jeziński, W. Kuligowski, M. Pranke, P. Tański. Toruń 2020.
- Rychlewski M.: *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*. Gdańsk 2011.
- Sacks O.: *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*. Poznań 2018.
- Schechner R.: *Performatyka: Wstęp*. Tłum. T. Kubikowski. Wrocław 2006.
- Schulkind M., Hennis L., Rubin D.: *Music, Emotion and Autobiographical Memory: They're Playing Your Song*. W: „Memory and Cognition” 6/1999 (27), s. 948-955
- Sériot P.: *Ethnos i demos. Dyskursywne konstruowanie zbiorowej tożsamości*. Tłum.. A. Dutka. W: „Teksty Drugie” 1/1994 (25), s. 134-142

- Shuker R.: *Understanding Popular Music*. London, New York 1996.
- Shusterman R.: *o sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*. Tłum. W. Małecki. Kraków 2007.
- Shusterman R.: *o sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*. Tłum. W. Małecki. Wrocław 2007.
- Shusterman R.: *Piękna sztuka rapowania*. Tłum. A. Chmielewski. W: tegoż, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Wrocław 1998.
- Siekierski S.: *Etos chłopski w świetle pamiętników*. Kraków 1992.
- Sienkiewicz K.: *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*. Kraków-Warszawa 2014.
- Skardziński J.: Wojciechowski K.: *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*. Czerwonak 2017.
- Skiba K., Jabłonka J., Łęczuk P.: *Ciągle na wolności*. Kraków 2018.
- Sobczak P.: *Tekst piosenki jako dzieło literackie — dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2/2012 (16), s. 127-139.
- Sobiela A.: *Wątki antykomunistyczne w polskiej muzyce punk 1978–1989*. „Meritum” 3/2011, s. 143-160.
- Sowa J.: *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z formą*. Kraków 2011.
- Sowiński R.: *Vaporwave. Kapitalizm zremiksowany*. W: „Kognitywistyka i Media w Edukacji” 1/2017, s. 34-46.
- Stockfelt O.: *Odpowiednie sposoby słuchania*. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Red. Ch. Cox, D. Warner. Gdańsk 2010.
- Streib J.: *Marrying across Class Lines*. W: „Contexts” 14/2015, s. 40-45.
- Strzyżewski T.: *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*. Warszawa 2015.
- Sulima R.: *Kultura ludowa i polskie kompleksy*. W: *Czy zmierch kultury ludowej?*. Red. S. Zagórski, Łomża 1997.
- Świda-Ziemia H.: *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*. Kraków 2010.
- Świda-Ziemia H.: *Urwany lot. Pokolenie inteligenckiej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiętników z lat 1945–1948*. Kraków 2003.
- Sykulska K.: *Bard w polskiej kulturze – historia i współczesność (zarys problematyki)*. W: „Literatura Ludowa” 1/2007, s. 45-57.
- Szacka B.: *Czas przeszły - pamięć - mit*. Warszawa 2006.
- Szacki J.: *Koncepcja narodu w socjologii i historii: podobieństwa i różnice*. W: „Przegląd Powszechny” 7/1986 (777), s. 182–193.
- Szczerbakiewicz R.: *Dlaczego country trafiło na salony? Perswazyjny powrót tekstu w rytmicznej piosence*. W: *Etyka i estetyka słowa w piosence*. Red. K. Gajda, M. Chrzastowska. Poznań 2019.
- Szlendak T.: *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*. W: „Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka” 1/2013, s. 7-26..

- Szoska M.: *Światła małego miasta. O doświadczeniu i opisywaniu małomiasteczkowości*. „Annales Universitatis Paedagogicae”, 12/2021, s. 376–388.
- Szpociński A.: *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*. W: „Teksty Drugie” 4/2008, s. 11-20.
- Szpociński A.: *Nośniki pamięci, miejsca pamięci*. W: „Sensus Historiae” 4/2014 (XVII), s. 17-26.
- Szymonik D.: *Głos jako ciało. Perspektywa performatywna*. W: „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 4/2011 (32), s. 233-242.
- Słownik literatury polskiej XX-wieku*. Red. A. Brodzka i in. Wrocław 1992.
- Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław 2006.
- Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1998.
- Tański P.: *Piękno — racja istnienia wiersza. (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, W: „Piosenka” 1–4/2008, s. 91-94.
- Tański P.: *Piosenki z północy. Rafał Skonieczny (zespół Hotel Kosmos)*. W: *Unisono w wielogłosie 5. W stronę typologii i terminologii rocka*. Red. R. Marcinkiewicz. Sosnowiec 2014.
- Tarkowska E.: *Pamięć w kulturze teraźniejszości*. W: „Kultura i Społeczeństwo”, 4/2016 (XV) s. 121-141.
- Taylor Ch.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, Warszawa 2001.
- Tischner J.: *Etyka solidarności i Homo sovieticus*. Kraków 1992.
- Traczyk M.: *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świątlickiego*. Poznań 2009.
- Transformacja społeczno-gospodarcza w Polsce*, Rządowe Centrum Studiów Strategicznych. Warszawa 2002.
- Trudgill P.: *Acts of Conflicting Identity*. W: tegoż, *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*. Oxford 1983.
- Turino T.: *Signs of Imagination, Identity, and Experience*. W: „Ethnomusicology” 2/1999 (43), s. 221-255.
- Tuwim J.: o piosence. W: „Przekrój” 50/1946, s. 11.
- Urban J., Stremecka M.: *Jerzy Urban o swoim życiu rozmawia z Martą Stremecką*. Warszawa 2013.
- Urban J.: *Alfabet Urbana od UA do Z*. Warszawa 1990.
- Urry J.: *Sociology Beyond Societies*. Londyn 2000.
- van Dijck J.: *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford 2007.
- Wachcińska O.: *Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej*. W: „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy. Nauki Społeczne” 3/2013, s. 87-102.
- Walczak B.: *Piosenka jest dobra na wszystko. (O języku piosenki uwagi wstępne)*. W: *W teatrze piosenki*. Red. I. Kiec, M. Traczyk. Poznań 2005.
- Walley Ch.: *Exit Zero: Family and Class in Postindustrial Chicago*. Chicago, London 2013.

- Wertenstein-Żuławski J.: *Między rozpaczą a nadzieją. Rock, młodzież, społeczeństwo*. Warszawa 1993.
- Williams G. A.: *The Welsh in Their History*. London – Sydney 1982.
- Wojciechowski K.: *Perfect. Wszystkie pilne sprawy*. Czerwonak 2010.
- Wójcik G.: *NICponie. Pokolenie roczników 70. i wczesnych 80. w młodej polskiej prozie oraz filmie fabularnym*. Gdańsk 2019.
- Woźniak Z.: *Fenomen disco polo i jego miejsce w polskiej kulturze masowej lat dziewięćdziesiątych*. W: „Etnografia Polska” 1998, t. 42, s. 187–203.
- Wrzesień W.: *Kilka uwag o sytuacji pokoleniowej współczesnej młodzieży*, W: „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1/2016, s. 229-241.
- W teatrze piosenki*. Red. I. Kiec, M. Traczyk. Poznań 2005.
- Wyka K.: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977.
- Wyrzykowska K. M.: *Od kontestacji do estetyzacji życia codziennego. Kilka uwag o znaczeniu i funkcji muzyki w życiu młodzieży*. W: „Pogranicze. Studia Społeczne” 2015 (XXVI), s. 131-149.
- Zymowicz M.: *A mury runą, runą, runą... pamiętniki internowanych*. Warszawa 1983.
- Żółkiewski S.: *Kultura-socjologia-semiotyka literacka: studia*. Warszawa 1979.
- Żurawiecki B.: *Festiwale wyklęte*. Warszawa 2019.

Źródła internetowe

- <http://archiwum.rp.pl/artukul/932096-Solidarnosc-rocka-w-PRL.html> [dostęp: 04.04.2019].
- <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=332&artykul=6361> [dostęp: 12.03.2022].
- http://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Jestem_z_miasta [dostęp: 25.03.2023].
- http://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zeby_Polska_byla_Polska#zrodlo5 [dostęp: 29.07.2020].
- http://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zeby_Polska_byla_Polska#zrodlo5 [dostęp: 29.07.2020].
- http://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zeby_Polska_byla_Polska#zrodlo5 [dostęp: 29.07.2020].
- <http://buzz.gazeta.pl/buzz/7,156947,24431409,jacek-stachursky-nagral-cover-utworu-zespołu-dzemu-profana.html> [dostęp: 3.11.2019].
- http://cbu.psychologia.pl/uploads/f_bulska/Polaryzacja%20polityczna%20.pdf [dostęp: 27.08.2020].
- <http://culture.pl/pl/artukul/disco-odbicia-biesiadne-wnetrza-polakow> [dostęp: 16.01.2023].
- <http://culture.pl/pl/artukul/jeszcze-polska-transformacja-oczami-kazika> [dostęp: 29.02.2020].
- <http://culture.pl/pl/artukul/zycie-to-tylko-mniej-udana-forma-kabaretu-o-janie-pietrzaku> [dostęp: 11.08.2020].
- <http://culture.pl/pl/tworca/ruta> [dostęp: 20.03.2023].
- <http://dzieje.pl/aktualnosci/czerwiec-1976> [dostęp: 28.07.2020].

<http://dziennikpolski24.pl/jeden-smolensk-dwie-polski/ar/2982266> [dostęp: 29.02.2020].

[http://echodnia.eu/swietokrzyskie/kontrowersyjny-koncert-w-skarzysku-malenczuk-wysmiewal-c-
elebrytow/ar/8025000](http://echodnia.eu/swietokrzyskie/kontrowersyjny-koncert-w-skarzysku-malenczuk-wysmiewal-c-
elebrytow/ar/8025000) [dostęp: 3.03.2020].

<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/38588/cale-zycie-w-kabarecie> [dostęp: 05.02.2021].

<http://festiwalopole.tvp.pl/11006095/1-kfpp-2013> [dostęp: 22.02.2022].

<http://forum.lp3.pl/viewtopic.php?f=4&t=4552&start=175> [dostęp: 4.04.2021].

<http://forum.lp3.pl/viewtopic.php?f=4&t=5691&start=525> [dostęp: 4.04.2021].

<http://fragile.net.pl/retrostalgia-czyli-zjawisko-reprodukcji-we-wspolczesnej-kulturze/>
[dostęp: 28.04.2022].

<http://glamrap.pl/peja-o-udziale-w-agent-gwiazdy-chetnie-bym-poogladal-tedego/>
[dostęp: 20.01.2023].

<http://glamrap.pl/rapem-zachecaja-do-glosowania-na-prawo-i-sprawiedliwosc/>
[dostęp: 5.04.2022].

<http://glissando.pl/artykuly/sounds-of-maidan-pl/> [dostęp: 4.03.2021].

<http://golec.pl/tak-bylo/> [dostęp: 20.03.2023].

<http://grzegorzciechowski.pl/wywiady/page/4/> [dostęp: 03.05.2022].

[http://instytutprawobywatelskich.pl/jezyk-strajku-pokolenie-jp2-nie-moze-zrozumiec-pokolenia-
jpg/](http://instytutprawobywatelskich.pl/jezyk-strajku-pokolenie-jp2-nie-moze-zrozumiec-pokolenia-
jpg/) [dostęp: 4.04.2023].

<http://janpietrzak.pl/kabaret-hybrydy/> [dostęp: 10.08.2020].

<http://krytykapolityczna.pl/instytut/raport-z-dobrej-zmiany-w-kulturze/> [dostęp: 14.01.2023].

[http://krytykapolityczna.pl/narkopolityka/narkokultura/mata-i-young-leosia-zabieraja-sie-za-depe-
nalizacje-marihuany-w-polsce/](http://krytykapolityczna.pl/narkopolityka/narkokultura/mata-i-young-leosia-zabieraja-sie-za-depe-
nalizacje-marihuany-w-polsce/) [dostęp: 4.05.2023].

[http://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/na-zenku-jak-na-zawiszy-skad-sie-wziela-tak-wiel-
ka-popularnosc-zenka-martyniuka/9p40ey6](http://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/na-zenku-jak-na-zawiszy-skad-sie-wziela-tak-wiel-
ka-popularnosc-zenka-martyniuka/9p40ey6) [dostęp: 16.01.2023].

[http://kultura.onet.pl/muzyka/wiadomosci/jacek-kurski-o-disco-polo-prezes-tvp-o-wynikach
ogladalnosci/w815dxb](http://kultura.onet.pl/muzyka/wiadomosci/jacek-kurski-o-disco-polo-prezes-tvp-o-wynikach
ogladalnosci/w815dxb) [dostęp: 28.02.2023].

<http://kulturaliberalna.pl/2014/05/20/ole-olek-wehrmacht-polska-solidarna/> [dostęp: 16.01.2020].

<http://kulturaliberalna.pl/2019/10/08/kasia-kampania-edukacja-reforma-obietnice-wybory/>
[dostęp: 5.05.2023].

[http://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,26541050,jezykoznanca-z-ul-o-tym-co-stanie-sie-z-jezykie
m-po-strajku.html](http://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,26541050,jezykoznanca-z-ul-o-tym-co-stanie-sie-z-jezykie
m-po-strajku.html) [dostęp: 4.04.2023]

[http://magazykontakt.pl/dyskretny-mrok-patoburzuazji/](http://magazyontakt.pl/dyskretny-mrok-patoburzuazji/) [dostęp: 20.02.2021].

<http://malyformat.com/2021/07/rosniemy-w-sile-stary-a-u-was-jest-zle/> [dostęp: 30.01.2023].

[http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-
boym.html](http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-
boym.html) [dostęp: 28.04.2022].

[http://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-mata-patointeligencja-numer-o-bananowej-mlodziezy-
hitem-siec,nId,3703120](http://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-mata-patointeligencja-numer-o-bananowej-mlodziezy-
hitem-siec,nId,3703120) [dostęp: 20.01.2021].

<http://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-wladimir-putin-ma-pomysl-na-rosyjski-rap-chce-go-kontrolowac,nId,2739517> [dostęp: 3.02.2021].

<http://mycompanypolska.pl/artykul/te-piosenki-sa-pisane-dla-pieniedzy/4033> [dostęp: 27.01.2023].

<http://natemat.pl/198105,kurski-tanczyl-gdy-martyniuk-spielal-jego-ekscelencjo-pan-zawsze-ma-otwarte-miejsce-w-tvp-dopoki-ja-jestem-prezesem> [dostęp: 25.01.2023].

<http://natemat.pl/252169,co-robi-dawid-podsiadlo-malomiasteczkowy-wywiad> [dostęp: 18.02.2023].

<http://noizz.pl/muzyka/patoreakcja-maty-reakcje-na-singiel-i-wersy-o-tvp-oraz-jacku-kurskim/v6hkdg4> [dostęp: 20.03.2022].

<http://noizz.pl/muzyka/rapowe-plyty-ktore-podbijaly-podium-olis-od-2000-do-2019-roku/hjyz6be> [dostęp: 12.08.2022].

<http://off-festival.pl/line-up/papa-dance/> [dostęp: 10.06.2022].

<http://oko.press/kaczynski-kosciol-nie-ma-konkurencji-reszta-to-nihilizm-a-polacy-na-to-sondaz> [dostęp: 5.05.2023].

<http://oko.press/kurski-tanczy-jak-szalony-czy-telewizja-publiczna-powinna-wspierac-disco-polo> [dostęp: 13.01.2023].

<http://oko.press/piotr-s-szary-czlowiek-zyje-czesc-pamieci> [dostęp: 18.11.2022].

<http://perfectrockband.pl/nie-pokona-orla-wrona/> [dostęp: 7.09.2019.]

http://pl.wikipedia.org/wiki/Dawid_Podsiad%C5%82o [dostęp: 18.02.2023].

http://pl.wikipedia.org/wiki/Festiwal_w_Jarocinie [dostęp: 3.08.2022].

http://pl.wikipedia.org/wiki/Ha%C5%84ba!#cite_note-:1-7 [dostęp: 02.03.2022].

http://pl.wikipedia.org/wiki/Jestem_z_miasta#cite_note-autonazwa1-3 [dostęp: 2.03.2022].

http://pl.wikipedia.org/wiki/Nagroda_Muzyczna_%E2%80%9EFryderyk%E2%80%9D [dostęp: 16.01.2023].

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Nielegal> [dostęp: 23.04.2021].

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Prosto_\(album\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Prosto_(album)) [dostęp: 12.03.2022].

<http://pl.wikiquote.org/wiki/Rejs> [dostęp: 3.08.2022].

<https://polifonia.blog.polityka.pl/2019/12/16/rapowe-nowe-slowa-w-starym-roku/> [dostęp: 20.01.2021].

<http://polifonia.blog.polityka.pl/2015/03/19/rosnie-podziemnie-antyscopolowe> [dostęp: 22.01.2023].

<http://polifonia.blog.polityka.pl/2017/02/01/discopolizacja-polski/> [dostęp: 20.02.2023].

<http://polishcutouts.wordpress.com/2010/09/14/the-very-polish-cut-outs/> [dostęp: 21.02.2022].

<http://polskatimes.pl/kazik-staszewski-korzystajmy-z-pieknosci-zycia-i-nie-bojmy-sie/ar/906324> [dostęp: 10.03.2020].

<http://polskieradio24.pl/43/265/artykul/597787,polacy-krytykuja-ko-ko-euro-spoko-nucac-piesn-pod-nosem> [dostęp: 06.05.2023].

<http://przekroj.pl/kultura/na-przekor-rozmowa-z-mata-jan-blaszczak> [dostęp: 23.05.2021].

<http://radiopogoda.pl/radio> [dostęp: 13.08.2022].

<http://rozrywka.dziennik.pl/plotki/artykuly/615842,karolina-korwin-piotrowska-patointeligencja-mata.html> [dostęp: 20.01.2021].

<http://sjp.pwn.pl/doroszewski/estrada;5426480.html> [dostęp: 2.10.2019].

<http://sjp.pwn.pl/doroszewski/oryginalny;5467468.html> [dostęp: 2.10.2019].

<http://tvn24.pl/podsumowanie-dziesieciolecia-w-muzyce-komentuja-bartek-chacinski-urszula-prussak-dabrowa-i-jarek-szubrycht,996012,s.html?h=2de0> [dostęp: 12.04.2021].

http://twitter.com/m_gdula/status/1205582513814560770 [dostęp: 21.01.2021].

<http://twitter.com/SlawomirMentzen/status/1205791634060918784> [dostęp: 21.01.2021].

<http://tygodnik.tvp.pl/45846627/poniewierane-przez-liberalna-inteligencje-robione-dla-pieniedzy-co-polacy-widza-w-disco-polo> [dostęp: 20.02.2023].

<http://viva.pl/ludzie/newsy/peja-o-zyciowych-wyborach-i-nalogach-jak-wygladalo-jego-zycie-114519-r1/>, [dostęp: 20.01.2023].

<http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,22580825,nie-zyje-piotr-s-mezczyzna-ktory-podpalil-sie-pod-palacem.html> [dostęp: 29.08.2020].

<http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,26125036,inicjator-ruchu-osmiu-gwiazd-to-nie-koniec-zbieramy-szyki.html> [dostęp: 4.02.2021].

http://web.archive.org/web/20150415014527/http://www.cgm.pl/recenzje,39920,albo_inaczej_albo_inaczej,article.html [dostęp: 23.04.2021].

<http://wielkahistoria.pl/ilu-polakow-jest-potomkami-chlopow-panszczyznianych-niewygodna-statystyka-o-ktorej-milcza>

podreczniki/#:~:text=Polacy%20nawet%20w%20XXI%20wieku,z%20nas%20pochodzi%20od%20ch%C5%82op%C3%B3w [dostęp: 20.02.2023].

<http://wpolityce.pl/kultura/247494-kazik-zaangazowany-top-5-na-50-tke> [dostęp: 12.02.2019].

<http://wpolityce.pl/polityka/274566-protesty-przed-sejmem-kod-puszcza-kocham-wolnosc-chlopcow-z-placu-broni-a-druga-strona-zeby-polska-byla-polska-jana-pietrzaka> [dostęp:].

<http://www.avanti24.pl/Magazyn/7,150441,26974761,moda-na-streetwear-polskie-marki-odziezowe-zalozone-przez-raperow.html> [dostęp: 29.01.2023].

<http://www.bigcyc.pl/#/zespol/s:historia> [dostęp: 3.05.2022].

<http://www.bigcyc.pl/#/zespol/s:historia2> [dostęp: 3.05.2022].

<http://www.bigcyc.pl/#/zespol> [dostęp: 3.05.2022].

<http://www.cgm.pl/news/peja-reprezentuje-najnizsze-warstwy-spoeczne/> [dostęp: 27.01.2023].

<http://www.dwutygodnik.com/artykul/4654-przeczasalismy-te-twoja-plyte.html> [dostęp: 23.03.2021].

<http://www.dwutygodnik.com/artykul/5610-powaga-beka-z-beki.html> [dostęp: 10.12.2020].

<http://www.facebook.com/tomasz.terlikowski/posts/3169229599773891> [dostęp: 20.01.2021].

<http://www.fakt.pl/plotki/dawid-stworzyl-hymn-sloikow-co-o-tym-mowi-sylwia-chutnik/dn0ftyf> [dostęp: 20.02.2023].

<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=12688> [dostęp: 9.08.2020].

<http://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Plan+B-21030> [dostęp: 19.11.2019].

<http://www.frona.pl/a/kod-juz-straszy-pawla-kukiza%2C62581.html> [dostęp: 5.03.2020].

<http://www.gosc.pl/doc/1099136.Przeciw-warcholom> [dostęp: 29.07.2020].

<http://www.kaczmarek.art.pl/media/prace-naukowe-o-jacku-kaczmarek/slysze-czasami-glosy-o-sob-rozzalonych/> [dostęp: 1.05.2022].

<http://www.kaczmarek.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarek/przebywam--w-jezyku/> [dostęp: 7.05.2022].

<http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze/korespondencja-klasowa/> [dostęp: 22.01.2023].

<http://www.miesiecznik.znak.com.pl/porebski-polskosc-jako-sytuacja/> [dostęp: 13.08.2022].

<http://www.newsweek.pl/biznes/pis-i-spolki-jak-gleboko-siega-nepotyzm-w-obozie-wladzy/dy2h30y> [dostęp: 5.05.2023].

<http://www.newsweek.pl/kultura/jacek-kaczmarek-czy-potrafilby-wyspiwac-dzisiejsza-polske/8m7lqvp> [dostęp: 21.03.2023].

<http://www.newsweek.pl/polska/pokolenie-ikea/4lc1pz5> [dostęp: 30.04.2022].

<http://www.newsweek.pl/polska/polityka/wojciech-mucha-krytycznie-o-pis-i-rzadzie-beaty-szydlo/pw95f2k> [dostęp: 5.05.2023]

<http://www.newyorker.com/magazine/2010/11/01/swans-way-sasha-frere-jones> [dostęp: 3.01.2020].

<http://www.nowamuzyka.pl/2016/04/08/the-very-polish-cut-outs/> [dostęp: 21.02.2022].

http://www.open.ac.uk/socialsciences/_assets/a5rnojn2m6esrh0a3i.pdf [dostęp: 15.03.2023]

<http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/11-realizm-kapitalistyczny/polski-bayer.-obrazy-disco-polo-w-latach-90> [dostęp: 02.02.2023].

<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1923482,1,cztery-lata-rzadow-pis-koszmar-dla-srodowiska.read> [dostęp: 5.05.2023].

<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1622537,1,drugie-zycie-muzycznych-idoli-z-okresu-prl-u.read> [dostęp: 21.04.2021].

<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1523429,1,muzyka-popularna-maciej-szajkowski.read> [dostęp: 03.04.2022].

<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1733490,1,zespol-hanba-laureatem-paszportow-polityki-w-kategorii-muzyka-popularna.read> [dostęp: 14.06.2022].

<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1676144,1,z-kogo-smieje-sie-jan-pietrzak.read> [dostęp: 21.08.2020].

<http://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2017-11-05/nagroda-zeby-polska-byl-polska-m-in-dla-antoniiego-macierewicza/> [dostęp: 2.02.2021].

<http://www.polskieradio.pl/6/1020/artykul/503397,historia-wicehymnu-polski> [dostęp:].

<http://www.rp.pl/komentarze/art5921601-sorry-polsko> [dostęp: 2.03.2022].

<http://www.rp.pl/komentarze/art6139431-zagrajmy-jak-jarzebina> [dostęp: 05.05.2023].

<http://www.rp.pl/plus-minus/art37349451-jan-maria-jackowski-pis-dyletanctwo-kolesiosstwo-nepotyzm> [dostęp: 5.05.2023].

<http://www.rp.pl/Polityka/307199902-Aktorzy-pisarze-piosenkarze-Czemu-artysci-mieszaja-sie-d-o-polityki.html> [dostęp: 5.03.2020].

<http://www.rp.pl/polityka/art36749921-kaczynski-o-osobach-lgbt-ta-moda-minie-i-mezczyzni-przebiegaja-sie-w-sukienki> [dostęp: 5.05.2023]

<http://www.rp.pl/publicystyka/art8893921-zuzanna-dabrowska-kampania-strachu-i-propagandy-tvp> [dostęp: 5.05.2023].

<http://www.se.pl/wiadomosci/exclusive/dlaczego-kurski-stawia-na-disco-polo-nie-mozna-pogardzac-milionami-polakow-wywiad-aa-4Rqb-WJwq-Nr9S.html> [dostęp: 14.01.2023].

<http://www.se.pl/wiadomosci/gwiazdy/stachurski-nagral-cover-piosenki-dzemu-internauci-profanacja-niewybaczalne-aa-Q6f4-NwP4-dfrX.html> [dostęp: 3.11.2019].

<http://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/329-jacek-kaczmarek-miedzy-pokoleniami> [dostęp: 22.02.2019].

<http://www.telegraph.co.uk/culture/4711960/My-challenge-to-the-media.html> [dostęp 20.12.2019].

<http://www.topone.pl/historia.php> [dostęp: 15.01.2023].

<http://www.tvp.info/40748759/zeby-polska-byla-polska-haslem-koalicji-rn-wolnosc-brauna-i-liroya> [dostęp: 12.08.2020].

<http://www.tygodnikprzeglad.pl/> [dostęp: 22.02.2022].

<http://www.unh.edu/ccrc/sites/default/files/media/2022-02/juvenioia-paper.pdf> [dostęp: 20.02.2022].

<http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/patoreakcja-mata-tvp-jacek-kurski-kuba-wojewodzki-teledysk> [dostęp: 20.03.2022].

<http://www.wprost.pl/kraj/10006896/rock-w-opozycji.html> [dostęp: 5.03.2020].

<http://www.wprost.pl/kraj/10281469/jakimowicz-o-patointeligencji-to-jest-jego-jakis-chory-bunt-poslalbym-autora-do-wojska.html> [dostęp: 17.12.2019].

<http://www.wprost.pl/motoryzacja/197010/elton-john-nie-zadedykowal-piosenki-ofiarom-katastrofy-w-smolensku.html> [dostęp: 20.02.2020].

http://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=7306&ind=0&w_szukaj=estrada [dostęp: 10.10.2019].

http://wyborcza.pl/1,75410,10939975,Generacja_Nic.html [dostęp: 20.05.2022].

<http://wyborcza.pl/1,76842,4230876.html> [dostęp: 9.08.2020].

<http://wyborcza.pl/7,113768,21354287,disco-polo-wkracza-do-tvp-czy-jacek-kurski-liczy-na-efekt.html> [dostęp: 15.01.2023].

<http://wyborcza.pl/7,113768,24064655,dawid-podsiadlo-brodka-krzysztof-zalewski-polskim-popelem.html> [dostęp: 15.02.2023].

<http://wyborcza.pl/7,113768,26935602,namieszal-patointeligencja-teraz-poprawia-patoreakcja.html> [dostęp: 20.03.2022].

<http://wyborcza.pl/7,75398,11937100,dlaczego-przed-meczami-nie-ma-koko-euro-spoko.html> [dostęp: 05.05.2023].

<http://wyborcza.pl/7,75398,26116477,media-sady-elity-i-trzaskowski-bez-polskiej-duszy-zlote.html> [dostęp: 19.08.2020].

<http://wyborcza.pl/7,75410,11936190,odzyskiwanie-prl-owskiego-popu.html> [dostęp: 22.02.2022].

<http://wyborcza.pl/7,75410,11936190,odzyskiwanie-prl-owskiego-popu.html> [dostęp: 22.02.2022].

<http://wyborcza.pl/7,75410,22575074,az-sie-prosi-o-rym-dobra-zmiana-czas-szatana-ale-moi.html> [dostęp: 16.03.2019].

<http://wyborcza.pl/7,75410,25552331,fascynacja-czy-beka-mlodzi-w-sylwestra-beda-bawic-sie-przy.html> [dostęp: 21.02.2022].

www.natemat.pl/244005,ile-zarabiaja-raperzy-peja-mowi-nam-o-czym-rapowac-gdy-masz-kasowywiad [dostęp: 27.01.2023].

Materialy wideo

17019rf: *Protest sluchaczy Trójki*, <https://www.youtube.com/watch?v=bRI50J6aRrU>, [6.09.2020].

Andrzej Budnik: *Maciej Maleńczuk "Fajnie" na demonstracji 3xveto - pod Pałacem Prezydenckim bez partyjnych liderów!*, <http://www.youtube.com/watch?v=41V6-g1pcDQ> [dostęp: 10.11.2019].

Ania: *Protest 20.07.2017 Wolne Sądy Kocham Wolność Chłopcy z Placu Broni*, <http://www.youtube.com/watch?v=0kjdC9ZfE4w> [dostęp: 15.08.2020].

Antoni Korczak: *Oni nienawidzą Polski ! - z czyjego nadania oni rządzą? - Żeby Polska... - Jan Pietrzak*, <http://www.youtube.com/watch?v=DoK0fiErADo> [dostęp: 15.08.2020].

Arbudzki M., Zmarz-Koczanowicz M.: *Bara bara*. Filmcontract Ltd., Telewizja Polska, Agencja Produkcji Filmowej 1996.

arturro421: *Artur Gadowski - Inwokacja*, <http://www.youtube.com/watch?v=V-SROv6iugU> [dostęp: 3.04.2020].

Buczowski L.: *Przygoda na Mariensztacie*. Wytwórnia Filmów Fabularnych 1953.

CBS News: *"OK, boomer": 25-year-old lawmaker shuts down heckler during climate speech*,

http://www.youtube.com/watch?v=L3_tocfXUiI [dostęp: 20.03.2022].

Chęciński S.: *Wielki Szu*. Zespół Filmowy Kadr 1983.

cntrft: *Lepper - Jak można zgwałcić prostytutkę?*,
<http://www.youtube.com/watch?v=nCgXGdHuaGI> [dostęp: 9.09.2019].

Dawid L.: *Jesteś Bogiem*. Studio Filmowe Kadr 2012.

Dębska K.: *Plan B*. Next Film 2018.

Discopoland. TVP 2017.

Dunajewska B.: *Na ulicy Kazika*. Telewizja Polska - II Program 1994.

Gnoiński L. Słota W.: *BEATS OF FREEDOM - ZEW WOLNOŚCI*. Instytut Adama Mickiewicza, TVN 2010.

Golec uOrkiestra: *Prezydent USA Georg W. Bush cytuje Ściernisko (15.06.2001)*
<http://www.youtube.com/watch?v=BOxurEbZkQc> [dostęp: 5.03.2023].

Hala Odlotów: Disco polo. Przejaw demokracji czy demoralizacji?,
<https://vod.tvp.pl/programy,88/hala-odlotow-odcinki,273784/odcinek--1,S01E0-1,349022> [dostęp: 20.04.2020].

Hoffman J.: *Do krwi ostatniej*. PRF Zespoły Filmowe 1981.

Jacek Kurski: *Jacek Kurski śpiewa piosenki Jacka Kaczmarskiego na Placu Zamkowym w Warszawie (22.05.2014)*, <https://www.youtube.com/watch?v=cKKUaSQxBB8> [dostęp: 20.10.2019].

Jacek Stachurski: *Kim Jestem - Jestem Sobie*, <http://youtu.be/zLjguRxwsRc> [dostęp: 3.11.2019].

Jan Pietrzak: *Żeby była Polska Jan Pietrzak Felieton*,
http://www.youtube.com/watch?v=uxY_pXspIW8 [dostęp: 29.07.2020].

JastrzabPost: *Jacek Kurski rozplywa się nad muzyką disco-polo! "Genialny, genialny"*,
http://www.youtube.com/watch?v=akXz_sLwSVM [dostęp: 20.03.2023].

Kidawa-Błoński J.: *Skazany na bluesa*. ITI Cinema 2005.

Kolczyński M.: *Wojciech Młynarski | Rozmowy poszczególne*. Narodowy Instytut Audiowizualny, Telewizja Polska S.A. 2013.

Królíkiewicz G.: *Tańczący jastrząb*. Zespół Filmowy Profil 1978.

Kutz K.: *Emigranci*. TVP 1995.

Mata: *#MATA2040*, <http://www.youtube.com/watch?v=bhv0jkADve8> [dostęp: 4.05.2023].

S.P. RECORDS: *KULT - Prosto [OFFICIAL VIDEO]*,
<http://www.youtube.com/watch?v=ALP2ZFypnHY> [dostęp: 4.04.2021].

patriotycznyinternet: *Graj Kulesza - Piosenki internowanych w Stanie Wojennym - Kwidzyn*,
<https://www.youtube.com/watch?v=cLVxQU6hvqE> [dostęp: 20.04.2023].

patriotycznyinternet: *Jak ciężko być zomowcem - Piosenki internowanych w Stanie Wojennym - Głogów*, <https://www.youtube.com/watch?v=duBhdKpvQOs> [dostęp: 20.04.2023].

patriotycznyinternet: *Kołysanka - Na Wojtusia - Piosenki internowanych w Stanie Wojennym -*

Głogów, <https://www.youtube.com/watch?v=VxBvvUt6o1s> , [dostęp: 20.04.2023].

patriotycznyinternet: *Santa milicyja - Piosenki internowanych w Stanie Wojennym - Kwidzyn*,
<https://www.youtube.com/watch?v=a9F-F6PXEeg> [dostęp: 20.04.2023].

patriotycznyinternet: *Wojciechu, Wojciechu - Głogów - Piosenka o Stanie Wojennym*,
<https://www.youtube.com/watch?v=pUYEUUNC56w> [dostęp: 20.04.2023].

Piwowski M: *Rejs*. Zespół Filmowy Tor 1970.

TVPolandAntena: *PRL 1989 Urban: Żeby Polska była Polską. Plugawiono twórcę pieriestrojki*,
<http://www.youtube.com/watch?v=fY5owmYlxsw> [dostęp: 8.09.2020].