

W reakcji na dyskurs władzy.

Konwencje i kreacje w polskiej piosence w latach 1980-2018

MICHAŁ ŁUKOWICZ

Uniwersytet Śląski
michaluko@gmail.com

Piosenka jako medium

Nie ulega wątpliwości, że piosenka jest komunikatem. Marek Jeziński w pracy *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny* przekonuje, że sytuację komunikacyjną, którą autorzy piosenek wytwarzają, należy traktować jako szczególny przypadek komunikowania masowego (Jeziński 2011: 48). 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” (Baran & Davis 2007: 8). Jako że w ramach tego typu interakcji, inaczej niż 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” (Baran & Davis 2007: 48).

Piosenka jako medium (i zarazem komunikat) ma ogromny potencjał społecznego oddziaływania. Brian McNair w książce zatytułowanej *An Introduction to Political Communication* wymienia kilka funkcji mediów w proce-

sie 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 poglądów (McNair 2007: 19-20).

Przedmiotem rozważań będą w niniejszym tekście piosenki, które autor rozdziału uznał za komunikaty medialne poruszające problem władzy politycznej w Polsce i będące pewną formą krytycznej odpowiedzi na jej dyskurs¹. 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, 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 utworów²) nie jest barierą.

Okres historyczny, w ramach którego przeanalizowano w warstwie tekstowej piosenek zagadnienie władzy i jej relacji z polskim społeczeństwem, pozwala na uchwycenie przemian w poruszaniu i konstruowaniu tematu władzy, modelowaniu jej obrazu, wydobyć reakcji na ewoluujący dyskurs polityczny z uwypukleniem wpływu zmieniającej się sytuacji polityczno-społecznej w Polsce.

Do zdefiniowania piosenki posłuży koncepcja Jurija Łotmana, rozumiejącego ją jako tekst, „który się rozpada na hierarchię »tekstów w tekstach« i tworzy skomplikowane przeplatania się tekstowe” (Łotman 1985: 341). Ze względu na objętościowe ograniczenia rozdziału, uniemożliwiające kompleksowe omówienie wszystkich tworzyw składających się na piosenkę jako przekazu wielokanałowego, uwaga autora skupiona zostanie przede wszystkim na warstwie tekstowej, która w razie potrzeby uzupełniana będzie o inne, przydatne w interpretacji warstwy (kontekst społeczny, komentarz autorski, osoba autora tekstu, wykonawca i tym podobne).

¹ Pominięty zostanie nurt tak zwanych piosenek masowych, do których zalicza się popularną w PRL piosenkę żołnierską. Tematem rozdziału są piosenki będące niejako naturalną odpowiedzią artystyczną na dyskurs władzy, dlatego utwory zaliczające się do wspomnianego nurtu, z racji funkcjonowania jako propaganda, nie znalazły się w rozważaniach. Trzeba jednak pamiętać, że nurt piosenki prawomyślny był w omawianym okresie obecny i popularny.

² 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 (Hockett 1961: 220-236).

Strategie wypowiedzi politycznych w polskiej piosence lat osiemdziesiątych XX wieku

Przez wzgląd na trudną sytuacją 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 piosenkowy dyskurs w odpowiedzi na dyskurs władzy funkcjonował. 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 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.

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 był przekaz. Najlepiej w ten trend wpisują się piosenki pisane i śpiewane w obozach dla internowanych. Już same tytuły wiele mogą powiedzieć o sposobie konceptualizacji relacji społeczeństwo-władza (w obrębie tych tekstów będzie to raczej układ my-władza). Najczęściej utwory te rozpoznawano po incipicie: „Wojciechu, Wojciechu, cożeś ty uczynił”, „Na Wojtusia z wieży Spaskiej Łońka oczkiem mruga”, „Jak ciężko być ZOMO-wcem”, „Raz Urban”, „Graj, Kulesza, graj”, „Santa Milicyja”. Były to proste ballady, niejednokrotnie stanowiące wariacje okupacyjnych piosenek typu *Siekiera, motyka*, których potencjał zawierał się przede wszystkim w humorystycznym opisanu rzeczywistości. Koncept tych utworów opierał się na wyśmianiu, na satyrycznym i sar-

kastycznym 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 usłyszeć je było można na antenie Radia Wolna Europa³.

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” (Kasprzycki 2013: 69) 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 zajmowania jasno określonych stanowisk politycznych, można w twórczości polskich zespołów *punk rockowych* odnaleźć muzyczne komunikaty, które szkicują obraz władzy w PRL.

Aparat państwowy, który można wyczytać z tekstów piosenek wykonywanych przez zespoły *punk rockowe*, 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 na cokolwiek wpływ. Tomasz Lipiński w komentarzu zamieszczonym w książce Jana Skardzińskiego i Konrada Wojciechowskiego pod tytułem *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę* podkreślił, że

³ Świadczą o tym takie książki, jak *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80* Anki Grupińskiej Joanny Wawrzyniak (Warszawa 2011), zebrane i opracowane przez Zygmunta Stępińskiego pamiętniki internowanych w latach osiemdziesiątych XX wieku, *A mury runą, runą, runą... Pamiętniki internowanych* (Warszawa 1983) czy zbiory dokumentacji opozycji politycznej z lat 1975-1989 z Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

utwór ten miał być obrazem ubezwłasnowolnienia na własną prośbę, ponieważ podmiot wielokrotnie powtarza, że tylko Centrala może nas ocalić, dlatego wciąż, nieprzerwanie⁴ jej „ufamy” (Skardziński & Wojciechowski 2017: 225)⁵.

Ten ironiczny i gorzki obraz władzy w Polsce lat osiemdziesiątych Tomasz Lipiński „rozwią” w ramach innego projektu muzycznego – zespołu *punk rockowego* Tilt. W piosence *Nie wierzę politykom*⁶ jednoznacznie definiuje on klasę polityczną jako niegodną zaufania. Oto sprawujący władzę nie dość, że dzielą społeczeństwo („wytyczyli granice”, „zbudowali mur”, „podzielili nas”), to 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”; Tilt 2000). W omawianej piosence znajdują się dwa wersy pozornie nieprzystające do jego 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 władzy. 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.

Bierność społeczna jest czymś, co zespoły *punk rockowe* z jednej strony piętnują, ale z drugiej strony milczą na jej temat. Rzadko usłyszeć można głośne wołanie o bunt, jakby młodzi muzycy nie mieli nadziei na odmianę sytuacji politycznej. Niewykluczone, że wpływ na taki stan rzeczy miał fakt, iż po-

⁴ Tę stałość sytuacji polityczno-społecznej podkreślają liczne powtórzenia.

⁵ Podobną kwestię podjął zespół Republika w piosence *Znak równości* z płyty zatytułowanej *Nowe sytuacje* (1983), gdzie Ciechowski śpiewał o „Centralnym wyrównywaczu”.

⁶ Tekst przeanalizowano na podstawie nowej edycji albumu *Czad Kommando Tilt*, wydanej w 1990 roku nakładem wydawnictwa 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.

kolenie 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 (jedynie, można 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”; Dezerter 1984), to, co przez polityków nazywane jest postępek i „ewolucją społeczną”, jest *de facto* upadkiem.

Tę katastrofę społeczną w interesujący sposób obrazuje zespół KSU w utworze *Ewolucja (w ścieku)*: „spłoszone stada szalonych szczurów do mieszkań się wdzierają / ludzkość upada w ginącym raj i nowa era nastaje / [...] / gdy się popadniesz w śmierdzącym szlamie narodzi się nowe życie / szcury, płazy, gady i muchy na ewolucji szczyt” (KSU 1988). 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, szcury, 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 degradowanej) – oddaje abstrakcyjne słownictwo. Konkret ludzki, konkretne społeczeństwo (zdeformowane, zanimalizowane, brzydkie, bezwolne), ujęte w ukonkretnionych

właśnie obrazach teriomorficznych (bo, prócz innych zwierząt, gady, płazy) i niskim rejestrze stylistycznym, jest odpowiedzią – reakcją dyskursu piosenkowego.

W 1986 roku jeden z nestorów 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” (Janerka 1986). 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 i po prostu nie jest się w stanie podjąć poważnej dyskusji. Janerka jest zaangażowany mimo pozorów, jakie w swoich piosenkach stwarza (o czym śpiewa w utworze *O głowie*⁷), zaś jednym z dowodów tego stanu rzeczy może być najbardziej współczesna realizacja wspomnianego utworu (nagrana z „Sidney’em Polakiem”), która została wzbogacona o jednoznaczny komentarz polityczny⁸.

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 „Grabaz” 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 *Welwetowe 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 1998). Pidżama Porno w swoich piosenkach z lat osiemdziesiątych pozbawia aparat władzy nadludzki, nad-

⁷ „Głowa mówi lubię kiedy mówię/ Lubię głowić się i lubię lubić / Lubię łudzić się i łudzę ludzi / Że odcinam się by ich nie nudzić” (Mitffoch 1984)

⁸ We wspomnianej wersji z 2006 roku Sidney Polak do oryginalnego tekstu Janerki dodaje między innymi: „Gdzie są wszystkie obietnice, polityku znaj granice”, „Przymilasz się kiedy chcesz władzę mieć i zmieniasz się kiedy w końcu ją masz” (Janerka, Polak & Stress 2006)

przyrodzonych 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, w związku z wykorzystanym potencjałem współnototwórczym, stwarzającym enklawy miłośników konkretnych formacji muzycznych, propagujących narracje sytuujące się najczęściej w opozycji do narracji oficjalnej, do dziś w niektórych kręgach otoczony jest swoistym kultem. Dowodem na ten ogromny szacunek jest sukces⁹ filmu Wojciecha Słoty i Leszka Gnoińskiego zatytułowanego *Beats of Freedom – zew wolności* (2010), którego tezą jest idea, że zespoły takie jak Brygada Kryzys, Dezerter, a także Perfect, TSA czy Manaam odegrały ogromną rolę w walce z komunizmem w Polsce¹⁰.

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 intencją twórców¹¹. Najbardziej klarownym przykładem jest działalność artystyczna zespołu Perfect, którego utwory, dające upust napięciom społecznym, doprowadzały na koncertach do konkretyzacji przekazu i dośpiewywania sobie treści przez słuchaczy.

W piosence wydanej 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 być ZOMO” (Reszka 2018).

⁹ Dowodem na to są entuzjastyczne recenzje, takie jak na przykład Jacka Cieślaka na łamach „Rzeczpospolitej” (Cieślak 2010).

¹⁰ 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” (Gajda 2017: 162).

¹¹ Przykładem mowy ezopowej w polskim *rocku* lat osiemdziesiątych XX wieku może być utwór *Co za hałas – co za szum*, interesującą interpretację tekstu Hołdysa przedstawił Konrad Wojciechowski w książce *Perfect. Wszystkie pilne sprawy* (2010: 142).

Bardowie i „poeci piosenki” wobec władzy

Oprócz znanych 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” (Gajda 2007). 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 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* Kaczmarski 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 Kaczmarski w puentach obu pieśni podkreśla. *Walka Jakuba z aniołem* kończy się czterowерsem: „I w tym spotkaniu na bydlęcej drodze / Bóg uległ i Jakuba błogosławił / Wprzód mu odjąwszy władzę w jednej nodze / By wolnych poznać po tym że kulawi” (Kaczmarski 1979). 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!” (Kaczmarski 1983). Bohaterowie przytoczonych tekstów odnoszą zwycięstwo, stają się wolni, niepodlegli wobec ciemniący. Jednak, co oczywiste,

konkluzja rozpoznania Kaczmareckiego nie jest optymistyczna. Poeta przekonuje, że wolność i niezależność okupiona musi być poświęceniem i kalectwem.

Obok Kaczmareckiego, 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 konwencji¹², pełne były anegdot i postaci, które z łatwością można wpisać w problematykę relacji władza-społeczeństwo. Utwory poruszające wspomniany temat (niejednokrotnie reprezentujące słynny gatunek śpiewanych felietonów¹³) za głównych bohaterów rzadko miały 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*).

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 orła 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”) (Młynarski 1986a).

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” (Młynarski 1986b), jest też autorem utworów, w których nie wyraża takiej pewności, co do właściwych reakcji społecznych wobec sytuacji poli-

¹² Warto nadmienić, że oprócz odmiennych poetyk, artystów różni także przynależność pokoleniowa: Młynarski to rocznik 1941, Kaczmarecki – 1957.

¹³ Tym określeniem Młynarski nazywał swoje piosenki, które komentowały otaczającą go rzeczywistość polityczno-społeczną (na przykład w wywiadzie zatytułowanym *Rozmowy poszczególne*, przeprowadzonym przez Agatę Młynarską).

tycznej w kraju. W niektórych utworach, posługując się zwierzęcą metaforą, Młynarski przestrzega przed zbytnią uległością wobec władzy (*Ballada o dwóch koniach*) i ślepyim podążaniem za jej wytycznymi (*Ballada o szczurach*).

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 i przywołują przy tym konkretne nazwiska polityków.

Najbardziej popularnym autorem wpisujących się w ten nurt muzycznych komunikatów (będących krytycznym głosem w reakcji na dyskurs władzy), był bez wątpienia Kazimierz „Kazik” Staszewski, który również 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 *Postuchaj 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* (znana też pod tytułem *Wódka*). Te dwa utwory można uznawać za swoisty polityczny manifest „Kazika”, którego postulaty w kolejnych latach konsekwentnie realizuje. W pierwszym z utworów szkicuje on wizerunek kasty politycznej, posługując się stereotypowymi obrazami władzy pochodzącymi z relacji medialnych („Widziałem, podawali sobie z uśmiechem dłonie / Widziałem, siadali na tronie w koronie / Widziałem, chodzili po sobie butami / [...] / Widziałem, wyrwali sobie ścierwo zębami / Widziałem, grozili sobie karabinami”), by następnie zwrócić się do rządzących bezpośrednio – „Hej, czy nie wiecie, nie macie władzy na świecie” (Kult 1991). W drugim utworze podmiot liryczny apeluje o rozważę 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 ogłąd 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”; Kult 1987).

Cenzura prewencyjna i doniesienie do prokuratury o możliwości popełnienia wykroczenia przez Kazimierza Staszewskiego w związku z piosenką *Jeszcze Polska...* (lepiej znana pod tytułem *Coście skurwysyny uczynili z tą krainą?*)¹⁴, są dowodami na to, jak znacząco twórczość „Kazika” wpływała na opinię publiczną. Wspomniany utwór charakteryzuje się mocnym, oskarżycielskim tonem, który od tego momentu będzie towarzyszył Staszewskiemu. Warto zaznaczyć, że w wypadku omawianego utworu 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 przypuszczać, muzyk ani trochę nie łagodzi tonu swojej wypowiedzi.

Kolejne zdobywające ogromną popularność utwory Staszewskiego, tym razem dedykowane wprost określonym politykom – między innymi Lechowi Wałęsie, Józefowi Oleksmu, 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” (Staszewski 1993). Piosenka ta od pierwszego wykonania w 1992 zaskarbiła sobie sympatię publiczności i zdobyła popularność tak wielką, że na słowa lidera Kultu odpowiedział sam prezydent: „Śpiewa piosenkarz: Wałęsa, oddaj sto milionów. Ja chciałem, ja chcę dać, ale nie mogę, bo oni mi nie 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, mądrze” (Kasjaniuk 2013).

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” (T.Love 2003) – śpiewał Zygmunt Staszczuk w piosence zespołu T. Love pod tytułem

¹⁴ Pisze o tym Leszek Gnoiński w książce *Kult Kazika*.

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 „Grabaj” Grabowski, Maciej Maleńczuk, raper „O.S.T.R” czy hip-hopowy zespół Grupa Operacyjna.

Hip-hop a polityka

Wydawać by się mogło, że szczególnie wyraźny głos w dyskusji o polityce i stanie państwa będzie mieć w XXI wieku polska muzyka hip-hopowa, której rodowodu można upatrywać w punkowym buncie wobec zastanej rzeczywistości¹⁵. Gatunek ten ma długą tradycję związaną z zaangażowaniem politycznym jego amerykańskich założycieli i przedstawicieli, takich 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, których przedstawicielami są tacy artyści, jak Paweł „Włodi” Włodkowski i Piotr „Vienio” Więclawski uważało 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 Andrzejowi Budzie: „Systemy się zmieniają, obszary nędzy nie znikają, a przeciwnie – rosną... Punk w latach osiemdziesiątych miał przesłanie uliczne, hardcore’ owe, dziś opowiada o tym hip hop” (Buda 2012: 4). W ocenie najstarszych polskich raperów żaden polityk nie zasługiwał więc na zaufanie.

Młodsze pokolenia raperów również nie oceniały i nie oceniają pozytywnie relacji społeczeństwo-władza, a ich reakcje na dyskurs władzy są bardzo krytyczne. 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

¹⁵ Najbardziej aktualnym dowodem na polityczny potencjał hip-hopu może być zapowiedź prezydenta Rosji Władimira Putina, który zadeklarował pod koniec 2018 roku bardziej ważne monitorowanie treści, jakie propaguje rosyjski hip-hop. Komunikat ten odczytany został jako ostrzeżenie dla antyputinowskich muzyków (Billboard.com 2018).

zepsuta, egoistyczna i przekupna. Jako przykład, 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 prostytutce, publicznie stwierdził, że „nie da się zgwałcić prostytutki” (Cntrft 2006). Polityk występuje w tekście pod określeniem „ciemniak”, a jego nieprzystawalność do świata polityki i sposób zachowania zdaniem „Ostrego” sprawiają, że „nie trzeba kończyć szkoły, by wiedzieć, że to głąb” (O.S.T.R. 2007). Lepper stał się z biegiem czasu jednym z głównych antybohaterów piosenek o polskich politykach, także w rapie¹⁶. 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 komediowego¹⁷, w utworze *Miejsce dla wariatów* znalazła się poważna i smutna polityczna refleksja: „Oszołomy na świączniku już nie są szaleństwem / Jeśli Lepper jest normą, to ja za szaleństwem tęsknię” (Grupa Operacyjna 2007).

W ostatnich latach komentarze polityczne w polskim hip-hopie są okazjonalne. Rzadko muzycy odnoszą się do konkretnych wydarzeń społecznych czy polityków, ich sympatie rozpoznać można przede wszystkim po tonie, w jakim wypowiadają się na temat nagłaśnianych współczesnych problemów światopoglądowych i politycznych (takim problemem był na przykład kryzys uchodźczy).

Podsumowanie

Pomimo oczywistych różnic w 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

¹⁶ Kilka przykładowych tytułów piosenek, gdzie pojawia się postać Andrzeja Leppera: Big Cyc *Szambo i perfumeria*, *Warto rozmawiać*; Farben Lehre *Bakteria*, Pudelsi *Wolność słowa*, O.S.T.R. *Boże igrzysko*, *Ował Rapnastyk*, Pan Duże Pe *Jutro*, PeCet *Równość*, T. Love *Europolska*, Pih 2005, Grupa Operacyjna *Państwo*, *Bądź sobą*.

¹⁷ Hip-hop komediowy jest powstałym w latach osiemdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych podgatunkiem wykorzystującym w tekstach humor słowny i parodię. Pisał o nim między innymi Vladimir Bogdanov w pracy *All Music Guide to Hip-hop: The Definitive Guide to Rap & Hip-hop* (San Francisco: 2003).

omówione teksty, czy to powstałe w latach osiemdziesiątych XX wieku, czy już w XXI, okazują się podobne w przesłaniu.

Obecnie próżno jednak szukać na tyle mocnych muzycznych komunikatów, żeby mogły mieć jakikolwiek wpływ na scenę polityczną. W 2017 roku na łamach „Gazety Wyborczej” Tymon Tzymański, twórca i lider *yasowego* zespołu Miłość i wielu innych projektów muzycznych, skrytykował Kazimierza Staszewskiego za jego brak politycznego zaangażowania w ostatnich latach. Tzymański 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” (Tzymański 2017). Artykuł ten jest tylko jednym z dowodów na to, że współcześnie potrzeba w polskiej muzyce popularnej kogoś takiego, kim dla polskiej sceny muzycznej w latach dwudziestych XX wieku 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” (Kult 2013).

Na polskiej scenie muzycznej jest więc miejsce na nowe zjawisko – publicystę, którego piosenki, nośne społecznie i o potężnym potencjale konatywnym, będą mobilizowały odbiorców do namysłu nad stanem obecnej władzy, a władzy będą przypominały, że jest ktoś, kto wciąż się jej przygląda i krytykuje tak donośnym głosem, że trzeba na ten głos w jakiś sposób odpowiedzieć.

Źródła cytowań

- BARAN, STANLEY, DENNIS DAVIS (2007), *Teorie komunikowania masowego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Billboard.com (2018), *Vladimir Putin Says Rap Should Be Controlled in Russia, Not Banned*, online: <https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8490435/vladimir-putin-rap-control-russia> [dostęp: 16.03.2019].
- BUDA, ANDRZEJ (2012), *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977-2013*, Warszawa: Niezależne Wydawnictwo Polskie.
- CNTRFT (2006), *Lepper – Jak można zgwałcić prostytutkę?*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=nCgXGdHuaGI>, 00:18 [dostęp: 09.09.2019].

- DEZERTER (1984), 'Spytaj milicjanta', w: Dezerter, *Jeszcze żywy człowiek*, Tank Records [kasetka].
- GAJDA, KRZYSZTOF (2007), *Jacek Kaczmarski – między pokoleniami*, online: <http://www.fundacja-kaczmarski.org/index.php?tresc=wspomnienie-gajdy1> [dostęp: 22.02.2019].
- GAJDA, KRZYSZTOF (2017), *Szarpidrutry i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- GNOIŃSKI, LESZEK, WOJCIECH SŁOTA reż. (2010), *Beats of Freedom. Zew wolności*, TiM film studio [DVD].
- GRUPA OPERACYJNA (2007), 'Miejsce dla wariatów', w: Grupa Operacyjna, *Ostry Dyżur – Mordo Ty Moja*, My Music.
- HOCKETT, CHARLES (1961) 'Grammar for the hearer', *Structure of Language and Its Mathematical Aspects*: XII, ss. 220-236.
- JANERKA, LECH (1986), 'Konstytucje', w: *Historia Podwodna*, Spotify.
- JANERKA, LECH, SIDNEY POLAK, JUNIOR STRESS (2006), 'Konstytucje', w: Lech Janerka, Sidney Polak, Junior Stress *Polski ogień*, TamTam Records, Germanian [CD].
- KACZMARSKI, JACEK (1979), 'Walka Jakuba z aniołem', *Oficjalna Strona Jacka Kaczmarskiego*, online: <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/walka-jakuba-z-aniolem/> [dostęp: 05.09.2019].
- KACZMARSKI, JACEK (1983), 'Obława III (Potrzask)', *Oficjalna Strona Jacka Kaczmarskiego*, online: <http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/oblawa-iii-potrzask/> [dostęp: 08.09.2019].
- JEZIŃSKI, MAREK (2011), *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- KASJANIUK, GRZEGORZ (2013), *KAZIK zaangażowany. Top 5 na 50-tkę*, online: <https://wpolityce.pl/kultura/247494-kazik-zaangazowany-top-5-na-50-tke> [dostęp: 12.02.19].
- KASPRZYCKI, REMIGIUSZ (2013), *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989*, Kraków: Libron.
- KAZIK STASZEWSKI (1993), '100 000 000', w: Kazik Staszewski, *Spalaj się*, ESKA.
- KLAUS MITFFOCH (1984), 'O głowie', w: Klaus Mitffoch, *Klaus Mitffoch*, Spotify.
- KSU (1988), 'Ewolucja (w ścieku)', w: KSU, *Pod prąd*, Pronit [LP].
- KULT (1987), 'Wódka', w: Kult, *Postuchaj, to do Ciebie*, Spotify.

- KULT (1991), 'Hej, czy nie wiecie', w: Kult, *Your Eyes*, Spotify.
- KULT (2013), 'Prosto', w: Kult, *Prosto*, Spotify.
- ŁOTMAN, JURIJ (1985), 'Tekst w tekście', przekł. Jerzy Faryno, *Literatura na Świecie*: 3.
- MCNAIR, BRIAN (2007), *An Introduction to Political Communication*, New York, London: Routledge.
- MŁYNARSKI, WOJCIECH (1986a), 'Maraton Sopot – Puck', w: *Młynarski w Ateneum*, Polskie Nagrania Muza [LP].
- MŁYNARSKI, WOJCIECH (1986b), 'Róbmy swoje', w: Wojciech Młynarski, *Młynarski w Ateneum*, Spotify.
- O.S.T.R. (2007), 'Afery kosztem nas', w: O.S.T.R., *HollyŁódź*, Spotify.
- PIDŻAMA PORNO (1998), 'Welwetowe swetry', w: Pidżama Porno, *Styropian*, S.P. Records [CD].
- RESZKA, SEWERYN (2018), 'Nie pokona Orła WRONa', w: *Historia zespołu Perfect oczami Seweryna*, online: <https://perfectrockband.pl/nie-pokona-orla-wrona/> [dostęp: 07.09.2019].
- SKARDZIŃSKI, JAN, KONRAD WOJCIECHOWSKI (2017), *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak: Wydawnictwo In Rock.
- T. LOVE (2003), 'Europolska', w: T.Love, *T.Live*, Spotify.
- TILT (2000), 'Nie wierzę politykom', w: Tilt, *Czad Komando*, Spotify.
- TYMAŃSKI, TYMON (2017), 'Aż się prosi o rym "dobra zmiana – czas Szatana". Ale moi koledzy muzycy milczą', online: <http://wyborcza.pl/7,75410,22575074,az-sie-prosi-o-rym-dobra-zmiana-czas-szatana-a-le-moi.html> [dostęp: 16.03.2019].
- WOJCIECHOWSKI, KONRAD (2010), *Perfect. Wszystkie pilne sprawy*, Czerwonak: Wydawnictwo In Rock. L