



Krzysztof Gajda

Monika Konert-Panek

Jakub Kosek

Patryk Mamczur

Paweł Tański

zima 27 | 2022

POETYKI I PERFORMANSE SONGÓW

Badania nad piosenką prowadzą współcześnie do problematyki autotematyzmu, aspektów fonicznych i fonetycznych śpiewu oraz transmedialności.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaktorzy prowadzący

Krzysztof Gajda, Paweł Tański

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, prof. UAM dr hab. Agnieszka Kwiatkowska,
prof. UAM dr hab. Ewa Rajewska, prof. UAM dr hab. Paweł Graf, dr Lucyna Marzec,
dr Joanna Krajewska, dr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorka wydawnicza: Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)
prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)
prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)
prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)
prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)
prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)
prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Monika Stanek – polska wersja językowa

Jack Hutchens – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji: mgr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” zima 2022 (27) rok VII | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2022

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp

- Krzysztof Gajda, Paweł Tański,
*Piosenki: sens dramaturgiczny, substancja dźwiękowa,
 architektura transmedialnych narracji* | 4

teorie

- Patryk Mamczur,
*„Jest nas już trzysta tysięcy”. Autotematyczne spojrzenie
 na słuchaczy i wykonawców w polskich piosenkach
 bigbeatowych z lat 60. i początku
 lat 70. XX wieku* | 8

- Krzysztof Gajda,
*Autotematyzm w piosence na przykładzie
 twórczości Pablopavo (Pawła Sołtysa)* | 28

- Paweł Tański,
*„Hee Haw”. Performanse śpiewu i tekstów songów
 Nicka Cave’a z formacją The Birthday Party
 na płycie The Birthday Party (1980)* | 44

praktyki

- Monika Konert-Panek,
*Polski punk rock po angielsku –
 socjofonetyczne aspekty stylu wykonawczego* | 58

- Jakub Kosek,
Tilla Lindemanna songi transmedialne | 76

- Aleksandra Reimann-Czajkowska,
*O doświadczeniu akuzmatycznym w poezji. Słuchanie
 świata w Szybkim wierszu Adama Zagajewskiego
 oraz Kontrapunkcie Stanisława Barańczaka* | 90

słownik
poetologiczny

- Marek Hendrykowski,
Okno McLuhana. Pochwała konserwatyzmu | 106

Piosenki: sens dramaturgiczny, substancja dźwiękowa, architektura transmedialnych narracji

Krzysztof Gajda

ORCID: 0000-0002-4456-9229

Paweł Tański

ORCID: 0000-0002-5285-9592

Ważnym początkiem zainteresowania kwestią będącą przedmiotem prezentowanego numeru, a zarazem – jak sądzimy – mogącą budzić kolejne kręgi podjęcia tej problematyki, jest refleksja nad tym, co znane i nieznane w rozmyślaniu nad piosenkami w kontekście poetyki. Owe dwa wyrazy, oznaczające to, co nienowe, oraz to, co niezbadane, mimo dosyć nieskomplikowanej semantyki tworzą intrygującą, jak nam się wydaje, sieć relacji, splotów i powiązań, które warto tu zaakcentować i podkreślić.

*Perspektywę otwiera sam nagłówek, tytuł – **poetyki i performanse songów**. Równocześnie zakorzeniony już w dyskursie naukowym i otwierający nowe horyzonty, nawiązujący do tradycji, a mimo to – brzmiący nowocześnie i modelujący wypowiedź. Ukazuje tym samym, jak sądzimy, ak-*

sjologiczny wektor ekspresyjnej metafory, która – mamy nadzieję – może koncepcyjnie porządkować w niedalekiej, a być może i dalszej przyszłości zaplecze filologiczno-kulturoznawczego składnika, ale i dobrze znaną nieodzowność jego modyfikacji. Aktualność charakteryzuje zatem otwarta dążność do zainicjowania dysputy, do sprawdzania niedawnych koncepcji i propozycji, lecz także nasyce- nie energią eksperien- cji, pomagającej wcześniejsze impulsy umieścić w rozległej, wielorakiej, wielo- aspektowej i wielotorowej konfiguracji.

Kolejna sprawa to kwestia bezsprzecznej ewolucji metod używanych w badaniach literaturoznaw- czych, językoznawczych, muzykologicznych, medioznawczych, etnologicznych, filozoficznych, wresz- cie – kulturoznawczych. Powoduje ona, iż sprawność wzajemnego pejzażu zainteresowań jest uro- dzajna, równocześnie będąc nierzadko bardziej gęstą uwagą, przypominaniem znanych już dawno przekazów słowno-muzycznych. Bywa, że również – gestem pogłębiania obszarów, wydawać by się mogło, znanych, intuicyjnych, powtarzalnych i gotowych.

Finalną płaszczyzną refleksji stają się aktywności nowatorskie, których źródeł należy upatrywać we wszelkiego rodzaju udogodnieniach technicznych, tak oczywistych w interesującej nas dziedzi- nie kultury, ze stojącym na czele rozwojem internetowej sieci. Przedmioty te ułatwiają czynności odtwarzania muzyki, pozwalają na pomoc w interpretacyjnych procedurach na tekstach kultury, jakimi są songi, z istoty swej multimodalne i wieloaspektowe.

*Zamieszczone w tym numerze artykuły prowadzą naszą uwagę w trzech kierunkach: **autotematy- zmu, aspektów fonicznych i fonetycznych śpiewu** oraz **transmedialności**. Patryk Mamczur skupia się na polskiej muzyce bigbeatowej z lat 60. i początku lat 70. XX wieku. Analizując teksty wybranych utworów z tego okresu, wskazuje na występujący w nich autotematyzm – prezentuje różne sposoby, w jakich wykonawcy bigbeatowi wypowiadali się w piosenkach o swoich słuchaczach, o samych sobie i o muzyce młodzieżowej jako zjawisku. Wykorzystuje przy tym zarówno utwory popularnych zespołów, jak i mniej znanych, lokalnych grup. Rozważania umieszczone są w szerszym kontekście społecznym i politycznym, a źródła muzyczne uzupełniono cytata- mi z ówczesnej prasy oraz wypowiedziami polityków i organizatorów życia kulturalnego. Autor wykazuje, że autotema- tyzm obecny w tekstach piosenek bigbeatowych świadczy o sporej samoświadomości polskich arty- stów w omawianym okresie.*

Tematem artykułu Krzysztofa Gajdy jest twórczość Pablopavo, artysty piosenki, dla którego jed- nym z ważnych środków wyrazu jest autotematyzm. Termin ten, od dziesięcioleci rozpoznawany w badaniach literaturoznawczych, rzadko (lub prawie wcale) był dotąd rozpatrywany jako ważny element tekstów piosenek. W artykule znajdziemy liczne przykłady, które pokazują, jak warszawski songwriter wykorzystuje na różne sposoby autotematyzm, tworząc atrakcyjne konstrukcje parali- terackie. Dzięki takim zabiegom udaje się przekraczać ograniczenia gatunkowe piosenki, kierując przekaz w stronę literackości. Autotematyzm staje się chwytem, który pomaga budować porozumie- nie z odbiorcą ponad poziomem rozrywkowym. Dystans wobec formy, ironia, komizm służą ocaleniu autentyzmu przekazu, stawiając w centrum zainteresowania sam proces komunikacji, oparty prze- de wszystkim na języku.

W artykule Pawła Tańskiego podjęto próbę interpretacji aspektów performatywnych śpiewu i teks- tów piosenek Nicka Cave'a oraz autorstwa gitarzysty Rowlanda Stuarta Howarda (1959–2009),

a także Micka Harveya, Vincenta Eugene'a Craddocka (znanego jako Gene Vincent) i Billa Davisa (właśc. William Douchette), z albumu śpiewającego pianisty z grupą The Birthday Party The Birthday Party (1980). Studium, wpisując się w nurt rock song lyrics studies, jest recepcyjnym śladem oraz refleksją nad początkami drogi twórczej wybitnego autora tekstów piosenek oraz kompozytora muzyki rockowej i wokalisty, obdarzonego interesującym głosem. Teza prezentowanej pracy jest następująca: pochodzący z Australii wokalista od pierwszych nagrań z zespołem The Boys Next Door (płyta Door, Door z roku 1979) pisze utwory o miłości, bólu i samotności, a przede wszystkim każdy kolejny krążek autora Into My Arms to zapis doświadczenia tęsknoty, nie inaczej jest zatem i w przypadku omawianego tutaj albumu, który wyraża żal i smutek – uczucia autora/piosenkarza, „ja” opowiadającego/śpiewającego, osoby tekstowo-muzycznej, czy inaczej mówiąc – piosenkowego podmiotu performatywnego. Śpiew Nicka Cave'a można określić jako metaforę habitusu punkowych miniatur piosenkowych, będących tekstowymi i głosowymi ekspresjami buntu, w których dominuje ironia, konstytutywną zasadą poetyki tych utworów zaś jest groteska.

Głównym celem artykułu Moniki Konert-Panek jest zbadanie sposobu funkcjonowania wybranych angielskich cech fonetycznych oraz inspiracji z nimi związanych w polskim punk rocku oraz usytuowanie wyników analizy w szerszym kontekście stylistycznym oraz socjolingwistycznym. Zgodnie z przyjętą tezą sposób wymowy w śpiewie może łączyć się z przekazaniem określonych – potencjalnie ewoluujących – znaczeń społecznych bądź stylistycznych, a w przypadku anglojęzycznego polskiego punk rocka znaczenia te zależne są od nurtów omawianego gatunku. Wymowa większości wykonawców charakteryzuje się wyraźnym wpływem języka polskiego i niewystylizowanym brzmieniem, a cechy cockneya kojarzone z klasycznym punkiem pojawiają się rzadko.

W artykule Jakuba Koska podjęto próbę ukazania solowej działalności artystycznej Tilla Lindemanna jako przedsięwzięcia o charakterze multi- i transmedialnym. Songi niemieckiego wokalisty i autora tekstów funkcjonujące w ideologicznych i podmiotowych dyskursach to narracje, które nierzadko rozwijane są twórczo na przestrzeni rozmaitych platform medialnych, między innymi w ikonografii okładowej, wideoklipach czy nawet w krótkometrażowych filmach. Premierom albumów i utworów towarzyszą często kreatywne akcje promocyjne. Songi rozpatrywano zatem w artykule jako narracje o charakterze transmedialnym (M.-L. Ryan), podlegające kulturowej logice konwergencji medialnej (H. Jenkins) i cyrkulujące w przestrzeniach różnych scen muzycznych (K. Kahn-Harris).

Artykuł Aleksandry Reimann-Czajkowskiej wpisuje się w problematykę intermedialności, szczególnie zaś koncentruje się na muzyczno-literackich relacjach w tekstach poetyckich, które łączy „muzyka w okolicznościach lirycznych” (I. Puchalska). Szkic jest próbą wsłuchania się w intertekstualny dialog, jaki nawiązuje się między wierszami, w których najważniejszym doświadczeniem podmiotu jest słuchanie muzyki (Wariacji dla Goldberga J.S. Bacha w wierszu Barańczaka i chorału gregoriańskiego w wierszu Zagajewskiego). W interpretowanych utworach logos i melos to sfery nierozłączne, wzajemnie się przenikające, które organizują fikcyjną przestrzeń tekstów, będąc zarazem punktem wyjścia do rozważań o charakterze egzystencjalnym. Słuchanie przynosi tym razem nowy rodzaj zmysłowego odbioru (i porządkowania) rzeczywistości, w której także doświadczenie przeciwieństw może prowadzić do utęsknionej Harmonii.

Artykuł Marka Hendrykowskiego zawiera próbę funkcjonalnej rekonstrukcji poglądów zawartych w pracach Marshalla McLuhana, dokonanej pod kątem zarówno teoriopoznawczym, jak i metodologicznym. Autor stawia hipotezę, w myśl której u podstaw jego koncepcji – uznawanej często za przejaw „konserwatyzmu” prezentowanych poglądów – w istocie daje o sobie znać indywidualna postać sceptycyzmu poznawczego i metodologicznego. Postawa sceptyczna autora Galaktyki Gutenberga i Zrozumieć media sprawia, iż jego rozważania mimo upływu kilkudziesięciu lat nie uległy dezaktualizacji i nadal wzbudzają zainteresowanie współczesnych badaczy mediów.

*Konsekwencją tych dyskursów jest humanistyczne **laboratorium** w postaci prezentowanego tomu „Forum Poetyki” – Poetyki i performanse songów. Celem artykułów składających się na ten numer było oświetlenie **trzech terytoriów** kultury przekazów słowno-muzycznych. Na naszkicowanym tutaj tle problemowym widoczne są wybory funkcjonowania człowieka w nowoczesnej kulturze audialnej. To indywidualne wysiłki konstruowania prywatnej, własnej audiosfery w upowszechnianiu się praktyk słuchania pośredniego, coraz intensywniejszego – za sprawą technologii.* |

„Jest nas już trzysta tysięcy”.

Autotematyczne spojrzenie na
słuchaczy i wykonawców w polskich
piosenkach bigbeatowych z lat 60.
i początku lat 70. XX wieku

Patryk Mamczur

ORCID: 0000-0001-7833-9694

Muzyka bigbeatowa, która pojawiła się w PRL pod koniec lat 50. XX wieku i rozwijała w kolejnej dekadzie oraz na początku lat 70., była dla ówczesnego polskiego społeczeństwa dużym wydarzeniem. Świadczą o tym artykuły prasowe z tamtego okresu (nie tylko z prasy muzycznej, ale też społeczno-politycznej) czy wypowiedzi udzielane po latach przez muzyków, słuchaczy, polityków, ale także mniej oczywisty zasób źródeł – mianowicie same piosenki bigbeatowe, a zwłaszcza ich teksty.

Choć jako główny temat utworów bigbeatowych wskazać można – co typowe dla muzyki popularnej – codzienne problemy nastolatków, zwłaszcza te miłosne, to jednak zaskakująco wiele tekstów piosenek ma charakter autotematyczny. Opowiadają one wprost o muzyce młodzieżowej: o gwiazdach zagranicznych, o rodzimej scenie bigbeatowej, o wykonawcach i słucha-

czach. Spróbujmy więc prześledzić, jaki charakter miała ta bigbeatowa autorefleksja, a więc co dokładnie śpiewali o big beacie polscy wykonawcy w latach 60. XX wieku oraz jaki miało to związ z toczącą się w ówczesnym polskim społeczeństwie dyskusją o muzyce młodzieżowej. Aby lepiej zarysować kontekst epoki, zaczniemy od pokazania obrazów nastoletniości w piosenkach spod znaku „mocnego uderzenia”, a później przejdziemy do rzeczywistego bigbeatowego autotematyzmu, a więc utworów, w których polscy wykonawcy śpiewali o samych sobie i o roli wykonywanej przez siebie muzyki¹.

Autotematyzm rozumiemy zgodnie z oryginalną koncepcją polskiego badacza Artura Sandauera, który zdefiniował ten termin w latach 40.–60. XX wieku (choć oczywiście przejawów autotematyzmu można doszukiwać się w dziełach o wiele starszych). Za autotematyczne uważał Sandauer – oraz inni nawiązujący do jego myśli badacze – takie utwory, w których zawarta jest refleksja dotycząca ich powstania, procesu twórczego, a także postaci samego twórcy i pozostawionej przez niego schedy².

„Piosenka z kółkiem”, czyli próba infantylizacji big beatu

Za pierwszy polski zespół bigbeatowy uważany jest powszechnie trójmiejski Rhythm & Blues (choć w momencie powstawania zespołu termin „big beat” jeszcze nie funkcjonował). Grupa ta pierwszy koncert zagrała w marcu 1959 roku w gdańskim klubie Rudy Kot i szybko osiągnęła sporą popularność, gromadząc na kolejnych występach tysiące młodych ludzi spragnionych nowoczesnej, inspirowanej zachodnimi trendami muzyki młodzieżowej. Równocześnie jednak w prasie oraz pośród partyjnych decydentów pojawiły się narzekania na wykonywaną przez Rhythm & Blues muzykę oraz na zachowania nastoletniej publiczności. Po koncercie zespołu w Katowicach, we wrześniu 1959 roku, opiekun grupy Franciszek Walicki został wezwany do miejscowego Komitetu Wojewódzkiego PZPR, gdzie „Bardzo Ważna Osobistość”³ miała poinformować go, że śląska młodzież „raz w tygodniu chciałaby kulturalnie wypocząć”, nie interesują jej „wynaturzone mody” pokroju rock and rolla, a rzeczywisty koncert w katowickim Torwarze „był ostatnim występem [...] zespołu”⁴. I rzeczywiście: wkrótce Ministerstwo Kultury i Sztuki rozesłało do lokalnych wydziałów kultury i sztuki rad narodowych w całym kraju pismo, w którym zakazywano koncertów Rhythm & Bluesa w salach powyżej 400 miejsc, co w praktyce doprowadziło do rozwiązania zespołu w połowie roku 1960⁵.

¹ Niniejszy artykuł zawiera sparafrazowane i poszerzone fragmenty powstającej rozprawy doktorskiej, pisanej przez autora na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

² Joanna Grądział-Wójcik, „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie”, *Forum Poetyki* 2 (2/2015): 108–117; Ewa Szary-Matwiecka, „Autotematyzm”, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka-Wald et al. (Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1995), 54–62.

³ Po latach sami członkowie zespołu przyznawali wprost, że był to Edward Gierek, ówczesny I Sekretarz KW PZPR w Katowicach. Patrz: Paweł Chmielewski, *Partia, pieniądze, rock & roll*, cz. 1 *Ciuciubabka* (Gdańsk: TVP, 1997), film dokumentalny.

⁴ Franciszek Walicki, *Szukaj, burz, buduj* (Warszawa: TRZ, 1995), 97–98.

⁵ Marek Gaszyński, *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce* (Ożarów Mazowiecki: Wydawnictwo Olesiejuk, 2012), 50.

W tym samym czasie powstała jednak kolejna grupa kierowana przez Walickiego, a więc Czerwono-Czarni. Jak wspominał sam Walicki, „miał to być w zasadzie ten sam zespół, tylko pod inną nazwą”⁶. Aby jednak uniknąć kolejnych trudności ze strony PRL-owskich władz, a także przypodobać się starszym pokoleniom polskiego społeczeństwa, Walicki i członkowie zespołu podjęli szereg decyzji zmieniających charakter twórczości Czerwono-Czarnych. Tak powstał termin „big beat”, pozwalający określać nową muzykę bez zbyt częstego sięgania po sformułowanie „rock and roll”, kojarzące się wyraźnie z popkulturą zachodnią. Kolejny z „kolorowych” zespołów Walickiego, Niebiesko-Czarni, popularyzował z kolei hasło „Polska młodzież śpiewa polskie piosenki”, mające sugerować, że big beat jest muzyką w pełni rodzimą, mającą niewiele wspólnego z trendami amerykańskimi czy brytyjskimi. Zmieniać zaczęła się także muzyka wykonywana w pierwszej połowie lat 60. przez Czerwono-Czarnych czy Niebiesko-Czarnych. Choć na pierwszych płytach EP (tzw. czwórkach) obu zespołów wciąż dominowały covery zachodnich przebojów rockandrollowych (czasem z tekstem oryginalnym⁷, czasem tłumaczone na język polski⁸), to na kolejnych krążkach pojawiać zaczęło się coraz więcej adaptacji polskich piosenek ludowych⁹, melodii latynoamerykańskich¹⁰ czy radzieckich¹¹. Były to kompozycje odległe od nowoczesnych trendów muzyki młodzieżowej, a zamiast tego – jak słusznie zauważa Mariusz Gradowski – „nawiązujące do starego kanonu dorosłej rozrywki”¹².

Za złagodzeniem brzmienia podążała infantyilizacja tekstów. Choć termin „nastolatki” pojawił się w Polsce już na przełomie lat 50. i 60. – spopularyzowany przez Władysława Kopalińskiego jako odpowiednik angielskiego *teenager*¹³ – to przynajmniej część ludzi starszych uparcie nie dostrzegała zachodzącej zmiany pokoleniowej i ludzi nastoletnich starała się traktować wciąż jak dzieci. Dowodem tego *Piosenka z kółkiem*¹⁴ z pierwszego longplaya (tzw. dużej płyty) Czerwono-Czarnych z 1966 roku, z tekstem napisanym przez Kazimierza Winklera. Katarzyna Sobczyk śpiewała w *Piosence*...:

Baśka z Irką wciąż bawią się w sklepik
Jolka szyje dla lalek sukienki
A ja z kółkiem się bawię najlepiej
I śpiewam sobie piosenki

Piosenka z kółkiem, piosenka z kółkiem
Dogoni szybko jak wiatr jaskółkę
To wesolutka, to znowu rzewna
Lecz nie z powodu łez i pożegnań

⁶ Walicki, 107.

⁷ Por.: Czerwono-Czarni, *Sweet Little Sixteen*, utwór 3 na *Elevator Rock* (Pronit, 1961).

⁸ Por.: Czerwono-Czarni, *Lucille*, utwór 3 na *Twist* (Muza, 1962).

⁹ Por.: Niebiesko-Czarni, *Na swojską nutę* (Muza, 1963).

¹⁰ Por.: Niebiesko-Czarni, *El soldado de levita*, utwór 2 na *Adieu tristesse* (Pronit, 1962).

¹¹ Por.: Czerwono-Czarni, *Wieczór na redzie*, utwór 2 na *Cztery mile za piec* (Pronit, 1963).

¹² Mariusz Gradowski, *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej, 1957–1973* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2018), 121–122.

¹³ Władysław Kopaliński, „Autentyczny widz”, *Życie Warszawy*, 2.05.1959; za: Witold Doroszewski, *O kulturę słowa*, t. II (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968), 331–332.

¹⁴ Czerwono-Czarni, *Piosenka z kółkiem*, utwór nr 10 na *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

Gdy kółko się toczy wciąż dalej przed siebie
Piosenka z radości jest w siódmym niebie
Lecz kiedy kółeczko przewróci się znów
Piosenka zmartwiona zapomni wnet słów
La-la-la-la-la-la-la-la-la-la

Czasem idę do parku miejskiego
By z ptaszkami podzielić się bułką
Spotkać kogoś: „Dzień dobry, kolego”
I śpiewać sobie tak w kółko

Choć Katarzyna Sobczyk w momencie wykonywania *Piosenki z kółkiem* miała ponad 20 lat, to tekst, który napisał dla niej Winkler, zdaje się raczej przedstawiać rozrywki osób o dziesięć lat młodszych: zabawę z kółkiem, zabawę lalkami czy zabawę w sklep. Wspomnianą infantylnością dodatkowo potęguje nagromadzenie zdrobnień („sklepik”, „wesolutka”, „kółeczko”, „ptaszki”) oraz fakt, że wokół Sobczyk wyraźnie stylizowany jest na dziecięcy. Podobny charakter mają inne utwory Czerwono-Czarnych z tej samej płyty, a więc na przykład *Czy krasnoludki są na świecie*¹⁵, a także *Tato, kup mi džinsy*¹⁶ – piosenka, która z jednej strony nawiązuje do ówczesnej mody młodzieżowej („tato, wszyscy mają džinsy”), ale z drugiej pokazuje bohaterkę niesamodzielną, zależną od rodziców, których to musi prosić o zakup wymarzonej spodni („tato, nie mów, że są za drogie / jak to wytłumaczyć tobie”).

„Znikła tarcza już z rękawa”, czyli dwa spojrzenia na nastoletniość

W połowie lat 60. kwestia nastolatków zaczęła być szerzej dyskutowana, a nastoletniość wiązano w sposób bezpośredni z muzyką bigbeatową. Jak tłumaczył po latach Witold Pograniczny: „Była to muzyka młodych, naprawdę ich własna. [...] Przedtem młody człowiek po maturze zakładał przenicowany garnitur po ojcu i stawał się dorosły. Rock jakby przedłużał naszą młodość”¹⁷. Wyraźnie zaczął zmieniać się też język samej młodzieży, w czym upatrywano sporych wpływów big beatu. Z jednej strony w codziennych rozmowach młodych ludzi zaczęły pojawiać się cytaty z bigbeatowych przebojów – muzykolog Wacław Panek opisywał to wówczas w charakterystyczny dla siebie sposób jako „używanie w rozmowach porzekadeł piosenkowych z obowiązującego w danym czasie młodzieżowego szlagieru”¹⁸. Z drugiej natomiast strony język nastolatków, młodzi bohaterowie i ich problemy zaczęły częściej trafiać do tekstów piosenek bigbeatowych, a niektóre z tych piosenek stawały się – jak określił to po czasie Krzysztof Kosiński – „muzycznymi manifestami” młodego pokolenia¹⁹.

¹⁵Czerwono-Czarni, *Czy krasnoludki są na świecie*, utwór nr 8 na *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

¹⁶Czerwono-Czarni, *Tato, kup mi džinsy*, utwór nr 13 na *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

¹⁷Maria Szablowska, *Cały ten big beat*, (Łódź: Opus, 1993), 15.

¹⁸Wacław Panek, *Jazz, beat i rozrywka* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1973), 45.

¹⁹Krzysztof Kosiński, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL* (Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2006), 337–343.

Spojrzenie na potrzeby i problemy nastolatków wciąż bywało jednak mocno wykrzywione. Dobrym tego przykładem jest wielki przebój Czerwonych Gitar *Dozwolone do lat 18-tu*²⁰. Co warto zaznaczyć (i do czego jeszcze wrócimy), jednym z autorów tekstu tej piosenki był Kazimierz Winkler – ten sam, który kilka lat wcześniej napisał *Piosenkę z kółkiem*. Wizja nastoletniości wygląda w przeboju Czerwonych Gitar następująco:

Nie możemy iść dzisiaj do kina
Dozwolone od lat 18
Mówić: „chłopiec mój”, „moja dziewczyna”
Dozwolone od lat 18
Czy mi wolno zakochać się w tobie
W twym uśmiechu i w twych oczu blasku?
Czy ktoś głosem surowym nie powie
„Dozwolone od lat 18”?

Taki refren powtarza starszy brat
„Dozwolone od 18 lat”
Więc po nocach się śni, już każdy zgadł
„Dozwolone od 18 lat”

Lecz możemy umówić się z wiosną
Dozwolone do lat 18
Śmiać się, śpiewać piosenki zbyt głośno
Dozwolone do lat 18
W śnieżną bitwę zabawić się zimą
Dozwolone do lat 18
Mówić „serwus” do swojej dziewczyny
Dozwolone do lat 18

Nowy refren powtarza wszystkim wiatr
„Dozwolone do 18 lat”
Znów po nocach się śni, już każdy zgadł
„Dozwolone do 18 lat”

Jak widać, tekst piosenki składa się z dwóch głównych części – listy czynności, które można wykonywać dopiero „od 18 lat” oraz tych, które przystoją młodzieży „do lat 18”. I tak oto, wedle tego swoistego poradnika dla nastolatków, niedozwolone jest chodzenie do kina na filmy dla dorosłych, publiczne wyrażanie uczuć przez określanie partnera „chłopakiem”, a partnerki „dziewczyną”, a być może i samo zakochiwanie się w drugiej osobie. Na liście czynności dozwolonych znajdują się natomiast: zwracanie się do swojej sympatii pozdrowieniem „serwus” (tyleż wówczas modnym, co neutralnym), wspólny śmiech, śpiewanie piosenek czy udział w bitwie na śnieżki. Tekst piosenki Czerwonych Gitar, czołowego zespołu bigbeatowego swoich czasów, wytycza więc wyraźną granicę między dzieciństwem a doro-

²⁰Czerwone Gitary, *Dozwolone do lat 18-tu*, utwór 7 na *Czerwone Gitary 3* (Muza, 1968).

słością i jest to po prostu moment osiągnięcia pełnoletniości. Nie ma tu mowy o żadnym okresie przejściowym, a więc nastoletniości, brak też opisu rzeczywistych zachowań czy pragnień młodych Polaków mających kilkanaście lat. B. Lee Cooper już w latach 80. zwracał uwagę, że przy badaniu tekstów muzyki popularnej ważne jest, by nie patrzeć na nie tylko jak na odzwierciedlenie uczuć i przemyśleń autora, ale też – a być może przede wszystkim – jak na źródło do analizy szerszych przemian społecznych²¹. W tekście Winklera rzeczony przemiany odzwierciedlone nie zostały. Podobnie wychowawczy charakter ma też zresztą inna piosenka Czerwonych Gitar *Nikt nam nie weźmie młodości*²², krytykująca szereg zachowań, które nie przystoją młodym ludziom, i wskazująca, jak powinni się zachowywać: „nie chcemy pić wina”, „nie warto w karty grać”, „latarni wcale nie chcemy tłuc”, „spędzamy w domu każdą noc”.

O tym, jak oderwany od rzeczywistości i dydaktyczny w swej istocie jest obraz nastoletniości przedstawiony w dwóch wspomnianych piosenkach Czerwonych Gitar, można się dowiedzieć, zestawiając powyższe teksty z innym, mniej znanym utworem bigbeatowym z tego samego okresu. Mowa o piosence *Osiemnaście lat*²³ Czarnych Golfów, a więc grupy, której ostatecznie nie udało się zdobyć ogólnopolskiej sławy, ale której wielu taką karierę wróżyło. Badacze Roman Stinzing i Andrzej Icha piszą wprost, że „zespół w okresie swojej działalności był uważany za grupę numer jeden w Trójmieście”²⁴. O wyjątkowości Czarnych Golfów świadczą słowa wspomnianej piosenki:

Znikła tarcza już z rękawa
Biała bluzka poszła w kąt
Już co wieczór czarna kawa
Kawa – no i on

Przesiadujesz u fryzjera
Szminka zdobi twoją twarz
Do torebki co dzień rano
Dowód osobisty pchasz

Osiemnaście w torcie świeczek
Już zdmuchnęłaś
Mama wino, to z porzeczek
Wyciągnęła
Maturalny, rozbawiony
Przebrzmiał walczyk
A na płaszczu śladu nie ma
Już po tarczy

²¹B. Lee Cooper, „A Popular Music Perspective. Challenging Sexism in the Social Studies Classroom”, *The Social Studies* 2 (1980): 71–76.

²²Czerwone Gitary, *Nikt nam nie weźmie młodości*, utwór 10 na *Czerwone Gitary 2* (Muza, 1967).

²³Czarne Golfy, *Osiemnaście lat*, utwór z płyty dołączonej do książki: Roman Stinzing, Andrzej Icha, *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych* (Gdańsk: Gdański Kantor Wydawniczy, 2009).

²⁴Stinzing, Icha, 31.

Już na filmy dla dorosłych
Możesz chodzić również ty
I uparcie, choć nie lubisz
Papierosy możesz ćmić

Czasem tylko „Filipinkę”
Czytasz, gdy nie widzi nikt
We wspomnieniach często wracasz
Do tych szkolnych dobrych chwil

Przedstawienie osiemnastoletniości w utworze Czarnych Golfów jest dużo bardziej niejednoznaczne, a przez to i bardziej wiarygodne. Główna bohaterka piosenki niedawno osiągnęła pełnoletniość, o czym świadczą nie tylko pewne symbole – brak szkolnej tarczy na ubraniu czy dowód osobisty w torebce – ale przede wszystkim określone zachowania: picie kawy, spotkania z chłopakiem (tym razem traktowane jak coś oczywistego), picie alkoholu, chodzenie do fryzjera, używanie makijażu czy palenie papierosów. Co interesujące, nie jest to wizja czarno-biała, naiwna – bohaterka pali papierosy, ale robi to na pokaz, nie lubiąc ich smaku, i wciąż ukradkiem czyta „Filipinkę” (zamiast np. „Kobiety i Życia”), choć ma świadomość, że taka lektura może być postrzegana w jej wieku jako zbyt dziecinna. Widać więc wyraźnie, że znajduje się gdzieś na pograniczu dzieciństwa i dorosłości. Tekst piosenki Czarnych Golfów bardzo dobrze oddaje więc istotną przemianę, która zaszła w latach 60. w życiu nastoletnich dziewcząt. Jak pisze Katarzyna Stańczak-Wiślicz: „Kontynuowanie nauki na poziomie ponadpodstawowym stawało się normą. [...] Dziewczęce dorastanie zaczynało łączyć się z nauką i przygotowaniem do pracy zawodowej, a nie tylko wejściem na rynek matrymonialny. [...] Siedemnasto-, osiemnastoletnia młoda kobieta, wcześniej w bliskiej perspektywie mężatka, stała się dziewczyną – uczącą się lub pracującą, myślącą o chodzeniu, ale jeszcze nie o małżeństwie”²⁵.

Podobnie interesujące przedstawienie nastoletniości można znaleźć w twórczości innych mniej znanych zespołów bigbeatowych. I tak na przykład lubelscy Minstrele w piosence *Na wagary*²⁶ opowiadają o nastoletnich uczniach („każdy ma 16 lat”), którzy, by nie marnować ładnej pogody („w dzień upalny szkoda słońca”), uciekają ze szkoły („na wagary chodzisz ty i chodzę ja”), dzięki czemu mogą zapomnieć o problemach codzienności („lekarstwo na zmartwienia to wagary”) i dowiedzieć się nowych rzeczy („na wagarach możesz poznać cały świat”).

W drugiej połowie lat 60. nastoletni fani big beatu mogli więc słuchać piosenek, które nie tylko odpowiadały ich oczekiwaniom, jeśli chodzi o warstwę muzyczną (podążając za bieżącymi, zachodnimi trendami), ale też zdawały się poruszać w tekstach problemy tożsame z ich własnymi. W rzeczywistości jednak obraz nastoletniości w sporej części tekstów bigbeatowych był zafałszowany. Utwory najpopularniejszych zespołów miały raczej charakter wychowawczy,

²⁵Katarzyna Stańczak-Wiślicz et al., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm* (Kraków: Universitas, 2020), 217–218.

²⁶Minstrele, *Na wagary*, utwór 1 na *Kudłaci przyjaciele. Nagrania archiwalne z lat 1966–1969* (Kameleon Records, 2020).

dydaktyczny – nie opowiadały, jak młodzi ludzie się zachowują, ale raczej wskazywały, jak powinni się zachowywać. Mniej wygładzonego obrazu nastoletniego życia trzeba było szukać w repertuarze mniej znanych, lokalnych zespołów, które nie otrzymywały szansy na wydanie szeregu płyt długogrających czy na częstą obecność w telewizji.

„Nie bądź taki Bitels”, czyli konflikt pokoleniowy

Opowiadając o życiu młodzieży, piosenki bigbeatowe nie mogły pominąć ważnej części tego życia, a więc muzyki młodzieżowej. Tak w big beacie stopniowo zaczął pojawiać się prawdziwy autotematyzm. Także jednak i te piosenki – opowiadające o zagranicznych i polskich wykonawcach oraz o ich słuchaczach – nie były wolne od wątków dydaktycznych. W 1964 roku, a więc w trakcie międzynarodowej Beatlemanii, Niebiesko-Czarni nagrali piosenkę zatytułowaną *Nie bądź taki Bitels*²⁷. Słowa utworu napisał opiekun zespołu, Walicki (pod pseudonimem Jacek Grań), a prezentują się one następująco:

„Nie bądź taki Bitels”, mówi do mnie tata
A mama, jak to mama: „Do fryzjera idź”
„Bo za tobą fryzjer z nożyczkami lata”
„Zetnij wreszcie kudły, wstydz się synu, wstydz”

A ja na to tacie: „Tato zacofany”
„Tato nawet nie wie, taka moda dziś”
A już co do mamy, taką mamy mamę
Że o Liverpoolach nie słyszała nic

Zetnij, bracie, kudły i nie rób na złość mamie
Wiemy, że to trudno – sami mamy mamę

Więc gdy mama gdera, jedna rada na to
Do fryzjera, bracie, do fryzjera idź
Zrób to choć dla mamy, zrób to choć dla taty
Przecież z rodzicami trzeba dobrze żyć

Już sam tytuł piosenki Niebiesko-Czarnych sugeruje, że będziemy mieli do czynienia z utworem autotematycznym, poświęconym muzyce młodzieżowej. Wkrótce jednak okazuje się, że nie chodzi tu o samych Beatlesów – spolszczone „Bitels” odnosi się tu raczej do polskich fanów liverpoolskiego zespołu. Co więcej, tekst piosenki opisuje tych młodych słuchaczy w sposób dość krytyczny, sugeruje, że podążają za zachodnimi trendami w sposób bezrefleksyjny („taka moda dziś”). Symbolicznym wyrazem tego naśladownictwa Zachodu są długie włosy, niepodobające się rodzicom bohatera piosenki. Jest to odzwierciedlenie rzeczywistego konfliktu pokoleniowego, toczącego się w ówczesnym polskim społeczeństwie. Jak pisze Anna Pelka, „w latach sześćdziesiątych pokolenie rodziców ze zgrozą przyglądało się

²⁷Niebiesko-Czarni, *Nie bądź taki Bitels*, utwór 3 na *Czas jak rzeka* (Pronit, 1964).

wydłużającym się włosom i grzywkom swoich synów”²⁸. W jednym z odcinków serialu *Wojna domowa* nad rzeczoną problemem pochylali się rodzice Pawła, państwo Jankowscy, którzy długie włosy syna traktowali jako swoją porażkę wychowawczą²⁹. A jakie rozwiązanie tego pokoleniowego konfliktu proponuje przywoływana piosenka Niebiesko-Czarnych? Tekst Walickiego sugeruje młodym słuchaczom wprost: „Zetnij, bracie, kudły i nie rób na złość mamie”.

Podobne spojrzenie na muzykę (i modę) młodzieżową znaleźć można także w innych piosenkach bigbeatowych z pierwszej połowy lat 60. – by wspomnieć choćby o przeboju *O mnie się nie martw*³⁰ nagrany przez Czerwono-Czarnych w 1963 roku. Katarzyna Sobczyk wykonuje tekst napisany przez Kazimierza Winklera, zwracając się do mężczyzny będącego uosobieniem wszystkiego co najgorsze („same zmartwienia tylko przez ciebie mam”). Jednym z powodów nieporozumienia między wspomnianą dwójką są odmienne upodobania muzyczne: „Zawsze lubiłam stare piosenki, a ty wolałeś big beat”. Skąd taka deprecjacja big beatu w piosenkach, które skierowane były rzekomo do młodzieży? Sprawa staje się jasna, gdy spojrzymy na nazwiska osób odpowiedzialnych za bigbeatowe teksty w omawianym okresie – ludzie tacy jak Zbigniew Kaszukur, Jerzy Kleyny czy Franciszek Walicki urodzili się w latach 20., a wspominany już kilkakrotnie Kazimierz Winkler w roku 1918. Jak przyznawał sam Walicki: „Od moich podopiecznych dzieliła mnie znaczna różnica wieku. Należeliśmy do różnych pokoleń, mieliśmy różną mentalność, różniliśmy się ubiorem, zachowaniem, nawet sposobem prowadzenia rozmowy”³¹. Tekściarze byli więc o pokolenie starsi od większości członków zespołów bigbeatowych i od słuchaczy, trudno było im zrozumieć potrzeby i problemy młodych ludzi, opisywali je więc ze swojej perspektywy, często w sposób dydaktyczny.

„Któż nam się oprze?”, czyli akceptacja big beatu

„Rozcieńczony big beat” z pierwszej połowy lat 60. – ze swoim złagodzoną brzmieniem i dydaktycznymi tekstami – przyniósł jednak przynajmniej jeden pozytywny skutek. W kolejnych latach akceptacja big beatu u starszych pokoleń PRL-owskiego społeczeństwa stopniowo rosła. Trend ten znalazł też odzwierciedlenie w tekstach samych piosenek – między innymi w kolejnym autotematycznym utworze bigbeatowym, któremu przyjrzymy się w tym miejscu, a więc *Trzysta tysięcy gitar*³², pochodzącym z pierwszego longplaya Czerwono-Czarnych:

Z początku było nas bardzo mało
Jak dobrych rymów w piosence
Chłopcy, dziewczęta – radio podało
Jest nas już trzysta tysięcy

²⁸Anna Pelka, *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL* (Warszawa: Trio, 2007), 66.

²⁹Jerzy Gruza, *Wojna domowa*, odcinek 2 *Bilet za fryzjera* (Zespół Filmowy Syrena, 1965).

³⁰Czerwono-Czarni, *O mnie się nie martw* (Pronit, 1963).

³¹Walicki, 128–129.

³²Czerwono-Czarni, *Trzysta tysięcy gitar*, utwór 11 na *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

Chłopcy, dziewczęta, któż nam się oprze
Aż trudno temu dać wiarę
Właśnie sprzedano – radio podało
Trzystutysięczną gitarę

Trzysta tysięcy gitar nam gra
Żyć, nie umierać
Trzysta tysięcy gitar co dnia
Żyć, nie umierać

O tych gitarach każdy z nas śnił
I forszę zbierał
Trzysta tysięcy woła od dziś
Żyć, nie umierać

Bohater lub bohaterka tej piosenki (śpiewanej przez Karin Stanek) zwraca się tu do polskich chłopców i dziewcząt, śpiewając jednocześnie w ich imieniu: „Jest nas już trzysta tysięcy”. Wkrótce dowiadujemy się, że rzeczona wartość to liczba sprzedanych w PRL gitar – instrumentu symbolicznego dla ówczesnej muzyki młodzieżowej. Tekst tego utworu nie jest tak krytyczny wobec big beatu, jak przywoływane wcześniej piosenki, a wręcz odnosi się do całego zjawiska entuzjastycznie – Stanek wielokrotnie wykrzykuje w refrenie „żyć, nie umierać”.

Skąd taki zwrot w stosunku do big beatu? Po pierwsze warto zauważyć, że autorami *Trzystu tysięcy gitar* byli Wojciech Młynarski i Krzysztof Dzikowski, a więc przedstawiciele młodsze- go pokolenia, urodzeni już na przełomie lat 30. i 40. Po drugie natomiast należy przyjrzeć się raz jeszcze tekstowi piosenki i zastanowić nad tym, co konkretnie mówi on o polskim big beacie. Otóż Młynarski i Dzikowski zwracają uwagę przede wszystkim na zainteresowanie młodzieży grą na instrumentach. Tymczasem, o ile big beat doczekał się na przestrzeni lat 60. sporej krytyki, o tyle akurat skłonienie nastolatków do amatorskiego muzykowania było chwalone niemal przez wszystkich komentatorów. Muzykolog Paweł Beylin uważał, że to wręcz największa zaleta big beatu: „Najistotniejsze w tym wszystkim jest to, że mamy tu do czynienia z autentycznym ruchem masowego muzykowania. Jest to okazja do szerzenia kultury muzycznej bez precedensu w całej naszej historii”³³. Cieszyli się także rodzice, co opisywał Wacław Panek: „Widząc, że ich latorośl chce muzykować w godzinach wolnych od zajęć szkolnych, chętnie godzą się na to, wychodząc ze słusznego założenia, że już lepsze to «bigbe- acenie» niż siedzenie na klatkach schodowych i pustka w zainteresowaniach. Poza tym samo muzykowanie, jako forma rozrywki, w pojęciu nawet najbardziej konserwatywnych rodziców, należy do tzw. dobrego tonu i jest zajęciem od wieków już zaakceptowanym”³⁴. W rzeczonej sytuacji nie dziwi, że Karin Stanek mogła śpiewać o „trzystu tysiącach gitar” w tak entuzja- styczny sposób.

³³Paweł Beylin, *O muzyce i wokół muzyki. Felietony* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973), 67.

³⁴Panek, 43.

„To właśnie my”, czyli autokreacja Czerwonych Gitar

Równie pozytywny stosunek do big beatu można znaleźć w pochodzącej z tego samego okresu piosence innego zespołu, Czerwonych Gitar. Tym razem jednak bigbeatowy autotematyzm zostaje dodatkowo uzupełniony przez – jak zobaczymy, dość charakterystyczną dla całego repertuaru gdańskiego zespołu – świadomą autokreację. Mowa o utworze *To właśnie my*³⁵, pochodzącym z zatytułowanej tak samo pierwszej płyty LP zespołu:

Tak, to właśnie my
Cała piątka znów przed wami
Tak, to właśnie my
Już zabawę zacząć czas

Kto chce posłuchać nas
Kto chce się bawić tak jak my
Jak właśnie my
Niech odrzuci troski na bok
Czas nie liczy się
Kiedy zaczynamy grać

Choć na kilka chwil
Zapomnijcie o zmartwieniach
Bo możecie dziś
Razem z nami bawić się

Słowa utworu Czerwonych Gitar – co symptomatyczne, napisane już nie przez tekściarzy spoza zespołu, ale przez samych jego członków – opisują nie tylko polską scenę big beatową, ale odnoszą się również wprost do muzyków Czerwonych Gitar. O ile w klasycznej poetyce należy bardzo uważać z utożsamianiem podmiotu lirycznego z autorem, o tyle w tym wypadku takie założenie wydaje się jak najbardziej zasadne. Piosenka śpiewana jest wspólnie przez cały zespół, przedstawiający się słuchaczom („to właśnie my, cała piątka znów przed wami”) i zapraszający do wspólnej zabawy. Pozytywnie opisywany jest już nie big beat jako taki, ale konkretnie muzyka Czerwonych Gitar („nic nie liczy się, kiedy zaczynamy grać”). Zresztą podobne słowa zawierają też teksty innych piosenek zespołu: *Baw się razem z nami*³⁶ („kiedy jesteś smutny lub zły, nudzisz się śmiertelnie, to my rozbawimy ciebie prędko”), *Pięciu nas jest*³⁷ („pięciu może podbić świat, czterech na gitarach gra – czy ktoś ma chęć przyłączyć się?”), *Nie zadzieraj nosa*³⁸ („już za parę minut będziesz przyjacielem całej naszej piątki”).

³⁵Czerwone Gitary, *To właśnie my*, utwór 1 na *To właśnie my* (Pronit, 1966).

³⁶Czerwone Gitary, *Baw się razem z nami*, utwór 14 na *Nie daj się nabrać na byle co. Nagrania archiwalne z 1965 roku* (Kameleon Records, 2016).

³⁷Czerwone Gitary, *Pięciu nas jest*, utwór 9 na *To właśnie my*.

³⁸Czerwone Gitary, *Nie zadzieraj nosa*, utwór 3 na *To właśnie my*.

Co również warto podkreślić, taki charakter utworów Czerwonych Gitar zbliża je do występów na żywo (piosenką *To właśnie my* rozpoczynały się zresztą niektóre koncerty zespołu, jak np. ten podczas segmentu „Popołudnie z młodością” z V Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1967 r.). Dzięki takiemu zabiegowi młodzi ludzie słuchający płyt Czerwonych Gitar mieli szansę poczuć się, jak gdyby uczestniczyli w koncercie ulubionej grupy. Pomagało to grupie jeszcze lepiej kreować swój wizerunek.

„Wielka bójka trwa”, czyli spojrzenie na koncerty bigbeatowe

Jak pisze Simon Frith, jeden z najważniejszych przedstawicieli *popular music studies*, w analizie piosenek równie ważne co ich teksty są okoliczności ich wykonania – szczególnie gdy mowa o występach na żywo³⁹. Dlatego na końcu naszych rozważań pochyłmy się jeszcze nad kwestią koncertów bigbeatowych. W tym celu sięgniemy do kompozycji zespołu mniej znanego – szczecińskiej grupy Neptuny. W 1966 roku zespół ten wystąpił na gliwickim przeglądzie formacji bigbeatowych, gdzie zaprezentował napisany prawdopodobnie specjalnie na to wydanie utwór *Zabawa w Gliwicach*⁴⁰. Piosenkę nie tylko wykonano na żywo, ale i sam jej tekst w sposób niezwykle autotematyczny (a także, co zaraz stanie się jasne, nieco autoironiczny) odnosił się do kwestii bigbeatowych koncertów. Szczególną uwagę zwraca tu fragment poświęcony reakcjom zgromadzonych na występie słuchaczy:

Ktoś wspomina dawne czasy, miły skrzypiec ton
Nie podoba mu się zespół: „Chałturnicy, won!”
Drugi znowu na ten temat inne zdanie ma
W rękę pała i po plecach rhythm and blues mu gra
Z okien pryska szkło, wielka bójka trwa
Dużo zwolenników zespół bigbeatowy ma

Neptuny nigdy nie osiągnęły większej popularności, a rzeczony nagranie dopiero po wielu latach trafiło na składankę *Ze szpulowca bigbeatowca*. W dołączonym do kompilacji booklecie Mariusz Owczarek sugeruje, jakoby słowa „w rękę pała” odnosiły się do milicjantów pacyfikujących zamieszki w trakcie bigbeatowego koncertu. Wydaje się jednak, że Neptuny opowiadają tu raczej o konflikcie obecnych na występie widzów – tych przyzwyczajonych do starszej muzyki („miłego tonu skrzypiec”) oraz tych uwielbiających nowoczesne brzmienia. To właśnie ci drudzy (a nie przedstawiciele służb porządkowych) sięgają po rozwiązania siłowe, „grając rhythm and blues” na plecach swoich adwersarzy.

Taki obraz dialoguje też w ciekawy sposób z ówczesnymi wyobrażeniami o koncertach muzyki młodzieżowej, prezentowanymi w PRL-owskiej prasie. Daniel Passent, relacjonując koncert Rhythm & Bluesa w warszawskiej Hali Mirowskiej, pisał o „milicji, która oświeślała salę reflektorami, wyprowadzając przy nieprawdopodobnie głośnym proteście widowni pierwszych amatorów rozbierania się z koszul”, i dziwił się, że koncert odbywa się „nie w lesie,

³⁹Simon Frith, *Facing the Music* (New York: Pantheon Books, 1988), 107.

⁴⁰Neptuny, *Zabawa w Gliwicach*, utwór 8 na *Ze szpulowca bigbeatowca* (GAD Records, 2019).

ale w największej państwowej hali w stolicy”⁴¹. Ludwik Erhardt w „Ruchu Muzycznym” nazywał widzów zgromadzonych na koncercie Czerwono-Czarnych „tłumem młodych barbarzyńców” – co prawda nie potrafił przywołać żadnych nagannych zachowań publiczności, ale ubolewał nad samym faktem, że taki koncert odbył się w filharmonii⁴². O chuligańskie wybryki oskarżano też samych wykonawców, nie tylko zresztą polskich. W jednym z numerów magazynu „Jazz” przedstawiono wyniki sondy przeprowadzonej pośród spotkanych na ulicy ludzi, których pytano, „kto to są Beatlesi”. Jeden z respondentów miał odpowiedzieć: „To tacy co śpiewali na podwórkach, a teraz dostali się do radia. Ja wiem, bo przed wojną też tacy grali, tylko, że nie byli chuliganami”⁴³.

Teksty utworów bigbeatowych zwykle nie odnosiły się do wspomnianych zarzutów. Dlatego też obrazowy, a jednocześnie ironiczny charakter *Zabawy w Gliwicach* – zwłaszcza w zestawieniu z dość ciężkim, gitarowym brzmieniem Neptunów – potwierdza tezę, że twórczość lokalnych, mniej znanych zespołów bigbeatowych pełna jest wątków, których próżno szukać w wydawanym przez Polskie Nagrania repertuarze najpopularniejszych wykonawców bigbeatowych⁴⁴.

„Nie przejdziemy do historii”, czyli schyłek sceny bigbeatowej

Przełom lat 60. i 70. był dla sceny bigbeatowej zarówno okresem ciekawych poszukiwań muzycznych, jak też niestety początkiem końca big beatu w Polsce. Katarzyna Gärtner napisała *Mszę beatową „Pan przyjacielem moim”*, wykonywaną najpierw przez Trapistów, a potem przez Czerwono-Czarnych, w udany sposób łącząc formę mszy z brzmieniem bigbeatowym. Skaldowie eksperymentowali z wykorzystaniem inspiracji muzyką podhalańską i muzyką poważną, czego być może najlepszym przykładem pozostaje kompozycja *Krywaniu, Krywaniu* otwierająca płytę *Krywań, Krywań*. Zespoły tak zwanej awangardy beatowej sięgały chętnie po wzorce rocka psychodelicznego, prezentując na koncertach i na nagraniach (niestety nielicznych) wielominutowe utwory inspirowane wątkami hippisowskimi, próbujące odpowiedzieć na egzystencjalne pytania o miejsce człowieka w świecie – jak *Pytanie czy hasło* Romualda i Romana – a nawet odnoszące się w zawołany sposób do zażywania narkotyków – jak *Towarowy rusza do Indii* tego samego zespołu, w tytule którego to utworu zaszyfrowano nazwę popularnego wśród polskich hippisów środka Tri.

Jednocześnie w prasie ponownie nasiliła się krytyka muzyki bigbeatowej. W 1969 roku na łamach magazynu „Jazz” Lech Terpiłowski pisał o „apodyktycznym dyktacie młodzieży, która nadaje ton zainteresowaniom” muzycznym całego kraju⁴⁵. Rok później Mirosław Dąbrowski, redaktor naczelny programów muzycznych Polskiego Radia, przyznawał, że muzykę zespołów bigbeatowych „nadawano w radio ze zbyt dużą tolerancją” i „należy niewątpliwie lepiej koor-

⁴¹Daniel Passent, „A rachunki odrobione?”, *Polityka* 39 (1959): 2.

⁴²Ludwik Erhardt, „Niesmaczny przekładaniec”, *Ruch Muzyczny* 12 (1963): 7.

⁴³Tadeusz Matulewicz, „Wyniki prywatnej ankietki”, *Jazz* 4 (1966): 7.

⁴⁴Więcej na temat korzyści z badania mniej znanych, lokalnych grup bigbeatowych zob. Patryk Mamczur, „Big beat z domów kultury. PRL-owski garage rock lat 60.”, *Piosenka. Rocznik kulturalny* 8 (2020): 186–195.

⁴⁵Lech Terpiłowski, „Co nam zostanie z tamtych lat?”, *Jazz* (3 (1969): 9.

dynować repertuar poszczególnych audycji piosenkarskich”, oraz wyrażał nadzieję, że „przy ściślejszej selekcji znajdzie się więcej miejsca na piosenki krajów demokracji ludowej” (o których „wiadomo powszechnie, że są bardzo ładne”) ⁴⁶. Sam Edward Gierek podczas VII Zjazdu PZPR w listopadzie 1972 roku podsumowywał krótko, że „państwo socjalistyczne nie może być neutralne wobec treści wychowywania, wobec problemów kształtowania światopoglądu i postaw ideowych młodzieży” ⁴⁷.

28 lutego 1973 roku Polskie Radio nadało ostatnią audycję przygotowaną w niezwykle ważnym dla sceny bigbeatowej Młodzieżowym Studiu „Rytm”, a samo studio zostało zamknięte. W marcu 1973 roku odbył się ostatni z serii tak zwanych kaliskich festiwali awangardy beatowej (tj. III Festiwal Młodzieżowej Muzyki Współczesnej). W Komitecie ds. Radia i Telewizji przychylnego big beatowi Włodzimierza Sokorskiego zastąpił w roli przewodniczącego Maciej Szczepański, a w Ministerstwie Kultury i Sztuki powołano Departament Teatru, Muzyki i Estrady, by jeszcze ściślej kontrolować scenę muzyki popularnej. Jak podsumowywał po latach Andrzej Korzyński, „wtedy obowiązywał już zupełnie inny wzorzec piosenki. [...] Trzeba było przypodobać się górnikom, hutnikom i chłopom, równo maszerować, machać rączkami. Piosenka młodzieżowa przeszkadzała” ⁴⁸. W roku 1973 scena bigbeatowa *de facto* przestała istnieć.

Poczucie zbliżającego się końca odnaleźć można w ostatnim autotematycznym utworze bigbeatowym, który krótko przeanalizujemy w tym artykule. Mowa o *Nie przejdziemy do historii* ⁴⁹ Krzysztofa Klenczona i jego (założonego po odejściu z Czerwonych Gitar) zespołu Trzy Korony:

Nie przejdziemy do historii
Szumni jak w piosenkach
Nie będziemy stali w glorii
Z gitarami w rękach
Rozedrgane nasze cienie
Żółty kurz otuli
Jak toczące się kamienie
Z niebotycznej góry

Nie przejdziemy do historii
I literatury
Nie będziemy stali strojni
W brązy i marmury

⁴⁶ „Mniej giełd i plebiscytów w radio”, *Jazz* 9 (1970): 16.

⁴⁷ Edward Gierek, *Jesteście wielką szansą. Wybór przemówień 1971–1972* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1978), 55; cyt. za: Bogusław Tracz, „Powstrzymać dywersję moralną Zachodu. Partia komunistyczna wobec przemian kultury młodzieżowej w Polsce lat 60. i 70. XX wieku”, w: *To idzie młodość. Młodzież w ideologii i praktyce komunizmu*, red. Dariusz Magier (Lublin–Radzyń Podlaski: Libra, 2016), 435.

⁴⁸ Maria Szablowska, *Cały ten big beat* (Łódź: Opus, 1993), 18–19.

⁴⁹ Krzysztof Klenczon i Trzy Korony, *Nie przejdziemy do historii*, utwór 6 na *Krzysztof Klenczon i Trzy Korony* (Pronit, 1971).

Świat się nagle jak kołyska
Wokół zakolebie
I znajdziemy naszą przystań
Nim zgubimy siebie

Tekst utworu napisany został przez Andrzeja Kuryłę (odpowiedzialnego także m.in. za piosenki Romualda i Romana). Widać w nim interesujące nawiązania do ówczesnej muzyki rockowej – „toczące się kamienie” to dość oczywiste odwołanie do Rolling Stonesów, a w pierwotnej wersji druga zwrotka kończyła się słowami „i znajdziemy cichą przystań / w diamentowym niebie”, co z kolei miało być odniesieniem do *Lucy in the Sky with Diamonds* Beatlesów. Przede wszystkim jednak omawiany utwór przepełniony jest poczuciem zbliżającego się końca pewnego etapu w muzyce popularnej oraz w życiu samych artystów. Klenczon śpiewa wprost, że on i jemu podobni „nie przejdą do historii i literatury” – jest to swoisty antymanifest pokolenia muzyków bigbeatowych, przekonanych najwyraźniej o nietrwałości swojej twórczości. Szczególną uwagę warto zwrócić też na fragment „nie będziemy stali strojni / w brązy i marmury”. Klenczon śpiewający o tym, że nikt nie postawi mu pomnika, w niezwykle interesujący – i spinający pewną klamrą nasze rozważania – sposób koresponduje z jednym z najstarszych znanych przejawów autotematyzmu w literaturze, a więc z wyrażonym około dwóch tysięcy lat wcześniej przekonaniem Horacego, który w jednej ze swoich pieśni twierdził, iż już za życia swoją twórczością „wybudował pomnik trwalszy niż ze spiżu”⁵⁰. I choć ostatecznie Klenczon, jak i inne gwiazdy sceny bigbeatowej, znalazł poczesne miejsce w historii polskiej muzyki popularnej, to jednak utwór *Nie przejdziemy do historii* pozostaje interesującym świadectwem schyłku polskiego big beatu z przełomu lat 60. i 70.

Podsumowanie

Powyższa analiza, dotycząca kilkunastu wybranych utworów bigbeatowych, zwraca uwagę na ciekawy wątek badawczy. Nagrania piosenek – czy to studyjne, czy pochodzące z koncertów – od dawna są dla zainteresowanych *popular music studies* głównym przedmiotem badań, jednak naukowcy, którzy chcą prześledzić recepcję muzyki w społeczeństwie, zaprezentować różne opinie na jej temat, wciąż sięgają raczej do innych źródeł – artykułów prasowych, recenzji, wywiadów. Tymczasem, jak widać, warto badać pod tym kątem także teksty samych piosenek, bo zdarza się, że artyści – w wyrażnie autotematyczny sposób – mówią w nich o granej przez siebie muzyce, o samych sobie czy o swoich słuchaczach.

Nie jest to konstatacja nowa, bo autotematyczny repertuar niektórych, zwłaszcza zagranicznych wykonawców był już wcześniej opisywany, natomiast zaskakiwać może, że tak duży poziom samoświadomości można znaleźć w rodzimej twórczości bigbeatowej. Świadczy to o tym, że choć scena bigbeatowa pojawiła się dość nagle i równie szybko zniknęła, to jednak ludzie ją tworzący mieli poczucie, że big beat jest w kontekście muzycznej historii PRL naprawdę sporym wydarzeniem.

⁵⁰Pieśń III, 30 w przekładzie Adama Ważyka.

Jednocześnie przy głębszej analizie tekstów bigbeatowych nietrudno zauważyć, że prezentowany w nich obraz nastoletniości jest zafałszowany, a opinie o samym big beacie nie tak pozytywne, jak można by oczekiwać – zwłaszcza w porównaniu z tekstami piosenek amerykańskich czy brytyjskich z tego samego okresu. Wynika to z faktu, że big beat, choć z założenia był muzyką młodzieżową, podlegał ścisłej kontroli dorosłych. Jak pisze Joanna Sadowska, „PRL był swoistą gerontokracją”⁵¹. Decydenci sterujący polityką kulturalną państwa, opiekunowie zespołów, a także kompozytorzy i tekściarze – w większości przypadków byli to ludzie o jedno lub nawet dwa pokolenia starsi od słuchaczy big beatu i od członków zespołów. Dlatego piosenki mające opowiadać o życiu nastolatków niejednokrotnie okazywały się utworami o charakterze dydaktycznym. Sytuacja zmieniła się nieco w drugiej połowie lat 60., kiedy teksty piosenek coraz częściej pisali ludzie młodszy, w tym sami członkowie zespołów, jednak, jak wiemy, już na początku lat 70. scena big beatowa *de facto* przestała istnieć.

Nie spełniły się natomiast słowa śpiewane przez Krzysztofa Klenczona i bigbeatowcy ostatecznie przeszli do historii. Choć nasza wiedza o big beacie wciąż nie jest pełna – bo ciągle odnajdywane są kolejne, archiwalne nagrania, a naukowe badania nad tą muzyką prowadzi się od bardzo niedawna – to stwierdzić możemy, że prezentowane przez niektórych artystów już w latach 60. i 70. przekonanie o pewnej wyjątkowości big beatu, wyrażające się w autotematycznym podejściu do tekstów, okazało się z perspektywy czasu jak najbardziej słuszne.

⁵¹Joanna Sadowska, „Młodzież polska lat 60. i 70. Próba charakterystyki postaw, dążeń, obszarów zainteresowań i aktywności”, *Społeczeństwo PRL. Historia, kultura, pamięć*, t. 1, red. Stanisław Jankowiak (Poznań: Instytut Historii UAM, 2011), 155.

Bibliografia

- | | |
|--|---|
| Beylin, Paweł. <i>O muzyce i wokół muzyki. Felietony</i> . Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973. | Frith, Simon. <i>Facing the Music</i> . New York: Pantheon Books, 1988. |
| Cooper, B. Lee. „A Popular Music Perspective. Challenging Sexism in the Social Studies Classroom”. <i>The Social Studies</i> 2 (1980). | Gaszyński, Marek. <i>Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce</i> . Ożarów Mazowiecki: Wydawnictwo Olesiejuk, 2012. |
| Doroszewski, Witold. <i>O kulturę słowa</i> . Tom II. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968. | Gierek, Edward. <i>Jesteście wielką szansą. Wybór przemówień 1971–1972</i> . Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1978. |
| Erhardt, Ludwik. „Niesmaczny przekładaniec”. <i>Ruch Muzyczny</i> 12 (1963): 7. | Gradowski, Mariusz. <i>Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej, 1957–1973</i> . Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2018. |

- Grądział-Wójcik, Joanna, „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie”. *Forum Poetyki* 2 (2015): 108–117.
- Kopaliński, Władysław. „Autentyczny widz”. *Życie Warszawy*. 2.05.1959.
- Kosiński, Krzysztof. *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*. Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2006.
- Mamczur, Patryk. „Big beat z domów kultury. PRL-owski garage rock lat 60.”. *Piosenka. Rocznik kulturalny* 8 (2020): 186–195.
- Matulewicz, Tadeusz. „Wyniki prywatnej ankietki”. *Jazz* 4 (1966): 7.
- „Mniej giełd i plebiscytów w radio”. *Jazz* 9 (1970): 16.
- Panek, Wacław. *Jazz, beat i rozrywka*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1973.
- Passent, Daniel. „A rachunki odrobione?”. *Polityka* 39 (1959): 2.
- Pelka, Anna. *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*. Warszawa: Trio, 2007.
- Sadowska, Joanna. „Młodzież polska lat 60. i 70. Próba charakterystyki postaw, dążeń, obszarów zainteresowań i aktywności”. *Spółeczeństwo PRL. Historia, kultura, pamięć*, t. 1, red. Stanisław Jankowiak. Poznań: Instytut Historii UAM, 2011.
- Stańczak-Wiślicz, Katarzyna, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczeńska. *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*. Kraków: Universitas, 2020.
- Stinzing, Roman, Andrzej Icha. *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*. Gdańsk: Gdański Kantor Wydawniczy, 2009.
- Szabłowska, Maria. *Cały ten big beat*. Łódź: Opus, 1993.
- Szary-Matywiecka, Ewa. „Autotematyzm”. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka et al. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1995. 54–62.
- Terpiłowski, Lech. „Co nam zostanie z tamtych lat?”. *Jazz* 3 (1969): 9.
- Tracz, Bogusław. „Powstrzymać dywersję moralną Zachodu. Partia komunistyczna wobec przemian kultury młodzieżowej w Polsce lat 60. i 70. XX wieku”. W: *To idzie młodość. Młodzież w ideologii i praktyce komunizmu*, red. Dariusz Magier. Lublin–Radzyń Podlaski: Libra, 2016.
- Walicki, Franciszek. *Szukaj, burz, buduj*. Warszawa: TRZ, 1995.

Dyskografia

- Czerwone Gitary. *Baw się razem z nami*. Utwór 14 na *Nie daj się nabrać na byle co*. Nagrania archiwalne z 1965 roku. Kameleon Records, 2016.
- – –. *Dozwolone do lat 18-tu*. Utwór 7 na *Czerwone Gitary* 3. Muza, 1968.
- – –. *Nie zadzieraj nosa*. Utwór 3 na *To właśnie my*. Pronit, 1966.
- – –. *Nikt nam nie weźmie młodości*. Utwór 10 na *Czerwone Gitary* 2. Muza, 1967.
- – –. *Pięciu nas jest*. Utwór 9 na *To właśnie my*. Pronit, 1966.
- – –. *To właśnie my*. Utwór 1 na *To właśnie my*. Pronit, 1966.
- Czerwono-Czarni. *Czy krasnoludki są na świecie*. Utwór nr 8 na *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- – –. *Lucille*. Utwór 3 na *Twist*. Muza, 1962.
- – –. *O mnie się nie martw*. Pronit, 1963.
- – –. *Piosenka z kółkiem*. Utwór nr 10 na *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- – –. *Sweet Little Sixteen*. Utwór 3 na *Elevator Rock*. Pronit, 1961.

- – –. *Tato, kup mi džinsy*. Utwór nr 13 na *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- – –. *Trzysta tysięcy gitar*. Utwór 11 na *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- – –. *Wieczór na redzie*. Utwór 2 na *Cztery mile za piec*. Pronit, 1963.
- Krzysztof Klenczon i Trzy Korony. *Nie przejdziemy do historii*. Utwór 6 na *Krzysztof Klenczon i Trzy Korony*. Pronit, 1971.
- Minstrele. *Na wagary*. Utwór 1 na *Kudłaci przyjaciele. Nagrania archiwalne z lat 1966-1969*. Kameleon Records, 2020.
- Neptuny. *Zabawa w Gliwicach*. Utwór 8 na *Ze szpulowca bigbeatowca*. GAD Records, 2019.
- Niebiesko-Czarni. *El soldado de levita*. Utwór 2 na *Adieu tristesse*. Pronit, 1962.
- – –. *Na swojską nutę*. Muza, 1963.
- – –. *Nie bądź taki Bitels*. Utwór 3 na *Czas jak rzeka*. Pronit, 1964.

SŁOWA KLUCZOWE:

m u z y k a p o p u l a r n a

muzyka polska

b i g b e a t

ABSTRAKT:

Autor skupia się na polskiej muzyce bigbeatowej z lat 60. i początku lat 70. XX wieku. Analizując teksty wybranych utworów z tego okresu, wskazuje na występujący w nich autotematyzm – prezentuje różne sposoby, na jakie wykonawcy bigbeatowi wypowiadali się w piosenkach o swoich słuchaczach, o samych sobie i o muzyce młodzieżowej jako zjawisku. Wykorzystuje przy tym zarówno utwory popularnych zespołów, jak i mniej znanych, lokalnych grup. Rozważania umieszczone są w szerszym kontekście społecznym i politycznym, a źródła muzyczne uzupełniono cytatami z ówczesnej prasy, wypowiedziami polityków oraz organizatorów życia kulturalnego. Autor wykazuje, że autotematyzm obecny w tekstach piosenek bigbeatowych świadczy o sporej samoświadomości polskich artystów w omawianym okresie.

muzyka młodzieżowa

HISTORIA PRL

NOTA O AUTORZE:

Patryk Mamczur – doktorant na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwent historii, muzykologii i amerykanistyki na tej uczelni. W swoich badaniach zajmuje się między innymi brytyjską i amerykańską muzyką popularną z lat 60. XX wieku, jej wpływem na polską twórczość bigbeatową z tego samego okresu, a także metodologią *popular music studies*. W wolnym czasie najchętniej słucha rocka psychodelicznego, garage rocka i bluesa. |

Autotematyzm w piosence na przykładzie twórczości Pablopavo (Pawła Sołtysa)

Krzysztof Gajda

ORCID: 0000-0002-4456-9229

Nieczyste i niepewne granice

Autotematyzm, który od lat wzbudza zainteresowanie jako zjawisko literackie¹, obrósł w bogatą literaturę przedmiotu, a co za tym idzie, wiele punktów widzenia na temat sposobów ujmowania i rozumienia pojęcia. Niejednorodność definicyjna sprawia, że termin ten obejmuje dość szeroki zakres znaczeniowy, choć badacze na różne sposoby próbują ustalać ramy, to zawężając, to poszerzając obszar uznawany za właściwy. Sposób definiowania i zmiany terminologiczne związane z autotematyzmem w powieści zreferowała Joanna Grądział-Wójcik, pokazując, jak badacze różnie traktują

¹ Wystarczy wymienić skromną (i bez wątpienia dalece niepełną) listę prac, by uzmysłowić, jak ważne jest to zjawisko w refleksji literaturoznawczej. Wszyscy piszący o autotematyzmie w Polsce są zgodni, że termin został wprowadzony i rozwinięty przez Artura Sandauera w trzech tekstach, ukazujących się kolejno w latach 1947, 1956, 1967: *Konstruktywny nihilizm*, *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku* oraz *Samobójstwo Mitrydatesa* (tu wg wydania: Artur Sandauer, *Zebrane pisma krytyczne*. T. 1, T. 2, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981). Inne prace na różne sposoby pogłębiające omawianą problematykę to m.in.: Michał Głowiński, „Powieść jako metodologia powieści”, w: *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje* (Kraków: Universitas, 2000), 122–154; Maria Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu: ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974); Aleksander Labuda, „O funkcjach narracji autotematycznej”, *Literaria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka*, 1970, 73–111; Ewa Szary-Matywiecka, „Autotematyzm”, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku* (Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995); Dariusz Brzostek, Anna Skubaczewska-Pniewska, Andrzej Stoff, *Poezja świadoma siebie: interpretacje wierszy autotematycznych* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2009); Bogumiła Kaniewska, „Metatekstowy sposób bycia”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 5, nr 41 (1996): 20–33; Joanna Grądział-Wójcik, „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie”, *Forum Poetyki* 2 (2015): 108–119; Andrzej Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010); Agnieszka Walińska, red., *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021). Warto zwrócić uwagę, że ciężar badawczej refleksji przesunięty jest na analizowanie obecności autotematyzmu w twórczości prozatorskiej, wobec skromniejszego namysłu na temat poezji.

ten przejaw skierowania literatury na samą siebie. Dyskutowany obszar wypełnia przestrzeń „od wąskiego znaczenia, odnoszącego termin do tekstów eksponujących pisanie tychże tekstów, po rozszerzenie pojęcia na wszelkie utwory mówiące o roli literatury i jej autorów, wiersze i powieści tematyzujące zawarte w nich programy literackie”². Autorka zasadnie wskazuje szerokie pole tematyczne:

Autotematyczne w węższym znaczeniu są teksty skoncentrowane na sobie samych, interesujące się własnym językiem, ujawniające swój proces powstawania, w szerszym zaś – utwory wypowiadające się na temat literatury w ogóle, umieszczające akcję w środowisku literacko-artystycznym, czyniące swym bohaterem poetę lub powieściopisarza, prezentujące program literacki. Obok autotematyzmu *sensu largo* – „literaturotematyzmu”, prezentującego dystans wobec literatury i jej form, tradycji i konwencji, w jawny sposób mówiącego o literaturze, pisarzu i kulturze, istnieje także autotematyzm *sensu stricto* – koncentrujący się na dziele w dziele czy tekście w tekście. Nieczyste i niepewne pozostają również granice między autotematyzmem a pojęciami pokrewnymi teoretycznoliteracko: metatekstowością, autorefleksją i intertekstualnością³.

Autotematyzm jako problem jest zdecydowanie skromniej reprezentowany w badaniach dotyczących piosenki⁴. Jest to, oczywiście, pochodna proporcji: piosenka – a ściślej jej warstwa tekstowa – jest znacznie rzadziej analizowana, interpretowana z użyciem literaturoznawczych narzędzi (przynajmniej, że w swym masowym wymiarze nieczęsto daje ona powody, by to czynić). Jedynie całościowo skromnemu zbiorowi prac badawczych na temat twórczości słowno-muzycznej należy przypisywać fakt, że autotematyzm obecny w tekstach piosenek nie jest jeszcze szeroko opisany, ponieważ jest to zjawisko bogate, interesujące i zasługujące na bliższy ogląd i opis. Nie miejsce tu, by wymieniać liczne i interesujące przykłady zabiegów autotematycznych stosowanych zarówno w przeszłości, jak i współcześnie przez artystów piosenki. Tekst niniejszy poświęcony zostanie wyłącznie jednemu z nich (by być bardziej precyzyjnym, przywołane tu zostaną tylko wybrane przykłady z bogatego materiału, którego dostarcza ta twórczość).

Pablopavo to songwriter⁵ urodzony w 1978 roku, piszący piosenki w oryginalnej stylistyce, którą trudno przypisać do konkretnego gatunku, choć jego korzenie sięgają występów na scenie reggae,

² Grądział-Wójcik, 113.

³ Grądział-Wójcik, 113.

⁴ Prawie nie ma tekstów badawczych, które temat ten stawiałyby w centrum rozważań. Rzetelną próbę wykorzystania zdobyczy literaturoznawstwa do analizy wybranych (dwóch) tekstów rapowych stanowi podrozdział „2. Ironiczni romantycy w kapturach” rozdziału III „Hip-hopowe konwencje poetyckie” w: Tomasz Florczyk, *Rap to nie zabawa już: obrzeża genologii, czyli gatunki literackie obecne w tekstach polskich twórców hip-hopowych* (Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, 2020). Warto jednak podkreślić, że w rapie (hip-hopie) autotematyzm (w ścisłym związku ze szczególnie rozumianym autobiografizmem) to temat bogaty i zasługujący na odrębne opracowania. Autotematyzm w piosence stał się tematem artykułu: Jerzy Wiśniewski, „Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory”, *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 16 (b.d.): 92–109. Fragmentem większej całości jest rozdział: „A ja piszę i piszę..., czyli o wypowiedziach autotematycznych”, w: Piotr Derlatka, *Poci piosenki 1956–1989: Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 27–61. Proporcjonalnie skromniejszy udział w całości ma fragment w: Grzegorz Piotrowski, „Teatr piosenki”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (2014): 357–379. Zdarza się, że pojawiają się wzmianki w artykułach dotyczących szerszej problematyki (Kamil Dźwinel, „Od sensu wiersza do sensu piosenki”, *Piosenka: rocznik kulturalny* [2015]: 17–23) bądź recenzjach (Paweł Tański, „Czyste ognisko nieustającego. «Piosenki kolonistów» Grzegorza Kaźmierczaka i Variete”, *Piosenka: rocznik kulturalny* [2016]: 62–74).

⁵ Używam określenia „songwriter” z pełną świadomością jego obcojęzyczności, a jednocześnie z poczuciem postępującego zadowolenia w polskim uzusie językowym oraz braku idealnego odpowiednika w języku ojczystym. Podobnie dzieje się z występującymi dalej nazwami gatunków muzycznych.

raggamuffin, dub, dancehall. Nazwy te pojawiają się tu, by uzmysłwić, że daleko jesteśmy od tradycyjnie pojmowanej poezji śpiewanej, piosenki literackiej i tym podobnych kameralnych stylów. Tworząc piosenki jako solista, występuje i od 2009 roku nagrywa najczęściej z zespołem jako Pablopavo i Ludziki. Omawiane (bądź tylko przywoływane) w niniejszym tekście utwory pochodzą z albumów: *Telehon* (2009), *10 piosenek* (2011), *Głodne kawałki* (2011), *Polor* (2014), *Tylko* (2014), *Wir* (2015), *Ladinola* (2017), *Marginal* (2018), *Wszystkie nerwowe piosenki* (2020)⁶. Artysta pod swym prawdziwym nazwiskiem (Paweł Sołtys) znany jest również jako autor utworów *stricte* literackich (zbiory opowiadań *Mikrotyki*⁷ oraz *Nieradość*⁸), które zdobywają uznanie krytyki (Laureat Nagrody Literackiej Gdynia 2018 oraz nominacja do Nagrody Literackiej „Nike” 2018). Związany jest z Warszawą, co wielokrotnie objawia się w jego utworach, pokazując płynność granic między instancjami nadawczymi komunikacji artystycznej (autor – podmiot mówiący – bohater).

Ta piosenka jest zrobiona z tego

Znakomitym przykładem autotematycznego zabiegu, który wykorzystuje (pozorne) odniesienie do struktury tekstu, jest *Piosenka ze śmieci* z płyty *Telehon*. Bardzo wyraźnie ujawniają się tutaj antyestetyczne inklinacje artysty. Istotną rolę w utworze odgrywa refren, który pełni funkcję nie tylko przerywnika między zwrotkami, ale też otwiera oraz zamyka piosenkę, wprowadzając do tematu i kłamrowo spinając konkretne przykłady, składające się na tekst utworu:

A ta piosenka jest zrobiona z tego miasta odpadków
Ze śmieci, gruzów, kawałków pozostałych po wypadku
A ta piosenka jest zrobiona z tego, co już niepotrzebne
Z opuszczonego, wyrzuconego, zapomnianego bezwiednie.

„Poezja rupieci” – narzuca się określenie użyte przez Artura Sandauera w stosunku do twórczości innego warszawskiego poety⁹. Z lingwistyczną rupieciarnią Mirona Białoszewskiego w dziedzinie poetyki twórczość Pablopavo ma niewiele wspólnego, już jednak jeśli chodzi o turpistyczne obrazowanie, poszukiwanie inspiracji w sferze dalekiej od klasycznej estetyki (szczególnie w piosence), autor *Telehonu* wykazuje się godną odnotowania konsekwencją.

Opis pozornego „tworzywa” piosenki prowadzi ku charakterystyce dalece niedoskonałej rzeczywistości, którą podmiot liryczny w tym właśnie utworze opisuje. Sformułowanie „piosenka jest zrobiona” po pierwsze eksponuje żywioł potoczności, po wtóre zaś jest zapowiedzią tego, co ma się literacko wydarzyć, co niby zostanie opisane. Ostatecznie jednak treścią staje się sam opis „elementów składowych”. Pozornie definiowana forma (tworzywo) staje się właściwym i jedynym przekazem. Chwyt autotematyczny jest conceptem, który uatrakcyjnia opis wizji rzeczywistości poprzez jego skomplikowanie. Autotematyzm zostaje tu także zasugerowany

⁶ Cytaty pochodzą z wkładek do wydań płytowych (CD) właściwych albumów. W niektórych przypadkach korekty wymagały błędy literowe lub inne usterki edytorskie.

⁷ Paweł Sołtys, *Mikrotyki* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018).

⁸ Paweł Sołtys, *Nieradość* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019).

⁹ Artur Sandauer, „Poezja rupieci. (Rzecz o Mironie Białoszewskim)”, w: *Zebrane pisma krytyczne. T. 1* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 365–398.

przez zwroty otwierające każdą ze strof: „Pierwsza zwrotka jest ze słów, które [...]”, „Druga zwrotka jest z tego, co [...]”, „Trzecia jest ze słów, które [...]”. Każda zaś z części oparta jest na innym doświadczeniu. Pierwsza wykorzystuje to, co moglibyśmy usłyszeć (a w tej konkretnej realizacji to właśnie, czego w rzeczywistości pozatekstowej nie słyszymy), czyli między innymi:

[...] ze słów, które posłowie i radni
Wyrzucają z przemówień, bo byłyby niebezpiecznie blisko prawdy
Z chrząknięć znaczących, kiedy kamery gasną
Z niewypowiedzianych, zakulisowych toastów
Tu są wszystkie przekleństwa, które nie wchodzą na wizję.

Podmiot liryczny tekstu przywołuje więc do życia to, co w codziennej praktyce zostaje niezasłużenie wyrzucone ze społecznego obiegu. Materializacja słów (a w dalszej partii i ich personifikacja: „Słowa jurodiwe słowa święte głupki”), dźwięków, gestów, przypomina o ich istnieniu, stanowi również oskarżenie pod adresem tych, którzy wypychają je poza margines rzeczywistości. Istotą autotematycznego zabiegu staje się kreowanie treści wypowiedzi z opisu jej konstrukcji.

Drugą część tworzy to (a ściślej opis tego), co widzimy (w pewnym fragmencie także czujemy za sprawą zmysłu powonienia), a czego chcielibyśmy nie widzieć, czego raczej w przestrzeni publicznej być nie powinno:

Druga zwrotka jest z tego, co to miasto nie przeżre
Z okrucich, folii i petów rzuconych na zebkę
Pachnie nikotyną i zielonkawym mięsem
Wonią nurka, który w śmietniku za aluminium węszy
Z kawałków meblościanki wyniesionej po ciemku
Bo przy meblach z Ikei była nie na miejscu.

Choć w tych fragmentach jesteśmy najbliżej dosłowności wymowy tytułu, to przecież za opisywanymi przedmiotami stoją ludzkie dramaty, małosłowne zachowania, niegodne pochwały społeczne cechy.

Trzecia zwrotka, wykorzystując różne zmysły i doświadczenia, bazuje przede wszystkim na emocjach. Wypełniające ją wersy tworzą rzeczywistość, po raz kolejny zastępując opis danej rzeczywistości opisem materii językowej i semiotycznej, która do tego opisu miałaby posłużyć:

Trzecia zwrotka jest ze słów, które zużyły się w latach
Z „kocham Cię” do dziewczyny, co wyszła za brata
Z uśmiechu, co znika szybko, policjanta z drogówki
Kiedy wyuczonym ruchem chowa do kielni dwie stówki
Ze strzałów, co zabiły zapomnianych bohaterów miasta.

Atmosferę braku pozytywnych perspektyw, monotonnego smutku dopełnia kompozycyjny zabieg, wykluczający użycie wyrazistej puenty. Widoczne jest to w ostatniej zwrotce, której dwa ostatnie wersy brzmią:

Ze spotkań pod rotundą, z których nic nigdy nie wyszło
Nikt nie zarobił, albo randka skończyła się szybko.

Piosenka ze śmieci jest tylko jednym z utworów, w których już sam tytuł pełni funkcję autotematyczną. Jako takie należy wszak traktować wszelkie określenia gatunkowe, które kierują uwagę na sam fakt bycia wytworem artystycznym, w tym przypadku piosenkowym¹⁰. *Dancingowa piosenka miłosna*, *Wszystkie nerwowe piosenki*, *To jest piosenka o różnych rzeczach*, ale także *Głodne kawałki* czy *Kołysanka* to niektóre przykłady takich określeń. Tego typu tytuły podkreślają dystans między treścią, realizacją a konwencją gatunkową. Tak właśnie dzieje się w przypadku *Kołysanki* z płyty *Tylko*. Inicjalna deklaracja „Moja kołysanka jest z lubuskiego ginu” wprowadza nas do chwiejnej opowieści, w której brakuje regularnego rytmu, spokoju i harmonii, a których to cech oczekiwaliśmy od utworu realizującego założenia gatunku. W przebiegu tekstu dokonuje się materializacja opowieści – sam utwór (gatunek) zostaje upodmiotowiony. Można odnieść wrażenie, że w miejsce kołysanki traktującej „o czymś / o kimś” ona sama staje się „bohaterką” utworu, w którym adresatem jest strach i smutek.

Bez Ciebie bym tylko milczał dosadnie

Autotematyczną funkcję pełnią przypadki introdukcji płyt, w których autor na różne sposoby zapowiada ich zawartość, dokonuje specjalnego otwarcia. *Intro* płyty *Telehon* przypomina w formie początek jakiegoś „teatryku piosenki”, w którym przedstawia się zawartość dalszej części spektaklu. Bezpretensjonalną i celową anachroniczność takiego gestu wykazują inicjalne piosenki z innych płyt: *Rozpoczęcie (10 piosenek)*, *Wstęp (Wir)*, *Marginal Intro (Marginal)*. Każdy z tych utworów ma nieco inną formę i skalę autotematyzmu, wyraźna jest tu jednak intencja „narracyjnego zawiązania”, wprowadzenia do materiału, który dzięki temu gestowi zyskuje kompozycyjne otwarcie.

Inny ciekawy zabieg autotematyczny został użyty w piosence *10 piosenek*, która została umieszczona jako dziesiąty utwór na płycie zatytułowanej *10 piosenek*, a zawierającej 12 ścieżek dźwiękowych. Wyjaśnieniem rozbieżności między liczbą utworów na płycie a jej tytułem może być umieszczenie na niej autotematycznego *Rozpoczęcia* oraz wieńczącej album *Ballady o Okrzei*, która przez artystę została określona jako „kowerniekower”¹¹, a stanowi wykonanie tradycyjnej ulicznej ballady, śpiewanej wcześniej między innymi przez Stanisława Grzesiuka.

Autotematyzm w utworze *10 piosenek* jako temat obejmuje z jednej strony płytę, w której się zawiera, z drugiej zaś jest żartobliwym autokomentarzem oraz – w szerszym wymiarze – iro-

¹⁰Z niewiadomych powodów takiemu rozumieniu pojęcia autotematyzmu sprzeciwia się Grzegorz Piotrowski, pisząc m.in.: „Ponieważ pojęcie to rozumiem wąsko, za autotematyczne nie uznaję piosenek, w których zostaje «obnażona» czynność śpiewania w ogóle (*Śpiewam pod gołym niebem*) lub nazwana gatunkowa przynależność komunikatu (*Piosenka o mojej Warszawie*), a także pretekstowo czy pseudopoetycko zasygnalizowana specyfika gatunku (*Nie wierzę piosence*)” (Piotrowski, „Teatr piosenki”, 364–365). Wszelkie tego typu tytuły („Piosenka o...”) stosowane świadomie noszą bardzo wyraźny rys autotematyczny, wprowadzając (nierzadko ironiczny bądź autoironiczny) dystans wobec gatunku. Przekładając taką grę na realia literackie, bądź szerzej, kulturowe, wystarczy wyobrazić sobie analogiczne tytuły, jak: „Powieść o...”, „Opowiadanie na temat...”, „Film o...”, „Spektakl o...”, „Obraz przedstawiający...”.

¹¹Kower” to oczywiście żartobliwie spolszczona wersja słowa *cover*, oznaczającego aranżację utworu, którego wykonawca nie jest jego twórcą.

nicznym opisem relacji między artystą i odbiorcami. Kolejne fragmenty utworu stanowią wyliczenie przyczyn prognozowanej porażki każdej piosenki – z płyty, której utwór jest częścią. Pesymizm bijący z utworu zostaje znacząco złagodzony przez żartobliwą formułę. Zgodnie z tym wyliczeniem artystę czekają następujące przykrości, opisywane w kolejnych strofach:

Po pierwszą piosenkę przyjdzie skarbówka [...]
Po drugą się zgłosi ZUS niezawodny [...]
Po trzecią przyjdą darmowe łapki [...]
Czwarta piosenka przepadnie w radio / boś użył dwa słowa, których nie warto [...]
Piątą piosenkę załatwi dystrybucja [...]
Szósta była marna sama po prostu [...]
Siódmą porwie na plastikowej torbie / czarny wiatr, który przyleciał po mnie [...]
Ósmą zawinie reggae policja / albo straż miejska prawdziwego hip-hopu [...]
Dziewiąta spłynie Karową do rzeki / z kolejną lufą jak miasta ścieki [...]

Każdy z tych wersów zostaje rozwinięty, ukazując nieprzyjemności, jakie spotykają artystę. Znaczące miejsce w tym wyliczeniu zajmują pozycje numer trzy i osiem. Tutaj podmiot mówiący rozlicza się z kłopotliwymi odbiorcami. „Darmowe łapki” to metafora kradzieży własności intelektualnej w postaci kopiowania płyt, nieszanowania praw autorskich. Utwór powstawał w czasie, gdy wielu artystów toczyło walkę o uświadomienie swoim fanom, że darmowe kopiowanie płyt pozbawia artystów dochodów¹². Podmiot liryczny używa tutaj ironii, za sprawą liryki roli wcielając się w postać nieuczciwego fana, którego wymagania wobec artysty demaskują go jako postać prymitywną i *de facto* ograniczającą wolność artysty. W strofie poświęconej ósmej piosence „reggae policja” oraz „straż miejska prawdziwego hip-hopu” to ironiczne określenia bezkrytycznych wyznawców określonych stylistyk, zamkniętych w subkulturowych ograniczeniach. Z tej strony często wysuwano oskarżenia pod adresem artysty o odchodzenie od „właściwych” stylistyk muzycznych, co najczęściej wiązało się z zarzutem komercjalizacji.

W powyższym omówieniu nie uwzględniono jeszcze opisu ostatniej, dziesiątej piosenki. Ta, jako temat, wypełnia ostatnią strofę, która brzmi:

Dziesiątą bez żalu oddaję Tobie,
ja jestem pytanie Ty jesteś odpowiedź,
bo nie byłoby piosenki żadnej
bez Ciebie bym tylko milczał dosadnie.

Odpowiedź na pytanie, kto jest adresatem tego wyznania, musi pozostać niewyjaśniona. Czy jest to wyznanie miłosne, skierowane do najbliższej osoby? Niedookreślenie, brak jednoznacznego sygnału pozwala uruchomić i inny kontekst interpretacyjny. Adresatem może się poczuć każdy słuchacz, każdy odbiorca, który czuje się świadomy i zdolny do identyfikacji

¹²Najbardziej znany przypadek to ostre spory Kazika Staszewskiego z fanami na tym tle. Z kolei Grabaż (Krzysztof Grabowski, lider zespołów Pidżama Porno i Strachy na Lachy) w tym samym mniej więcej czasie, co Pablopavo *10 piosenek*, napisał utwór *I Can't Get No Gratification*, w którym porusza podobny problem. Sytuacja ta uległa w ostatnich latach złagodzeniu w związku z rozwojem serwisów streamingowych i obniżeniem znaczenia rynkowego fizycznych nośników, a artyści piosenki główną część dochodów czerpią z działalności koncertowej.

z podmiotem lirycznym tekstu. Odbiorca inny od subkulturowych „służb mundurowych”, który rozumie, jak niewłaściwe są żądania wysuwane pod adresem artysty¹³.

Innym utworem, w którym pojawiają się bezpośrednie zwroty do słuchacza, jest tytułowa piosenka z płyty *Ladinola* wydanej w 2017 roku. Jest to zresztą piosenka otwierająca album i z powodzeniem może pełnić funkcję wprowadzenia do całości. Eufoniczny – oparty na neologizmie – tytuł, który jest zarazem śpiewnym refrenem, wspólnie z warstwą muzyczną współtworzy atmosferę bezpretensjonalnej rozrywki, co znajduje odbicie w tekście. Podmiot liryczny najpierw zwraca uwagę na potencjalne sytuacje odbioru, budując wokół tychże zawiązanie porozumienia:

a jeśli słuchasz tego teraz w autobusie
popatrz przez okno, albo popatrz na ludzi
a jeśli słuchasz, czego życzę, na imprezie
zatańcz z dziewczyną, która się najbardziej nudzi
a jeśli jesteś dziewczyną to wiadomo, na odwrót
[...]
a jeśli jedziesz sobie na rowerze
[...]
a jeśli nic, nic się nie klei
niech się lepią chociaż do ciebie te dźwięki
[...].

W kolejnej zwrotce pojawiają się wyraźne sygnały autobiograficzne, pozwalające nawiązać porozumienie w bardziej bezpośredni sposób:

a jeśli jesteś mój rocznik mniej więcej
wychył kieliszek za Otokara Balcy
a jeśli to nie pierwsze twe Ludziki
to wiesz, że robię błędy w odmianie palcy.

Autor rezygnuje tutaj z maski, jaką zapewniają instancje nadawcze, zwraca się do odbiorcy jako konkretny człowiek, urodzony w latach 70. XX wieku, a więc kształtowany w dzieciństwie przez animowane filmy studia z Bielska-Białej, udźwiękowiane przez zmarłego w 2012 roku reżysera, którego charakterystyczne imię i nazwisko utrzymywało się w świadomości młodych ludzi przez stałą obecność w napisach końcowych. Fraza dotycząca błędów w odmianie palcy (właśc. palców) to inna autotematyczna gra – taka celowa usterka fleksyjna powtarza się niemal na każdej płycie autora *Telehonu*.

Ladinola to płyta, którą poprzedzały dwa albumy uznawane za poważne, bardziej poetyckie niż rozrywkowe (*Tylko* oraz *Wir*), wprowadzające poważniejsze tony w odczytywaniu i odbiorze twórczości piosenkowej artysty. Być może takiemu trendowi chciał przeciwstawić się autor,

¹³W niniejszym tekście nie zostaje rozwinięty wątek autobiografizmu, który stanowi ważny element twórczości omawianego tu artysty. Elementy autobiograficzne pojawiają się w twórczości Pablopavo najczęściej jako tło do rozważań na temat twórczości – własnej, w kontekście gatunku, świata popkultury i innych zjawisk o charakterze artystycznym. Jest to jednak temat na tyle obszerny, że wymaga odrębnego omówienia.

publikując płytę znacznie lżejszą w warstwie muzycznej, podkreślając ten kierunek również w deklaracji, która pojawia się w dalszej partii tekstu:

a jeśli w ogóle mam być odrobinę szczerzy
muzyka to rozrywka tylko każdy inną lubi.

To wyraźny sygnał, pełniący także funkcję ironicznego autokomentarza na temat wagi i znaczenia piosenkowej twórczości oraz oczekiwań wobec artystów.

Ósmy utwór na płycie *Ladinola* stanowi jeszcze inne interesujące wykorzystanie autotematycznego chwytu. Tym razem osią, wokół której koncentruje się refleksja, jest sytuacja koncertu – czyli inny ważny aspekt twórczości piosenkowej. Pamiętajmy wszak, że piosenka to nie tylko słowa i muzyka, ale także wykonanie, w swej istocie wykonanie na żywo, przed publicznością, co jest okazją do spotkania, oddziaływania energii artysty i publiczności. W sali koncertowej spotykają się na moment ludzkie losy, myśli, emocje – zjednoczone wokół postaci artysty i jego twórczości. Taki moment uwiecznił Pablopavo, tworząc niejednoznaczną sieć powiązań pomiędzy podmiotem mówiącym tekstu a bohaterami. Specyfikę tej relacji poznamy od pierwszych słów:

Jestem tym chłopakiem który przyszedł na mój koncert
Ale zadzwonili i poszedł już gdzieś.

Taka multiplikacja tożsamości podmiotu lirycznego prowadzi w tekście do ukazywania różnych postaci (a w dalszej części dotyczy to nie tylko ludzi). Już w następnym wersie poznajemy ciąg dalszy tej relacji: „Jestem tą dziewczyną co przyszła tu dla niego i / Rozgląda się”. Dzięki migawkowym ujęciom, sytuacyjnym miniaturom poznajemy ludzkie emocje, przeżycia, które z racji skrótowości pozostają niedopowiedziane, acz na tyle wyraziste, że dają okazję do wyobrażenia miniportretów psychologicznych postaci i ich życiowych sytuacji. W dalszych partiach tekstu podmiot mówiący wciela się w różne osoby, występując jednocześnie w dwóch postaciach: opisującego w pierwszej osobie („Jestem cwaniakiem szydzącym przy barze”) i opisywanego w trzeciej osobie („Sprawdza w telefonie czy są nieodebrane / Nie ma, choćby jeszcze mocniej patrzył”); jest „facetem, stojącym z boku sceny”, który „cedzi przez zęby za tekstem tekst / Trochę mu wstyd, że zna wszystko na pamięć / jest po czterdziestce, w kieszeni ma fajki i pięść”. Co ciekawe, wciela się również w zjawiska: „Jestem błyskiem dekoltu barmanki / Od którego ślepnie mąż / Biorący dla żony mojito”. Żona z kolei „myśli o małej / Czy zasnęła już / Czy ręce babki są jeszcze matczyne / Żelazko, pralka, nóż”.

Jeden z końcowych fragmentów wprowadza autotematyzm z dziedziny scenicznej, wykonawczej, by zbudować atmosferę subtelного erotyzmu, gry zmysłów i wypełniającej przestrzeń muzyczności:

Jestem basem, który płynie po sali jak fala
Opływam każde biodra i każdy brzuch
Lepiej bicie serc i wykrzyczane szepty
Wracam na scenę jak niedopity blues.

Klimat psychologicznej złożoności relacji osobowych tej piosenki dopełniony zostaje w ostatniej zwrotce, której bohaterem jest dzieciak przerażony tłumem. Najważniejsze jednak, że podmiot mówiący wie, iż wspomnienie „wróci niespodziewanie / za piętnaście lat, przez wypity rum”. Wszechwiedzący podmiot mówiący to artysta występujący na scenie, *alter ego* autora – jego opowieść o koncercie i identyfikacji ze słuchaczami jest czymś więcej niż chwytem autotematycznym. Jest wyznaniem bliskości, współodczuwania, chwilowej jedności losów w czasie magicznego wydarzenia, jakim jest koncert dla artysty, choć nie zawsze i nie dla wszystkich uczestników.

Robię w słowach jak słoń w składzie zdań

Pablopavo jest artystą piosenki. Piosenka, jako utwór wielokodowy, redukuje rolę warstwy słownej na rzecz innych elementów przekazu. Jest to jednak kraina przebogata, gdzie znaleźć można cały wachlarz postaw wobec znaczenia i formy tekstu w budowie całościowego dzieła, jakim jest utwór słowno-muzyczny (by wymienić tylko te dwa elementarne systemy znaków). Autor *Piosenki ze śmieci* bez wątpienia należy do tych twórców, dla których przekaz językowy odgrywa bardzo istotną rolę. Za wypowiedź programową w tym ujęciu można uznać *Strzępię*, piosenkę z płyty *Wir*.

Utwór stanowi refleksję na temat aktu twórczego, ale głównym tematem pozostaje materia języka. W centrum zainteresowania staje więc nie chwila tworzenia, ale sposób myślenia o języku (w tym języku piosenki). Z uwagi na fakt, że nie jest to tekst powszechnie dostępny, jak bywa to przyjmowane w praktyce literackiej, warto przytoczyć go w całości, by uniknąć nieporozumień związanych z koniecznością parafrazowania bądź interpretowania fragmentów poza ich najbliższym kontekstem:

strzępię język
kreski znad eń i znad ci
bryzgają jak krople
krwi

strzępię język w dobrej
wierze dany mi
w język wierzę głupio
jak głupcy w sny

niosę potroszę
co mi się zda lub nie zda
chyłkiem patroszę
i sło i wa

dla cie dla bie
dla lalala
bo nic więcej nie mam
i nie będę miał

drwi ze mnie
na chłodno drwi
to samo
co samo się tli

się toczy
się strzępi
się ściera
i

na kropkach się ślizga
nim pęknie na nic

lepiej to lepiej
na nieco porządniejsze nic
wciskam jak siebie
nic w nic na styk

kroję na dwoje
znoje i klecę deseń
boję się czy twoje
ucho to zniesie

robię w słowach
jak słoń w składzie zdań
tropię i kitram nasze życie
wśród nut ram

gram siebie tu
gram siebie wśród stu
gramów anagramów
bycia z tobą tu

dla cie dla bie
dla lalala
bo nic więcej nie mam
i nie będę miał.

Tytułowe wyrażenie „strzępię” ma źródła lingwistyczne. „Strzępić język” to związek frazeologiczny, który oznacza tyle, co: mówić dużo, niepotrzebnie, gadać nadaremno. Tutaj zwrot ten został udosłowiony, co prowadzi do skojarzeń biologicznych, które wsparte wyobrażeniem wizualnym prowadzą ku powiązaniu znaków diakrytycznych z kroplami krwi. Język występuje tu w dwóch znaczeniach: jako narząd mowy i jako system komunikacji. Trudno uciec od skojarzenia z nowofalowymi ujęciami tego tematu (*Język, to dzikie mięso* Ryszarda Krynickiego może posłużyć za najoczywistszy przykład). Efektem wyjściowej metafory są dalsze operacje na językowych elementach: rozbijanie wyrazów na

mniejsze cząstki, celowa organizacja wypowiedzi tak, żeby pojawiały się krótkie słowa, wykorzystanie współbrzmień, które są świadectwem językowej nadorganizacji, przekształcenia związków frazeologicznych. Z motywacji lingwistycznych biorą się gry brzmieniowe, przynosząc podobną pogoń sensów i znaczeń, aliteracji, anafor i innych środków stylistycznych (*lepie – lepiej; w słowach – słoń w składzie; gram – gram – gramów anagramów*). Sam tytuł i pierwszy wers wyraźnie oparty jest na współbrzmieniach, wykorzystując głoskę „ę”. „Nie-piosenkowy” jest też zapis – eksponujący znaczenia *stricte* literackie, wykorzystujący przerzutnie, długość wersów, arbitralność pauz wersyfikacyjnych. Jak w całej twórczości Pablopavo, wpleciony w poetyckość zostaje i tu język potoczny, naturalny w dzisiejszej komunikacji codziennej (*na styk, kitram* – to słowo zostaje umieszczone w grupie współbrzmień, w związku z nagromadzeniem „r” w dłuższym fragmencie obejmującym dwie strofoidy i rym).

Kontaminacja znaczeń we fragmencie: „strzępię język w dobrej wierze / w dobrej wierze dany mi / w język wierzę głupio / jak głupcy w sny” – to ważne wyznanie wiary (cały czas pamiętamy, że jesteśmy na terytorium piosenki, gdzie język jest przecież tylko jednym z kodów, niekoniecznie prymarnym), ale też wyraz ulotności, nierzeczywistości materii. Tekst w sferze idei przesłania, jest autokomentarzem dotyczącym twórczości, ale i szerzej, stosunku do świata, sztuki. Jest wyznaniem bezradności wobec materii języka w procesie komunikacji. Można powiedzieć, że to piosenkowa refleksja nad filozofią języka, niemożnością pełnego wyrażenia i porozumienia nadawcy i odbiorcy. A jednocześnie poszukiwanie nadziei, że ów trud próby opisanego życia i wpisania go w strukturę płockiej formy piosenki nie jest daremny. Uwagę zwraca zorientowanie na odbiorcę. Podmiot mówiący kieruje swój komunikat w jego/jej kierunku, wyznając wagę i znaczenie tego, do kogo kierowane są ułomne słowa i te ledwo uchwytnie strzępy sensów.

Jestem bohaterem tego opowiadania

Paweł Sołtys stara się wyraźnie rozdzielać swoją twórczość songwritera (Pablopavo) od aktywności pisarskiej, sygnowanej prawdziwym nazwiskiem. Tekst ten poświęcony jest piosence Pablopavo, stąd odniesienie do twórczości pisarskiej będzie jedynie sygnał, warto jednak wspomnieć i o niej, bo pozwoli dopełnić obraz autora, dla którego autotematyzm jest szczególnie ważną strategią twórczą. W zbiorze opowiadań *Nieradość* znajdziemy opowiadanie zatytułowane – no właśnie – *Opowiadanie*¹⁴. Narratorem tego krótkiego tekstu jest... jego bohater, o czym dowiadujemy się już w pierwszym zdaniu:

Jestem bohaterem tego opowiadania i rozglądam się nerwowo.

W dalszych partiach tekstu poznajemy sytuację tej nadzwyczajnie samoświadomej postaci literackiej, wadzenie się z losem wyznaczanym przez autora. Daje o sobie znać poczucie niegotowości bohatera, ponieważ opowiada nam on siebie, będącego w trakcie procesu powstawania. Czytamy między innymi:

Czuję, że ten pozornie wszechwładny ktoś zaraz rzuci mnie w wir tak zwanych przygód, a to ostatnia rzecz, jakiej pragnę.

¹⁴Sołtys, *Nieradość*, 40.

Bohater ów nie wie jeszcze, czy będzie miał dokonywać czynów heroicznych, czy groteskowych, wzbrania się jednak przed swoją rolą, za powód podając nieprzyjemną pogodę. Zwróćmy jednak uwagę, że autor w tym rozumieniu jest tylko p o z o r n i e w s z e c h w ł a d n y . Bohater, który posiada własną tożsamość, jest zniewalany przez autora. Jego proces stawania się poznajemy w czasie rzeczywistym:

Nie mam jeszcze koloru oczu, ani włosów, ale wiem już zbyt wiele, gdzieś w tym umyśle poza kadrem rodzi się moja nieszczęśliwa miłość i przypadkowa śmierć.

Nadzieją na uniknięcie dramatycznego losu jest zarzucenie pracy przez autora, który może „odłożyć kartki z tym wszystkim do najniższej z szuflad”. Granica między światem protagonisty a rzeczywistością pozaliteracką jest płynna, świadomość jej istnienia dociera do bohatera na przykład przez dźwięki (odgłos trzeszczenia) z zewnątrz. To pobudza refleksję o konflikcie tych dwóch światów, o tym, jak bardzo drobiazgi ze świata, w którym żyje autor, mogą zaburzać świat literacki, czytaj: autorską koncentrację, izolację, poświęcenie. Życzliwość otoczenia („[Rzeczywistość] Pozornie zatroskana: a może coś wam doradzić, coś dodać, czegoś uszczknąć?”), „ciepło i światło”, to zjawiska wrogie dla twórczości:

Dla tego świata tu to tylko śmierć. Noc się rozwije, ja, księżyc i pies nawet – wszyscy w biel.

W biel kartki, oczywiście. Egzystencja bohatera nosi cechy absurdałnych sprzeczności, w czym nieprzypadkowo przypomina los człowieka. Tylko materia, z której jest budowana, świadczy o jej literackim charakterze. To, jak już znamy z twórczości Pablopavo, język – niedoskonały, stawiający opór, ale wszechmocny:

Więc tylko nasłuchiwać, choć strach, czekać na wypadki, odmawiać fatum jak różaniec, niczemu się nie dziwić, nawet dać się zamordować, żeby opowieść przetrwała. Patrzyć, jak bezokoliczniki budują okolicę, bo to już świt, ze świtem idą pierwsze głosy. Jeszcze wypowiedane nieporadnie, jeszcze wprawiające się w brzmienie, w bycie.

W takich to okolicznościach egzystuje bohater opowiadający nam to wszystko. Opowiadający, jak powstaje opowieść o nim. Opowieść, jak można sądzić z samoświadomości bohatera, raczej popularna, może sensacyjna, lecz to tylko dalekie tło. Prawdziwe napięcie rodzi w przypadku *Opowiadania* proces tworzenia, powoływanie do życia świata i bohaterów, w którym jeden z nich uzyskał szczególną podmiotowość bytu wyższego rzędu – narratora.

W poszukiwaniu sensu

Autotematyzm postrzegany był przez twórcę terminu jako „błędne koło nicości”¹⁵, „komunikat, który nic nie komunikuje, myśl, która nie ma treści poza samą sobą”¹⁶. Takie twierdzenia

¹⁵Artur Sandauer, „Konstruktywny nihilizm”, w: *Zebrane pisma krytyczne. T. 1* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 537–554.

¹⁶Artur Sandauer, „Samobójstwo Mitrydatesa”, w: *Zebrane pisma krytyczne. T. 2*, 1981, 504.

zostały już wielokrotnie przewartościowane przez badaczy literatury i samą literaturę, ukazując wiele interesujących realizacji, które przyczyniły się do rozwoju atrakcyjnych intelektualnie i poznawczo form. Także na przykładzie innych sztuk można stwierdzić, że autotematyzm daje szerokie możliwości wypowiedzi, kiedy nie stanowi wyłącznie celu sam w sobie. Paradoksalnie – na przekór obawom związanym z poczuciem wyczerpania kultury i konwencji – autotematyzm zdaje się prowadzić do poszukiwania sensu tworzenia, a w szerszej perspektywie może w ogóle sensu istnienia w absurdalnym świecie. W sytuacji kryzysu wartości, zwątpienia w prawdę przekazu autor próbuje znaleźć motywację, rozważyć okoliczności, sprawdzić krytycznie sytuację własnego dzieła, zadaje pytania sobie i innym o sens twórczości.

Piosenka, odchodząc od czysto rozrywkowej funkcji, przekracza ograniczenia związane z wielokodowością, w sferze tekstowej zmierzając w kierunku świadomie kreowanej literackości. Umiejętnie wykorzystany autotematyzm staje się atrakcyjnym chwytem, który pomaga intelektualizować przekaz, tworząc interesujące napięcia oparte na ironii, autoironii, eksponując dystans wobec materii twórczej. Namysł nad procesem tworzenia, nad formą utworu jest efektem wyższego poziomu refleksji. Istotna staje się zarówno samoświadomość autorska, jak i wiara w odbiorcę, w jego chęci i możliwości uczestnictwa w takiej grze, która wymaga otwartości i intelektualnego wysiłku. W świecie, w którym sztuka nie stanowi obiektu powszechnego zainteresowania, przesłaniana przez materializm, doczesne problemy, sprawy polityczne, rozważania na temat sztuki, twórczości, samego procesu twórczego stanowią przykład myślenia abstrakcyjnego i jako takie zasługują na szczególną uwagę.

W twórczości Pablopavo język uzyskuje rzadko spotykaną – jak na warunki piosenki – podmiotowość. U Sołtysa *Opowieść* staje się bohaterką, fakt opowiadania tematem, zmaganie z formą ważnym problemem. Autotematyzm jawi się tu jako próba kreowania dystansu wobec sztuczności Formy. Celem jest uświadamianie owej sztuczności, konwencjonalności procesu komunikowania. Metarefleksja jest składnikiem ironii, próbą obrony przed naiwnym zaangażowaniem w świat opisywanej rzeczywistości. Doskonale współgra z programowym dystansem (słyszalnym także w realizacji fonicznej), zakładającym wyciszenie emocji na rzecz (pozornie) beznamiętnej relacji. Autotematyzm, jako ważny składnik deziluzji, wsparty subtelnym dowcipem i zintelektualizowaną poetyckością formy, staje się próbą ocalenia autentyzmu i zbudowania porozumienia wyższego rzędu ze świadomym tych konwencji odbiorcą.

Bibliografia

- Brzostek, Dariusz, Anna Skubaczewska-Pniewska, Andrzej Stoff. *Poezja świadoma siebie: interpretacje wierszy autotematycznych*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2009.
- Derlatka, Piotr. „A ja piszę i piszę..., czyli o wypowiedziach autotematycznych”. W: *Poezi piosenki 1956-1989: Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, 27–61. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Dźwinel, Kamil. „Od sensu wiersza do sensu piosenki”. *Piosenka: rocznik kulturalny*, 2015, 17–23.
- Florczyk, Tomasz. *Rap to nie zabawa już: obrzeża genologii, czyli gatunki literackie obecne w tekstach polskich twórców hip-hopowych*. Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, 2020.
- Głowiński, Michał. „Powieść jako metodologia powieści”. W: *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, 122–154. Kraków: Universitas, 2000.
- Grądział-Wójcik, Joanna. „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie”. *Forum Poetyki* 2 (2015): 108–119.
- Kaniewska, Bogumiła. „Metatekstowy sposób bycia”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 5, nr 41 (1996): 20–33.
- Labuda, Aleksander. „O funkcjach narracji autotematycznej”. *Literaria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka*, 1970, 73–111.
- Niewiadomski, Andrzej. *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Piotrowski, Grzegorz. „Teatr piosenki”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (2014): 357–379.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria. *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu: ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
- Sandauer, Artur. „Konstruktywny nihilizm”. W: *Zebrane pisma krytyczne*. T. 1, 537–554. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- – – „Poezja rupieci. (Rzecz o Mironie Białoszewskim)”. W: *Zebrane pisma krytyczne*. T. 1, 365–398. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- – – „Samobójstwo Mitrydatesa”. W: *Zebrane pisma krytyczne*. T. 2, 473–518. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1981.
- Sołtys, Paweł. *Mikrotyki*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018.
- – – *Nieradość*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019.
- Szary-Matywiecka, Ewa. „Autotematyzm”. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, 54–62. Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995.
- Tański, Paweł. „Czyste ognisko nieustającego. «Piosenki kolonistów» Grzegorza Kaźmierczaka i Variete”. *Piosenka: rocznik kulturalny*, 2016, 62–74.
- Waligóra, Agnieszka, red. *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021.
- Wiśniewski, Jerzy. „Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory”. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 16 (b.d.): 92–109.

SŁOWA KLUCZOWE:

A U T O T E M A T Y Z M

piosenka

L I T E R A C K O Ś Ć

ABSTRAKT:

Tematem artykułu jest twórczość Pablopavo, artysty piosenki, dla którego jednym z ważnych środków wyrazu jest autotematyzm. Termin ten, od dziesięcioleci rozpoznawany w badaniach literaturoznawczych, rzadko (lub prawie wcale) był dotąd rozpatrywany jako ważny element tekstów piosenek. W artykule znajdziemy liczne przykłady, które pokazują, jak na różne sposoby warszawski songwriter wykorzystuje autotematyzm, tworząc atrakcyjne konstrukcje paraliterackie. Dzięki takim zabiegom udaje się przekraczać ograniczenia gatunkowe piosenki, kierując przekaz w stronę literackości. Autotematyzm staje się chwytem, który pomaga budować porozumienie z odbiorcą ponad poziomem rozrywkowym. Dystans wobec formy, ironia, komizm służą ocaleniu autentyczności przekazu, stawiając w centrum zainteresowania sam proces komunikacji, oparty przede wszystkim na języku.

SŁOWO W PIOSENCE

Pablopavo

NOTA O AUTORZE:

Krzysztof Gajda – dr hab., prof. UAM w Pracowni Badań Literatury i Kultury Niezależnej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się badaniem warstwy słownej polskich piosenek, poszukując w nich przejawów literackości, podnoszących poziom przekazu ponad czysto rozrywkowe schematy gatunku. W szczególności odnajduje takie innowacje w autorskim modelu piosenki. Autor książek: *Poza państwowym monopolem* – Jan Krzysztof Kelus (1998), *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów* (2003, II wydanie 2013), *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego* (2009, II wydanie 2014), *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad* (2017) oraz wspólnie z Krzysztofem Grabażem Grabowskim *Gościu. Auto-bio-Grabaż* (2010).

„Hee Haw”.

Performanse śpiewu i tekstów songów Nicka Cave’a z formacją The Birthday Party na płycie *The Birthday Party* (1980)

Paweł Tański

ORCID: 0000-0002-5285-9592

W artykule podjęto próbę interpretacji aspektów performatywnych śpiewu i tekstów piosenek Nicka Cave’a oraz autorstwa gitarzysty Rowlanda Stuarta Howarda (1959–2009), a także Micka Harveya, Vincenta Eugene’a Craddocka (znanego jako Gene Vincent) i Williama Douchette’a (pseudonim: Bill Davis), z albumu śpiewającego pianisty z grupą The Birthday Party *The Birthday Party* (1980). Studium, wpisując się w nurt *rock song lyrics studies*, jest recepcyjnym śladem oraz refleksją nad początkami drogi twórczej wybitnego autora tekstów piosenek oraz kompozytora muzyki rockowej i wokalisty, obdarzonego interesującym głosem. Teza prezentowanej pracy jest następująca: pochodzący z Australii wokalista od pierwszych nagrań z zespołem The Boys Next Door (płyta *Door, Door* z roku 1979) pisze teksty piosenek o miłości, bólu i samotności, a przede wszystkim każdy kolejny krążek autora *Into My Arms* to zapis doświadczenia tęsknoty, nie inaczej jest zatem i w przypadku omawianego tutaj albumu, który wyraża żal i smutek – uczucia autora/piosenkarza, „ja” opowiadającego/śpiewającego, persony tekstowo-muzycznej czy, inaczej mówiąc, piosenkowego podmiotu performatywnego.

The Birthday Party to drugi album grupy muzycznej The Boys Next Door, wydany w 1980 roku przez wydawnictwo Missing Link. Po niespełna dwóch latach płyta została wznowiona, z inną okładką, na której jest tylko nazwa *The Birthday Party*. W związku z tym uznaje się, że jest to pierwszy krążek zespołu The Birthday Party¹. Album został nagrany w Richmond Recorders

¹ Por. Tanya Dalziel, Karen Welberry (red.), *Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009).

Studios w Melbourne w okresie od czerwca 1979 roku do lutego 1980, a realizatorem był Tony Cohen. Ta płyta jest zdecydowanie różna od swojej poprzedniczki, czyli debiutanckiej *Door, Door* (wydanej rok wcześniej). Utwory zawarte na krążku są nagrane w mrocznym i chaotycznym, punkowym stylu, który stał się później wizytówką zespołu The Birthday Party. Praktycznie całość tego albumu jest zawarta na kompilacji *Hee Haw* (1988), zawierającej wczesne nagrania grupy The Birthday Party.

Płyta, o której będzie mowa w prezentowanym artykule, zawiera dziesięć utworów, Cave napisał teksty czterech songów oraz jest współautorem jednego (z Howardem oraz Mickiem Harveyem – multiinstrumentalistą grającym na gitarze, gitarze basowej, instrumentach klawiszowych i perkusji). Wokalista jest autorem słów do piosenek według kolejności na krążku: 1, 2, 3 i 6, natomiast Howard czterech (4, 5, 7, 8), jeden utwór zaś to *cover* songu *Catman*, pióra Gene Vincenta i Billa Davisa, z 1957 roku, oryginalnie nagranych przez The Blue Caps. Warto zauważyć, że teksty wszystkich piosenek tworzą koherentną strukturę, budują spójny przekaz i składają się na harmonijną, przemyślaną i uporządkowaną całość albumu. Jest to bez wątpienia jedna z ważniejszych płyt w historii muzyki rockowej, dlatego warto ją zinterpretować. Prezentowany artykuł poprzedzają dwa moje studia² dotyczące początków drogi twórczej autora *La Panthère Des Neiges*; chciałbym w ten sposób ukazać trzy pierwsze wcielenia artystyczne australijskiego muzyka, te trzy jego dokonania bowiem rysują fascynujące portrety młodości scenicznej niebanalnego wokalisty i pianisty.

Omawianą płytę nagrało pięciu wykonawców: Nick Cave – śpiew, Mick Harvey – gitara, Rowland S. Howard – gitara, Tracy Pew – gitara basowa, Phill Calvert – perkusja. Muzyka na krążku jest krótka, trwa zaledwie 32 minuty i 3 sekundy, jak już wcześniej wspomniałem – zawiera dziesięć piosenek, spośród których najdłuższa jest *The Friend Catcher* (4:22, szósta w kolejności, a pierwsza na stronie drugiej płyty winylowej), najkrótsza zaś to *Waving My Arms* (2:15, siódma w kolejności, a druga na drugiej stronie płyty winylowej). Kompozycja albumu jest precyzyjna – rozpoczyna go dynamiczny, „ognisty”, szalony utwór *Mr. Clarinet* (3:42), zamyka natomiast, równie „dziki”, rozedrgany, pełen niepokoju i obłędu, ironiczny song o uroczystości urodzinowej – *Happy Birthday* (3:50). Taka konstrukcja krążka przynosi słuchaczowi przyjemność estetyczną wynikającą z „narracji” muzyczno-tekstowej całości – opowieść toczy się od historii o niepokojącym wołaniu o miłość, o małżeństwo, to song, który jest metaforą samotności, bólu, tęsknoty za bliską osobą, do szyderczego, kpiącego, drwiącego i ironicznego wyznania bohatera piosenek, że uroczystość urodzinowa jest w gruncie rzeczy dosyć ponurym momentem, ponieważ przynosi gorzką wiedzę o przemijaniu i śmierci, budzi nieustanny lęk i przerażenie; to wspomnienie „podmiotu piosenkowego”, kiedy był jedenastoletnim chłopcem³.

Głównym tematem tekstów piosenek są różne wymiary, strony, „brzmienia” miłości; można powiedzieć, iż bohater tych songów to człowiek opowiadający/śpiewający o swoich doświadczeniach uczuciowych związanych z ukochaną kobietą. Dużo tu samotności, tęsknoty, wyczekiwania na bliską

² Paweł Tański, „Antropologia słowa Nicka Cave’a na jego debiutanckiej płycie z zespołem The Bad Seeds *From Her to Eternity* (1984)”, *Kultura Współczesna* 2 (2021): 31–47; tenże, „«Sound of hername». Interpretacja tekstów piosenek z debiutanckiej płyty *Door, Door* Nicka Cave’a z zespołem The Boys Next Door”, *Czas Kultury* 3 (2021): 31–40.

³ Cytując teksty piosenek z tej płyty, korzystam ze strony: <https://genius.com/artists/The-birthday-party>, dostęp 22.02.2022, zob. [“The Birthday Party”]. Nie znajdziemy tych tekstów na stronie internetowej Nicka Cave’a, na której zamieszczono teksty dopiero od etapu grupy Nick Cave and the Bad Seeds, od albumu *From Her to Eternity* (1984) [“Lyrics”].

osobę, jej wypatrywania, pragnienia obecności dziewczyny. Alienacja prowadzi do obłądu, persona tekstowo-muzyczna tych utworów wyraża myśl, iż człowiek to istota często śmieszna, żałosna, słaba i przestraszona, którą dopada szaleństwo (*Happy Birthday*), pełna smutku, rozpacz, goryczy, poczucia winy, szamocąca się w rzeczywistości, zmagająca się z porażającym lękiem spowodowanym świadomością kruchości życia, nietrwałości egzystencji, upływu czasu (*Waving My Arms*, *The Red Clock*). „Światem przedstawionym” tekstów piosenek śpiewanych przez australijskiego artystę rządzą ciemne sprawy, sytuacje liryczne rozgrywają się w ponurej scenerii bycia, istnienie człowieka jest nieustannie zagrożone przez złe doświadczenia, a zewsząd czyhają pułapki. Pesymistyczny wymiar tekstów tych songów podkreśla warstwa muzyczna – pełna niepokoju, szaleństwa, gniewu, hałasu przesterów gitarowych, znakomicie użytych i wykorzystanych z korzyścią dla artystycznych walorów albumu, wreszcie – świetne zastosowanie efektów wokalnych, o których więcej napiszę w dalszej części tego studium. Podstawową kategorią estetyczną omawianych tekstów piosenek jest groteska podkreślająca absurd, dziwaczność, dziwność, śmieszność człowieka i świata, a kryjąca wszak niezwykle smutną diagnozę życia człowieka – został on ukazany w tych utworach jako istota chora, wynaturzona, skłonna do przemocy, sprawiania krzywdy innym, powierzchownie oceniająca ludzi, egoistyczna, budząca przerażenie i niesmak. Oto parę przykładów:

I put on my coat of trumpets
(*Mr. Clarinet*),

Dancing like a chimney sweep
I look ridiculous
All hands and feet
The hat's on wrong
(*Hats On Wrong*),

Halls echo with the sounds of his footsteps
Water drip drops from the ceiling
Shadow of a bird
Race! Race! Race! Race! Race! Race!
Race to the door and see what's scratching
Groaning Walls did they hear you?
Hair of the dog, hair of the dog, hair of the dog

Turning purple is the colour of murder
(*The Hair Shirt*),

And the
Guilt parade
The guilt parade
Parade, parade

Wave and say hello
(*Guilt Parade*),

The numbers soft as soap
And tend to bend in addition
They're much too wan for me
I'd prefer some consistency

And I say „Question:
When is a door not a door?”
And I say „That's not right!
Answer: when it's ajar!”
(Riddle House),

You and your lungs and your wrist
They throb like trains
Choo choo choo
It's a prison of sound
(The Friend Catcher),

Waving my arms
In motion
About a lot
(Waving My Arms),

The red clock goes drip toc
Drip toc as it rains cats and dogs
That break on the footpath
Put your hand out the window
Get stripped to the claw bone
(The Red Clock),

It's a very happy day
We are at lots of fun fun fun
And it's ice-cream and jelly
And a punch in the belly
How much can you throw over the walls?

And see how his face glows
It's a bike! what a surprise
It's a big bike. what a big surprise
It's a red bike. what a red surprise
Oh, what a surprise

But the best thing there
But the best thing there
Was the wonderful dog chair

Was the beautiful dog chair
That could count right up to ten

It could count right up to ten
It went woof, woof, woof, woof, woof
Woof, woof, woof, woof, woof
(*Happy Birthday*).

Najważniejszym zabiegiem stylistycznym, użytym przez autorów interpretowanych tutaj tekstów piosenek, jest ironia; ten chwyt służy im do językowego ujęcia tematu – ukazania człowieka jako istoty komicznej, a jednocześnie przerażającej, niedoskonałego, pełnego wad wytworu ewolucji wszechświata, nędznej kreatury rządzonej niskimi popędami i afektami. W takim ujęciu *homo sapiens* to nie „myśląca trzcina”, lecz raczej „bezrefleksyjna trawa”, „bezwiedny i bezwolny oczeret”, bez wewnętrznego prawa moralnego. Podobnie jak Blaise Pascal, który został opisany przez Charles’a Baudelaire’a w *Kwiatach zła* jako ten, który „miał otchłań, która wciąż płynęła z nim” – tak ludzie przedstawieni w songach Cave’a i Howarda to jednostki, w których rozpościera się nieskończona otchłań, marne stworzenia błędzące wśród „Les Fleurs du mal”, roślin grzechu. Językowe ujęcie takiego tematu zostało uzyskane między innymi dzięki lapidarności wypowiedzi lirycznej – warto zauważyć, iż te pierwsze próby pisarstwa piosenkowego autora *Carnage* charakteryzują się krótkością formy, zwięzłością, to swego rodzaju miniatury tekstowe, „mikrony” warstwy słownej songów, maksymalnie skondensowane intensyfikacje „splątanych obiektów”, utwory, którymi rządzi minimalizm⁴. Warto przywołać kontekst „mikrologii”:

Schodzenie ku językowym drobinom wierszy, śledzenie ruchu splątywania się najmniejszych wątków, podążanie za zarysowującymi się w owej mikroskali układami pojęć czy obrazów stanowi za każdym razem spotkanie z zagadką sprawczości tekstu. Jak w badaniach nauk ścisłych – na poziomie nano obserwujemy nieznane dotąd zjawiska samoorganizacji utworów literackich, wytwarzamy nową wiedzę o tych procesach, zdolną uwalniać nas od wszelkich dotychczasowych pewników na temat porządków i nieporządków literatury. Mikropoetyka staje się zatem wiedzą o nieznanym dotąd organach tekstów, ale i o tym, jak owe narzędzia powołują swój organon, czyli nowe sekwencje kategorii, zasad lekturowych, metod poznawczych. Co więcej, odkrycia tego rzędu dają zarazem wgląd w dynamiczny proces organizowania, wewnętrznych wiązań tekstów w pewne samosterowne porządki, w dużej mierze niezależne od kontekstów. Nie koniec na tym, bo ten ruch organizowania pomaga zrozumieć dyskretne zjawisko łączenia się tekstów z wielością zjawisk zewnętrznych, prototypowania przez tekst nowych rodzajów związków, stwarzania ich, rozbudzania ich aktywności. Dzięki mikropoetyce możemy zrozumieć, jak jest możliwe stawianie się przez utwór literacki ośrodkiem krystalizacji nowych form organizacji, nowych organów już nie tylko literackich. Nie dający się opanować, skodyfikować, przewidzieć świat nowej wiedzy o organizacji tekstów jest przeto zarazem światem nowych połączeń tekstów ze światem i modusów organizowania się tegoż świata wokół tekstów i dzięki nim na nowo⁵.

Zarówno Nick Cave zatem, jak i Rowland Stuart Howard stosują w swoich tekstach piosenek powtórzenia, tak przecież oczywiste w poetyce utworów słowno-muzycznych, zwrotki i refreny, ale

⁴ Por. „Mikropoetyka”, *Forum Poetyki* wiosna/lato (2017).

⁵ „Mikropoetyka”, 4–5.

czynią to w formach drobnych, mikrostrukturach, lapidarnych wypowiedziach songów, które nasycają gorzką ironią, tnącą jak ostry sztylet, konstruują groteskowy świat przedstawiony / sytuacje liryczne i kreują nieszczęśliwych bohaterów, stojących nad przepaścią, melancholijnych, samotnych oraz rozpaczliwie tęskniących za miłością. W drobinach fraz kryją się pulsujące smutkiem wyznania dojmujących doświadczeń – żalu, utraty, pustki, depresji, ciemnego nurtu egzystencji. Nad tym ponurym krajobrazem wisi czarne słońce rozpadu, prochu, pyłu, dymu, nicości. Królują tu skowyt, przygnębienie, beznadzieja i lęk. Wszystkie te emocje wyśpiewuje Nick Cave całym wachlarzem środków – od głosu pełnego bólu, poprzez krzyki, naśladowanie szczekania psa, warkot, udawanie ryków osła, przedrzeźnianie „grzecznego” wokalu, do gniewnych skandowań, będących wyrazem buntu wobec skarłałej rzeczywistości, „żałowej ziemi”. Krytycy pisali o twórczości autora *Ghosteen* z tamtego okresu: „ponad ledwo kontrolowanym zgiełkiem, wokal Cave’a rozciąga się od odgłosów desperacji do wprost przerażenia i szaleństwa”⁶ oraz „ani John Cale, ani Alfred Hitchcock – nikt z nich nie był bardziej przerażający”⁷, australijski artysta „nie śpiewa, lecz wydala głos ze swoich flaków”⁸. Pomimo że styl interpretacji głosowej autora *Skeleton Tree* nie jest odkrywczym i sięga on do dokonań wcześniejszych „krzykaczy” w historii rock and rolla, a w szczególności takich, jak Iggy Pop czy Alan Vega z zespołu Suicide, jego śpiewanie z formacją The Birthday Party wciąż pozostaje potężne i wyraziste⁹. Podkreślano, iż głos twórcy *Push The Sky Away* nadaje albumowi złowieszczy ton¹⁰, nazwano tę formację tak oto: „[to] wściekłe bestie, wypełnione udręczonym, wyjąłym, rzyzącym wokalem Cave’a, rzucanym na tle brutalnie atakujących gitar i wściekłego hałasu”¹¹, użyto następujących określeń: „to minuty piekła”, „oszałamiająca makabryczność”, „żałobne pieśni”, „wstrząsający lament”, „wizje krwawego szaleństwa”¹². Performanse śpiewu i tekstów songów Nicka Cave’a oraz autorstwa Rowlanda Stuarta Howarda, Micka Harveya, Vincenta Eugene’a Craddocka i Williama Douchette’a z formacją The Birthday Party na płycie *The Birthday Party* (1980) można zatem określić jako miniatury piosenkowe, będące tekstowymi i głosowymi ekspresjami buntu¹³, w których dominuje ironia, konstytutywną zasadą poetyki tych utworów zaś jest groteska. Formy modalności oraz komunikacji wokalne i atrybuty dźwięków śpiewu autora *Death By Drowning* służą wyrażeniu siły jego gniewu wobec świata, zwięzłość warstwy słownej songów ma na celu ukazanie akcydensu życia¹⁴. Taka postać wypowiedzi artystycznej – skondensowany tekst piosenki będący wyrazem kontestacji i przypadłości egzystencji – służy strategii analitycznej miniatury słowno-muzycznej¹⁵. Performanse śpiewu Cave’a polegają na tym, iż autor *Faint Heart* umiejętnie korzysta z całej palety możliwości swojego głosu, jak o tym pisałem wcześniej, po to, by w pełni sfunkcjonalizować konstrukcję osoby tekstowo-muzycznej i zastosować ją do aktu komunikacji intensywności metafor tęsknoty, smutku, bezradności, nieszczęścia, poczucia winy, wyrzutów sumienia, niesprawiedliwości, samotności, bólu, złości, rozpacz, desperacji, lęków spowodowanych świadomością śmierci – czyli tych wszystkich problemów, o których śpiewa.

⁶ Ira Robbins, David Sheridan, *Birthday Party*, tłum. Paweł Tański. <https://trouserpress.com/reviews/birthday-party/>, dostęp 23.02.2022.

⁷ Robbins, Sheridan.

⁸ Robbins, Sheridan.

⁹ Robbins, Sheridan.

¹⁰ Robbins, Sheridan.

¹¹ Robbins, Sheridan.

¹² Robbins, Sheridan.

¹³ Por. Piotr Michałowski, „Miniatura poetycka”, *Pamiętnik Literacki* 2 (1994): 116–135.

¹⁴ Michałowski.

¹⁵ Michałowski.

Głos w śpiewie autora *A Catholic Skin* to krawędź kontaktu muzyki i języka, by sparafrazować słowa Rolanda Barthes'a¹⁶, a mówiąc bardziej precyzyjnie: muzyki popularnej – rockowej w jej odmianie punkowej i języka angielskiego. Należy krótko odnotować w tym miejscu, o jaki nurt punka idzie – z pewnością nie jest to brytyjska scena muzyczna lat 70. XX wieku, gdzie tematyka egzystencjalna i filozoficzna nie odgrywa większej roli (zdominowana przez bunt antysystemowy). Raczej chodzi o prepunkowe zespoły amerykańskie z końca lat 60. i pierwszej połowy lat 70. minionego stulecia. Performanse wokalne Cave'a opierają się na aliteracjach, grach słów, podobieństwach brzmień wyrazów, onomatopiecznych skojarzeniach, jak na przykład w takich fragmentach:

her white stockings and red dress that goes
swish, swish, swish around her legs of lace
marry me, marry me alive

marry me, marry me alive
oh maybe, oh maybe lie down

I love her, love her, love her
love her love her love her love her
(*Mr. Clarinet*),

The skulls are just like stepping stones
The river's littered with little bones
(*Hats On Wrong*),

Race! Race! Race! Race! Race! Race!
Race to the door and see what's scratching
Groaning Walls did they hear you?
Hair of the dog, hair of the dog, hair of the dog

Turning purple is the colour of murder
Turning purple is the colour of murder
Turning purple is the colour of murder
Turning purple is the colour of murder

What's in your eye?
Said what size?
Left, right, left, right, left, right, left, right
What's in your eye?
Said what size?
Left, right, left, right, left, right, left, right
(*The Hair Shirt*),

¹⁶Roland Barthes, „Ziarno głosu”, tłum. Jakub Momro, *Teksty Drugie* 5 (2015): 230.

The happy monotony
It drags like a nail
And it ladders your mealy mouth
Into splintering smiles

And the
Guilt parade
The guilt parade
Parade, parade

Wave and say hello
Wave and say hello
Wave and say hello
Wave and say hello
(Guilt Parade),

I, cigarette fingers
Puff and poke
Puff and poking the smoke
It touches the ground

You and your lungs and your wrist
They throb like trains
Choo choo choo
It's a prison of sound

Of sound

She by a chinny chin chin
Eee-oh eee-oh
Like a Zippo smokes the way
Poke around
(The Friend Catcher),

It's all rough and tumble
The commotion of new
And we feel rather shiny
In our signalling suits
And explode into ho, ho, ho, ho, ho
It's our manifesto
(Waving My Arms),

It could count right up to eleven
It went woof, woof, woof, woof, woof, woof, woof, woof, woof
Woof, woof, woof
(Happy Birthday).

W performansach śpiewu autora *Idiot Prayer* język napotyka głos – by ponownie użyć sformułowania Rolanda Barthes’a, głos jest podwójnie wytwarzany: przez język angielski oraz przez muzykę punkową. To bardzo ważne, ponieważ ta właśnie konwencja muzyki rockowej, ten jej gatunek – punk rock – ściśle zespolona jest z konstrukcją osoby muzyczno-językowej, zastosowaną na analizowanym albumie, w jej aspekcie wokalnym, jest katalizatorem kompozycji songów. Chodzi zwłaszcza o ów głos Cave’a – wprost podtrzymujący metaforyczny *habitus* niezgody, buntu, gniewu, kontestacji, a negujący porządek symboliczny, ograniczający wolność i niezależność człowieka, czyli pole władzy, system społeczno-polityczny, który pulsuje „poza porządkiem inteligibilnym, ekspresyjnym – oto podrzucony nam Ojciec, jego falliczna sylwetka”¹⁷. Jak pisze Barthes: „«Ziarno» byłoby tym właśnie: materialnością ciała mówiącego swoim językiem ojczystym, być może literą, prawie na pewno *signifiante*”¹⁸. Śpiewające ciało autora *The Lyre of Orpheus* buduje kontrkulturowy wymiar tkanek utworów słowno-muzycznych, powiedzmy wprost: performanse śpiewu australijskiego artysty (i tym samym teksty piosenek) to *habitus* człowieka wyrażającego metaforycznie system wartości ruchu punk, symboliczne pole aksjologicznych struktur potencjału subwersywnego ludzkości, „zgniłków”, grających w garażach szorstką, brudną, dziką, hałaśliwą i ostrą muzykę rockową. Tak oto ujawniają się w wokalnych performansach Cave’a dwa rodzaje tekstów: feno-tekst wyrażający siatkę dyskursów krytycznych punkowej fali oraz geno-tekst, jak pisze Barthes: „ów szczyt (bądź podstawa) wytwarzania, gdzie melodia faktycznie przemierza język (nie to, co język mówi, lecz namiętność jego dźwięków-znaczących, liter), gdzie melodia bada, w jaki sposób język pracuje, oraz utożsamia się z tą pracą. To, używając bardzo prostego słowa, które jednak trzeba wziąć na poważnie, dykcja języka”¹⁹. Performanse śpiewu autora *The Firstborn Is Dead* to zatem *habitus* dykcji jego języka oraz śpiewnego pisma języka punków – tych romantyków późnej nowoczesności, samotnych *outsiderów* cywilizacji przemysłowej, prekursorów *grunge’owych* głosów, gitar, perkusji, rytmów, tekstów ekspresji gniewu i niezgody na ludzki świat. Pora w tym miejscu wyjaśnić znaczenie użytego w tytule prezentowanego studium sformułowania „Hee Haw” – to, oczywiście, tytuł płyty grupy The Birthday Party, fraza ta oznacza „ryk osła”. Zdecydowałem się dać taką właśnie sygnaturę w niniejszym artykule, ponieważ w znakomity sposób charakteryzuje ona to, co próbowałem wcześniej zinterpretować – semantykę performansu śpiewu Cave’a i tekstów jego autorstwa oraz innych członków zespołu. Ta autoironiczna metafora wokalisty świetnie oddaje jego punkową dyspozycję dobrego działania, sprawność gorącego języka w wokalnych „monodramach”; mówiąc słowami Pierre’a Bourdieu – stanowi „bazę do nieintencjonalnej inwencji kontrolowanej improwizacji”.

Utwory z analizowanego albumu można podzielić, ze względu na tematykę tekstów, na trzy grupy – kwestie nurtujące podmioty tych piosenek to bowiem: błaganie o miłość i przyjaźń (*Mr. Clarinet*, *The Friend Catcher*), pożądanie (*Cat Man*); ból (*The Hair Shirt*, *Riddle House*), gorycz przemijania (*The Red Clock*, *Happy Birthday*) i śmierć (*The Hair Shirt*); śmieszność (*Hats On Wrong*) i ułomność człowieka (*Guilt Parade*, *The Hair Shirt*, *Waving My Arms*). Te trzy kręgi problemowe: miłość, doświadczenie czasu oraz absurdalność egzystencji ludzkiej spaja najważniejsza rana bohatera interpretowanych songów – jest nią poczucie dotkliwej samotności w złym i okrutnym świecie. Interesująca nas płyta jest zatem lamentem pokonanego przez rozpacz człowieka, któremu pozostała już tylko pełna goryczy ironia. Wszędzie widząc groteskowe figury i sytuacje, ratuje się szyderstwem oraz kpiną. Głos autora *Jun-*

¹⁷Barthes, 231.

¹⁸Barthes, 231.

¹⁹Barthes, 232.

kyard podkreśla komizm rzeczywistości, brudne dźwięki gitar wtórują „oślemu” śpiewowi, pełnemu skargi na los, a garażowe brzmienie krążka przypomina o narodzinach i eksplozji punk rocka w latach 70. XX wieku w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, skąd falami rozlewał się na cały świat.

Trzy najciekawsze songi na omawianej płycie, reprezentatywne dla twórczości The Birthday Party, to: *The Hair Shirt* (trzeci na albumie, 4:04), *Hats On Wrong* (drugi, 2:47) oraz *Guilt Parade* (czwarty, 2:46). Łączy je nastrój niepokoju, osaczenia, zniewolenia, ukazania ciemnej strony natury człowieka. Pierwszy opowiada historię zbrodni, drugi jest drwiną z ludzkich „masek”, o których tak znakomicie kreślił fabuły Witold Gombrowicz, trzeci natomiast to zapis tego, iż bohater odczuwa wyrzuty sumienia z powodu swoich przewinień oraz faktu, że nasz gatunek cechują niemoralne czyny. Stwierdziłem na początku tego artykułu, iż kompozycja krążka jest starannie przemyślana i zrealizowana, warto zatem teraz podkreślić fakt, że narracja opowieści piosenkowych na tym wydawnictwie ma swoją dynamikę, przykuwa uwagę słuchacza, choćby przez to, iż po znakomicie otwierającym płytę utworze następuje równie świetny song – wstrząsający i ponury mimo groteskowych obrazów:

Dancing like a chimney sweep
I look ridiculous
All hands and feet
The hat's on wrong
The hat's on wrong
The hat's on wrong
The hat's on
It's wrong, wrong, wrong, wrong,
wrong, wrong, wrong, wrong

The skulls are just like stepping stones
The river's littered with little bones
The hat's on wrong
The hat's on wrong
The hat's on wrong
The hat's on
It is on wrong, wrong, wrong, wrong
It's on wrong, wrong, wrong,

The grass is green
The sky is blue
My feet are bound in bamboo
The hat's on wrong
The hat's on wrong
The hat's on wrong
The hat's on
It's on wrong, wrong, wrong
It's on wrong, wrong
The hat is on wrong, wrong
My hat is on wrong, wrong

On my skull
 Look at me, my hat is on wrong
 My hat's on wrong
 (*Hats On Wrong*).

Równie udanym zabiegiem jest umieszczenie jako przedostatniego na płycie utworu będącego *cove-rem* piosenki *Catman* (2:30), który jest ironiczną opowieścią o pożądaniu, seksualności, cielesności:

Catman's coming, better look out
 Catman's coming, running about
 Catman's coming, looking for a girl
 Better hide your sister, man

C is for the crazy hair do that he wears around
 A is for the arms that he'll sneak around your waist
 T is for the taste on the lips belong to you, yeah man

M is for the mean things that this mean man does
 A is for all the hearts that he has ever broke
 N is for the names on the list you may be on

Catman

Catman's looking for a woman all day long
 Better watch out
 Better watch out
 You better watch out because you're gonna get kissed
 You better watch out because he is in your midst

Catman

You better watch out because of Mr. catman
 Catman

Pierwszą stronę płyty zamyka song *Riddle House* (2:47), będący w istocie pytaniem o granice poznania świata i wolności, otwiera zaś drugą stronę krążka piosenka *The Friend Catcher* (4:21) – pretekstem do snucia opowieści przez narratora jest sytuacja prozaiczna, mianowicie palenie przez niego papierosa, głównym natomiast tematem tego utworu jest ciało człowieka, granice skóry; ciekawie użyto tu porównania oraz metafory, które służą do namysłu nad ludzkim głosem, nad możliwościami języka, mowy, śpiewu, jest to zatem również refleksja autotematyczna:

You and your lungs and your wrist
 They throb like trains
 Choo choo choo
 It's a prison of sound

Wcześniej powiedziałem o początkach i zakończeniach poszczególnych stron płyty oraz wspominałem również o „środku” pierwszej strony albumu, warto zatem napisać o „środkowej” części strony drugiej – siódmą w kolejności, a drugą na stronie „B” jest piosenka *Waving My Arms*, natomiast ósmą (trzecią na drugiej stronie) – *The Red Clock*. W obu tych utworach podstawowym tematem jest czas, jego doświadczanie przez człowieka, przemijanie, pęd rzeczywistości, ruch, „choroba na śmierć”. Wysłuchanie się w konstrukcję krążka jest więc odkryciem dynamicznego procesu organizowania songów, ich wewnętrznych wiązań w pewne samonapędzające się struktury. Ten ruch wynikania pomaga zrozumieć zjawisko łączenia się piosenek z wielością zjawisk zewnętrznych, prototypowania przez utwór słowno-muzyczny nowych rodzajów związków, stwarzania ich, rozbudzania ich aktywności. Chodzi tu oczywiście o wielokrotnie wspomnianą w tym studium, *praxis* kontrkultury punkowej, „ćwiczenia angażujące”, zmienianie biegu zdarzeń przez ludzi skupionych wokół tej aksjologicznej sfery. Za pomocą szyderstwa, ironii, ciętego języka zostały wyśpiewane przez Nicka Cave’a w sposób niezwykle odwieczne problemy człowieka – gorycz egzystencji, melancholia, trudna codzienność. Punkowe performanse ekspresji wokalne autora *Prayers on Fire* otworzyły na płycie *The Birthday Party* z formacją The Birthday Party twórczość tego artysty, która zaprowadziła go do współpracy z wybitnym multiinstrumentalistą Warrenem Ellisem (ur. 1965). To już tereny muzycznego minimalizmu, jakże innego od punkowych korzeni australijskiego pianisty. I jakże inne performanse śpiewu. Piękny album *La Panthère Des Neiges* (premiera: 17 grudnia 2021) jest tego wymownym dowodem.

Bibliografia

- Barthes, Roland. „Ziarno głosu”. Tłum. Jakub Momro. *Teksty Drugie* 5 (2015): 229–237.
- „The Birthday Party”. *Genius*. <https://genius.com/artists/The-birthday-party>. Dostęp 22.02.2022.
- Dalziel, Tanya, Karen Welberry, red. *Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009.
- Idiot Prayer: Nick Cave Alone at Alexandra Palace*. Trafalgar Releasing, 2020.
- „Lyrics”. *Nick Cave*, <https://www.nickcave.com/lyrics/>. Dostęp 22.02.2022.
- Mayall, Prick. „Boys Next Door lyrics”. *Live Journal*, 10 July 2009. <https://mick-harvey.livejournal.com/10656.html>. Dostęp 22.02.2022.
- Michałowski, Piotr. „Miniatura poetycka”. *Pamiętnik Literacki* 2 (1994): 116–135.
- „Mikropoetyka”. *Forum Poetyki* wiosna/lato, 2017.
- Robbins, Ira, David Sheridan. *Birthday Party*. <https://trouserpress.com/reviews/birthday-party/>. Dostęp 23.02.2022.
- Tański, Paweł. „Antropologia słowa Nicka Cave’a na jego debiutanckiej płycie z zespołem The Bad Seeds *From Her to Eternity* (1984)”. *Kultura Współczesna* 2 (2021): 31–47.
- – – „Przykładam do ucha torbę na pawia: Nick Cave i tęsknota”. W tegoż: *Głosy i performanse tekstów: Literatura – piosenki – ciało*, 77–80. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021.
- – – „«Sound of her name». Interpretacja tekstów piosenek z debiutanckiej płyty *Door*, Door Nicka Cave’a z zespołem The Boys Next Door”. *Czas Kultury* 3 (2021): 31–40.

SŁOWA KLUCZOWE:

PUNK

performatyka rocka

ziarno głosu

geno - tekst

HABITUS

język i styl piosenki

ABSTRAKT:

W artykule podjęto próbę interpretacji aspektów performatywnych śpiewu i tekstów piosenek Nicka Cave'a oraz autorstwa gitarzysty Rowlanda Stuarta Howarda (1959–2009), a także Micka Harveya, Vincenta Eugene'a Craddocka (znanego jako Gene Vincent) i Billa Davisa (właściwie: William Douchette) z albumu śpiewającego pianisty z grupą The Birthday Party *The Birthday Party* (1980). Studium, wpisując się w nurt *rock song lyrics studies*, jest recepcyjnym śladem i refleksją nad początkami drogi twórczej wybitnego autora tekstów piosenek oraz kompozytora muzyki rockowej i wokalisty, obdarzonego interesującym głosem. Teza prezentowanej pracy jest następująca: pochodzący z Australii wokalista od pierwszych nagrań z zespołem The Boys Next Door (płyta *Door, Door* z roku 1979) pisze utwory o miłości, bólu i samotności, a przede wszystkim każdy kolejny krążek autora *Into My Arms* to zapis doświadczenia tęsknoty, nie inaczej jest zatem i w przypadku omawianego tutaj albumu, który wyraża żal i smutek – uczucia autora/piosenkarza, „ja” opowiadającego/śpiewającego, persony tekstowo-muzycznej, czy inaczej mówiąc – piosenkowego podmiotu performatywnego. Śpiew Nicka Cave'a można określić jako metaforę *habitusu* punkowych miniatur piosenkowych, będących tekstowymi i głosowymi ekspresjami buntu, w których dominuje ironia, konstytutywną zasadą poetyki tych utworów zaś jest groteska.

głos

teksty piosenek rockowych

feno-tekst

ŚPIEW

PERSONA TEKSTOWO-MUZYCZNA

twórczość Nicka Cave’a

NOTA O AUTORZE:

Paweł Tański (1974) – dr hab., profesor uczelni, pracownik Katedry Historii Literatury Polskiej i Tradycji Kulturowej Instytutu Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Obszar zainteresowań naukowych: antropologia współczesności, etnomuzykologia / antropologia muzyki (tu szczególnie: *song studies*, teksty piosenek rockowych), performatyka, somatoestetyka, literatura polska XX wieku oraz po roku 2000 (przede wszystkim poezja). Autor 7 monografii naukowych, ostatnio opublikował: *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* (2021), *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – interpretacje* (2016); współredaktor 22 tomów prac naukowych oraz 8 numerów tematycznych czasopism naukowych, najnowsze tomy to: *Kultura wobec nieświadomego. Studia (post)psychoanalityczne* (2017), „Chodząc w ich butach”. *Depeche Mode – muzyka, zjawisko, recepcja* (2017), „Głowa mówi...”. *Polski rock lat 80.* (2018), 3 tomy z serii *Kultura rocka* (2019), *Kultura rocka 4. Muzyczny rok 1969* (2020), *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki* (2021).

Polski punk rock po angielsku – socjofonetyczne aspekty stylu wykonawczego

Monika Konert-Panek

ORCID: 0000-0002-1463-3357

Muzyka popularna – tekst i jego wykonanie

Niniejszy artykuł, skupiający się na warstwie fonetycznej tekstów piosenek, dotyczy tym samym aspektu ściśle związanego z rozróżnieniem na tekst i jego wykonanie, tak istotnym w kontekście piosenkologicznym – por. na przykład stwierdzenie Anny Barańczak¹: „Pieśń jest utworem o strukturze potencjalnej [...], domagającej się konkretyzacji poprzez wykonanie”. Możliwa jest wprowadzić również analiza fonicznych środków stylistycznych bądź eks-

¹ Anna Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983), 60.

presywnych² wyłącznie na podstawie formy tekstowej utworu, poprzez skupienie się na jego odczytaniu potencjalnym³; moim jednak celem jest zbadanie sposobu funkcjonowania cech wymowy w określonym kontekście wykonawczym, w naturalny sposób stawiającym wykonawcę/wykonawczynię w centrum dociekań.

Tekst napisany może być zatem różnorako wymawiany, a sposób wymowy może nieść ze sobą szereg znaczeń bądź skojarzeń. Skojarzenia te są wynikiem złożonego związku między stylem mówienia a tożsamością mówcy/mówczyni, stanowiącego jeden z kluczowych obszarów badań socjolingwistyki⁴. Co więcej, niektóre cechy językowe, w tym także te fonetyczne, mogą nieść ze sobą określony potencjał stylistyczny, ekspresyjny bądź artystyczny; jak stwierdza Aleksander Wilkoń⁵: „Potencjalnie każdy znak i forma językowa może uzyskać wartość stylistyczną”.

W piosence, stanowiącej szczególne połączenie słów i muzyki, operacje dotyczące warstwy brzmieniowej języka mogą stawać się wyjątkowo efektywnymi nośnikami znaczeń stylistycznych i socjolingwistycznych. Na gruncie anglojęzycznym zjawiskiem dobrze opisanym i interesującym jest wariantowość stylistyczna (ang. *style-shifting*), polegająca na zmianie stosowanego wariantu języka angielskiego w śpiewie w porównaniu z mową wokalisty/wokalistki, o której pisali między innymi Peter Trudgill⁶, Paul Simpson⁷, Joan C. Beal⁸, Andy Gibson i Allan Bell⁹, Richard Watts i Franz Andres Morrissey¹⁰ czy Andy M. Gibson¹¹. Najczęstszym kierunkiem owej zmiany jest amerykanizacja, interpretowana jako symboliczny hołd oddany muzycznym idolom z amerykańskiego Południa, popularna między innymi wśród wykonawców brytyjskich. Stylizacja ta zwykle przeprowadzana jest niekonsekwentnie, a czasem odznacza się pewną przesadą, przerysowaniem (ang. *overshoot*) imitowanej cechy fonetycznej¹².

² Por. klasyfikacja ww. środków wg Sykulskiej (Karolina Sykulska, „Język emocji – foniczne środki ekspresywne”, *Poradnik Językowy* 5 [2003]: 6–20).

³ Por. np. Monika Konert-Panek, „Rozrywka i zaduma – foniczne aspekty tworzenia nastroju w tekstach Agnieszki Osieckiej”, w: *Po prostu Agnieszka: w 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, red. Igor Borkowski (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011), 215–231.

⁴ Por. np. Andrée Tabouret-Keller, „Language and Identity”, w: *The Handbook of Sociolinguistics*, red. Florian Coulmas (Oxford, UK; Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1997), 315–326.

⁵ Aleksander Wilkoń, *Język artystyczny: studia i szkice* (Katowice: Śląsk, 1999), 46.

⁶ Peter Trudgill, „Acts of Conflicting Identity. The Sociolinguistics of British Pop-Song Pronunciation”, w: *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*, red. Peter Trudgill (Oxford: Blackwell, 1983), 141–160.

⁷ Paul Simpson, „Language, Culture and Identity: With (Another) Look at Accents in Pop and Rock Singing”, *Multilingua* 18, nr 4 (1999): 343–367.

⁸ Joan C. Beal, „You’re Not from New York City, You’re from Rotherham»: Dialect and Identity in British Indie Music”, *Journal of English Linguistics* 37, nr 3 (2009): 223–240.

⁹ Andy Gibson, Allan Bell, „Popular Music Singing as Referee Design”, w: *Style-Shifting in Public. New Perspectives on Stylistic Variation*, red. Juan Manuel Hernández Campoy, Juan Antonio Cutillas-Espinosa (Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012), 139–164.

¹⁰ Richard Watts i Franz Andres Morrissey, *Language, the Singer and the Song: The Sociolinguistics of Folk Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

¹¹ Andy M. Gibson, „Sociophonetics of Popular Music: Insights from Corpus Analysis and Speech Perception Experiments” (New Zealand, University of Canterbury, 2019), <http://hdl.handle.net/10092/17892>.

¹² Monika Konert-Panek, „Overshooting Americanisation. Accent Stylisation in Pop Singing – Acoustic Properties of the BATH and TRAP Vowels in Focus”, *Research in Language* 15, nr 4 (2017): 371–384.

W muzyce popularnej pojawiają się też i inne tendencje, zależne między innymi od gatunku muzycznego. Morrissey¹³ wspomina na przykład o zauważalnej stylizacji na brytyjski angielski w utworze *White Rabbit* Jefferson Airplane, której przyczyna tkwić może w progrockowym/psychodelicznym stylu muzycznym tej amerykańskiej grupy, przypominającym Pink Floyd. Z perspektywy tematyki niniejszego artykułu szczególnie istotnym trendem było pojawianie się mody na stosowanie pewnych cech fonetycznych cockneya, to jest londyńskiej gwary klasy pracującej, w stylu punkowym¹⁴. Tendencja ta dodatkowo skomplikowała i tak już złożony obraz stylizacji fonetycznej w brytyjskiej muzyce popularnej, jako że nie zastąpiła ona trendu amerykanizacji, lecz zaczęła z nim współistnieć. Stosowanie cockneya – stylizowanego akcentu związanego z niższymi klasami społecznymi – Trudgill¹⁵ interpretuje jako przypadek ukrytego prestiżu (ang. *covert prestige*). W zakresie systemu samogłoskowego cechami charakterystycznymi tego akcentu są między innymi: zamiana dyftongu [eɪ] w [æɪ] (np. w *rain, mate*), [əʊ] w [ʌʊ] (np. w *go, so*) czy [aɪ] w [aɪ] (np. w *fine, mine*). Pojawiają się w nim również różnego rodzaju zmiany spółgłoskowe, między innymi zanikanie inicjalnego [h] w wyrazach leksykalnych (np. w *house, hot*), a także stosowanie zwarcia krtaniowego w pozycji interwokalicznej (np. w *better, city*).

Obecnie coraz częściej zauważyć też można przypadki pozostania przy – do pewnego stopnia – naturalnym sposobie wymowy także w kontekście muzycznym. Zjawisko zauważone zostało już przez Beal¹⁶, która pochyla się nad specyfiką akcentu wokalisty Arctic Monkeys, Alexa Turnera, interpretując stosowane przezeń formy z perspektywy językowo-ideologicznej. Odejście od obowiązującego modelu imitacji wariantu obcego staje się wyrazem autentyczności oraz demonstracją antykonformizmu – postawienia się w kontrze do muzycznego mainstreamu i globalizacji. Kolejnym przykładem artystów, którzy zyskali globalną popularność pomimo pozostania przy mocnym akcencie regionalnym – a może częściowo także dzięki niemu – jest duet Sleaford Mods¹⁷ czy dublińskie trio Fontaines D.C.¹⁸. Przykłady te ilustrują dynamiczny charakter stylizacji i możliwość ewolucji socjolingwistycznych znaczeń i skojarzeń wraz ze zmieniającymi się okolicznościami.

Punk rock – perspektywa globalna

Patrząc na zjawisko punk rocka z szerszej – aniżeli fonetyczna – perspektywy, należy stwierdzić, że od początku swego istnienia nurt ten charakteryzował się stylistyczną heterogenicznością, będącą wynikiem sposobu, w jaki się ukształtował, to jest poprzez brikolaż, łą-

¹³Franz Andres Morrissey, „Liverpool to Louisiana in One Lyrical Line: Style Choice in British Rock, Pop and Folk Singing”, w: *Standards and Norms in the English Language*, red. Miriam A. Locher (Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 2008), 195–218.

¹⁴Trudgill.

¹⁵Trudgill.

¹⁶Beal.

¹⁷Monika Konert-Panek, „„Just fake accent nicked from someone posh”: akcent w śpiewie jako wyraz tożsamości regionalnej i klasowej: przypadek Sleaford Mods”, w: *Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*, red. Andrzej Juszczak i in. (Kraków: AT Wydawnictwo, 2017), 123–136.

¹⁸Monika Konert-Panek, Mariusz Gradowski, „Dublin in the rainismine” – tożsamość i (prze)tworzona tradycja w piosence Big Fontaines D.C.”, *Czas Kultury* 3 (2021): 41–47.

czenie różnorodnych elementów ze świata kultury (wysokiej bądź niskiej), historii i polityki tak, by stworzyć nową jakość¹⁹. Złożoność tę zaobserwować można na różnych poziomach. Z perspektywy muzycznej wpłynęły na nią nurty takie jak amerykański proto-punk (The Ramones, Iggy Pop), northern soul, reggae, glitter rock, czy też style muzyczne kojarzone z subkulturą modsów. Ta, jak stwierdza Dick Hebdige²⁰, wręcz „nieprawdopodobna” kombinacja tradycji muzycznych połączyła się z równie eklektycznym stylem ubioru, stanowiącym swoiste odbicie kakofonii na poziomie wizualnym. Odbicie – co ważne – zniekształcone, gdyż, cytując Hebdige’a, cechą charakterystyczną stylu punkowego jest wywracanie każdej konwencji i każdego dyskursu. Taniec – środek ekspresji uprzednio często stanowiący zrytualizowaną formę zalotów – punk rock zamienia w pogo, czyli antytaniec, karykaturę tańca skonwencjonalizowanego. W warstwie muzycznej stawia na prostotę, hałas i chaos (cytując Johnny’ego Rottena: „We’re into chaos not music”²¹). Tytuły piosenek czy nazwy zespołów często podkreślają pozycję wyrzutka społecznego (np. The Unwanted, The Rejects, The Worst)²². I wreszcie – język. Przeważa tu wariant wyrażnie robotniczy, pojawiają się wulgaryzmy, literówki bądź błędy gramatyczne – także w ostatecznych wersjach tekstów – tworzące wrażenie pospiesznego działania²³. Hebdige podsumowuje, że jest to związek symboliczny, występuje tu adekwatność: wartości, stylu życia, form muzycznych oraz wizualnych. „Ubrania były odpowiednikiem wulgaryzmów, a kłęli tak, jak się ubierali – z wykal-kulowanym efektem”²⁴.

Jak stwierdza Gibson²⁵, w punk rocku celem podkreślania lokalności i klasy społecznej jest chęć odróżnienia się od homogenicznej, mainstreamowej muzyki pop. Ma to swój wyraz w stosowanym przez angielskich punkrockowców akcencie w śpiewie oraz powiązaniu stosowanych form językowych z wartościami społecznymi²⁶. Zwrot ku lokalności nie mógł nie obejmować języka, który również miał brzmieć lokalnie. Jednocześnie punk rock nie byłby sobą, gdyby i tu nie było wywrotowo i brikolazowo – w konsekwencji to właśnie w tym gatunku znajdziemy najbardziej przedziwną i złożoną mieszankę form fonetycznych: zarówno brytyjskich standardowych i niestandardowych, jak i amerykańskich standardowych i niestandardowych.

¹⁹Dick Hebdige, *Subculture: the Meaning of Style* (London, New York: Routledge, 2002).

²⁰Hebdige, 25.

²¹Hebdige, 109.

²²Na polskim gruncie również znaleźć można przykłady podobnego rodzaju: „Świadomość własnej odrębności i nieprzystawalności do świata, podniesiona do rangi wartości jest w sposób bezpośredni odzwierciedlona w nazwach: *Taniec odrzuconych*, *Schizma*, *Stracony*, *Ulica*, *Zakon Żebrzących*, *Dzieci Gorszego Boga*”, zob. Mariusz Rutkowski, „(Anty)estetyka nazewnictwa punkrockowego”, w: *Unisono w wielogłosie II: w kręgu nazw i wartości*, red. Radosław Marcinkiewicz (Sosnowiec: Wydawnictwo GAD Records, 2011), 136.

²³Hebdige, 111.

²⁴Hebdige, 112–13.

²⁵Gibson, 17–18.

²⁶Por. pojęcia indeksykalności oraz perspektywy językowo-ideologicznej: Michael Silverstein, „Shifters, Linguistic Categories and Cultural Description”, w: *Meaning in Anthropology*, red. Keith H. Basso, Henry A. Selby (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976), 11–55; Asif Agha, „The Social Life of Cultural Value”, *Language and Communication* 23 (2003): 231–273; Lesley Milroy, „Language ideologies and linguistic change”, w: *Sociolinguistic variation: critical reflections*, red. Carmen Fought (Oxford: Oxford University Press, 2004), 161–177.

Jednak w sercu socjolingwistyki jest różnorodność i zmiana. Nic zatem dziwnego, że po pewnym czasie i ten rewolucyjny zwrot, tu: ku cockneyowi, stać się może nową konwencją. Daje się bowiem zauważyć, że niektóre cechy wyżej wymienionej odmiany języka angielskiego stosowane bywają przez wykonawców spoza omawianego obszaru geograficznego. I tak na przykład wokalista kalifornijskiego zespołu Green Day „oskarżany” bywa o londyńskie brzmienie. Sam zainteresowany poniekąd przyznaje się do pewnej stylizacji, stwierdzając: „Jestem Amerykaninem udającym akcent angielski udający akcent amerykański” („I’m an American guy faking an English accent faking an American accent”²⁷).

Wynikać to może z wagi skojarzeń, konotacji i inspiracji związanych z wyżej wymienionym hołdem oddawanym mistrzom gatunku. W przypadku punków nie będzie to już Elvis Presley, lecz Johnny Rotten czy Joe Strummer. Nowe wzorce zaczynają więc przekraczać granice – nie tylko lokalne, dialektalne, ale nawet krajowe, zataczając kręgi globalne. I tak ślady cockneya – prawdopodobnie uniezależnionego już od pochodzenia geograficznego, czy nawet środowiskowego/klasowego, lecz kojarzonego z punk rockiem jako gatunkiem muzycznym – zauważyć można także w stylu wokalnym (lecz nie w mowie) wokalisty postpunkowego zespołu New Model Army, Justina Sullivana, w szczególności w początkowym, bardziej punkowym okresie twórczym zespołu²⁸. Tendencja pojawia się nawet wśród wykonawców spoza Wysp Brytyjskich. Na przykład w przypadku Babel 17 – francuskiego zespołu z nurtu coldwave / post punk, założonego pod koniec lat 80. XX wieku – w utworze *Come Into Hell & Murder Hate* usłyszeć można jedną z najbardziej charakterystycznych cech cockneya, mianowicie zamianę dyftongu [ei] w [æ] we frazie: „Then you **awake**, and it all seems as a lie...”.

Punk rock – perspektywa lokalna

Przenosząc się na grunt lokalny, należy stwierdzić, że początek punk rocka w Polsce – choć nieco opóźniony względem Zachodu – odznaczał się intensywnością wynikającą z wielowarstwowego charakteru buntu, jaki ze sobą niósł. Bunt ten był bowiem nie tylko wymierzony w szeroko rozumiany konformizm, ale miał też w tamtej rzeczywistości konkretny wymiar polityczny, skierowany przeciwko systemowi komunistycznemu²⁹. Jednocześnie, jak wspomina Tomasz Lipiński³⁰, pewne realia społeczne związane z początkami punka w Anglii, takie jak bezrobocie, recesja czy brak perspektyw, rezonowały i w Polsce, dodatkowo – poza prostotą formy – zachęcając do grania także nośną treścią. Zauważyć można przy tym pewną różnicę: w Anglii początki punk rocka mają korzenie robotnicze, natomiast wielu polskich pionierów gatunku, takich jak Robert Brylewski, Tomasz Lipiński czy Maciej Góralski, wywodziło się ze środowisk artystyczno-inteligenckich³¹.

²⁷Alec Foege, „Green Day: The Kids Are Alright”, *Rolling Stone*, 22.09.1994, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/green-day-the-kids-are-alright-247150/>.

²⁸Monika Konert-Panek, „Akcent a wizerunek: foniczne aspekty stylu rockowego”, w: *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy*, red. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański, t. 1 (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019), 55–67.

²⁹Mikołaj Lizut, *Punk Rock Later* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2003), 5–6.

³⁰Lizut, 47–48.

³¹Robert Brylewski, Rafał Księżyk, *Kryzys w Babilonie: autobiografia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012), 69–71.

Nawiązując do brikolażu jako głównego elementu wyznaczającego styl punk rocka, jak również symbolicznego związku stylu życia, form muzycznych i form wizualnych, warto wspomnieć o istotności wizerunku w percepcji tej subkultury przez (obecnych) weteranów polskiego punka. O warstwie wizualnej mówi Lipiński, wspominając pierwszy w Polsce punkowy koncert zespołu z Zachodu – The Raincoats – i stylizację jednego z członków na tajniaka ze Wschodu³². Na istotną rolę warstwy wizualnej wskazuje też Tomasz Budzyński, stwierdzając, że najpierw spodobał mu się punkrockowy wygląd, a muzyka przyszła później³³.

Przechodząc do kluczowych w niniejszym artykule kwestii językowych, a konkretnie do znaczenia języka angielskiego w omawianym kontekście, należy stwierdzić, że to język polski stanowi opcję przeważającą, czy wręcz – domyślną w tym nurcie muzycznym. Nie oznacza to wprowadzie podejścia w stylu „polskie zespoły punkowe śpiewają polskie piosenki”, jednak pragnienie odzwierciedlenia lokalnych realiów poprzez lokalny język wydaje się istotną motywacją leżącą u źródeł punk rocka.

Jednocześnie i w tym przypadku ważną rolę odgrywają zachodnie inspiracje i punkty odniesienia. Brylewski wspomina, że jego pierwszym kontaktem z punk rockiem było poznanie twórczości zespołów The Clash i Sex Pistols. Podkreśla przy tym, że najważniejsze znaczenie miała w tym muzyka, ideologia zaś – rozumiana szeroko jako kpina i prowokacja – była na drugim miejscu³⁴. Dominika (Nika) Domczyk z Post Regimentu z kolei jako inspiracje wymienia Vice Squad, Avengers, Siouxsie and The Banshees, The Slits czy DIRT³⁵. Popularność brytyjskiego punk rocka spod znaku Sex Pistols czy The Raincoats sięgała też, oczywiście, szerzej i kształtowała całe środowisko zarówno twórców, jak i odbiorców³⁶.

Zatem z jednej strony język angielski pojawiał się naturalnie wśród pierwszych wzorców i inspiracji, z drugiej – decyzja o postawieniu na ten właśnie język obcy w tekście piosenki była sprawą istotną i mogącą ze sobą nieść poważne konsekwencje – a zatem sprawą nieoczywistą. Po pierwsze, jak stwierdza Rafał Księżyk³⁷ – w odniesieniu do nieoczekiwanej popularności *Son of the Blue Sky* Wilków – wybór języka angielskiego postrzegany bywa jako „pogwałcenie patentu na krajowy przebój”. Oczywiście wyżej wymieniony przykład dotyczy nurtu rockowego ogólnie, natomiast w pewnym sensie jeszcze mocniej może kojarzyć się z punkiem ze względu na opisywane w poprzedniej sekcji jego silne powiązania z realiami lokalnymi, a także – lokalną publicznością. Jak wspomina Brylewski w odpowiedzi na pytanie o początki Kryzysu, a konkretnie przemianę The Boors w Kryzys: „Na pierwszym koncercie mieliśmy tylko piosenki po angielsku, ale dążyliśmy do tego, żeby złapać kontakt z publiką, i pojawiało się coraz więcej polskich tekstów”³⁸.

³²Lizut, 50–51.

³³Lizut, 71.

³⁴Brylewski, Księżyk, 59–60.

³⁵Rafał Księżyk, *Dzika rzecz: Polska muzyka i transformacja 1989–1993* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2020), 167.

³⁶Sabrina P. Ramet, „Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych”, *Civitas Hominibus* 13 (2018): 115.

³⁷Księżyk, 348.

³⁸Brylewski, Księżyk, 84.

W kontekście powyższej uwagi można rozpatrywać także wypowiedź wokalisty Pidżamy Porno, Grabaża, który w rozmowie z Krzysztofem Gajdą odnosi się do kwestii dość kontrowersyjnego wymiaru semantycznego piosenki *Fucking in the Church*, który to wymiar jako taki pozostaje poza obszarem zainteresowań niniejszego artykułu, jednak rzuca światło na różnorodność motywacji, stojących za wyborem języka obcego:

[Gajda]: Obrazoburczość i nieobyčajność tego tekstu sprawiła, że pozostał po angielsku.

[Grabaż]: Po polsku nie dało się tego napisać, musiałbym być chyba szaleńcem, żeby coś takiego zrobić. [...] Całym azylem tego zamieszania jest to, że napisałem to w języku niby-angielskim³⁹.

Zatem użycie obcego języka służyć może swoistemu zdystansowaniu się, „ukryciu” treści, które w języku ojczystym byłyby zbyt drastyczne.

Oczywiście za decyzją o wykonywaniu utworów anglojęzycznych niejednokrotnie stoją motywacje innego rodzaju. Na przykład wspomniany wyżej Kryzys był zespołem, który często grał covery utworów angielskich, by zaznajomić z nimi polską publiczność: „Zawsze robiliśmy z Kryzysem propagandową robotę, grając parę coverów, obok Marleya, *Thief of Fire* Pop Group, *Disorder* Joy Division, *Like a Hurricane* Neila Younga, *I will Follow U2*”⁴⁰.

Czasem z kolei decyzja o zaśpiewaniu danej piosenki po angielsku może być do pewnego stopnia związana z niekoniecznie dookreślonym „lepszym brzmieniem”. I tak na przykład na pytanie Gajdy dotyczące przyczyn postawienia na język angielski w *News from Tiananmen* Grabaż stwierdza:

Nie potrafiłem napisać tego po polsku. Zacząłem śpiewać tę piosenkę po angielsku, jak większość swoich piosenek na początku. Konsultowałem owe słowa ze swoimi znajomymi, którzy byli na anglistyce i jakoś mi to poukładali⁴¹.

Szczególną postawę względem języka angielskiego miał powstały w 1979 roku w Gdańsku zespół *Deadlock* – obok Kryzysu określany mianem prekursora polskiego punk rocka^{42,43}. Jacek „Luter” Lenartowicz, perkusista i autor tekstów *Deadlock*a, miał – na tle innych polskich punkrockowców – do angielskiego stosunek wręcz wyjątkowy. Lipiński wspomina, że Lenartowicz świetnie znał ten język i „wychodziły mu bardzo dziwne, dadaistyczne teksty”⁴⁴. Brylewski stwierdza wręcz, że „Luter był wrogiem śpiewania po polsku... czuł się kosmopolitą” i ostatecznie z Polski wyemigrował⁴⁵.

³⁹Krzysztof Grabowski, Krzysztof Gajda, *Gościu* (Poznań: In Rock, 2010), 150–151.

⁴⁰Brylewski, *Księżyk*, 96.

⁴¹Grabowski, Gajda, 175.

⁴²Leszek Gnoiński, Jan Skaradziński, *Encyklopedia polskiego rocka* (Poznań: In Rock, 2001), 141.

⁴³Ramet, 115.

⁴⁴Lizut, 47–48.

⁴⁵Brylewski, *Księżyk*, 78–79.

Analiza

Niniejszy artykuł stawia sobie za cel określenie, jak wyżej wymienione kwestie socjofonetyczne, opisywane głównie na gruncie kultury anglosaskiej, funkcjonują w polskim punk rocku w jego wersji anglojęzycznej: zarówno w przypadku coverów, jak i utworów oryginalnych. Jego tezą jest stwierdzenie, że sposób wymowy w śpiewie może łączyć się z przekazaniem określonych – potencjalnie ewoluujących – znaczeń społecznych bądź stylistycznych, a w przypadku anglojęzycznego polskiego punk rocka znaczenia te zależne są od nurtów omawianego gatunku. W szczególności analizie podlega zakres, w jakim przejawia się tu wyżej wymieniona złożoność form związanych z wariantami języka angielskiego, przede wszystkim w celu określenia rodzaju stylizacji bądź jej braku. Wyniki interpretowane są z perspektywy socjolingwistycznej, w szczególności teorii językowo-ideologicznej w odniesieniu do znaczeń, jakie nadawane są określonym formom fonetycznym.

Analiza obejmuje zarówno potencjalne cechy stylizacji na brytyjski model niestandardowy (cockney), jak i fonetyczną interferencję językową, to jest w omawianym przypadku – wpływ języka polskiego na wymowę angielską. Ta druga perspektywa obejmuje całokształt potencjalnego wpływu, wynikający z różnic między dwoma systemami fonologicznymi; ponadto pojawiają się też nawiązania do wpływu angielskiej pisowni na wymowę⁴⁶. Pierwsza natomiast skupia się na potencjalnych charakterystycznych cechach, które są zarazem najefektywniejsze w przypadku stylizacji. Dodatkowo w niektórych przypadkach wskazane są także ewentualne tendencje ku brytyjskiemu lub amerykańskiemu wariantowi angielszczyzny.

Materiał badawczy stanowią zarówno wybrane piosenki dziesięciu polskich zespołów z nurtu punk rocka (Deadlock, Armia, Brygada Kryzys, Kremlowskie Kuranty, Post Regiment, Fate, Stradoom Terror, Pidżama Porno, Alians, Świat Czarownic), jak i późniejszy przykład stylizacji pop-punkowej (Tomasz „Tomson” Lach). Z analizy wyłączono anglojęzyczne piosenki wyżej wymienionych zespołów utrzymane w stylistyce reggae i jazz rocka. Analizowane przypadki obejmują utwory oryginalne i covery. Jeśli chodzi o te drugie, są to zarówno covery utworów reprezentujących nurt punk rocka także w wersji pierwotnej, jak i przypadki utworów oryginalnie spoza omawianego nurtu, lecz na wersję punkową przearanżowanych. Analizowane piosenki zebrane są w tabeli 1, uwzględniającej podział na utwory autorskie oraz covery. W nawiasach kwadratowych podano wersję, na której wzorował się dany zespół.

⁴⁶Podkreślić należy, że celem analizy nie jest ocena poprawności wymowy z perspektywy dydaktycznej, lecz spojrzenie na omawiane zjawisko z perspektywy socjolingwistycznej oraz stylistycznej, tj. określenie potencjału stylizacyjnego związanego z danym sposobem wymowy w śpiewie.

Tabela 1. Analizowane utwory

Wykonawca	Utwory oryginalne	Covery
Alians		<i>I Fought the Law</i> [Dead Kennedys ^{<?>}], <i>White Man In Hammersmith Palace</i> [(White Man) in Hammersmith Palais, The Clash], <i>Global Landlord Herb Connection</i> [Let's Lynch The Landlord, Dead Kennedys], <i>War</i> [Leonard Cohen]
Armia		<i>Police and Thieves</i> [The Clash], <i>Nie dotykając ziemi</i> [Not To Touch the Earth, The Doors], <i>Sodoma i Gomora</i> [Sodom And Gomorrah, Misty In Roots]
Brygada Kryzys	<i>Too Much, Subway Train</i>	
Deadlock	<i>Ambition</i>	
Fate		<i>Biały proszek</i> [Unilever, Chumbawamba]
Kremlowskie Kuranty	<i>In Your Eyes</i>	
Pidżama Porno	<i>Fucking in the Church, News from Tiananmen</i>	<i>Rockin' in the Free World</i> [Neil Young]
Post Regiment	<i>Catch Another Train, Awareness, Now I Know</i>	
Stradoom Terror		<i>If the Kids Are United</i> [Sham 69]
Świat Czarownic		<i>My Youngest Son</i> [My Youngest Son Came Home Today, Eric Bogle]

<?> Utwór oryginalnie wykonywał Sonny Curtis z zespołem The Crickets, a do repertuaru standardów punkowych wprowadził go The Clash, stąd często to wersja The Clash podawana jest jako inspiracja Aliansu. Jednak tekst utworu w tym wypadku wskazuje na wersję zmodyfikowaną przez Dead Kennedys.

Tomasz „Tomson” Lach		<i>Jingle Bells</i> [trad. ^{<?>}]
----------------------	--	---

Cechą wspólną pierwszej, najliczniejszej grupy wykonawców jest zauważalny wpływ języka polskiego, jak również wpływ angielskiej pisowni na wymowę. Dotyczy to zarówno tych zespołów, które prawie cały repertuar wykonywały w języku polskim, wplatając anglojęzyczne utwory jedynie jako dodatek, jak i zespołu Deadlock, który konsekwentnie używał w piosenkach języka angielskiego, stanowiąc tym samym wyjątek. Niektórzy przedstawiciele tej grupy przyznają zresztą, że zdają sobie sprawę z faktu, iż ich angielski nie jest doskonały. Wokalista i lider Armii, Tomasz Budzyński, w swojej autobiografii przyznaje, że śpiewanie po angielsku zawsze sprawiało mu trudność ze względu na brak talentów językowych. Wstępny plan nagrania anglojęzycznej wersji płyty *Legenda* nie doszedł do skutku: „Męczyłem się z tym angielskim okrutnie i chociaż *Groźniaka* mieliśmy już prawie zrobionego, to w końcu zarzuciliśmy ten projekt, głównie z braku entuzjazmu z mojej strony”⁴⁷. Zatem za nieoczekiwany eksperyment uznać można nagranie całej płyty – jazz-rockowego *Freaka* z 2009 roku – po angielsku. Jak stwierdza Budzyński⁴⁸: „Ta starożytna wizja nagle wróciła. Razem z Gero⁴⁹ napisaliśmy teksty, a potem Gero czuwał w studiu nad tym, aby było to jeszcze zrozumiałe. Mój angielski wcale się nie poprawił, ale to wyzwanie podjęte przez wszystkich kolegów z zespołu musiało dotyczyć mnie również”. Z kolei wokalista Pidżamy Porno, Grabaż, o swoim nieprofesjonalnym przyswajaniu wymowy angielskiej mówi następująco: „W nauce angielskiego pomógł mi futbol. [...] W «Panoramie Śląskiej» ukazywały się na ostatniej stronie zdjęcia drużyn piłkarskich. Gros tych drużyn było angielskich, więc zawsze chodziłem do ojca, żeby mi powiedział, jak się czyta te nazwiska. W ten sposób, w moim mniemaniu, opanowałem fonetykę angielską”⁵⁰.

Omówienie wyników analizy zacząć można od jednego z najbardziej typowych i najczęstszych przejawów wpływu języka polskiego na wymowę angielską – ubezdźwięcznienia na końcu wyrazu, czyli zamiany dźwięcznych obstruentów (spółgłosek właściwych) w ich odpowiedniki bezdźwięczne. Można to zjawisko zaobserwować również w omawianym materiale, na przykład zamiast [d] pojawia się [t] w *God* (Deadlock – *Ambition*) czy *good* i *friend* (Pidżama Porno – *News from Tiananmen*), a w słowach *divided* i *united* zamiast [ɪd] pojawia się [et] (Stradom Terror – *If the Kids Are United*), natomiast w słowach *dreams*, *eyes* i *hands* zamiast [z] wymawiane jest [s] (Kremlowskie Kuranty – *In Your Eyes*, Fate – *Biały proszek*). Ponadto, jeśli chodzi o system spółgłoskowy, niejednokrotnie zauważyć można zastępowanie głoski angielskiej podobną do niej głoską polską, ze zmienionym jednak miejscem i/lub sposobem artykulacji. I tak na przykład jest to [ʃ] zamiast [j] w *washes* (Fate – *Biały proszek*), [l] zamiast [ɫ] i [dʒ] zamiast [dʒ] w *kill* i *religion* (Deadlock – *Ambition*), czy też polskie drżące [r] zamiast półotwartego [ɪ], na przykład *there* – „I didn’t even know there was a war” czy *nervous* – „the situation makes me kind of nervous” (Alians – *There is a War*). Wreszcie nazwa własna w *White Man In Hammersmith Palace* Aliansu we fragmencie „If Adolf Hit-

<?> Autor piosenki jest znany (James Lord Pierpont), natomiast sama piosenka stała się tradycyjna i nie sposób powiązać ją z konkretnym wykonawcą/wykonawczynią.

⁴⁷Tomasz Budzyński, *Soul Side Story* (Poznań: In Rock, 2011), 211.

⁴⁸Budzyński, 423.

⁴⁹Gerard Nowak, z wykształcenia anglista, który już wcześniej przetłumaczył wybrane teksty Armii i wykonał je w konwencji folk rockowej z zespołem The Soundrops.

⁵⁰Grabowski, Gajda, 24.

ler flew in today / They'd send a limousine anyway" – brzmi całościowo wyjątkowo „polsko”.

W przypadku systemu samogłoskowego interferencja z języka polskiego przejawia się w zastępowaniu centralnej półprzymkniętej lub półotwartej samogłoski angielskiej [ə] polską samogłoską [ɔ] na przykład w słowach takich jak *colors* (Pidżama Porno – *Rockin' in the Free World*), *ambition* (Deadlock – *Ambition*), *generation* czy *ammunition* (Armia – *Police and Thieves*). Tu warto wspomnieć, że w wykonaniu The Clash, do którego nawiązuje zespół Armia, również jest to do pewnego stopnia zauważalne, choć nie tak wyraźne. Zastępowanie samogłoski [ə] samogłoską niezredukowaną można usłyszeć także w innych przypadkach, na przykład przez [a] w *total* (Armia – *Sodoma i Gomora*). Inne przykłady zamiany samogłosek to zastępowanie dyftongów pojedynczą głoską (np. przez [ɔ] w *total*; Armia – *Sodoma i Gomora*) czy zastępowanie angielskich dyftongów polskimi odpowiednikami (np. [ej] w *away* czy [aj] w *whiter*; Fate – *Biały proszek*).

Kolejną cechą niektórych wykonań jest wpływ pisowni na wymowę. Pewne przykłady podano już wcześniej (np. sposób wymowy słowa *total*; Armia – *Sodoma i Gomora*). Inne przypadki to *world* i *work* (wymowa [ɔ] zamiast [ɜ:], *dirty* i *dirt* ([i] zamiast [ɜ:]); Fate – *Biały proszek*) czy polskie [a] w wyrazach takich jak *happened* i *Mary* (Pidżama Porno – *News from Tiananmen*). Czasem u źródeł błędu w wymowie może stać niewłaściwe zastosowanie reguł odczytywania angielskiej pisowni. Dotyczy to na przykład słów *by* ([i] zamiast [aɪ]) i *bullet* oraz *butcher* ([a] zamiast [ʊ]) we frazach „Till by a bullet sanctified” i „Like dead meat on a butcher's tray”, czy też zastępowania prawidłowych monoftongów dyftongami w *brought* ([oʊ] zamiast [ɔ:]) i *children* ([aɪ] zamiast [ɪ]) we frazach „They brought their young saint home today” i „At children's blood in gutters spilled” (*Świat Czarownic* – *My Youngest Son*).

Jeżeli chodzi o zastosowanie odmian geograficznych języka angielskiego, to zauważalny jest brak konsekwencji. W przypadku analizowanych coverów oryginalne wersje reprezentują odmianę amerykańską, kanadyjską i brytyjską. Ta ostatnia z kolei jest wykonywana – zgodnie z tym, co napisano wyżej – z różnym stopniem amerykanizacji i wplatania cockneya. Można pokusić się o stwierdzenie, że w niektórych przypadkach zachowano ogólne wrażenie amerykańskości, gdy coverowano piosenkę amerykańską. Dotyczy to zwłaszcza *Global Landlord Herb Connection*, czyli *Let's Lynch The Landlord* według Aliansu, gdzie mamy do czynienia z dość konsekwentnie wyśpiewaną cechą rotyczności (czyli obecności głoski [r] w *landlord* czy *turn*), a głoska [æ] w słowach *blasting* i *can* została zastąpiona [ɛ], co bardziej przypomina amerykańską – niż brytyjską – jej realizację⁵¹. Wersja coverowa *I Fought the Law* natomiast odznacza się pewną niekonsekwencją w zastosowanych cechach fonetycznych brytyjskich i amerykańskich. I tak: mamy tu bliższe amerykańskiemu oryginałowi wykonanie samogłoski w *hot* [hat] w wersji „Drinkin' beer in the hot sun”, podobnie jak *got* [gat] w „You can getaway with murder if you've got a badge”. Jednak w wersjach wcześniejszych: „I needed sex and I got mine” oraz „The law don't mean shit if you've got the right friends”, czy też „My cop friends think that's fun” – w przeciwieństwie do oryginału, od-

⁵¹ W słowie *blasting* akcentowana samogłoska w wariantach brytyjskim i amerykańskim wymówiona byłaby jako [ɑ:]. Jednak nawet w przypadkach, w których transkrypcja fonemiczna jest jednakowa w brytyjskim i amerykańskim angielskim, jak w słowie *can* [kæn], amerykańska samogłoska [æ] może być bardziej przymknięta i napięta w porównaniu z jej odpowiednikiem brytyjskim, w szczególności przed głoskami nosowymi, zob. Matthew J. Gordon, „The West and Midwest: Phonology”, 348 w: *A Handbook of Varieties of English. Volume 1: Phonology*, red. Bernd Kortmann i Edgar W. Schneider (Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2004), 338–350; Charles Boberg, „The Phonological Status of Western New England”, 17–19, *American Speech* 76 (1) [2001]: 3–29.

śpiewana jest wersja brytyjska wyrazów *got* [gɒt] i *cop* [kɒp]. Natomiast w żadnym przypadku nie stwierdzono prób naśladowania cockneya, nawet gdy był on zauważalny w wykonaniu oryginalnym, na przykład (*White Man*) in *Hammersmith Palais* The Clash czy *If the Kids Are United* Sham 69.

W niektórych przypadkach do angielskiego tekstu wstawione są fragmenty polskie. Przykładem jest *Nie dotykając ziemi* Armii czy *Biały proszek* Fate, gdzie zespół dodał frazy: „gdzieś w tym wszystkim ja i ty – co jesteśmy gotowi zrobić”. Zabieg ten wydaje się podkreślać polską tożsamość wykonawcy, stawia angielszczyznę całej piosenki w określonym kontekście – może nawet w nawiasie – i stanowi pewnego rodzaju ukłon w stronę polskiego odbiorcy. Co więcej, zarówno w przypadku Armii, jak i Fate spolszczone zostały także tytuły piosenek.

Przyczyna, dla której dwa kolejne zespoły, Brygada Kryzys i Post Regiment, omawiane są osobno, jest natury fonetycznej, gdyż w wyżej wymienionych przypadkach wpływ języka polskiego na wymowę angielską jest zdecydowanie mniej zauważalny⁵², co zwłaszcza w odniesieniu do drugiego z nich nie jest zaskoczeniem, zważywszy na anglistyczne wykształcenie wokalistki Post Regimentu, Dominiki Domczyk.

Na podstawie dwóch anglojęzycznych punkowych utworów Brygady Kryzys wybranych na potrzeby niniejszego artykułu⁵³ stwierdzić można, że interferencja z języka polskiego jest tu mniej wyrażona w porównaniu z wcześniej omówionymi przypadkami. Pojawiają się prawidłowe dyftongi w słowach takich jak *roads*, *hope* czy *most*, natomiast na przykład w słowach takich jak *roads*, *live*, *spend*, *need* nie pojawia się jeden z najczęstszych polskich przypadków interferencji, czyli ubezdźwięcznienie na końcu wyrazu, i zaśpiewane są one z dźwięcznymi spółgłoskami, odpowiednio [z], [v] i [d]. W słowie *communication* pojawia się centralna półprzymknięta lub półotwarta samogłoska [ə] i nawet jeśli w *isolation* z kolei jest ona bliższa [ɔ], to jest to mniej wyraźne niż w niektórych z wcześniej omawianych przypadków podobnych słów. W nieco podchwytliwym słowie *patrol* [pə'trəʊl] objawia się mocniejszy wpływ języka polskiego. Ponadto stwierdzić można, że wariant, w stronę którego kieruje się wykonanie, to akcent brytyjski. Słyszymy tu na przykład w *blocked* [ɒ] we fragmencie „they blocked all the roads”, brak jest rotyczności w *never* („never never knew I could”) bądź *scared* („I’m scared to live”), a samogłoska w słowie *ask* to [ɑ:], a nie [æ] („don’t ask me for no money”).

Natomiast w przypadku Post Regimentu można stwierdzić, że mamy do czynienia z profesjonalną wymową, czasami uwidaczniającą tendencję ku wariantowi amerykańskiemu, na przykład [æ] w *can’t* („But something wrong happened can’t you see”) czy [gæt] w *got* („You’ve got it in your brain”).

Jednakże, choć interferencja z języka polskiego jest tutaj słabsza w porównaniu z przypadkami omawianymi wcześniej, zauważyć można, iż cechą, która obie te grupy łączy, jest brak stylizacji na cockney. Nie jest tu zatem reprezentowany punkowy trend fonetyczny, którego korzenie tkwią w Anglii, lecz którego obecność można zauważyć także w innych rejonach zglobalizowanego muzycznego świata.

⁵²Należy jednocześnie zaznaczyć, że całkowite wyeliminowanie wpływu języka rodzimego jest prawie niemożliwe, por. Włodzimierz Sobkowiak, *English Phonetics for Poles: A Resource Book for Learners and Teachers* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2004), 22–23.

⁵³Zatem analizowana jest wymowa Tomasza Lipińskiego, a nie Roberta Brylewskiego.

Jako ostatni, ale – w swojej odmienności – szczególnie ciekawy przypadek omówiony zostanie utwór wykonany przez Tomasza „Tomsona” Lacha, wokalistę powstałego w 2004 roku zespołu Afromental. Piosenka ta to punkowy cover *Jingle Bells*, zaśpiewany przez Lacha solo jako część ścieżki dźwiękowej do filmu *Listy do M.* z 2011 roku. Utwór odznacza się dynamiką i zmiennością stylistyczną – zarówno w warstwie muzycznej, jak i językowej. Mamy tu bowiem, poza podstawowym tekstem angielskim, także fragmenty wykonane po polsku. Co ciekawe, pojawia się w nich momentami niestandardowy akcent, na przykład w wersji: „**Przybieżeli** do Betlejem pasterze” jest to „ciemne” [ɫ], przypominające ni to obcy akcent (interferencję z angielskiego), ni to wymowę kresową. Z perspektywy niniejszego artykułu kluczową kwestią jest pojawianie się tu cech fonetycznych cockneya w zakresie wymowy niektórych samogłosek. Stylizacja ta jest szczególnie mocna w ostatnim słowie frazy „Jingle all the **way**” [æɪ]; odnotować ją można także w słowach *sleigh* i *sleighbing* („In a one horse open sleigh”, „A sleighbing song tonight”). Inną wokaliczną cechą cockneya jest zamiana standardowego dyftongu [əʊ] w [ʌʊ] w słowach *snow* i *ago* („Dashing through the **snow**”, „A day or two **ago**”). Również [aɪ] przypomina raczej formę cockneya [aɪ] w „Making spirits **bright**”.

Wnioski

Na podstawie analizy powyższego materiału można stwierdzić, że w przypadku polskich zespołów punkrockowych powstałych między późnymi latami 70. a wczesnymi 90. ubiegłego wieku język angielski ma formę taką, jaką typowo przyswajają, czy też raczej przyswajali Polacy, cechującą się na ogół wyraźnym wpływem języka rodzimego, oczywiście z uwzględnieniem pewnego zróżnicowania wynikającego z uwarunkowań i zdolności indywidualnych. W szczególności – i, co warto podkreślić, bez względu na wyżej wymienione różnice indywidualne – brak jest tu stylizacji związanej z modą na cockney, którą można zaobserwować obecnie w różnych rejonach punkrockowego świata, w tym w omówionej wyżej pop-punkowej wersji *Jingle Bells* „Tomsona”. Można zatem stwierdzić, że mamy tutaj do czynienia z poniekąd paradoksalną ewolucją wzorców znaczeń socjolingwistycznych. Formy cockneya – uniezależnione już od powiązań z określonym obszarem społeczno-geograficznym – mogą stawać się efektownym elementem stylizacji, ale niekoniecznie już wyznacznikiem autentyczności. Jego wywrotowość z lat 70. XX wieku zamienia się w atrakcyjny ozdobnik stylistyczny zaadaptowany przez komercję w wieku XXI, podobnie jak koszulki zespołów punkowych sprzedawane przez globalne sieci odzieżowe. Wyznacznikiem autentyczności jest raczej angielski niestylizowany, brzmiący – przynajmniej w omawianym kontekście – naturalnie, chropowato i szczerze, a tym samym dobrze wpisujący się w wartości punk rocka, który na piedestał (por. zjawisko ukrytego prestiżu) wynosi formy niestandardowe. Przypomnijmy, że nawet błędy zdają się przecież mieć swoje miejsce w punkrockowym stylu⁵⁴. Zresztą nawet poza punkiem znaleźć można przykłady, gdy forma nieidealna, odznaczająca się mocnym wpływem języka rodzimego, staje się atutem, niosącym ze sobą istotne znaczenia, jak w przypadku niemieckiego akcentu w angielszczyźnie Marlene Dietrich, odgrywającego kluczową rolę we wzorcu wizerunku *femme fatale*, który stworzyła⁵⁵.

⁵⁴Hebdige, 111.

⁵⁵Allan Bell, „Falling in love again and again: Marlene Dietrich and the iconization of non-native English”, *Journal of Sociolinguistics* 5 (2011): 627–656.

Oczywiście, należy mieć także na względzie odmienność uwarunkowań społecznych w różnych okresach historii Polski. Możliwości nabywania świadomości językowej w zakresie języka angielskiego stały się znacznie większe w XXI wieku w porównaniu do lat 70. czy 80. XX wieku. Wszechobecność tego języka, czy nawet tak fundamentalna kwestia, jak dostępność dobrej jakości nagrań, sprawiają, że usłyszenie i nawet naśladowanie pewnych nieoczywistych cech dialekalnych jest łatwiejsze. Dotyczy to zwłaszcza tych cech wymowy, które nie tylko okrzepły, ale także się upowszechniają i wręcz komercjalizują. Natomiast usłyszenie cech cockneya w czasach PRL, na nośnikach wtedy popularnych byłoby raczej świadectwem wyjątkowych zdolności językowych. Zatem pop-punkowa wersja *Jingle Bells* może być także zapowiedzią nowego trendu; być może wraz ze wzrostem znajomości języka angielskiego i świadomości jego różnorodności, jak również dostępności dobrej jakości nagrań stylizacje tego rodzaju będą się upowszechniać. Zatem do pewnego stopnia może to być kwestia zmiany pokoleniowej – pojawienia się pokolenia z angielskim obytego i osłuchanego na tyle, by odtwarzać, świadomie bądź nie, wyspecjalizowane, niestandardowe wzorce stylizacyjne gatunku.

Wyżej wymienione uwarunkowania społeczne w pewnym sensie wiążą się też z szerszą, a zarazem fundamentalną relacją między językiem a tożsamością. Istotność języka w tym względzie przejawia się po pierwsze w decyzji artystów dotyczących wyboru: polski czy angielski. Przytoczona w trzeciej części artykułu argumentacja Roberta Brylewskiego dotycząca postawienia na język rodzimy w celu osiągnięcia lepszego porozumienia z publicznością z jednej strony oraz wybór języka angielskiego w kontekście kosmopolitycznego nastawienia Jacka Lenartowicza z drugiej zdają się poniekąd potwierdzać pewne obserwacje socjolingwistyczne. Obcy język może bowiem oznaczać – do pewnego stopnia – przyjęcie nowej tożsamości, a za najlepszy, najwrażliwszy wskaźnik umiejętności obrania tejże, a zarazem wskaźnik stopnia przenikalności granic językowego ego uznaje się wymowę języka obcego⁵⁶. Można to zjawisko rozpatrywać także w świetle badań obejmujących związki między językiem obcym (w szczególności wymową) a poczuciem dystansu kulturowego. Okazuje się, że im mniejszy dystans kulturowy odczuwa uczący się, tym lepsza jest jego wymowa. Im zaś odczuwany dystans jest większy, tym i wymowa dalsza jest od brzmienia *native speaker*, a utrata obcego akcentu łączy się wręcz z obawą, że równoznaczna byłaby ona z utratą tożsamości^{57,58}. W tym kontekście można też rozpatrywać zauważalną interferencję z języka polskiego w przypadku większości omawianych wykonawców, którzy mogli nie mieć motywacji do przejmowania tożsamości symbolizowanej przez cockney i niejako poprzez swojskie, polskie brzmienie wyrażali swą tożsamość. Polski akcent (*Polglish*⁵⁹) można więc widzieć jako symbol lokalności, wartości cenionej w punk rocku.

Powyższe rozważania potwierdzają złożoność i efektywność fonetycznej warstwy języka zarówno w stylizacji, jak i ekspresji tożsamości. Objawia się tu również potencjał stylistyczny angielszczyzny w jej różnorodnych odmianach, a także dynamika znaczeń socjolingwistycz-

⁵⁶David Block, *Second language identities* (London – New York: Continuum International Publishing Group, 2010), 51.

⁵⁷Por. np. Karen Lybeck, „Cultural Identification and Second Language Pronunciation of Americans in Norway”, *Modern Language Journal* (Estados Unidos) 86, nr 02 (2002): 174–191.

⁵⁸Choć oczywiście utrata tożsamości czasem może być pożądanym efektem – por. wspomnianą w trzeciej części artykułu piosenkę *Fucking in the Church*.

⁵⁹Sobkowiak, 23.

nych z nimi związanych. Wreszcie – niezależnie od zastosowanego modelu stylistycznego – potwierdza się rola głosu jako ważnego środka komunikacji między wokalistą a słuchaczem. Dotyczy to zarówno związku głosu z tekstem piosenki⁶⁰, jak i związku sposobu wymowy ze znaczeniami społeczno-kulturowymi.

⁶⁰Paweł Tański, *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021).

Bibliografia

- Agha, Asif. „The Social Life of Cultural Value”. *Language and Communication* 23 (2003): 231–273.
- Barańczak, Anna. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- Beal, Joan C. „You’re Not from New York City, You’re from Rotherham”: Dialect and Identity in British Indie Music”. *Journal of English Linguistics* 37, nr 3 (2009): 223–240.
- Bell, Allan. „Falling in love again and again: Marlene Dietrich and the iconization of non-native English”. *Journal of Sociolinguistics* 5 (2011): 627–656.
- Block, David. *Second language identities*. London – New York: Continuum International Publishing Group, 2010.
- Boberg, Charles. „The Phonological Status of Western New England”. *American Speech* 76 (1) (2001): 3–29. Brylewski, Robert, Rafał Księżyk. *Kryzys w Babilonie: autobiografia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Budzyński, Tomasz. *Soul Side Story*. Poznań: In Rock, 2011.
- Foege, Alec. „Green Day: The Kids Are Alright”. *Rolling Stone*, 22.09.1994. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/green-day-the-kids-are-alright-247150/>.
- Gibson, Andy, Allan Bell. „Popular Music Singing as Referee Design”. W: *Style-Shifting in Public. New Perspectives on Stylistic Variation*. Red. Juan Manuel Hernández Campoy, Juan Antonio Cutillas-Espinosa, 139–164. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.
- Gibson, Andy M. „Sociophonetics of Popular Music: Insights from Corpus Analysis and Speech Perception Experiments”. University of Canterbury, 2019. <http://hdl.handle.net/10092/17892>.
- Gnoiński, Leszek, Jan Skaradziński. *Encyklopedia polskiego rocka*. Poznań: In Rock, 2001.
- Gordon, Matthew J. 2004. „The West and Midwest: Phonology”, W: *A Handbook of Varieties of English. Volume 1: Phonology*, Red. Bernd Kortmann i Edgar W. Schneider, 338–350. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2004. Grabowski, Krzysztof, Krzysztof Gajda. *Gościu*. Poznań: In Rock, 2010.
- Hebdige, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. London; New York: Routledge, 2002.
- Konert-Panek, Monika. „Akcent a wizerunek: foniczne aspekty stylu rockowego”. W: *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy*. Red. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański, 1:55–67. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019.

- – – „Just fake accent nicked from someone posh»: akcent w śpiewie jako wyraz tożsamości regionalnej i klasowej : przypadek Sleaford Mods”. W: *Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*. Red. Andrzej Juszczak, Konrad Sierżputowski, Sylwia Papier, Natalia Giemza, 123–136. Kraków: AT Wydawnictwo, 2017.
- – – „Overshooting Americanisation. Accent Stylisation in Pop Singing – Acoustic Properties of the BATH and TRAP Vowels in Focus”. *Research in Language* 15, nr 4 (2017): 371–384.
- – – „Rozrywka i zaduma – foniczne aspekty tworzenia nastroju w tekstach Agnieszki Osieckiej”. W: *Po prostu Agnieszka: w 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*. Red. Igor Borkowski, 215–231. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.
- Konert-Panek, Monika, Mariusz Gradowski. „«Dublin in the rain is mine» – tożsamość i (prze)tworzona tradycja w piosence Big Fontaines D.C.” *Czas Kultury* 3 (2021): 41–47.
- Księżyk, Rafał. *Dzika rzecz: Polska muzyka i transformacja 1989–1993*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2020.
- Lizut, Mikołaj. *Punk Rock Later*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2003.
- Lybeck, Karen. „Cultural Identification and Second Language Pronunciation of Americans in Norway”. *Modern Language Journal (Estados Unidos)* 86, nr 02 (2002): 174–191.
- Milroy, Lesley. „Language ideologies and linguistic change”. W: *Sociolinguistic variation: critical reflections*. Red. Carmen Fought, 161–177. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Morrissey, Franz Andres. „Liverpool to Louisiana in One Lyrical Line: Style Choice in British Rock, Pop and Folk Singing”. W: *Standards and Norms in the English Language*. Red. Miriam A. Locher, 195–218. Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 2008.
- Ramet, Sabrina P. „Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych”. *Civitas Hominibus* 13 (2018): 109–139.
- Rutkowski, Mariusz. „(Anty)estetyka nazewnictwa punkrockowego”. W: *Unisono w wielogłosie II: w kręgu nazw i wartości*. Red. Radosław Marcinkiewicz, 131–138. Sosnowiec: Wydawnictwo GAD Records, 2011.
- Silverstein, Michael. „Shifters, Linguistic Categories and Cultural Description”. W: *Meaning in Anthropology*. Red. Keith H. Basso, Henry A. Selby, 11–55. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.
- Simpson, Paul. „Language, Culture and Identity: With (Another) Look at Accents in Pop and Rock Singing”. *Multilingua* 18, nr 4 (1999): 343–367.
- Sobkowiak, Włodzimierz. *English Phonetics for Poles: A Resource Book for Learners and Teachers*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2004.
- Sykulska, Karolina. „Język emocji – foniczne środki ekspresywne”. *Poradnik Językowy* 5 (2003): 6–20.
- Tabouret-Keller, Andrée. „Language and Identity”. W: *The Handbook of Sociolinguistics*. Red. Florian Coulmas, 315–326. Oxford, UK; Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1997.
- Tański, Paweł. *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021.
- Trudgill, Peter. „Acts of Conflicting Identity. The Sociolinguistics of British Pop-Song Pronunciation”. W: *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*. Red. Peter Trudgill, 141–160. Oxford: Blackwell, 1983.
- Watts, Richard, Franz Andres Morrissey. *Language, the Singer and the Song: The Sociolinguistics of Folk Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Wilkoń, Aleksander. *Język artystyczny: studia i szkice*. Katowice: Śląsk, 1999.

SŁOWA KLUCZOWE:

cockney

JĘZYK ANGIELSKI

styl

ABSTRAKT:

Głównym celem artykułu jest zbadanie sposobu funkcjonowania wybranych angielskich cech fonetycznych oraz inspiracji z nimi związanych w polskim punk rocku oraz usytuowanie wyników analizy w szerszym kontekście stylistycznym oraz socjolingwistycznym. Zgodnie z przyjętą tezą sposób wymowy w śpiewie może łączyć się z przekazaniem określonych – potencjalnie ewoluujących – znaczeń społecznych bądź stylistycznych, a w przypadku anglojęzycznego polskiego punk rocka znaczenia te zależne są od nurtów omawianego gatunku. Wymowa większości wykonawców charakteryzuje się wyraźnym wpływem języka polskiego i niewystylizowanym brzmieniem, a cechy cockneya kojarzone z klasycznym punkiem pojawiają się rzadko.

punk rock

SOCJOFONETYKA

NOTA O AUTORCE:

Monika Konert-Panek (1978) – dr, anglistka, adiunkt na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki *From Mentalism to Optimality Theory: Notion of the Basic Phonological Segment* (WUW 2021) oraz kilkudziesięciu artykułów lub rozdziałów w monografiach. Jej zainteresowania badawcze obejmują obszary fonetyki i fonologii, socjolingwistyki oraz stylistyki, a obecnie w szczególności dotyczą problematyki doboru akcentu języka angielskiego w muzyce popularnej.

Tilla Lindemanna songi transmedialne

Jakub Kosek

ORCID: 0000-0001-7664-4599

Songs can no more be reduced to their performance than to their lyrics, a recording or sheet music. Song lyrics live and endure between and beyond all these interpretations, transcriptions and renditions¹.

Pete Astor, Keith Negus

Platz Eins
Ich im Rampenlicht².

Till Lindemann

Wprowadzenie

Wielowątkowe praktyki artystyczne, sceniczne, performatywne i medialne założonej w 1994 roku w Berlinie grupy muzycznej Rammstein stanowią temat rozlicznych dyskusji odbiorców współczesnej muzyki, obiekt dziennikarskich recenzji i opracowań krytyków muzycznych, a tak-

¹ Pete Astor i Keith Negus, „More Than a Performance: Song Lyrics and the Practices of Songwriting”, w: *Popular Music Matters. Essays in Honour of Simon Frith*, red. Lee Marshall, Dave Laing (Farnham, Burlington: Ashgate, 2014), 206.

² Fragment utworu *Platz Eins* z płyty *F&M* grupy Lindemann, Vertigo Berlin, 2019.

że przedmiot zarówno krajowych, jak i zagranicznych prac badawczych, prowadzonych szczególnie z perspektywy literaturoznawczej i kulturoznawczej³. Rzadziej akademickiej refleksji poddawane są poboczne artystyczne i medialne projekty członków kolektywu, takie jak na przykład działalność poetycka wokalisty zespołu, narracje o charakterze (auto)biograficznym twórców⁴ czy solowe dokonania muzyków prowadzone paralelnie do aktywności formacji Rammstein⁵.

W tym miejscu szczególna uwaga poświęcona zostanie twórczości artystycznej grupy o nazwie Lindemann, rzadziej opisywanej i komentowanej, stanowiącej jednak zaangażowany ideologicznie projekt, który wbrew pierwotnym intencjom jej założycieli eksponuje *emploi* urodzonego w Lipsku w 1963 roku wokalisty i autora tekstów. Celem artykułu będzie ukazanie działalności artystycznej Tilla Lindemanna jako przedsięwzięcia o charakterze multi- i transmedialnym, a także refleksja nad statusem piosenki we współczesnej kulturze medialnej konwergencji. Aby odkryć „działanie”, performatywny potencjał songów (współ)tworzonych przez niemieckiego muzyka, warto rozpatrywać je w relacji z innymi multimodalnymi środkami komunikacji, platformami medialnymi i aktywnościami twórcy.

Songi w multimodalnej komunikacji artystycznej

Fonograficzny debiut grupy muzycznej Lindemann miał miejsce w 2015 roku. Zespół wydał jak dotąd dwie płyty studyjne, *Skills in Pills*⁶ i *F&M*⁷, oraz jeden album koncertowy *Live in Moscow*⁸. Pomimo dość skromnego dorobku płytowego działalność formacji zwraca uwagę z kilku powodów – personalnych, wizerunkowych, promocyjnych i artystycznych. W listopadzie 2020 roku zespół opuścił jeden z jego współzałożycieli, szwedzki transgatunkowy multiinstrumentalista Peter Tägtgren, znany przede wszystkim z wszechstronnych aktywności w grupach Hypocrisy i Pain. Działalność kolektywu, na czele którego stał emblematyczny duet Tägtgren/Lindemann, w znacznej mierze stanowiła formę intertekstualnej⁹ gry z estetyką twórczości zespołu Rammstein oraz formacji dowodzonych przez szwedzkiego muzyka. Po rozstaniu artystów Till Lindemann, wy-

³ Zob. m.in. Robert G.H. Burns, „German symbolism in rock music: national signification in the imagery and songs of Rammstein”, *Popular Music* 27, nr 3 (2008): 457–472; *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*, red. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam (Jefferson: McFarland & Company, 2013); Tomasz P. Bocheński, „«Was verliert man / mit dem Augenschlag?». Między poezją a kontynuantami hard rocka: przypadek Tilla Lindemanna i zespołu Rammstein”, w: *Kultura rocka 1: Twórcy, tematy, motywy*, red. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019), 301–316; Maciej Kubiak, „Koncertowe *sacrum* i *profanum* – teatralizacja przestrzeni scenicznej na przykładzie zespołu Rammstein”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 11, nr 3 (2021): 57–69. W kontekście strategii artystycznych grupy Rammstein warto mieć na uwadze także prekursorskie działania, założonego w 1980 roku słoweńskiego zespołu Laibach, którego twórczość stanowiła czytelną inspirację dla niemieckiego kolektywu. Na ten temat zob. np. Daniel Lukes, „Rammstein Are Laibach for Adolescents and Laibach Are Rammstein for Grown-Ups”, w: *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*, 53–78.

⁴ Np. książki autorstwa Christiana Lorenza, klawiszowca grupy Rammstein. Zob. Christian Lorenz, *Flake. Der Fastenficker: An was ich mich so erinnern kann* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2015); Christian Lorenz, *Flake. Heute hat die Welt Geburtstag* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017).

⁵ Np. twórczość grupy Emigrate założonej w 2005 roku przez Richarda Kruspe.

⁶ Lindemann, *Skills in Pills*, Warner Music Central Europe, 2015.

⁷ Lindemann, *F&M*, Vertigo Berlin, 2019.

⁸ Lindemann, *Live in Moscow*, Vertigo Berlin, 2021.

⁹ Kategorii rozumianej tutaj w szerokim ujęciu, zob. Ryszard Nycz, „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”, *Pamiętnik Literacki* 2 (1990); przedruk w: Ryszard Nycz, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995), 59–82.

korzystując już jako nazwę grupy własne imię i nazwisko, zaproponował inne, choć spójne z jego osobliwą strategią wizerunkową, sceniczne *emploi*. Specyficzne transfiguracje w obrębie grupy, która w nowej odsłonie zaprezentowała się publiczności w miejscowości Holon w Izraelu 1 stycznia 2022 roku, obejmowały między innymi zmiany składu personalnego, wizerunku muzyków, rozwiązań scenotechnicznych (np. układu i rodzaju świateł estradowych), komunikacji wizualnej, kolorystyki elementów „dekoracji” (w znaczeniu Ervinga Goffmana¹⁰). W solowej twórczości Tilla Lindemanna zwraca uwagę także dwujęzyczność utworów zawartych na płytach¹¹. Kompozycje anglojęzyczne miały potencjalnie większą możliwość dotarcia do szerszego grona odbiorców, treści mogły zostać lepiej zrozumiane przez słuchaczy z różnych części świata. Pomimo pierwotnej strategii na drugim albumie z 2019 roku znalazły się songi w ojczystym języku wokalisty, co naturalnie spowodowało porównania do twórczości formacji Rammstein. Grupie udało się jednak zachować oryginalność brzmieniową i wyróżnić na tle dorobku macierzystych zespołów.

Posługiwanie się wspomnianym pojęciem songu¹² w przypadku działalności artystycznej Lindemanna wydaje się uzasadnione. Jest to kategoria szersza semantycznie od stosowanych w języku polskim terminów „piosenka”, „utwór słowno-muzyczny” czy „pieśń”¹³. Na przewagę angielskiego rzeczownika zwracał już uwagę we wstępie do pracy *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki* Waldemar Kuligowski¹⁴. Posługując się terminem pochodzącym ze staroangielskiego *sang*, niejako programowo należy rozszerzyć perspektywę badawczą i uwzględnić w analizach aspekty dotyczące głosu osób śpiewających, sztuki śpiewania czy problematyki multimodalności¹⁵. Ostatnia wymieniona kategoria, określana także między innymi jako wielomodalność czy wielokodowość¹⁶, stanowiła przedmiot licznych opracowań pozostających w obrębie różnorodnych dyscyplin naukowych¹⁷.

¹⁰Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 59–61.

¹¹Na płycie *Skills in Pills* odnajdziemy utwory przygotowane w języku angielskim, z kolei na *F&M* songi niemieckojęzyczne.

¹²Przyjęta i dominująca w artykule forma to „song” z uwagi na jej szerszy zakres znaczeniowy. Inne wyrażenia, takie jak „utwór słowno-muzyczny” czy „piosenka”, mogą pojawiać się w tekście ze względów stylistycznych.

¹³Należy jednak zauważyć, że piosenka rozpatrywana w różnych kontekstach była przedmiotem inspirujących krajowych, szczególnie literaturoznawczych opracowań, zob. m.in. Piotr Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009); Joanna Maleszyńska, *Apologia piosenki: studia z historii gatunku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013); Izolda Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2013); Krzysztof Gajda, *Szarpidruty i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017); Marek Kurkiewicz, *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków: o korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce* (Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW, 2019); Adam Regiewicz, *Głośnie pióra. Obecność muzyki popularnej we współczesnej literaturze polskiej* (Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, 2020); Paweł Tański, *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021). Zob. także dział tematyczny poświęcony *Song Studies* w: *Czas Kultury* 3 (2021).

¹⁴Zob. Waldemar Kuligowski, „Wprowadzenie: kulturowe «światy» piosenek i ich badanie” w: *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*, red. Waldemar Kuligowski, Paweł Tański (Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, 2021), 7.

¹⁵Kuligowski, 9–10.

¹⁶Zagadnieniem multimodalności w obrębie muzyki popularnej zajmował się m.in. David Machin, zob. *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text* (London: Sage Publications, 2010). Problematykę wielokodowości komunikatów rockowych w krajowych badaniach podejmował m.in. Marcin Rychlewski, zob. Marcin Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy* (Gdańsk: Wydawnictwo Oficynka, 2011), 27–48.

¹⁷Zob. np. ważne prace lokujące zagadnienia multimodalności m.in. w optyce semiotyki społecznej: *Perspectives on Multimodality*, red. Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher (Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004); Gunther Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication* (New York: Routledge, 2010); *Multimodal Studies. Exploring Issues and Domains*, red. Kay O'Halloran, Bradley A. Smith (New York: Routledge, 2011); *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, red. Carey Jewitt (London: Routledge, 2014).

Językoznawczyni Jolanta Maćkiewicz zauważa, że termin „multimodalność” (*multimodality*) pojawia się w literaturze akademickiej w trzech zastosowaniach: po pierwsze, w „odniesieniu do zjawiska komunikacyjnego polegającego na łączeniu w jednym przekazie przynajmniej dwóch systemów semiotycznych. Po drugie, w odniesieniu do sposobu badania tego zjawiska. Sposobu uwzględniającego nie tylko wszystkie systemy współtworzące komunikat, ale także wszystkie możliwe relacje między nimi i dodatkowe sensory wynikające z tych relacji. Po trzecie, w odniesieniu do wyłaniającej się z konkretnych badań teorii (może – dyscypliny badawczej?)”¹⁸. Według Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz wielomodalność to „właściwość działalności sygnifikacyjnej, polegająca na jednoczesnym używaniu znaków należących do zasobów semiotycznych o różnych własnościach fizycznych”¹⁹. Medioznawczyni zauważa, że język naturalny, który nierzadko odbieramy jako najważniejszy sposób komunikacji międzyludzkiej, jest tylko jednym z możliwych modusów. Konstruując i przekazując znaczenia, „posługujemy się jednocześnie wieloma zestawami znaków: mową, pismem, obrazami, gestykulacją, muzyką, proksemiką, dotykiem”²⁰.

Narracje słowno-muzyczne (współ)tworzone i wykonywane przez Tilla Lindemanna, jak również twórczość wielu innych artystów rockowych, hiphopowych, metalowych itp. należałoby rozpatrywać zatem z uwzględnieniem szerszych kontekstów, związanych między innymi z głosem, językiem, gatunkiem czy ciałem. Każda narracja jest elementem dyskursu rozumianego w tym miejscu jako „zestaw zachowań komunikacyjnych, wyrażających relacje władzy, stan wiedzy i sprawczość komunikujących się jednostek”²¹. Sama muzyka stanowi zaś, jak przekonują Simon McKerrell i Lyndon C.S. Way, multimodalny dyskurs²². Funkcjonujące w ideologicznych i społecznych dyskursach songi to narracje, które nierzadko rozwijane są twórczo na przestrzeni rozmaitych platform medialnych, w teledyskach, ikonografii okładowej, animacjach, fanowskich produkcjach itp. To z kolei wymaga otwarcia się na kolejne perspektywy badawcze.

W stronę transmedialności songów. Casus Tilla Lindemanna

Songi jako utwory łączące warstwę muzyczno-dźwiękową z tradycyjnym medium narracyjnym, jakim jest tekst piosenki, warto rozpatrywać w optyce narratologii transmedialnej²³, zgodnie z którą przyjmuje się, że narracja jest kategorią transmedialną, zatem „może być

¹⁸Jolanta Maćkiewicz, „Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów”, *Studia Medioznawcze* 69, nr 2 (2017): 33–42.

¹⁹Małgorzata Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwiezi. Od semiologii do semiotyki mediów* (Kraków: Księgarnia Akademicka 2019), 114.

²⁰Lisowska-Magdziarz, 115.

²¹Lisowska-Magdziarz, 279.

²²Zob. Simon McKerrell i Lyndon C.S. Way, „Understanding Music as Multimodal Discourse”, w: *Music as Multimodal Discourse. Semiotics, Power and Protest*, red. Simon McKerrell, Lyndon C.S. Way (London, New York: Bloomsbury Academic, 2017), 1–20.

²³Zob. np. David Herman, „Toward a Transmedial Narratology”, w: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004). Warto zaznaczyć, że w przywołanej fundamentalnej pracy jeden z działów poświęcono wyłącznie muzyce, zob. *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, 267–328. Inne ważne publikacje dotyczące wielowątkowo pojmowanej transmedialności to m.in. *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*, red. Jan Alber, Per Krogh Hansen (Berlin: De Gruyter, 2014); Jan-Noël Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016) czy w krajowych badaniach narratologicznych: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk (Kraków: Universitas, 2017).

równie dobrze przedstawiona w wielu mediach: w medium językowym, obrazowym, a nawet przestrzennym”²⁴. Katarzyna Kaczmarczyk trafnie zauważa niejednorodność otaczających nas narracji, nawet jeśli są one zbliżone w warstwie treściowej. Według badaczki „medium to dla narracji «różnica, która robi różnicę». Pozwala uwypuklić jedne aspekty opowieści, a inne oddaje do uzupełnienia odbiorcy. Medium tworzy też środowisko komunikacyjne wyznaczające możliwe wzorce kontaktu z narracją i jej społecznego funkcjonowania”²⁵.

Projekty, których współautorem jest Till Lindemann, stanowią przedsięwzięcia wykorzystujące właściwości przestrzeni rozmaitych platform medialnych. Przykładem tej strategii może być już pierwsza płyta zatytułowana *Skills in Pills*. Utwory zamieszczone na albumie to jeden z elementów multimodalnego dyskursu (współ)tworzonego przez niemieckiego wokalistę. Wydawnictwo, które dostępne jest w różnych formatach (CD, Box Set, Deluxe Edition, winyl, MP3 itp.), składa się z rozmaitych elementów, które można także nazwać paratekstami²⁶ dotyczącymi między innymi bogatej warstwy wizualnej (okładki, książeczka, dodatki), komponentów niejako i l u s t r u j ą c y c h , semantycznie p o s e r z a j ą c y c h songi, szczególnie zaś ich warstwę językowo-tekstową²⁷.

W perspektywie problematyki działań partycypacyjnych fanów i opisywanej przez Henry’ego Jenkinsa kultury konwergencji mediów²⁸ warto wspomnieć również o akcji promocyjnej związanej z publikacją albumu. 8 czerwca 2015 roku w Berlinie zorganizowano poszukiwania miejsca, w którym zostało ukryte premierowe wydawnictwo. Jediną wskazówkę stanowiły fotografie zamieszczone w internetowym serwisie Facebook. Uczestnicy „Skills in Pills Hunt” zgodnie z instrukcją spotkali się w galerii sztuki Bethanien Kunstraum w dzielnicy Kreuzberg, gdzie przekazano im dalsze wskazówki, zgodnie z którymi mieli dokonać zniszczenia tak zwanej pig-piñaty. Osoba, której udało się odnaleźć ukrytą w rozbitej piniacie figurkę białej świni, została szczęśliwym posiadaczem wszystkich wersji nowego albumu. Nagrodę dla zwycięzcy „polowania” umieszczono w nieprzypadkowym miejscu – w zabytkowej aptekarskiej sali, w której oprócz archiwalnych pojemników na lekarstwa, fiolek itp. znajdowały się wydania premierowej płyty *Skills in Pills*. Lokalizacja nawiązywała oczywiście do tytułu i zawartości wydawnictwa. Pod względem złożonej symboliki albumu i intertekstualnej gry znacząca jest również figura świni. Emblematiczne zwierzę w kulturze rockowej rozślawione zostało przede wszystkim za sprawą ikonografii okładowej do płyty *Animals* grupy Pink Floyd z 1977 roku, nawiązującej z kolei do głośnej powieści George’a Orwella *Animal Farm*. A *Fairy Story* wydanej w 1945 roku. Postać otyłej łaciatej świni znajduje się na jednej z foto-

²⁴Na temat głównych założeń metodologicznych tej perspektywy badawczej zob. Katarzyna Kaczmarczyk, „O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych”, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, 21.

²⁵Katarzyna Kaczmarczyk, „Wprowadzenie”, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, 5.

²⁶Zob. np. Gérard Genette, „Palimpsesty”, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4, cz. 2, red. Henryk Markiewicz, tłum. Aleksander Milecki (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992), 317–366.

²⁷„Język” utworów słowno-muzycznych warto rozpatrywać w perspektywie mediolingwistycznej. W tym miejscu przyjmuje się za Bogusławem Skowronkiem, że język to „nierozzerwalny element struktur poznawczych, których funkcjonowanie zależne jest od kontekstów zewnętrznych, zwłaszcza kultury – a dziś kultury medialnej”. Zob. Bogusław Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2013), 11.

²⁸Zob. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007). Songi lokowane w przestrzeni internetowej, szczególnie zaś publikowane w serwisie YouTube wideoklipy traktować można również jako media rozprzestrzenialne, zob. *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowanej kulturze*, red. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, tłum. Michał Wróblewski (Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2018).

grafii zamieszczonych w książeczce dodanej do płyty *Skills in Pills*. Biorąc pod uwagę rozległą symbolikę²⁹ zwierzęcia, dostrzec można związek ilustracji z liryczną warstwą songów, między innymi z tekstem utworu *Fat* zogniskowanym wokół tematyki praktyk seksualnych, fetyszy (tu tzw. feederyzmu) oraz (nadmiernej) konsumpcji³⁰. Prosięta pojawiają się także, jako metaforyczne przedstawienia dzieci, w kontrowersyjnym teledysku zrealizowanym do przewrotnie zatytułowanej kompozycji *Praise Abort*³¹, tematyzującej złożony problem aborcji. Warto zaznaczyć, że wideoklip to multimodalne medium o znacznym potencjale narracyjnym, który jako przedmiot krajowych badań ciągle oczekuje dalszych pogłębionych opracowań³². *Music videos* stanowią istotny obszar sztuki audiowizualnej oraz znaczący komponent narracji artystycznych wielu twórców muzycznych. Utwór *Praise Abort* interpretować można jako wypowiedź zgorzkniałego, sfrustrowanego życiem ojca sześciorga dzieci, rozczarowanego rodzicielstwem, obecnie wręcz gardzącego potomstwem i stawiającego hedonistyczne przyjemności wyraźnie ponad wartości rodzinne. Ironiczną „pochwałę aborcji” Lindemanna trudno jednak odbierać i klasyfikować jednoznacznie. Prowokacje estetyczne i światopoglądowe stanowią sprawdzoną strategię artystyczną niemieckiego twórcy, skłaniają do analizy podjętego problemu i (auto)refleksji, metody te nierzadko jednak szokują, drażnią, odpychają „nieprzygotowanych” kulturowo odbiorców. Teledyski wnoszą do dyskursu artystycznego niemieckiego twórcy kolejną złożoną płaszczyznę. To pole gier, intertekstualnych aluzji, symboli, obszar pozwalający – szczególnie zaangażowanym fanom – na długotrwały proces dekodowania komunikatów artystycznych. Zastosowane w omawianym wideoklipie zabiegi między innymi hiperbolizacji, animalizacji i transgresji potęgują groteskowy³³ efekt, mogą jednak wzbudzać wśród odbiorców także lęk czy odrazę. W *Praise Abort* dochodzi do zderzenia tego, co komiczne³⁴ i tragiczne, ciekawe, intrygujące, ale też odstręczające, abiektalne³⁵. To multimodalna narracja, w której dochodzi do hybrydycznego połączenia konwencji, stylów

²⁹Zwierzę symbolizuje m.in. odrodzenie, ofiarę, obfitość, rozwiązłość, sprośność, tępotę, chciwość, żarłoczność, gnuśność, lenistwo, zob. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991), 419.

³⁰Rozpatrując utwór w kontekście innej ilustracji zawartej w wydawnictwie, ukazującej dwóch artystów (Tägtgren, Lindemann) w zinfantylizowanej postaci, jako chłopców siedzących na kolanach nagiej kobiety o nienaturalnie dużym kształcie, odkryjemy kolejne znaczenia i elementy ironicznej konwencji twórców. Hiperbolicznie ukazana otyłość autointekstualnie powraca w twórczości niemieckiego artysty, warto przypomnieć w tym kontekście teledysk do utworu *Keine Lust* z płyty *Reise, Reise* (2004) grupy Rammstein.

³¹Reżyserem wideoklipu został Zoran Bihać, twórca znany z licznych obrazów tworzonych do utworów zespołu Rammstein, posiadających dziś wśród miłośników grupy status produkcji kultowych. W narracjach audiowizualnych niemieckiego twórcy uwagę zwraca chętnie realizowana poetyka szoku.

³²Spośród krajowych opracowań poświęconych teledyskom przywołać warto monografię Urszuli Jareckiej, opublikowaną jednak ponad dwie dekady temu, zob. Urszula Jarecka, *Świat wideoklipu* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999). Z ostatnich międzynarodowych publikacji wyróżnić należy prace stanowiące ważną propozycję teoretyczno-metodologiczną badań nad wideoklipami, zob. Brad Osborn, *Interpreting Music Video. Popular Music in the Post-MTV Era* (New York: Routledge, 2021); *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, red. Lori A. Burns, Stan Hawkins (New York: Bloomsbury Academic, 2019); Mathias Bonde Korsgaard, *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (London–New York: Routledge, 2017); Diane Railton, Paul Watson, *Music Video and the Politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011).

³³W przypadku omawianej twórczości groteskowość łączy się także z absurdem. Na temat wielokrotnie badanej kategorii groteski zob. np. Lee Byron Jennings, „Termin «groteska»”, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 281–318. O korelacjach groteski z absurdem pisał przed laty m.in. Wolfgang Kayser, zob. Wolfgang Kayser, „Próba określenia istoty groteskowości”, tłum. Ryszard Handke, *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 271–280.

³⁴Dla przykładu, w pierwszej części wideoklipu dostrzegamy Tilla Lindemanna w białym garniturze, płaszczu i kapeluszu z wysokim rondem, parodystycznie gestykulującego i wykonującego taneczny ruch tzw. moonwalk. To kolejne czytelne nawiązanie, w tym przypadku do piosenkarza Michaela Jacksona, słynnego propagatora wspomnianej figury tanecznej.

³⁵Zob. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007).

i kulturowych motywów. Komponenty obejmujące między innymi aspekty dotyczące głosu, prozodii mowy i brzmienia (charakterystyczna barwa, „twardy” akcent śpiewającego w języku angielskim Lindemanna³⁶), gatunku muzycznego (hybrydyczne skorelowanie elementów m.in. muzyki elektronicznej, disco, symfonicznej, heavymetalowej), a także warstwy wizualnej (kontrastowe barwy, np. biel, czerń, czerwień jako elementy strojów bohaterów³⁷ i bohaterów) czy przestrzennej (np. pozornie realne miejsca wydarzeń w wideoklipie) wpływają na całościowy paradoksalny przekaz. *Praise Abort* stanowi polisemiczny komunikat artystyczny, kontrowersyjny pod względem wizualnych przedstawień, poruszający jednak w swej istocie ważny, w wielu krajach aktualny i dyskutowany (m.in. w Polsce), choć nierzadko tabuizowany problem społeczny. Songi wykonywane przez Tilla Lindemanna, rozpatrywane w zaproponowanym tutaj ujęciu transmedialnym, ulegają dodatkowemu wzmocnieniu, p o s z e r z e n i u , rozwinęciu w zmediatyzowanej przestrzeni scenicznej. Element strefy fasadowej stanowią ekrany, na których wyświetlane są rozmaite obrazy, animacje, fragmenty teledysków, czasem zmodyfikowanych, wykorzystujących na przykład wybrane sceny, motywy i ujęcia bohaterów wideoklipów³⁸.

Maski – *physica curiosa* – s c e n i c z n o ś ć songów

Till Lindemann w tekstach songów zawartych na płycie *Skills in Pills* porusza tematy złożone, ważne i aktualne społecznie (*Praise Abort*), kontrowersyjne (*Fat, Ladyboy*), dla niektórych odbiorców zapewne także obrazoburcze (*Golden Shower*). Dotyka również spraw egzystencjalnych, trudnych, zogniskowanych wokół choroby i śmierci (*Home Sweet Home, Children Of The Sun*). Problematyka społeczna jako temat utworów powraca na drugim albumie *F&M*, a także w złożonej narracji związanej z ostatnim singlem artysty, zatytułowanym *Ich Hasse Kinder*. W tym miejscu z konieczności wyróżnione zostały tylko wybrane songi oraz zarysowane pewne tropy i wątki w dyskursie twórczości niemieckiego wokalisty i autora tekstów. Komponentem wizualnym, który zwraca uwagę na drugim albumie z 2019 roku, są między innymi maski zasłaniające twarze Lindemanna i Tägtgrena, które dostrzec można na okładce płyty, na ilustracjach zamieszczonych w książeczce czy w postmodernistycznym³⁹ teledysku zrealizowanym do utworu *Platz Eins*. Z kolei w kosztownej limitowanej i numerowanej edycji albumu (tzw. Box Set) odnajdziemy dwie białe maski przygotowane na wzór twarzy czołowych artystów tworzących zespół. Maski to kolejny element medialnej (auto)kreacji wizerunku muzyków. Jak zauważa Richard Schechner, maska „to coś więcej niż sposób, by ukryć tożsamość zamaskowanej osoby. Lalka to coś więcej niż martwe drewno lub płaska skórka animowana przez aktora-człowieka. W rzeczywistości maski i lalki stanowią osobne jestestwa, wchodzące

³⁶Głos Lindemanna warto traktować wielowymiarowo, m.in. jako instrument muzyczny, postać, osobę i ciało. Zob. Simon Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. Marek Król (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011), 254–276.

³⁷Kontrast dla zezwierzęconych quasi-ludzkich postaci Lindemanna i Tägtgrena stanowią występujące w wideoklipie młode kobiety wykonujące figury baletowe. Warto podkreślić rolę tańca wzmacniającego efekt groteski w omawianej narracji audiowizualnej.

³⁸W przypadku songu *Praise Abort*, wykonywanego przez ówczesnych członków grupy Lindemann podczas moskiewskiego koncertu w marcu 2020 roku, na ekranie kilkakrotnie pojawiało się symboliczne białe prosię, również w zmultiplikowanej postaci.

³⁹Zgodnie z klasycznym już ujęciem Ann Kaplan, zob. rozdział 4 *Ideology, adolescent desire, and the five types of video on MTV*, w: Ann E. Kaplan, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture* (New York: Routledge, 1987), 49–88.

w interakcję z aktorami-ludźmi. Te performatywne przedmioty przesycane są siłą żywotną, zdolną przemienić tych, którzy nimi i poprzez nie grają⁴⁰. Według Wojciecha Dudzika maska „unieruchamia twarz, by zwielokrotnić ekspresję całego ciała i wprowadzić je w ruch”⁴¹. Włodzimierz Szturc stwierdza z kolei, że „podobnie jak obcy przybysz maska wyłania się jako istota, o której można mówić, odnosząc się do niej jako obcego. Jest ona przecież wyzwaniem, zadaniem, nierzadko prowokacją, intruzem”⁴². Maski w sztuce współczesnej może być rozpatrywana, jak proponuje Dudzik, w kontekście pojęć takich jak motyw, artefakt, medium⁴³. W perspektywie (współ)kreowanej przez niemieckiego artystę narracji transmedialnej szczególnie istotna okazuje się ostatnia z tych kategorii. W dotychczasowej prowokacyjnej, ekscentrycznej, nierzadko subwersywnej twórczości Lindemanna dostrzec można różnorodne, często surrealistyczne motywy, wieloznaczne figury, gesty symbolicznego, ceremonialnego zasłaniania oraz odkrywania „twarzy” (Goffman⁴⁴), maskowania, ale także medialnego ekshibicjonizmu.

W paratekście albumu koncertowego *Live in Moscow* (2021), dodanej do wydawnictwa gazecie (pt. „Lindemann Prawda”) stylizowanej na wzór propagandowej prasy komunistycznej, można przeczytać, że projekt Lindemann jest groteską, bufonadą przemocy. Autorzy treści wskazują w tekście także tytuł książki, której tematyka stanowi czytelną inspirację artystyczną muzyków – to publikacja *Storia della bruttezza* (pol. *Historia brzydoty*⁴⁵) pod redakcją Umberto Eco, w której zawarto bogato ilustrowane opisy między innymi takich zagadnień, jak brzydota w kulturze antyku, baroku i romantyzmie, bestie i osobliwości, obsceniczność, szarlataństwo, satanizm, sadyzm czy brzydota w kontekście zjawisk kiczu i kampu. W i l u s t r a c j a c h songów, do których teksty przygotował Till Lindemann, w swoistych uzupełnieniach, transmedialnych r o z s z e r z e n i a c h, jakimi są okładki, ilustracje w książeczkach, plakaty, trailery wideoklipów czy pełnowymiarowe teledyski, odnajdziemy wiele reprezentacji fizycznych, cielesnych, zniekształconych, zmutowanych czy zmodyfikowanych kuriozów (*physica curiosa*⁴⁶). W wizualnej poetyce narracji Lindemanna nierzadko wykorzystywana jest zatem figura zeugmy⁴⁷. Jako przykład podać można paratekstową ilustrację zamieszczoną w książeczce do płyty *Skills in Pills*, nawiązującą do utworu *Fish On*, na której ukazano Tägtgrena jako pół człowieka, pół rybę – specyficzną wersję męskiej syreny oraz Lindemanna w roli osobliwego wędkarza. Obraz przewrotnie nawiązuje do tekstu piosenki o erotycznym zabarwieniu, w której opisany bohater uwodziciel pragnie „zdobywać” kolejne kobiety („łapać”, „łowić” wszystkie, bez względu na ich rozmiar).

⁴⁰Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 233. Fenomen maski stanowił także przedmiot ciekawych krajowych opracowań, zob. np. *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej. Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the borderlines of anthropology and comparative aesthetics*, red. Wiesna Mond-Kozłowska (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2016); *Paradoksy maski. Antologia*, red. Wojciech Dudzik (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018); Wojciech Dudzik, *Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2020). Na temat procesu maskowania i etymologii maski w odniesieniu do działalności artystów sceny blackmetalowej, zob. Łukasz Stec, „La mort de l'artiste – zamaskowana nieobecność artysty”, w: *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury*, red. Jakub Kosek (Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2020), 75–94.

⁴¹*Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki*, 64.

⁴²Włodzimierz Szturc, *Genetyka widowiska. Człowiek / Maski / Rytuał / Widowisko* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017).

⁴³*Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki*, 225–253.

⁴⁴Erving Goffman, *Rytuał interakcyjny*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 5.

⁴⁵Zob. *Historia brzydoty*, red. Umberto Eco, tłum. zbiorowe (Poznań: Rebis, 2012).

⁴⁶Zob. *Historia brzydoty*, 241–270.

⁴⁷Np. w wideoklipie *Praise Abort*.

Narracja rozwinięta zostaje poprzez surrealistyczny teledysk, w którym także pojawia się wątek „rybacki”, tu: łapania w sieć uciekających obnażonych kobiet przebywających w niedookreślonej przestrzeni przyrodniczej. Podczas występów scenicznych z kolei, w trakcie wykonywania songu *Fish On* artyści wyrzucali w kierunku zgromadzonej przed sceną publiczności kilkanaście sztuk martwych ryb. Ceremonialny gest, poza jasnym nawiązaniem do tekstu utworu, stanowił również ironiczną trawestację czynności dobrze znanej uczestnikom koncertów rockowych, to jest rzucania przez muzyków szczególnie pod koniec danego widowiska gitarowych kostek i pałeczek perkusyjnych.

W perspektywie kreowania zaplanowanych narracji transmedialnych, w modelu opisywanym przez Henry’ego Jenkinsa, warto wspomnieć jeszcze o ostatnim wydanym singlu *Ich Hasse Kinder* (pol. „Nienawidzę dzieci”), opublikowanym już jako „Till Lindemann”. W czasie wiosny 2021 roku na oficjalnych kontach w mediach społecznościowych niemieckiego wokalisty zaczęły ukazywać się pierwsze fotografie oraz krótkie teasery zapowiadające wideoklip do wspomnianego utworu. Zawarte w nich ujęcia i obrazy (m.in. gipsowe popiersie Włodzimierza Lenina, z którego oczu płynęły strugi krwi; Till Lindemann w futrzanej rosyjskiej uszance; dzieci w szkolnej klasie) prowokowały fanów do prowadzenia pierwszych dyskusji na temat planowanej produkcji i wstępnych interpretacji. Premiera utworu wraz z teledyskiem miała miejsce nieprzypadkowo 1 czerwca w Międzynarodowy Dzień Dziecka. Po obejrzeniu całości wideoklipu trwającego 5,25 minut odbiorcy otrzymali elementarne informacje na temat fabuły, rozmaitych przestrzeni ukazanych w teledysku (m.in. moskiewskie ulice, Plac Czerwony, szkoła, sala sądowa), bohaterów (dorosłych i dziecięcych). Jednak aby pełniej zrozumieć artystyczny komunikat, konieczne okazało się obejrzenie filmu krótkometrażowego⁴⁸ pod takim samym tytułem, opublikowanego 26 czerwca 2021 roku. Ponaddwudziestominutowa produkcja jest wielowątkową sensacyjno-kryminalną narracją o zemście, intrygach, morderstwach, miłości, szkole jako instytucji totalnej i miejscu przemocy, życiu w realiach systemu totalitarnego. Utwór w analizowanym przypadku jako składnik ścieżki muzycznej stanowi część rozbudowanej złożonej całości. Song *Ich Hasse Kinder*, nieredukowany wyłącznie do tekstu piosenki, lecz traktowany jako narracja funkcjonująca na przestrzeniach wielu różnych mediów (m.in. okładka albumu, wideoklip, film krótkometrażowy), pozwala na wielowątkowe odczytania. To kolejna w dorobku Lindemanna historia podejmująca istotny społecznie temat, w tym przypadku zogniskowany między innymi wokół problemu przemocy dorosłych wobec dzieci, ale także agresji okazywanej sobie wzajemnie przez małych, choćby w warunkach szkolnych. Warto podkreślić także dbałość twórców o jakość i szczegóły wydawnicze projektów. Singiel *Ich Hasse Kinder* został wydany między innymi na czerwonym (ściślej bordowym) winylu, nośniku spójnym pod względem kolorystycznym z przedstawionym na obwolucie symbolicznym wizerunkiem chłopca zasłaniającego ręką twarz. Czerwień wzbudza konotacje związane między innymi z krwią, zbrodnią, ofiarą, komunizmem i rewolucją⁴⁹. Z kolei inspirację do ukazanych w teledysku i filmie drastycznych wydarzeń stanowić mogły losy rzeczywistej postaci, znanej jako „rzeźnik z Rostowa”. Andriej Czikatiło (ur. w 1936 r. w Jabłucznej, zm. w 1994 r. w Nowoczerkasku) był przez pewien okres urzędnikiem, nauczycielem, a także seryjnym mordercą, którego ofiarami padały głównie dzieci. Nawiązania do biografii zbrodniarzy, gwałcicieli i zabójców odnajdziemy także we wcześniejszym dorobku artystycznym Tilla Lindemanna⁵⁰.

⁴⁸Reżyserem wideoklipu oraz filmu dokumentalnego jest rosyjski twórca Sergey Grey.

⁴⁹Zob. Kopaliński, 55.

⁵⁰Zob. np. utwór *Mein Teil* z płyty *Reise Reise* grupy Rammstein, nawiązujący do historii Armina Meiwesa – „kanibala z Rotenburga”, czy song *Weiner Blut* z albumu *Liebe ist für alle da*, odwołujący się do głośnej sprawy Josefa Fritzla.

Warto pokrótce wspomnieć jeszcze o scenicznym, performatywnym wymiarze utworów wykonywanych przez niemieckiego wokalistę. S c e n i c z n o ś ć songów rozpatrywać można poprzez związek kompozycji słowno-muzycznych między innymi z gatunkiem⁵¹, głosem twórcy, ciałem „w ruchu” (posturyka, gesty, mimika), zarówno z „fasadą osobistą”, jak i „strefą fasadową” (Goffman), a także w relacji do towarzyszących wykonywaniu piosenki „rekwizytów” (np. oryginalnie zaprojektowane, zdobione instrumentarium, niekonwencjonalne statuy, plakaty, flagi itp.) oraz platform medialnych (np. ekrany, na których wyświetlane są animacje, fragmenty wideoklipów)⁵². Utwory Lindemanna w proponowanym tu ujęciu warto także rozpatrywać jako element transdyskursywnej przestrzeni muzyczno-kulturowej „sceny”⁵³. Sceny charakteryzują się płynnością, zmiennością, obejmują rozmaite teksty kultury, praktyki fanowskie, produkcyjne, twórcze. Songi artysty podlegają cyrkulacji, krążą pomiędzy przestrzeniami scenicznymi, artystycznymi i medialnymi. Warto podkreślić także rolę lidera zespołu, którego oryginalne *emploi*, szczególnie głos i zaangażowanie w spektakl, z pewnością wpływa na wyjątkowo dużą frekwencję publiczności podczas koncertów zespołów, w których skład wchodzi Till Lindemann. To doświadczony artysta, świadomy procesów marketingowych związanych z przemysłem muzycznym i procesem kreowania wizerunku tak zwanych gwiazd. W swej twórczości nierzadko jednak w sposób autoironiczny i prześmiewczy odnosi się do mechanizmów działania show-biznesu, jak na przykład w tekście utworu *Platz Eins* z płyty *F&M*, stanowiącego wypowiedź narcystycznego podmiotu, pragnącego splendoru i rozgłosu. Surrealistyczny wideoklip zrealizowany do utworu oświetla jednak temat sławy z wielu stron.

Uwagi końcowe

Songi (współ)tworzone przez Tilla Lindemanna warto rozpatrywać jako złożone narracje funkcjonujące w obrębie multimodalnych dyskursów ideologicznych, podmiotowych, instytucjonalnych. Przyjęta w tym miejscu perspektywa bliska jest ustaleniom Pete’a Astora i Keitha Negusa. Piosenki „żyją” p o m i ę d z y i p o z a różnymi interpretacjami, transkrypcjami, wykonaniami. Nie można ich zredukować wyłącznie do warstwy muzycznej czy tekstu utworu.

W kulturze medialnej konwergencji songi cyrkulują w przestrzeniach różnych scen muzycznych, funkcjonują na rozmaitych nośnikach, w różnorodnej formie. Piosenki podlegają między innymi procesowi (e-)coverowania, fragmenty tekstów krążą w formie cytatów, haseł, sloganów w przestrzeni realnej i wirtualnej, są elementami memów internetowych, nierzadko stanowią także komponent indywidualnych projektów tożsamościowych fanów danego artysty (tatuże, spersonalizowane nadruki na odzieży itp.). Analizy piosenek prowadzone w optyce narratologii transmedialnej pozwalają na dostrzeżenie wielowymiarowości sztuki songów, złożoności szerszego narracyjnego kompleksu i unikatowości artystycznego języka.

⁵¹Zdaniem Simona Fritha to w gatunku nieuchronnie łączą się dyskurs ideologiczny i społeczny. Więcej na ten temat, zob. Frith, 130.

⁵²Ceremonialne zachowania sceniczne Tilla Lindemanna charakteryzują się bogatą mimiką i gestykulacją. Powtarzalnymi elementami performansów są m.in. potrącanie statywów, rzucanie mikrofonem, ale także specjalnie przygotowanymi wypiekami (w czasie wykonywania songu *Allesfresser*) czy wspomnianymi rybami (*Fish On*).

⁵³Kategorii rozumianej zgodnie z konceptem Kahna-Harrisa, zob. Keith Kahn-Harris, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge* (Oxford: Berg, 2007).

Bibliografia

- Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges.* Red. Jan Alber, Per Krogh Hansen. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Bocheński, Tomasz P. „Was verliert man / mit dem Augenschlag?». Między poezją a kontynuantami hard rocka: przypadek Tilla Lindemanna i zespołu Rammstein”. W: *Kultura rocka 1: Twórcy, tematy, motywy*. Red. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański, 301–316. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019.
- Burns, Robert G. H. „German symbolism in rock music: national signification in the imagery and songs of Rammstein”. *Popular Music* 27, nr 3 (2008): 457–472.
- Frith, Simon. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Tłum. Marek Król. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011.
- Gajda, Krzysztof. *Szarpidruty i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- Genette, Gérard. „Palimpsesty”. Tłum. Aleksander Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Red. Henryk Markiewicz, t. IV, cz. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- Goffman, Erving. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak. Warszawa: PIW, 1981.
- – –. *Rytuał interakcyjny*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Herman, David. „Toward a Transmedial Narratology”. W: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Red. Marie-Laure Ryan. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004.
- Historia brzydoty*. Red. Umberto Eco. Tłum. zbiorowe, 241–270. Poznań: Rebis, 2012.
- Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Jennings, Lee Byron. „Termin «groteska»”. Tłum. Maria Bożenna Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 281–318.
- Kaczmarczyk, Katarzyna. „O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych”. W: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Red. Katarzyna Kaczmarczyk, 21. Kraków: Universitas, 2017.
- – –. „Wprowadzenie”. W: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Red. Katarzyna Kaczmarczyk, 5. Kraków: Universitas, 2017.
- Kahn-Harris, Keith. *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg, 2007.
- Kaplan, Ann E. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Routledge, 1987.
- Kayser, Wolfgang. „Próba określenia istoty groteskowości”. Tłum. Ryszard Handke. *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 271–280.
- Kiec, Izolda. *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2013.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991.
- Korsgaard, Mathias Bonde. *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. London-New York: Routledge, 2017.
- Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*. Tłum. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007.
- Kubiak, Maciej. „Koncertowe sacrum i profanum – teatralizacja przestrzeni scenicznej na przykładzie zespołu Rammstein”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 11, nr 3 (2021): 57–69.
- Kuligowski, Waldemar. „Wprowadzenie: kulturowe «światy» piosenek i ich badanie”. W: *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*. Red. Waldemar Kuligowski, Paweł Tański, 7–10. Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, 2021.
- Kurkiewicz, Marek. *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków: o korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce*. Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW, 2019.
- Lisowska-Magdziarz, Małgorzata. *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semiotyki mediów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.

- Lorenz, Christian. *Flake. Der Tastenficker: An was ich mich so erinnern kann*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2015.
- – –. *Flake. Heute hat die Welt Geburtstag*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017.
- Lukes, Daniel. „Rammstein Are Laibach for Adolescents and Laibach Are Rammstein for Grown-Ups”. W: *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*. Red. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam, 53–78. Jefferson: McFarland & Company, 2013.
- Łuszczykiewicz, Piotr. *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.
- Machin, David. *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*. London: Sage Publications, 2010.
- Maćkiewicz, Jolanta. „Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów”. *Studia Medioznawcze* 69, nr 2 (2017): 33–42.
- Maleszyńska, Joanna. *Apologia piosenki: studia z historii gatunku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Maska. *Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej. Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the borderlines of anthropology and comparative aesthetics*. Red. Wiesna Mond-Kozłowska. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2016.
- McKerrell, Simon i Lyndon C.S. Way. „Understanding Music as Multimodal Discourse”. W: *Music as Multimodal Discourse. Semiotics, Power and Protest*. Red. Lyndon C.S. Way, Simon McKerrell, 1–20. London, New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- Nycz, Ryszard. „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”. *Pamiętnik Literacki* 2 (1990).
- – –. *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995.
- Osborn, Brad. *Interpreting Music Video. Popular Music in the Post-MTV Era*. New York: Routledge, 2021.
- Paradoksy maski. Antologia*. Red. Wojciech Dudzik. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Perspectives on Multimodality*. Red. Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.
- Railton, Diane, Paul Watson. *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*. Red. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam. Jefferson: McFarland & Company, 2013.
- Regiewicz, Adam. *Głośne pióra. Obecność muzyki popularnej we współczesnej literaturze polskiej*. Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, 2020.
- Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*. Red. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green. Tłum. Michał Wróblewski. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2018.
- Schechner, Richard. *Performatyka. Wstęp*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Skowronek, Bogusław. *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2013.
- Stec, Łukasz. „La mort de l'artiste – zamaskowana nieobecność artysty”. W: *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury*. Red. Jakub Kosek. 75–94. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2020.
- Szturc, Włodzimierz. *Genetyka widowiska. Człowiek / Maska / Rytuał / Widowisko*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- Tański, Paweł. *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021.
- The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*. Red. Lori A. Burns, Stan Hawkins. New York: Bloomsbury Academic, 2019.
- Thon, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

SŁOWA KLUCZOWE:

songi transmedialne

Till Lindemann

ABSTRAKT:

W artykule podjęto próbę ukazania solowej działalności artystycznej Tilla Lindemanna jako przedsięwzięcia o charakterze multi- i transmedialnym. Songi niemieckiego wokalisty i autora tekstów funkcjonujące w ideologicznych i podmiotowych dyskursach to narracje, które nie- rzadko rozwijane są twórczo na przestrzeni rozmaitych platform medialnych między innymi w ikonografii okładowej, wideoklipach czy nawet w krótkometrażowych filmach. Premierom albumów i utworów towarzyszą często kreatywne akcje promocyjne. Songi rozpatrywano zatem w artykule jako narracje o charakterze transmedialnym (M.-L. Ryan), podlegające kulturowej logice konwergencji medialnej (H. Jenkins) i cyrkulujące w przestrzeniach różnych scen muzycznych (K. Kahn-Harris).

dyskursy piosenki

poetyka mediów

M U L T I M O D A L N O Ś Ć

NOTA O AUTORZE:

Jakub Kosek – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Interesuje się transmedialnością i multimodalnością muzyki popularnej, (tanato)antropologią kultury rockowej, dyskursami twórczości heavymetalowej. Autor książki *(Auto)biograficzne narracje transmedialne twórców rockowych* (2019). Redaktor publikacji zbiorowej *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury* (2020), (współ)redaktor tematyczny kilku tomów czasopisma naukowego „Studia de Cultura”, poświęconych między innymi badaniom kultury muzyki popularnej (ostatnio wraz z Magdaleną Stoch „Studia de Cultura” nr 13.2/2021, pt. *Female Artists and (Post)feminist Discourses of Popular Music Culture*). Organizator cyklicznych interdyscyplinarnych konferencji naukowych z zakresu *metal music studies*.

O doświadczeniu akuzmatycznym w poezji. Słuchanie świata w *Szybkim wierszu* Adama Zagajewskiego oraz *Kontrapunkcie* Stanisława Barańczaka*

Aleksandra Reimann-Czajkowska

ORCID: 0000-0002-2593-2467

* Artykuł powstał w ramach grantu „Muzyczno-literackie perspektywy intermedialności” przyznanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr UMO-2012/07/D/HS2/03664).

„To jednak ta muzyka z jazdą to jest potęga”.

Miron Białoszewski¹

Założenia wstępne

Nie popełnimy błędu, twierdząc, że *Szybki wiersz* Adama Zagajewskiego oraz *Kontrapunkt* Stanisława Barańczaka to teksty, które łączy „muzyka w okolicznościach lirycznych” (Iwona Puchalska)². Intertekstualny dialog między utworami nie ogranicza się tylko do tematycznych analogii. W interpretacji warto więc zadać pytania, które ukażą oba teksty w świetle

¹ Miron Białoszewski, *Chamowo. Utwory zebrane*, t. 11 (Warszawa: PIW, 2010), 222.

² Zob. Iwona Puchalska, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017).

zależności intermedialnych: czy muzyka wpływa na budowę wiersza? Czy utwór poetycki znajduje swój kształt „w cudzym pięknie”? Należałoby jednak, oprócz badania tak zwanej muzyczności literatury, zwrócić uwagę na akuzmatyczne słuchanie, które w kontekście obu wierszy powinno być rozpoznane jako część kultury³, a także styl odbioru pejzażu dźwiękowego⁴.

W obu przypadkach impulsem dla kreowania sytuacji lirycznej była dobiegająca z głośników muzyka – zatem dźwięki zapośredniczone za sprawą technologii. Doświadczenie akuzmatyczne można rozumieć jako zanurzenie w „dźwiękach przemieszanych” – w których praktyka słuchania „pośredniego” (hi-fi) łączy się z rejestrowaniem dźwięków przygodnych, prowokowanych przez określoną rzeczywistą przestrzeń. To także próba spreparowania intymnej, bezpiecznej – choć technologicznie dystrybuowanej – audiosfery, pełniącej funkcję alternatywnej niszy wobec dźwięków dobiegających z chaotycznego świata⁵.

Współczesna komparatystyka interdyscyplinarna określa wiele muzyczno-poetyckich wariantów, które z kolei wpisują się w szerokie „pole intermedialności”⁶. Wektory tych międzytystycznych inspiracji przebiegają różnokierunkowo, wymagają zatem całościowego ujęcia. Pomocne w określeniu i uporządkowaniu muzyczno-literackich związków są intermedialne kategoryzacje zaproponowane przez Irinę O. Rajewsky, Wernera Wolfa czy Jensa Schrötera. Najnowsze taksonomie zazwyczaj obierają za punkt odniesienia utrwalony w badaniach podział wpływów muzyki i literatury autorstwa Stevena P. Schera. Rozpatrując muzyczność wierszy Zagajewskiego i Barańczaka, nietrudno wskazać „intermedialne odniesienia”⁷, których uwzględnienie jest warunkiem interpretacji *sine qua non*. Omawiane wiersze nie wychodzą poza granice jednego, w tym wypadku językowego, środka przekazu. W finezyjnej poezji zawężenie odczytania utworów do bezpośrednich wskazówek muzycznych wydaje się jednak zbyt dużym uproszczeniem. Charakter muzyczno-literackich konotacji zmierza w tym wypadku ku zjawiskom należącym do intermedialności ontologicznej⁸, która odnosi się do specyfiki materiału danej sztuki. Dzieło intermedialne konstituuje się między ontologicznymi analogiami (np. czasowość jako cecha poezji i muzyki) oraz różnicami (np. „statyczna” narracyjność malarstwa i dynamiczna narracyjność filmu).

³ Zob. Brian Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in The Theory and Practice* (New York: Oxford University Press Inc, 2014), 8.

⁴ Można przyjąć, że pejzaż dźwiękowy to dane środowisko akustyczne – badany obszar z uwzględnieniem wszystkich jego kontekstów. Zob. Renata Tańczuk, „Pejzaż dźwiękowy jako kategoria badań i doświadczeń miasta”, *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki* 1 (2015): 10–19.

⁵ Por. Andrzej Hejmej, „Słuchający Stanisław Barańczak”, w: „Odcisk palca – rozległy labirynt”: *prace ofiarowane profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Mateusz Antoniuk, Dorota Siwor (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021), 713–727.

⁶ Bernd Herzogenrath, „Travels in Intermedia[lity]. An Introduction”, w: *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*, red. Bernd Herzogenrath (Hanover: Dartmouth College Press, 2012), 3.

⁷ Werner Wolf, „Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, w: *Word and Music Studies. Essays Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart (Amsterdam – New York: Rodopi, 2002), 19 i n.; Irina O. Rajewsky, „Intermediality, Intertextuality and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités* 6 (2005): 52 i n.

⁸ Jens Schröter, „Four Models of Intermediality”, w: *Travels in Intermedia[lity]*, 15–31.

Muzyka w wierszu

*Szybki wiersz*⁹ Adama Zagajewskiego pochodzi z tomu *Ziemia ognista* (1994) – został napisany w czasie, gdy poeta mieszkał we Francji. Natomiast *Kontrapunkt* należy do cyklu poetyckiego *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (1988). Wiersz Stanisława Barańczaka ukazuje doświadczenia emigranta w Stanach Zjednoczonych. Porównując tytuły, można zauważyć, że wiersz Zagajewskiego pozwala umieścić utwór pośród świadectw metatekstowej refleksji. Z kolei autor *Chirurgicznej precyzji* – już przy pierwszej próbie nawiązania dialogu z czytelnikiem – odwołuje się do sztuki dźwięków. Sygnalizuje tym samym, że w kontekście utworu istotny będzie kontrapunkt, czyli technika polifoniczna, polegająca na jednoczesnym prowadzeniu różnych linii melodycznych według ściśle określonych zasad tonalnych, rytmicznych i harmoniczych. W tekstach oprócz narzucających się podobieństw odkrywamy różnice, które skłaniają do zastanowienia się nad odmiennymi stylami odbioru muzyki, co z kolei wpływa na kwestie najważniejsze – poczynając od kształtowania prozodii muzycznej wiersza, a skończywszy na myśleniu o świecie. Tak u Zagajewskiego, jak u Barańczaka „nie chodzi o kolekcjonowanie wrażeń czysto estetycznych, ale o poszukiwanie przeżycia jednoczącego całość życiowego doświadczenia”¹⁰.

Zagajewski, który na łamach „Życia Literackiego” debiutował w 1967 roku wierszem *Muzyka*, nie ukrywa swoich fascynacji sztuką dźwięków: w jego twórczości pojawiają się nazwiska kompozytorów, między innymi Ludwiga van Beethovena, Johannes Brahmsa, Fryderyka Chopina, Witolda Lutosławskiego, Dmitrija Szostakowicza, Roberta Schumanna, Franza Schuberta, są także wymieniane tytuły dzieł muzycznych (*Pasja według św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha, *Requiem* Wolfganga Amadeusa Mozarta czy *Pieśń o ziemi* Gustava Mahlera)¹¹. Według Anny Czabanowskiej-Wróbel:

W niewyrażonej nigdzie *expressis verbis* hierarchii sztuk Zagajewskiego to właśnie muzyka znajduje się najwyżej, po niej jest miejsce dla poezji [...] ¹².

Zasłuchanie autora *Podróży zimowej*. Wierszy do pieśni Franza Schuberta rezonuje w całej jego twórczości, wykraczając daleko poza świadectwo poety melomana. W świecie Barańczaka logos i melos to sfery nierozłączne, wzajemnie się przenikające, które organizują zarówno fikcyjną przestrzeń tekstów, jak i poetycki światopogląd¹³. Słuchanie przynosi nowy rodzaj

⁹ Warto zwrócić uwagę, że *Szybki wiersz* jest związany autorskim wykonaniem głosowym. „Głośna poezja” Zagajewskiego domaga się ciągle analizy z perspektywy różnych dyscyplin: komunikacji językowej, performansu czy analizy literaturoznawczej. Zob. Aleksandra Kremer, „Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 103–124.

¹⁰ Anna Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2005), 78.

¹¹ Zob. uwagi o muzyczności poezji Stanisława Barańczaka i Adama Zagajewskiego w książce Bartosza Małczyńskiego. Bartosz Małczyński, *Zestrojenia. Szkice o literaturze, muzyce i dobroci* (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos: 2017), 123–133.

¹² Czabanowska-Wróbel, s. 74.

¹³ Więcej na ten temat pisałam w rozdziale *Muzyczny światopogląd Stanisława Barańczaka*. Zob. Aleksandra Reimann-Czajkowska, *Muzyczne transpozycje. S. I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2018), 115–132.

zmysłowego doświadczenia rzeczywistości – doświadczenie akuzmatyczne¹⁴, które zarówno w wierszu Zagajewskiego, jak i Barańczaka zmienia nieodwracalnie sytuację słuchającego, a w konsekwencji przekłada się na wyczuwalne tętno wiersza.

Czas i dźwięk

W *Szybkim wierszu* Zagajewskiego i *Kontrapunkcie* Barańczaka zasadniczą kwestią jest czas – cecha wspólna dla poezji i muzyki. Temporalność rozumiana jest jako realny czas trwania dzieła: potrzebny na jego lekturę, oraz fikcyjny czas, należący do sytuacji lirycznej; ten drugi jest nieco bardziej złożony. W zakreślonej sytuacji lirycznej występują dwa czasowe porządki – czas jazdy samochodem oraz czas sztuki: rozbrzmiewające *Wariacje dla Goldberga* Jana Sebastiana Bacha (w wierszu Barańczaka) oraz śpiew gregoriański (w wierszu Zagajewskiego). Czas pierwszy to „realistyczny czas fikcji”, drugi zaś to czas, który wychodzi poza ramy utwory literackiego i należy do innej sztuki, w tym wypadku – do czasowego przebiegu dzieła muzycznego. Chociaż związki poezji ze sztuką dźwięków mają bardzo długie tradycje, to współczesny poeta nie przypomina antycznego piewcy, który prezentuje swoją twórczość, równocześnie akompaniując na lirze lub kitarze. Współczesny poeta słucha... Zdarza się, że słuchanie muzyki jest pierwszym impulsem do napisania wiersza.

Przedstawione w utworach poetyckich okoliczności nie zapraszają do celebracji muzyki – typowej dla koncertów, ani też do kontemplowania wyselekcjonowanych nagrań w domowym zaciszu. Poeci kreślą zwyczajne, wzięte z życia wydarzenie: jazdę samochodem, której towarzyszy słuchanie utworu muzycznego. Sztuka dźwięków może więc być zaledwie częścią środowiska dźwiękowego, elementem akustycznej sfery świata, postrzeganego jako „potężna makrokosmiczna kompozycja wymagająca słuchania równie uważnego, jak symfonia Mozarta”¹⁵ (Raymond Murray Schafer).

Michał Głowiński – nie bez żalu – zauważa:

Nic nie ochroni arcydzieła przed występowaniem w roli tła – dla rozmowy, podróży, oczekiwania w poczekalni u dentysty, a nawet hałaśliwego przyjęcia. W tej perspektywie dystans między Beethovenem a Beatlesami zdumiewająco maleje. Muzyka dociera ze wszystkich stron [...] wszelka muzyka autonomiczna może stać się w każdej chwili muzyką funkcjonalną. Nie ma czasu ochronnego nawet na największe arcydzieła¹⁶.

Zanika nie tylko dystans między muzyką popularną a tak zwaną klasyczną, ale również między sztuką dźwięków, rozumianą jako uporządkowany przebieg elementów brzmieniowych w czasie, a szmerem, hałasem, furkotem... Sytuacja liryczna wierszy nastrocza problematykę percepcji różnych ontologicznie dźwięków należących do wspólnej przestrzeni danej w subiektywnym wizualnym oraz audialnym (!) odbiorze.

¹⁴Zob. Andrzej Hejmej, „Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym”, *Teksty Drugie* 2 (2021): 301–319.

¹⁵R. Murray Schafer, „Muzyka środowiska”, tłum. Danuta Gwizdalanka, *Res Facta* 9 (1982): 298–315.

¹⁶Michał Głowiński, „Pytania zadawane muzyce”, *Ruch Muzyczny* 3 (1993): 6.

Określenie pola semantycznego odniesień zmusza tym razem do uwzględnienia osobistych doświadczeń pisarza – intymnego aktu słuchania. Dzieła muzyczne, które istnieją niezależnie od utworów poetyckich, przesuwają czasowe granicę wiersza. W tekście Barańczaka czas słuchania zaczyna się w momencie, gdy *Wariacje dla Goldberga* „bryznąły z głośników stereo”, zaskakując siedzącego w samochodzie bohatera. Także u Zagajewskiego wkraczamy w utwór *in medias res* – gdy muzyka trwa, towarzysząc „ja” lirycznemu w czasie przemierzania autostrady.

Intermedialne relacje występujące między muzyką i literaturą zagęszczają czas liryki nie tylko w dosłownym znaczeniu – temporalnym, ale również strukturalnym. Zadajmy więc pytanie o różnice fakturalne między słuchanymi w samochodzie utworami – polifonicznymi *Wariacjami* Bacha i średniowiecznym jednogłosowym chorałem gregoriańskim.

Muzyka słuchana w samochodzie

W obu tekstach informacja o słuchanym utworze jest ważna, skoro pojawia się już w pierwszym wersie.

Zagajewski:

Słuchałem śpiewu gregoriańskiego
w pędzącym samochodzie,
na autostradzie, we Francji.
(*Szybki wiersz*)¹⁷

Barańczak:

„Wariacje dla Goldberga”, w rozpoznawalnym od razu
nagranii Glenna Goulda, bryznąły z głośników stereo,
gdy włączył starter, i z tym gwałtowniej mdlącą odrazą,
męką właściwie, przeklął to, co natychmiast stanęło
tępą przegrodą w poprzek rwącego strumienia akcentów:
(*Kontrapunkt*)¹⁸

Tekst Zagajewskiego to „wiersz drogi”, w którym najważniejsze pytania dotyczą celu: „Dokąd jechałem? Gdzie schowało się słońce?”. Jazda pędzącym samochodem, mijane krajobrazy, ciągnąca się po horyzont autostrada to elementy stwarzające wrażenie świata uporządkowanego linearnie, w którym przemijanie nie wiąże się z obietnicą cyklicznego powrotu. Organizację wypowiedzi poetyckiej cechuje zwięzłość formułowanych twierdzeń i szkicowość prezentowanych obrazów. Tok amfibrachiczno-trocheiczny tworzy wypowiedź niespiesznie

¹⁷Adam Zagajewski, *Szybki wiersz*, w tegoż: *Wiersze wybrane* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2010), 155. Wszystkie cytowane fragmenty wiersza pochodzą z tego wydania.

¹⁸Stanisław Barańczak, *Kontrapunkt*, w tegoż: *Wybór wierszy i przekładów* (Warszawa: PIW, 1997), 317. Wszystkie cytowane fragmenty wiersza pochodzą z tego wydania.

rozwijającą się i tym samym będącą w kontrze do przedstawionej sytuacji lirycznej (szybkiej jazdy samochodem). Dwudzielnosc intonacyjna ostatniego przytoczonego wersu („na autostradzie, we Francji”) daje możliwość wytchnienia, buduje spokojną percepcję.

Czytelnik odnosi wrażenie, że ukształtowanie utworu poetyckiego podąża za muzyką i nastrojem podmiotu lirycznego, zdystansowanego wobec pędzącego świata:

Drzewa śpieszyły się. Głosy mnichów
chwaliły niewidzialnego Pana
(o świecie, w drżącej od chłodu kaplicy).
Domine, exaudi orationem meam,
prosiły męskie głosy tak spokojne
jakby zbawienie rosło w ogrodzie.

(Szybki wiersz)¹⁹

Warto zwrócić uwagę, że u Zagajewskiego muzyka kreuje wizję – wyobrażenie mnichów modlących się „w drżącej od chłodu kaplicy”. Drzenie z zimna jest sensualne i dotyczy nie tylko chłodu, ale również rezonowania dźwięku w przestrzeni. Poglós, jaki towarzyszył śpiewowi w średniowiecznych kościołach, potęgował wrażenie uduchowienia i „nieziemskości”.

Zagajewski sięga po „rzeczy archaiczne”; wybór chorału gregoriańskiego, którego rozkwit przypada na IX–XII wiek, jest znaczący. Melodie chorałowe brzmią surowo i ascetycznie. Chorał nie ma podłoża harmonicznego, nie ma też akompaniamentu, w zamian opiera się na bogatej figuracji. Charakterystyczne są modalność i monofoniczność; to *cantus planus*, czyli śpiew równy, jednogłosowy²⁰.

Melodia chorałowa była podporządkowana tekstowi modlitwy. Najprostsza miała charakter skromnego melodycznie recytatywu, wykonywanego głównie przez kapłana. Śpiew chóru był bardziej urozmaicony melodycznie. Najefektowniejszy śpiew melizmatyczny polegał na przyporządkowaniu sylabie wielu dźwięków, w ten sposób podkreślano wagę kluczowych słów (np. Alleluja). Mimo że chorał gregoriański jest zwyczajowo traktowany jako śpiew liturgiczny, to u Zagajewskiego ma także wartość estetyczną – ujmuje pięknem i prostotą, które stają się punktem wyjścia dla refleksji o charakterze egzystencjalnym.

Poeta przywołuje Psalm Dawidowy (142), zaczynający się słowami: „Modlitwę moją racz wysłuchać, Panie!”. Pieśń opowiada o doświadczeniu własnej słabości, samotności, udręki i zależności od Boga. Nieprzypadkowo Zagajewski inkrustuje swój tekst samogłoską „o” – akcentowaną aż sześciokrotnie w trzech ostatnich zacytowanych liniach. „O” w wierszu Zagajewskiego (podobnie – choć nie z taką mocą – jak „a” w wierszu *Apollo i Marsjasz* Zbigniewa Herberta) to wyraz lamentu, zawodzenia, a jednocześnie głoska odsyłająca do śpiewu – jakby fonetyczne uobecnienie muzyki.

¹⁹Wytyśzczenia tekstu moje – A.R.C.

²⁰Podstawą chorału gregoriańskiego są skale kościelne, w średniowieczu było ich osiem. Por. Bogusław Schaeffer, *Dzieje muzyki* (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983), 47–48.

Pieśń-modlitwa tak dla zakonników, jak i dla „ja” słuchającego to przystań kontemplacji. Wiersz autora *Świata nie przedstawionego* kieruje uwagę czytelnika/słuchacza w stronę pytań o transcendencję. Bóg pozostaje niewidzialny („Głosy mnichów / chwaliły niewidzialnego Pana”). Jednak Niewidzialny w hierarchii Zagajewskiego nie znaczy nieobecny – niewidzialność jest istotna, jest czymś dojmującym, zawsze odczuwalnym i związanym z misterium. Muzyka natomiast jest sztuką, która – jak żadna inna – potrafi uobecnić niewidzialne w słyszalnym²¹.

Paradoksalnie śpiew gregoriański, podobnie jak ikony, należy do reliktyw przeszłości, które cieszą się niesłabnącą popularnością. „Dlaczego wracamy do starej muzyki, czy nie dla tajemnicy właśnie?”²² – pyta Zagajewski. Z kolei w *Autoportrecie* (1995) pisze: „Dużo słucham muzyki: [...] / W muzyce znajduję siłę, słabość i ból, trzy żywioły. / Czwarty nie ma imienia”²³. Dopowiedzmy – nie ma imienia, ponieważ jest Tajemnicą. W poezji Zagajewskiego spotyka się doświadczenie muzyki z doświadczeniem transcendentalnej zagadki.

Muzyka u Zagajewskiego prowadzi od słuchania do pytań egzystencjalnych:

Dokąd jechałem? Gdzie schowało się słońce?
Moje życie leżało rozdarte
po obu stronach drogi, kruche jak papier mapy.
Razem ze słodkimi mnichami
zmierzałem w stronę chmur, sinych,
ciężkich i nieprzeniknionych,
w stronę przyszłości, otchłani,
połykając twarde łyż grad.

Muzyka i związana z nią kontemplacja to przestrzeń przyjazna dla poety – jej warunkiem jest jednak słuchanie – *poeta in ascolto*. Być może pisarz znajduje w chorale gregoriańskim tęsknotę za mistyczną żarliwością i duchową indolencją współczesnego człowieka. Dla Aliny Białej muzyka w wierszu Zagajewskiego to zarazem dwa osobne modele świata:

Dwa modele egzystencji: współczesny, świecki, w nieustannym pośpiechu, i średniowieczny, religijny, oparty na skupieniu i kontemplacji. Pierwszy kojarzy się z przestrzenią horyzontalną, ciągle zmieniającą się dzięki zdobyczom cywilizacji i stylowi życia (samochód, podróż), drugi – z przestrzenią wertykalną, wciąż jednaką piękną, modelowaną powoli naturalnym rytmem światła i służącą ascezie [...]²⁴.

²¹Zob. Bohdan Pociąg, *Muzyka i mistyka – o pewnych wtajemniczeniach*, dostęp 13.08.2021, <https://deon.pl/wiara/duchowosc/muzyka-i-mystyka-o-pewnych-wtajemniczeniach,122745>.

²²Adam Zagajewski, *Wielki niemilczenie* [tekst z książki programowej *Festiwalu Misteria Paschalia 2016*], dostęp 13.08.2021, <http://misteriapaschalia.com/images/upload/Zagajewski.pdf>.

²³Adam Zagajewski, *Późne święta* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998), 255.

²⁴Alina Biała, *Literatura i muzyka: korespondencja sztuk* (Warszawa – Bielsko-Biała: Wydawnictwa Popularnonaukowe Sfinks, 2011), 193.

Szybki wiersz jest nie tyle o muzyce *sensu stricto*, ile o zwątpieniu, które objawia się również w języku poezji: w przenośniach i aliteracjach odsyłających do rzeczywistości „za oknem” („**twarde** łyzy **gradu**”), w epitetach wielokrotnych („ciężkich i nieprzeniknionych”), w apokaliptycznym zestawieniu pojęć z odległego pola semantycznego (przyszłości – otchłani).

Głos wewnętrzny poety zainspirowany ascetycznym śpiewem mnichów z niepokojem rejestruje nieprzystawalność kultury dawnej i współczesnej, w której brak zrozumienia dla niegdyś rozpoznawalnych znaków wieczności. Chorał gregoriański to zarazem kolejny punkt wyjścia dla „rozmowy z sobą”²⁵, kolejna poetycka rejestracja autoanalizy.

Słuchanie chorału – zgodnie z jego celem – zbliża do mistycznego doznania, które wymaga stylu wysokiego pośredniczącego między duchami przeszłości a prowizorką teraźniejszości²⁶. Cechą tego stylu, podobnie jak cechą faktury monofonicznej, jest finezja, a jednocześnie „transparentność” formalna, dzięki której staje się możliwy wgląd w istotę rzeczy.

Czy muzyka pełniąca funkcję sakralną i muzyka świecka (reprezentowana przez *Wariacje dla Goldberga*) mają swój osobny ład? Bohdan Pocięj rozróżniał dwie sfery dźwięków: cielesne (muzyka „z ciała”) i duchowe (muzyka „z ducha”). Utwory należące do pierwszej sfery charakteryzowałyby się różnorodnością barw, gęstością faktury, dosadnością rytmu, konkretnością melodii, witalnością, ostrością brzmienia, natomiast drugie – wysublimowaniem struktury dźwiękowej, jasnością, delikatnością rytmu, powolnym upływem czasu, subtelną melodyką²⁷. Czy muzyka należąca do jednej bądź drugiej z wymienionych sfer przekłada się na styl odbioru? *Szybki wiersz* Zagajewskiego prezentuje umiejętność kontemplacyjno-medytacyjnego słuchania. Czy w analogiczny sposób przebiega odbiór sztuki dźwięków w wierszu Barańczaka?

Warkocz kontrapunktu

Autor *Biografiotów*, wprowadzając do poezji termin muzyczny, dokonuje swego rodzaju rekontekstualizacji²⁸. Przeniesienie kontrapunktu do wiersza wiąże się z respektowaniem praw obowiązujących w sztuce dźwięków, a w konsekwencji ze zwielokrotnieniem intermedialnych relacji. Kontrapunkt jest wyzwaniem dla każdego kompozytora i sprawdzeniem jego umiejętności. Według Pocięja:

Sztuka kontrapunktu, unaoczniona w systemie reguł, stanowi [...] jądro i fundament wszelkiej umiejętności komponowania. Komponowanie muzyki jest w swej istocie przede wszystkim składaniem,

²⁵Artur Grabowski, „Mistycyzm jako mistyfikacja, czyli o słabej poezji i jej mocnych czytelnikach”, w: *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Dorota Wojda, Magdalena Heydel, Andrzej Hejmej (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 199.

²⁶Zob. Adam Zagajewski, *Obrona żarliwości* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2002), 41.

²⁷Zob. Tomasz Cyz, *Muzyka i Bóg*, dostęp 10.08.2021, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/muzyka-i-bog-129000>.

²⁸Zob. Aleksandra Reimann, *Kontrapunkt albo poetycka definicja techniki polifonicznej*, w teście: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2013), 154–178.

zestawianiem, zestrzajaniem, uzgadnianiem równobrzmiących elementów. Zgodność i harmonia jest tu ideałem, do którego cała, rozwijająca się w pewnym „przedziale czasowym”, muzyka zmierza; dźwięki w poszczególnych głosach polifonicznej konstrukcji spotykają się i zestrzajają we współbrzmienie, w akord; każdy dysonans dąży do konsonansowego (harmonijnego) rozwiązania²⁹.

Oczekiwania czytelnika-melomana potwierdzają się w sytuacji lirycznej: bohater słucha *Wariacji dla Goldberga*, zatem arcydzieła Bachowskiego kontrapunktu³⁰. Lektura tekstu koncentruje się już nie tylko na ogólnych zasadach polifonii, ale także na konkretnym utworze.

Tropienie zależności między mistyką i muzyką w wierszu Zagajewskiego zostaje w *Kontrapunkcie* zastąpione nie mniej ambitnym zadaniem – śledzeniem równolegle przebiegających linii melodycznych oraz ich kontrapunktowych spotkań. Dla miłośnika muzyki ważny jest wykonawca utworu. Poeta sięga po niezaprzeczalny standard, nagranie *Wariacji dla Goldberga* Glenna Goulda, uznanego nie tylko za doskonałego pianistę, ekscentryka, ale również przenikliwego komentatora własnych interpretacji, który w sposób zamierzony łamał przyjęte kano-ny³¹. Barańczak słucha dzieła pierwotnie przeznaczonego na klawesyn, zatem w (nieznaczonej) transkrypcji fortepianowej. Podobnie jak w *Szybkim wierszu*, tak i w poetyckim *Kontrapunkcie* czytelnik wkracza w sam środek sytuacji lirycznej. Mimo dystansu, jaki stwarza trzecia osoba liczby pojedynczej, pozostajemy w kręgu doświadczeń, myśli, ekspresji oraz uczuć bohatera lirycznego.

Kluczem do zrozumienia poetyckiego kontrapunktu jest prześledzenie sytuacji lirycznej, w której dochodzi do zwielokrotnienia wydarzeń oraz działań. W momencie, gdy bohater włącza odtwarzacz, słuchaniu muzyki towarzyszą zajęcia wykonywane równocześnie:

gdy włączył starter; i z tym gwałtowniej mdlącą odrazą,
męką właściwie, przeklął to, co natychmiast stanęło
tępą przegrodą w poprzek rwącego strumienia akcentów:

Poeta kreuje **sytuacyjną polifoniczność wiersza** – zachodzi ona między równolegle dziejącymi się wydarzeniami: dziełem Bacha, świadomością bohatera oraz pospiesznie wykonywanymi rutynowymi zajęciami, które z kolei generują dźwięki: „to, co [...] stanęło / tępą przegrodą w poprzek [...] strumienia akcentów”.

Kontrapunkty w wierszu wykraczają ze sfery przynależnej sztuce i zaczynają organizować sytuację liryczną na wzór formy muzycznej. Ogrom dochodzących dźwięków nie sprzyja estetycznym przeżyciom, wręcz przeciwnie – wpływa na ciągłą dezorganizację odbioru *Wariacji dla Goldberga*. Adam Poprawa zwraca uwagę na konstrukcje językowe, które zwyczaj-

²⁹Bohdan Pociąg, *Bach – muzyka i wielkość* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972), 8.

³⁰Warto zwrócić uwagę na zainteresowanie poetów *Wariacjami dla Goldberga* Jana Sebastiana Bacha, przykładem może być cykl wierszy inspirowanych konkretnymi wariacjami Alice B. Fogel, *Interval. Poems Based on Bach's „Goldberg Variations”* (Tucson: Schaffner Press, 2014).

³¹Według Alberta Schweitzera: „Spośród wszystkich utworów Bacha żaden nie jest bliższy nowoczesnemu stylowi fortepianowemu niż ten właśnie” – Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, posł. Bohdan Pociąg (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972), 253.

jowo opisując sytuacje realistyczne, zyskują przenośne znaczenia, związane z porządkiem muzycznym:

„Rwący strumień akcentów” oznacza oczywiście słuchaną kompozycję. Jednakże metafora ta kryje w sobie coś jeszcze, otóż „rwący strumień” jest formułą nawiązującą do obiegowej metaforyki, określającej ruch pojazdów o dużym natężeniu (strumień, rzeka samochodów). [...] Za sprawą takiej językowej konstrukcji, umożliwiającej podwójność znaczeń, nieprzystawalne sfery przedstawiane są nie tylko jako wzajemne przeszkody, ale i jako – niedostrzegalne od razu – zbliżenia, paralelności. [...] Rwący strumień akcentów jest elementem kompozycji Bacha. Rwący strumień samochodów jest jednym z elementów Kompozycji, o którą pyta wiersz³².

Zdaniem Pocięja „polifonia” dąży do „harmonii”, wszelako jest polifonia zawsze w stosunku do harmonii pierwsza, bardziej zasadnicza, bardziej „pierwotna”³³. W świecie paralelnych zjawisk: konkurują słuchanie muzyki i percepcja „głosów” codzienności. „Całościowe objęcie” utworu muzycznego jest możliwe dzięki wcześniejszej znajomości dzieła Bacha i wyposażeniu słuchacza w odpowiednią wiedzę na temat kontrapunktu. Gdy bohater wiersza odrywa uwagę od bieżących spraw i zaczyna słuchać naprawdę, muzyka umożliwia mu „jasne” myślenie, przywołuje ideę celu i porządku – sztuka wcześniej podporządkowana światu zaczyna ten świat porządkować według własnych reguł:

Przyspieszył, i dopiero gdy ostro hamował [...]

niejasna myśl: że w tak gęstej muzyce jest miejsce na wszystko.

Należałoby więc założyć, że „gęsta muzyka” nie ogranicza się jedynie do dzieła Bacha, ale uwzględnia również audiosferę. Kompozycja okazuje się polifonicznym odwzorowaniem porządku świata, „zawiera w sobie wszystko, obejmuje całość zjawisk”³⁴ – w tym dźwięków.

Przypomnijmy często komentowany passus, który można interpretować zarówno jako manifest doświadczenia akuzmatycznego, jak i poetycką definicję kontrapunktu³⁵:

Przez chwilę, przez chwilę gładzić zwięźle spleciony warkocz

kontrapunktu, rozważać cud współistnienia głosów,

z których każdy odbywa w czasie osobną podróż,

a w każdym punkcie czasu łączy je inna harmonia.

³²Adam Poprawa, *Bach w samochodzie albo próba kontrapunktu*, w tegoż: *Formy i afirmacje* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2003), 23.

³³Pocięj, 8–9.

³⁴Joanna Dembińska-Pawełec, „Stanisław Barańczak – „niepowtarzalny rytm wiersza””, w tejże: *„Poezja jest sztuką rytmu”: o świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010), 411.

³⁵Por. komentarze oraz interpretacje, m.in.: Adam Poprawa, „Bach w samochodzie albo próba harmonii. O «Kontrapunkcie» Stanisława Barańczaka”, *Warsztaty Polonistyczne* 2 (1993): 44–53; zob. także Poprawa, *Bach w samochodzie albo próba kontrapunktu*; Dembińska-Pawełec, 397–398; Reimann, 154–177; Iwona Puchalska, *Zaskoczenia*, w tejże: *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017): 194–198; zob. także Iwona Puchalska, „Deus ex machina”, czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka”, *Ruch Literacki* 4–5 (2013): 479–483.

Według Andrzeja Hejmeja w przywołanym fragmencie:

odnajduje się wnikliwą poetycką charakterystykę nowoczesnego fenomenu akuzmatyki, mechanizmów, które decydują o doświadczeniu akuzmatycznym (widać przy tym doskonale od początku, od momentu lektury inicjalnego zdania utworu, że w nowych okolicznościach nie chodzi wyłącznie o praktykę słuchania muzyki dającą się ująć w kategoriach *ascoltando*)³⁶.

Wariacje dla Goldberga, które wtargnęły w sposób niespodziewany, prowadzą bohatera do zagubionej harmonii, ukazując mu „pierwotny” porządek różnorodności. Muzyka – sztuka wytwarzana *via et ordine*, czyli według reguł matematycznej miary – odzwierciedla swoje zasady i porządek w „lustrze transcendencji”, ujawnia poszukiwany „inny wymiar”, odbicie – modelu uniwersum³⁷.

Zakończenie

Przekonanie o hegemonii wizualności we współczesnym świecie zdaje się w zasadniczy sposób przeczyć codziennemu doświadczeniu³⁸. Eteryczny dźwięk okazuje się bardziej ekspansywny niż obraz. Nie można zamknąć uszu, przestać słyszeć/słuchać. Konieczność percypowania dźwięków wymusza interpretowanie literatury z uwzględnieniem jej „akustycznego pejzażu”, będącego nieodłącznym elementem sytuacji lirycznej. Na podobnych prawach funkcjonują więc zarówno tembr silnika, jak i rozbrzmiewające z odtwarzacza *Wariacje dla Goldberga*. Dźwięki dobiegają do nas bezustannie; towarzyszą sobie często skrajne doznania akustyczne: hałas i muzyka, chaos i harmonia. Słuchanie, będące udziałem poetów, otwiera możliwość głębszego zrozumienia rzeczywistości.

U Barańczaka percepcja „przestrzeni akustycznej”, która jawi się bardziej jako zbiór dźwięków niż jako ich logiczne następstwo, to doświadczenie jednorazowe, niepowtarzalne, silnie związane z afektem. Dopiero tryb słuchania muzyki inicjuje proces intelektualnej analizy, która przynosi egzystencjalne ukojenie – porządek wynikający z praw polifonii – „gęstej muzyki” przewidyującej i mieszczącej w sobie wszystko.

W wierszu Zagajewskiego słuchanie wiąże się z rodzajem mistycznego uniesienia, które przekłada się zarówno na wizyjność wiersza, jak i regularność dźwiękową tekstu. Wiersz wolny autora *Ziemi ognistej* ma swój rytm, dzięki któremu wypowiedź „przypomina szepta-ny dziennik intymny”³⁹. Poetę bardziej niż krajobraz akustyczny interesuje jednak „krajobraz naturalny”⁴⁰, który tworzą mijane w trakcie podróży obrazy „rozdarte po obu stronach drogi”, a nade wszystko wizja ciężkiego, zamykającego się nad człowiekiem nieba. Chorał

³⁶Andrzej Hejmej, *Słuchający Stanisław Barańczak*, s. 719.

³⁷Por. Dembińska-Pawelec, 394.

³⁸Zob. Jakub Momro, „Fenomenologia ucha”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 7 i n.

³⁹Derek Walcott, „Elegista”, w: *„I cień i światło...” O twórczości Adama Zagajewskiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel (Kraków: Wydawnictwo a5, 2015), 20.

⁴⁰Barbara Toruńczyk, „Czytając Adama Zagajewskiego”, w: *„I cień i światło...”*, 33.

gregoriański prowadzi Zagajewskiego do tego, co poeta nazywa *vita contemplativa*⁴¹, zatem do świata ładu, sensu i harmonii. Pytania, które stawia wiersz Zagajewskiego, dotyczą przyszłości i choć odnoszą się do kwestii ostatecznych, często mistycznych, to ich kierunek jest horyzontalny, każe patrzeć w stronę nadchodzących wydarzeń. Zupełnie inaczej jest w wierszu Barańczaka, który skupia się na intensywnie przeżywanej „gęstej” teraźniejszości.

Poeci, których zwykle się zalicza do pokolenia '68, próbują zrozumieć otaczającą nas rzeczywistość, uciekając się do sztuki dźwięków. Sięgają jednak po kompozycje o różnej funkcji (sakralnej – *stricte* estetycznej) oraz różnej formalnej komplikacji (monodia – polifoniczny utwór oparty na wariacjach). Zagajewski za pośrednictwem muzyki (i psalmów) dokonuje wglądu w siebie doświadczającego niewidzialnej Transcendencji. Barańczak natomiast – dość paradoksalnie – w autotelicznej muzyce i kunszcie kontrapunktowych spotkań *Wariacji dla Goldberga* odkrywa analogie między „pierwotną polifonią” świata a kontrapunktowymi spotkaniami – *punctus contra punctum* – w arcydziele Bacha.

⁴¹Toruńczyk, 33.

Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. *Wybór wierszy i przekładów*. Warszawa: PIW, 1997.
- Biała, Alina. *Literatura i muzyka: korespondencja sztuk*. Warszawa – Bielsko-Biała: Wydawnictwa Popularnonaukowe Sfinks, 2011.
- Białoszewski, Miron. *Chamowo. Utwory zebrane*, t. 11, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.
- Cyz, Tomasz. *Muzyka i Bóg*. Dostęp 10.08.2021. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/muzyka-i-bog-129000>.
- Czabanowska-Wróbel, Anna (red.). *„I cień i światło...” O twórczości Adama Zagajewskiego*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2015.
- Czabanowska-Wróbel, Anna. *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2005.
- Dembińska-Pawelec, Joanna. *„Poezja jest sztuką rytmu”: o świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Fogel, Alice B. *Interval. Poems Based on Bach's „Goldberg Variations”*. Tucson: Schaffner Press, 2014.
- Głowiński, Michał. „Pytania zadawane muzyce”, *Ruch Muzyczny* 3 (1993): 6.
- Grabowski, Artur. „Mistycyzm jako mistyfikacja, czyli o słabej poezji i jej mocnych czytelnikach”. W: *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Dorota Wojda, Magdalena Heydel, Andrzej Hejmej, 197–215. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

- Hejmej, Andrzej, „Słuchający Stanisław Barańczak”. W: *„Odcisk palca – rozległy labirynt”: prace ofiarowane profesorowi Wojciechowi Ligezie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, 713–727. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021.
- – – „Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym”. *Teksty Drugie* 2 (2021): 301–319.
- Herzogenrath, Bernd. „Travels in Intermedia[lity]. An Introduction”. W: *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*, red. Bernd Herzogenrath, 1–14. Hanover: Dartmouth College Press, 2012.
- Kane, Brian. *Sound Unseen. Acousmatic Sound in The Theory and Practice*, New York: Oxford University Press Inc, 2014.
- Kremer, Aleksandra. „Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 103–124.
- Małczyński, Bartosz. *Zestrojenia. Szkice o literaturze, muzyce i dobroci*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2017.
- Momro, Jakub. „Fenomenologia ucha”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 7–12.
- Pociej, Bohdan. *Bach – muzyka i wielkość*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- – – „Muzyka i mistyka – o pewnych wtajemniczeniach”. Dostęp: 13.08.2021. <https://deon.pl/wiara/duchowosc/muzyka-i-mistika-o-pewnych-wtajemniczeniach,122745>.
- Poprawa, Adam. „Bach w samochodzie albo próba harmonii. O «Kontrapunkcie» Stanisława Barańczaka”, *Warsztaty Polonistyczne* 2 (1993): 44–52.
- – – „Formy i afirmacje”. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2003.
- Puchalska, Iwona. „«Deus ex machina», czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka”, *Ruch Literacki* 4–5 (2013): 479–483.
- – – „Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku”, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- Rajewsky, Irina O. „Intermediality, Intertextuality and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités* 6 (2005): 43–64.
- Reimann, Aleksandra. „Kontrapunkt albo poetycka definicja techniki polifonicznej”. W tejże: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, 154–178. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2013.
- Reimann-Czajkowska, Aleksandra. *Muzyczne transpozycje. S. I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2018.
- Schaeffer, Bogusław. *Dzieje muzyki*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983.
- Schafer, R. Murray. „Muzyka środowiska”. Tłum. Danuta Gwizdalanka, *Res Facta* 9 (1982): 298–315.
- Schröter, Jens. „Four Models of Intermediality”. W: *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*, red. Bernd Herzogenrath, 15–31. Hanover: Dartmouth College Press, 2012.
- Schweitzer, Albert. *Jan Sebastian Bach*. Tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Pośl. Bohdan Pociej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- Tańczuk, Renata. „Pejzaż dźwiękowy jako kategoria badań i doświadczeń miasta”, *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki* 1 (2015): 10–19.

Toruńczyk, Barbara, „Czytając Adama Zagajewskiego”. W: „*I cień i światło...*” *O twórczości Adama Zagajewskiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, 29-54. Kraków: Wydawnictwo a5, 2015.

Walcott, Derek, „Elegista”. W: „*I cień i światło...*” *O twórczości Adama Zagajewskiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, 9-28. Kraków: Wydawnictwo a5, 2015.

Wolf, Werner. „Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”. W: *Word and Music Studies. Essays Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, 13–34. Amsterdam – New York: Rodopi, 2002.

Zagajewski, Adam. *Obrona żarliwości*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2002.

– – –. *Późne święta*. Warszawa: PIW, 1998.

– – –. *Wielki niemilczenie* [tekst z książki programowej *Festiwalu Misteria Paschalia 2016*]. Dostęp 13.08.2021, <http://misteriapaschalia.com/images/upload/Zagajewski.pdf>.

– – –. *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2010.

SŁOWA KLUCZOWE:

intermedialność

Barańczak

DOŚWIADCZENIE AKUZMATYCZNE

percepcja słuchowa

ABSTRAKT:

Artykuł zatytułowany „O doświadczeniu akuzmatycznym w poezji. Słuchanie świata w *Szybkim wierszu* Adama Zagajewskiego oraz *Kontrapunkcie* Stanisława Barańczaka” wpisuje się w problematykę intermedialności, szczególnie zaś koncentruje się na muzyczno-literackich relacjach w tekstach poetyckich, które łączy „muzyka w okolicznościach lirycznych” (Iwona Puchalska). Szkic jest próbą wsłuchania się w intertekstualny dialog, jaki nawiązuje się między wierszami, w których najważniejszym doświadczeniem podmiotu jest słuchanie muzyki (*Wariacji dla Goldberga* J.S. Bacha w wierszu Barańczaka i chorału gregoriańskiego w wierszu Zagajewskiego). W interpretowanych utworach logos i melos to sfery nierozłączne, wzajemnie się przenikające, które organizują fikcyjną przestrzeń tekstów, będąc zarazem punktem wyjścia do rozważań o charakterze egzystencjalnym. Słuchanie przynosi tym razem nowy rodzaj zmysłowego odbioru (i porządkowania) rzeczywistości, w której także doświadczenie przeciwnieństw może prowadzić do utęsknionej Harmonii.

Zagajewski

ZWIĄZKI MUZYCZNO-LITERACKIE

intertekstualność

NOTA O AUTORCE:

Aleksandra Reimann-Czajkowska – literaturoznawca, profesor uczelni w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się zjawiskami intermedialnymi, szczególnie zaś związkami muzyki i poezji. Dysertację zatytułowaną *Formy muzyczne w literaturze dwudziestego wieku* obroniła w 2008 roku. Autorka książek *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak* (Poznań 2013) oraz *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (Kraków 2018). Publikowała między innymi w „Przestrzeniach Teorii”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Res Facta Nova”. Jej teksty krytycznoliterackie ukazywały się w „Nowych Książkach”, „Frazie”, „Przeglądzie Powszechnym”, „Twórczości” i in. |

Okno McLuhana. Pochwała konserwatyzmu

Marek Hendrykowski

ORCID: 0000-0002-7180-9902

* * *

Wszyscy, niemal wszyscy pragną za wszelką cenę być modni. W stylu życia, w lansowanym wizerunku, stroju, posiadanych najnowszych gadżetach, także w sztuce i w nauce. Nowość jest sexy. Nikt nie chce uchodzić za konserwatystę.

W dzisiejszych czasach, gdy bałwochwalczy kult nowości i technologicznego postępu zdaje się panować nad wszystkim, z czym się stykamy i co nas otacza, już sam widniejący powyżej tytuł *Pochwała konserwatyzmu* zakrawa niemal na prowokację. Kto to widział – zajmować się „konserwatyzmem”. Po co? W imię czego?

Deklaracja pozostawania osobą konserwatywną, ilekroć taki światopoglądowy *coming out* ma miejsce, wywołuje same niemiłe skojarzenia. Obowiązkowo należy być kimś nowoczesnym. Świat od nas tego wymaga. Konserwatyzm jako postawa reprezentowana przez jednostkę, grupę bądź zbiorowość w świetle panujących dzisiaj preferencji i obiegowych poglądów jest czymś jeśli nie równoznacznym, to bliskoznacznym z anachronizmem. Marshall McLuhan odmawia uprawiania bezkrytycznej apoteozy rozwoju nowych technologii, więc należy mu się łątka „konserwatysty”.

W oczach zauroczonych adoratorów wszelkiej nowości, jej apologetów konserwatywne poglądy na świat trącą myszką, tchną starzyzną, pachną naftaliną. Niedobrze i jeszcze raz niedobrze. Konserwatyzm jest *demodé*. Negatywna aura, jaka wytworzyła się wokół tego pojęcia, zaważyła na negatywnych konotacjach, które ono wywołuje. Sprawy z nim tak się od jakiegoś momentu bardzo niefortunnie potoczyły, że konserwatyzm i konserwatysta to nie postawa i nie racjonalnie uzasadniony *modus* poznawczy czy racjonalnie uargumentowany system czyichś poglądów, lecz lekceważący epitet, a właściwie pogardliwie użyte, z góry dyskwalifikujące oponenta przezwisko.

Żyjemy dzisiaj w świecie pomieszania języków, pojęć i znaczeń. Nie my pierwsi zresztą. Nie pora szukać mnogich sprawców i winowajców tego stanu rzeczy, jednak od pomieszania pojęć do pomieszania zmysłów droga niedaleka: trakt wiedzie prosto jak strzelił. Dlaczego odwołuję się do zmysłów? Dobre pytanie. Proponuję zachować je w pamięci i poczekać na odpowiedź.

* * *

Rzeczywistość empiryczna oddala się od nas. Zatraca właściwy jej ciężar, zdaje się zanikać jako niezbędny probierz ludzkiej eksperyencji, popada w coraz dalsze zbiorowe zapomnienie. Niby jest, a jej nie ma. Zastąpiły ją wszechobecne i wszechwładne obrazy w funkcji symulaków. Im prostsze, tym lepiej, bo na co wszystko komplikować. W dzisiejszym imperium obrazów liczy się naskórkowa powierzchnia. To po niej prześlizgują się wzrok, słuch, nawet dotyk – on także ma swój udział w tym zwodniczym przedstawieniu. Empiria wzięła rozwód ze zmysłami.

Rzeczywistość sztucznie spreparowana okazuje się nieskończenie pełniejsza i doskonalsza od tej, w której egzystujemy. Cóż z tego, że pozostaje nierealna, skoro bywa niezrównanie plastyczna. Możemy ją dowolnie kształtować, zmieniać, zamieszkiwać w niej wyobraźnią. To, co realne, realne jest dlatego, że go doświadczamy. O doświadczenie tu zatem chodzi, bo ono i tylko ono chroni przed fatamorganą cyfrowej iluzji.

Czy nie tego obawiał się kilka dekad temu prorok ery elektronicznej?

* * *

Przeszłość jako zasobny rezerwuár społecznego doświadczenia jest zbyt daleko, by mogła stać się skutecznie działającą przestrogą. Nie bardzo wierzę w mechanizm generacyjnego przekazywania doświadczeń, ani tych dobrych, ani niestety również złych. Mimo globalnych kataklizmów w dziejach świata w XX wieku (nawiasem mówiąc, XIX też bywał niejednokrotnie stuleciem monsturalnej grozy) ludzkość nie zdołała odrobić i trwale przyswoić sobie okrutnej lekcji prowadzącego do kataklizmu totalnego otumanienia, przez które przeszła.

Historia, wbrew temu, co raczej dość pochopnie głosi starożytna maksyma, wcale nie jest dobrą nauczycielką życia. Szkoda, wielka szkoda dla nas wszystkich. Cóż począć, kiedy optujące za zmianą (także tą „dobrą”, ale nie tylko za nią) nowe pokolenia niepomne przeszłości nie wytworzyły historycznych przeciwników zdolnych zwalczyć w umyśle człowieka i w organizmie zbiorowości pokusę nowych nacjonalizmów, totalizmów, populizmów, autorytaryzmów, neofaszyzmów, neonazizmów etc.

Różni uzdrowiacze narodów mają się wyśmienie. Recepta zawsze ta sama. Zaprowadzimy porządek. Bądźcie na wszystko gotowi. Obiecuję, musi się udać. Znów coś poszło nie tak? Cierpliwości. Rewolucja wymaga ofiar. Cóż, trudno. Cel zostanie osiągnięty bez względu na koszt. Poprawmy wspólnie świat, razem, najdrożsi, naprzód, bez was nie da się tego uczynić. Zaufajcie mi.

Ciągle zbyt łatwo jest nabrać starym i nowym wodzom swoich poddanych na łaski rozdawane z ich własnej kieszeni w zamian za oddanie osobistej wolności komuś, kto obiecał nas urządzić i krok po kroku urządzi – na cacy. Historia uczy, ale tylko tych, którzy chcą się czegoś z niej nauczyć. Pamiętacie tę dość zapomnianą szyderczą przestrogę krążącą w czasach PRL: „Partia nasza nigdy, nikomu, niczego nie obiecywała i słowa swego dotrzyma”. Jak znalazł ta deklaracja na dzisiejsze czasy: nic dodać, nic ująć.

* * *

Nie tak łatwo pozbyć się skłonności do fanatyzmu. Ilekroć „rozum śpi, budzą się demony”. Obłąd ideologiczny, który nieustannie nam zagraża, zaczyna się zawsze tak samo: od pomieszania pojęć w owładniętych bezmyślnością milionach umysłów. Jego skutki znamy, doświadczamy ich na co dzień. Lewo i prawo od dość dawna nie są już jasno wyznaczonymi, czytelnymi dla każdego kierunkami jednostkowego i społecznego działania; w nędznej praktyce politycznych przetasowań lewica i prawica utraciły posiadany niegdyś sens. Stały się częstką szumu pojęciowej centryfugi.

Tak to działa i tak jest na ogół odbierane. Szamani u władzy żywią się otumanianiem tłumów wyborców, czerpiąc z tego procederu ciemną siłę. Nikt nam nie wmówi, że białe jest białe, a czarne – czarne... Ktokolwiek uważa inaczej, jest naszym wrogiem, zatwardziałym zachowawcą, a to my przecież zwiemy się konserwatystami, bronimy naszych najszczytniejszych tradycji i nie pozwalamy nikomu szargać świętości i myśleć inaczej.

* * *

Pojęcie konserwatyzmu zostało, z opłakanym trzeba przyznać skutkiem, zawłaszczone przez tych, którzy niekoniecznie wiedzą dobrze, czym on jest, jaką wartość przedstawia sobą w życiu jednostki oraz społeczeństwa i co się musi na niego składać, byśmy zyskali pewność, że istotnie mamy z nim w danym przypadku do czynienia. Za to potrafią nim zręcznie manipulować, udając przywiązanie do tradycji i wierną służbę temu, co najświętsze.

A co ze zmianami? Mają być, bo muszą, ale tylko takie, które my akceptujemy i sami wprowadzamy. U nas ma być „po swojemu”. Chcieliście modernizować tabor i szlaki na modłę europejską, przestawić skład, którym od lat jedziemy, na inne tory? Nie dopuścimy do tego, niech rodzimy pociąg dziejów toczy się jak dawniej, najlepiej bez hamulców. W razie potrzeby dorzucimy do kotła w palenisku naszej dziejowej lokomotywy. Świat nie będzie czekał? A co nam do tego? Pędźmy radośnie przed siebie naszą kochaną wąskotorówką. Kto wie, może uda się go wyprzedzić w śmiałych reformach, jakie wprowadzamy. Wiemy przecież, dokąd zmierzamy i dokąd nas wszystkich ta eskapada zawiezie. Dokądś bez wątpienia. Jazda! Tor wolny. A kto nie chce z nami jechać, wysiadka.

Informację też ujarzmimy. Na co komu wolne media. Nowa technologia ma służyć społeczeństwu. Za wiele wolności danej ludziom to jego niechybna zguba. Lepiej ją ograniczyć, zaplanować nad nią. Nie wolno tego, nie wolno tamtego. Oczywiście nie zamierzamy wprowadzać cenzury (zwłaszcza że w sieci to niewykonalne), ale konieczna jest społeczna kontrola obiegu informacji. Lepiej za wiele nie wiedzieć. Bo i po co? Każda władza ma swoje sekrety, tajemnice, grzechy. Każda się myli, politycy też ludzie, każda przemilcza złe decyzje, kryje swoje błędy i „wypaczenia”. Po co niepokoić społeczeństwo, które nam zaufało. Wielbimy postęp, jednak w głębi serca pragniemy, żeby wszystko było po dawnemu. Działamy przecież i rządzymy dla dobra ogółu, a ogół nie lubi zmian. Dlaczego? To proste – bo nigdy nie wie, czy wyjdą mu na dobre.

* * *

Czy Marshall McLuhan był konserwatystą? Był nim i jego adwersarze wielokrotnie czynili mu z tego zarzut. Na jakiej podstawie? Skąd brała się ta niechęć? Z racji tego, czym się zajmował, powinno być przecież odwrotnie. On, który pierwszy w świecie już siedem dekad temu trudnił się modelowaniem naukowych wizji nadchodzącej ery informacji, czynił to w imię obrony tradycyjnych wartości kultury. Paradoksalnie, z tego właśnie powodu całkiem nie nadawał się na sztandary elektronicznej, ani zresztą żadnej innej, rewolucji.

Sądzę jednak, że samo rozpoznanie oponentów w stosunku do Kanadyjczyka, jeśli oczywiście pozbyć się refleksu ewidentnej animozji, która u wielu daje o sobie znać, było trafne. Prekursor – konserwatysta. Zestawienie wręcz niepojęte dla kogoś, kto w swym sposobie myślenia, postrzegania oraz nazywania (*vide* Sapir-Whorf) rzeczywistości posługuje się nawykowo – jest taki nie od dzisiaj znany ortopedom rodzaj zwichnięcia – wyłącznie rozumowaniem opartym na dychotomii.

Całkiem inaczej, to jest polifonicznie i holistycznie, ujmuje kwestię dzisiejszego rozwoju mediów Derrick de Kerckhove:

Rozwój sieci i liczba połączeń sprawiły, że narodziła się nowa, potężna metafora technologiczna, która wywarła znaczący wpływ na postrzeganie przez nas czasoprzestrzeni. Główne technologie przekazywania informacji aż do dziś miały wpływ na postrzeganie przez ludzi środowiska w kategoriach wielkości, uporządkowania, tekstury i oczywiście granic. Podczas gdy umiejętność czytania, pisanie i wynalazek druku, dzięki eksternalizacji i skupieniu uwagi na wizualnej stronie lokalnego języka, stworzyły świadomość „Narodu” oraz potrzebę określenia i kontrolowania jego „naturalnych” granic, media elektroniczne rozniosły je w pył, poszerzając tym samym rozmiary mentalnej reprezentacji danej przestrzeni¹.

Zastanawiając się nad dziedzictwem myśli Marshalla McLuhana i nad metodologiczną spuścizną stworzonej przez niego Szkoły z Toronto, Agnieszka Ogonowska zestawia ze sobą poglądy Derricka de Kerckhove’a i jego naukowego mistrza na temat mediamorfozy, jakiej jesteśmy od ponad stulecia uczestnikami. Píše o tym następująco:

Postrzeganie prac Derricka de Kerckhove’a jako swoistych ekstensji poglądów McLuhana należałoby rozumieć szerzej, nie tylko jako kontynuację określonego paradygmatu, ale także mając wzgląd na jego rozwój w oparciu o bardzo zbliżone językowe narzędzia budowania samego dyskursu. Bliskości tej (mentalnej, epistemologicznej teoriopoznawczej) nie można tłumaczyć jedynie w kategoriach relacji Mistrz-Uczeń oraz wynikającej z niej fascynacji teoriami „proroka mediów”, ani też pragnieniem mechanicznego powielania charakterystycznych dlań konstrukcji językowych. [...] McLuhanizm Derricka de Kerckhove’a posiada swoje wyraźne umotywowanie mentalne: zdolnościom do myślenia interdyscyplinarnego oraz globalnego ujmowania zdarzeń towarzyszy z konieczności język adekwatny do ich właściwej werbalizacji².

¹ Derrick De Kerckhove, *Inteligencja otwarta: narodziny społeczeństwa sieciowego*, tłum. Andrzej Hildebrandt i Ryszard Glegola (Warszawa, Toronto: MIKOM, Somerville House Publ., 2001), 169.

² Agnieszka Ogonowska, *Twórcze metafory medialne: Baudrillard – McLuhan – Goffman* (Kraków: Universitas, 2010), 133.

Intrygująco w kontekście przytoczonej tu wypowiedzi przedstawiają się zwłaszcza semantyczne konotacje przymiotnika „globalny”. Jak wiadomo, epitet „global” stanowi jedno z najbardziej powszechnie rozpoznawalnych haseł-kluczy filozofii mediów współczesnych mediów w wydaniu Marshalla McLuhana. Otóż, w świetle ujęcia Derricka de Kerckhove’a, „globalność” i „globalne ujmowanie zdarzeń” (de Kerckhove) oddala się od ich pojmowania w kategoriach topo- czy też geograficznych, zbliża natomiast ku rozumieniu holistycznemu, nie wykluczając naturalnie tamtego znaczenia.

De Kerckhove objaśnia i „tłumaczy” swego Mistrza w szczególny sposób, mocno odbiegający od powszechnie przyjętych egzegez. W metaforze *global village* pierwsze skrzypce przypada pierwszemu z obu wyrazów. Wykładnia ta koresponduje z takimi istotnymi dla koncepcji McLuhana wyznacznikami, jak: otwartość, wielopolowość, współwystępowanie, symultaniczność, interdyscyplinarność oraz heterogeniczność.

* * *

Nie wiem, nie mam pewności, czy Marshall McLuhan istotnie był konserwatystą. Wiem natomiast na podstawie lektury jego pism, że u podstaw wszelkich rozważań na temat ewolucji środków przekazu, rozwoju technologii, cywilizacji, przemian kultury, życia społecznego etc. leży indywidualnie przez niego uprawiany sceptycyzm. Spostrzeżenie to, choć wydaje się poczynione trafnie, wymaga jednak odpowiedniego komentarza.

McLuhan sceptykiem? Owszem, ale to nie wystarczy, by wnikać głębiej w filozofię i na nowo przemyśleć metodologię jego prac. Dostrzegając właściwą mu sceptyczną podstawę poznawczą, należy trzymać się blisko właściwej definicji pojęcia sceptycyzmu. Grecki wyraz *skeptikós* znaczy tyle, co powątpiewający, krytyczny, niedowierzący, nieufnie ustosunkowujący się do czegoś.

W zależności od kontekstu, w którym umieścimy doraźnie sceptycyzm, może on zostać uznany za pogląd filozoficzny bądź też za występującą niekoniecznie tylko w nauce postawę życiową odnoszącą się nieufnie i ze zwątpieniem do poznawanego przedmiotu. Sceptyk – zarówno badacz, jak i zwykły śmiertelnik – zachowuje w pamięci niepewność ludzkiego poznania, kieruje się nią i głosi, co bynajmniej nie czyni z niego wyznawcy agnostycyzmu.

Nie ma potrzeby, jak sądzę, odwoływać się aż do filozofii Kartezjusza i Hume’a, ani tym bardziej do antycznych reprezentantów postawy sceptycznej Sekstusa Empiryka bądź Pyrrona z Elidy. Dla naszych celów rzeczą w zupełności wystarczającą będzie powołać się na sceptycyzm w wersji współczesnej, ze szczególnym akcentem położonym na aspekt metodologiczny wysuwanych hipotez naukowych oraz kwestię epistemologicznego zakresu dostępności prawdy w postępowaniu badawczym.

W miarodajnym haśle „sceptycyzm” zamieszczonym w stanfordzkiej encyklopedii filozofii jego autorzy Juan Comesaña i Peter Klein ujmują sceptycyzm poznawczy następująco:

Philosophically interesting forms of skepticism claim that we do not know propositions which we ordinarily think we do know³.

Znamienny w kontekście postawy badawczej McLuhana okazuje się także inny passus sporządzonej przez nich wykładni omawianego hasła:

Thus, consider skepticism about the future the claim that the only justified attitude which respect to propositions about the future is suspension of judgement. That kind of philosophical skepticism overlaps partly with ordinary skepticism about the future⁴.

Z nieco innej perspektywy rozważa i definiuje sceptycyzm brytyjski filozof Duncan Pritchard. Píše o nim:

We are unable to know that any one of a number of skeptical hypotheses are false, where a skeptical hypothesis is understood as a scenario that is subjectively indistinguishable from what one takes normal circumstances to be but which, if true, would undermine most of the knowledge that one ascribes to oneself⁵.

W centrum uwagi Pritcharda znalazło się ponadto zagadnienie „paradoksu sceptycznego” (*skeptical paradox*). Paradoks ten, kluczowy dla zgłębienia racjonalnych źródeł postawy sceptycyzmu poznawczego, sprowadza do trzech zwięźle sformułowanych, ściśle sprzężonych ze sobą wytycznych przyświecających racjonalnemu dochodzeniu do wiedzy:

- I. I am unable to know the denials of skeptical hypotheses.
- II. If I don't know the denials of skeptical hypotheses, then I do not know very much.
- III. A lot of what I believe, I know⁶.

Mając w pamięci powyższe sformułowania i odwołując się do opartej na sceptycyzmie filozofii poznania, spróbujmy odnaleźć głębszą zasadę, jaka rządzi makrosystemem poglądów głoszonych przez kanadyjskiego medioznawcę. Uznany za „konserwatystę”, był nim zapewne w takim samym stopniu, w jakim można go uważać za promotora nowych mediów rozważającego jej nadejście na progu ery *homo informaticus* i *homo digitalis*.

³ „Interesujące pod względem filozoficznym formy sceptycyzmu głoszą, że nie znamy założeń, co do których zazwyczaj sądzimy, że je znamy” (tłumaczenie moje – M.H.).

⁴ „A zatem, rozważny sceptycyzm co do przyszłości głosi, iż jedyną uzasadnioną postawą opartą na szacunku względem założeń co do przyszłości jest zawieszenie osądu. Ten rodzaj filozoficznego sceptycyzmu pokrywa się częściowo ze zwykłym sceptycyzmem względem przyszłości” (przeł. M.H.). Juan Comesaña i Peter Klein, „Skepticism”, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2019), <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/skepticism/>.

⁵ „Nie jesteśmy w stanie dowieść, czy jakkolwiek z wielu sceptycznych hipotez jest fałszywa, pokąd sceptyczna hipoteza rozumiana jest jako scenariusz, który pozostaje subiektywnie nierozróżnialny względem czegoś, co uznaje się za normalne okoliczności, ale który, jeśli okazałby się prawdziwy, mógłby podważyć większość wiedzy, którą sobie przypisujemy” (tłumaczenie moje – M.H.).

⁶ „I. Nie sposób dowieść zaprzeczeń hipotez sceptycznych. II. Skoro nie potrafię dowieść zaprzeczeń hipotez sceptycznych, tedy wiem niewiele. III. Bardzo wiele z tego, w co wierzymy, konstituuje naszą wiedzę” (przeł. M.H.). Duncan Pritchard, „Contemporary Skepticism”, w: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, dostęp 14.03.2022, <https://iep.utm.edu/skepcont/>. Zob. także niedawno opublikowaną w formie książkowej monografię tego autora: Duncan Pritchard, *Scepticism: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2019).

Okrzyknięty „prorokiem ery elektronicznej”, w moim przekonaniu, nie reprezentował i nie miał cech znamionujących typowych proroków. Jako uczonemu nieporównywalnie bliższa od głoszenia efektownych prorocstw była mu etyka niestrudzonego wątpienia w drodze do prawdy. Raczej pytał i drażył więc podjęte zagadnienia, niż udzielał gotowych odpowiedzi i definitywnych rozstrzygnięć.

* * *

Poglądy Marshalla McLuhana na media, na ich ewolucję oraz przemożny wpływ, jaki przemiany te wywierały wieki temu i nadal wywierają w dziejach ludzkości, wielorako korespondują z przytoczonymi wyżej definicjami sceptycyzmu: zarówno pod względem epistemologicznym, jak i metodologicznym. Kto zechce, może się w nich dopatrzeć refleksu sokratejskiej pokory „nie-wiedzy” i „niewiadomego” jako świadomie obranego punktu wyjścia w dążeniu człowieka do wiedzy.

Sceptyczny paradoks, z którego czerpie swą metodę dążenia do prawdy, sprawia, iż prowadzone przez niego naukowe śledztwa cechuje z jednej strony otwartość, z drugiej powściągliwość. Chciałoby się powiedzieć: w tej rezerwie jest metoda. Metoda zaś, jaką McLuhan obrał i twórczo wypracował, przekłada się na projekt relacji łączącej znak ze znaczeniem i z rozległym horyzontem myślowym, który otwiera.

Architektura poetyki wywodu McLuhanowskiego ma swoją specyfikę. Zawiera ona konsekwentnie przez niego prowadzony przekorny dialog z nasuwającymi się przypuszczeniami i wątpliwościami, w tym również z cudzymi (zwłaszcza powszechnie przyjętymi) przekonaniem. Raczej „nie wiem” niż z całą pewnością „wiem”. Na każdym kroku, w toku dyskursu konsekwentnie daje tutaj o sobie znać: *dubito ergo sum*. Aspekt etyczny uprawiania nauki w przypadku tego badacza mocno splata się i koresponduje z poetyką podejmowanych rozważań.

Pokusie przeświadczenia o posiadaniu wiedzy absolutnej, całkowicie pewnej, niepodważalnej i w pełni obiektywnej McLuhan przeciwstawia w swoich studiach postawę sceptyczną, *ergo* w umownym znaczeniu tego słowa – zachowawczą. Z jednej strony w znacznej mierze właśnie ona czyni go w oczach wielu jego krytyków i adwersarzy „konserwatystą”. Z drugiej zaś sprawia, że z właściwą sobie sugestywnością (słynny wywiad dla „Playboya”, wrzesień 1969) przemawia do masowego adresata, który na co dzień nie interesuje się nauką i jej badaniami.

* * *

I tak nieraz przypisywany temu uczonemu „konserwatyzm” odsłonił nam bardzo istotny rys jego intelektualnej aktywności. Rodzaj sceptycyzmu, który reprezentuje McLuhan, kursując nieustannie między „nauką” a „wiarą”, między rozwojem technologii komunikowania a zbiorową świadomością, okazuje się nader nośną strategią poznawczą, ściśle powiązaną z metodologicznym aspektem jego refleksji nad społecznymi funkcjami komunikatorów.

Pora na konkluzję dotyczącą „konserwatyzmu” przypisywanego Marshallowi McLuhanowi. Można powiedzieć, iż „konserwatystą” pozostaje on w swoich pracach dokładnie w tym samym stopniu, w jakim okazuje się w nich sceptykiem w zakresie poznawczym i metodologicznym.

Jako badacz, nie zaś propagator i bezkrytyczny entuzjasta, do przekazników podchodzi z należytą rezerwą. O czymkolwiek pisze, na cokolwiek się powołuje i zwraca uwagę, skrzętnie wystrzega się zarówno ryzykownych prognoz, jak i pokus pochopnego generalizowania. Sięgając po przykłady mające zilustrować dane zagadnienie, oferuje adresatowi opis, analizę i interpretację konkretnych szczegółowych przypadków czerpanych z praktyk komunikowania – konsekwentnie osadzonych w określonym kontekście i konsytuacji.

Być może właśnie dlatego, to znaczy dzięki opisanej w niniejszym studium postawie badawczej, Marshall McLuhan jest wybitnym badaczem procesów ewolucji zachodzących w mikro-skali i makroskali kultury – klasykiem medioznawstwa, teoretykiem mediów, którego prace, interdyscyplinarne idee i osobiste przemyślenia mimo upływu lat nie straciły na wartości i nadal wzbudzają wielkie zainteresowanie wśród dzisiejszych badaczy.

Bibliografia

- Comesaña, Juan, Peter Klein. „Skepticism”.
W: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
Metaphysics Research Lab, Stanford
University, 2019. <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/skepticism/>.
- De Kerckhove, Derrick. *Inteligencja otwarta: narodziny społeczeństwa sieciowego*.
Przetłumaczone przez Andrzej Hildebrandt
i Ryszard Glegola. Warszawa, Toronto:
MIKOM, Somerville House Publ., 2001.
- Ogonowska, Agnieszka. *Twórcze metafory medialne: Baudrillard – McLuhan – Goffman*.
Kraków: Universitas, 2010.
- Pritchard, Duncan. „Contemporary Skepticism”.
W: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/skepcont/>. Dostęp 14.03.2022.
- – –. *Scepticism: A Very Short Introduction*.
Oxford: Oxford University Press, 2019.

SŁOWA KLUCZOWE:

SCEPTYCYZM

teoria poznania

nauka o komunikowaniu

ABSTRAKT:

Artykuł zawiera próbę funkcjonalnej rekonstrukcji poglądów zawartych w pracach Marshalla McLuhana, dokonanej pod kątem zarówno teoriopoznawczym, jak i metodologicznym. Autor stawia hipotezę, w myśl której u podstaw jego koncepcji, uznawanej często za przejaw „konserwatyzmu” prezentowanych poglądów, w istocie daje o sobie znać indywidualna postać sceptycyzmu poznawczego i metodologicznego. Postawa sceptyczna autora *Galaktyki Gutenberga* i *Zrozumieć media* sprawia, iż jego rozważania mimo upływu kilkudziesięciu lat nie uległy dezaktualizacji i nadal wzbudzają zainteresowanie współczesnych badaczy mediów.

poetyka przekazów audiowizualnych

metodologia

NOWE MEDIA

NOTA O AUTORZE:

Marek Hendrykowski – filmoznawca, medioznawca, semiotyk, badacz kultury współczesnej, profesor zwyczajny w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM w Poznaniu, autor artykułów i książek, ostatnio: *Semiotyka twarzy* (2017), *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka* (2017), *Drugie wejrzenie. Analizy i interpretacje* (2018), *Ogród Europy. Eseje z semiotyki i antropologii kultury Starego Kontynentu* (2018), *Polska szkoła filmowa* (2018), *Short. Małe formy filmowe* (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* (2019). Założyciel i redaktor senior czasopisma „IMAGES. The International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”. Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej (EFA). Pracuje w Ośrodku Badań nad Komunikowaniem im. McLuhana, UAM w Poznaniu.