

## *Piosenki o sprawach ostatecznych jako przestrzeń powstawania kiczu*

### *Songs about ultimate matters as the source birth a kitsch*

Sylwia Gawłowska

---

#### **Słowa kluczowe**

piosenka polska, kicz, literatura popularna

#### **Key words**

Polish song, kitsch, popular literature

#### **Abstrakt**

Tekst stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, czy podejmowana (ostatnio dość często) w polskiej piosence estradowej tematyka spraw ostatecznych – przemijalności, marności życia, śmierci – naraża ów przekaz na kicz. W dotychczasowych badaniach twórczości piosenkowej ścierają się rozmaite, niejednokrotnie sprzeczne koncepcje dotyczące funkcji, a przede wszystkim aspiracji tekstu piosenkowego. Na ogół jednak uznaje się, że piosenka – w swym prymarnym funkcjonowaniu – nie pretenduje do pełnienia roli wypowiedzi filozoficznej ani też nie chce być nośnikiem prawd uniwersalnych. Współczesne „piosenki o końcu” budzą zatem wątpliwości: czy autor tekstu może występować w roli mędrca? Czy generalizacja dotycząca spraw egzystencjalnych, której twórca dokonuje w tekście, nie naraża piosenki na kicz? Analiza popularnych utworów o takiej tematyce (*Boso* grupy Zakopower, *Nic nie może przecież wiecznie trwać* Anny Jantar, *Wszystko ma swój czas* grupy Perfect, *Vanitas* w wykonaniu zespołu Hey) – w ich warstwie tekstowej, ale też muzycznej – ma na celu wskazanie miejsc, gdzie może dochodzić do powstawania kiczu.

#### **Abstract**

The paper constitutes the attempt of the answer to a question, whether taken (recently quite often) in the Polish stage song the subject matter of matters of ultimate – transitoriness, the futility of life, the death – is exposing it's content

to be kitsch. In current researches of the song production are clashing various and often contradictory concepts of the function, but first of all aspiration of the song text. It is believed that song – in its primary function – doesn't aspire to take the role of the philosophical statement or to be carrier of universal truths. Contemporary "songs about the end" they are giving rise to doubts: does the authors role is to be a sage. Isn't generalisation concerning existential matters which the author is making in the text, exposing song to the kitsch? Analysis of the popular songs treating about this subject (*Boso* by Zakopower, *Nic nie może przecież wiecznie trwać* by Anna Jantar, *Wszystko ma swój czas* by Perfect, *Vanitas* performed by group Hey) – in their text layer, but also in its musical layer indicates places where the kitsch can be coming to existence.

## Piosenki o sprawach ostatecznych jako przestrzeń powstawania kiczu

*Piosenka o końcu świata* Czesława Miłosza zadała istotne w obszarze badań literackich pytanie: czy o sprawach ostatecznych można napisać... piosenkę? Czy jej „lekkość” gatunkowa nie koliduje ze zobowiązującą topiką śmierci? Czy zadaniem współczesnej piosenki estradowej jest mówienie/śpiewanie o sprawach ostatecznych? I wreszcie: czy połączenie to nie stanowi wyłęgarni... kiczu? Problemy badawcze intensyfikują się w sytuacji rozmycia semantycznego, jakiemu ulega terminologia w zakresie polskiej twórczości piosenkowej. Kwestię zauważa Michał Traczyk twierdząc, że współcześnie w świadomości odbiorców dochodzi do zaniku różnic pomiędzy – jak pisze – „dwoma odmianami twórczości literackiej: poezją i tekstami piosenek. [...] Dzieje się tak w dziedzinie całej piosenki popularnej”<sup>1</sup>. Z tego względu punktem wyjścia moich rozważań będzie definicja piosenki opracowana przez Annę Barańczak. Będę zatem rozpatrywać piosenkę jako przekaz dwukodowy (słowno-muzyczny), interpretacja jej wykonawcy natomiast (sytuująca się poza kodem słowno-muzycznym) postrzegana będzie jako czynnik drugoplanowy, zagęszczający lub rozrzedzający zjawisko kiczu. Chcę tym samym podkreślić, że źródła kiczu we współczesnej polskiej piosence upatruję w konflikcie pomiędzy rolą gatunkową piosenki a jej ambicją.

*Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego umieszcza tekst piosenkowy w haśle „Popularna literatura”, w którym czytamy: „do popularnej literatury należą przede wszystkim teksty piosenek”<sup>2</sup>. Już ta krótka definicja generuje ważne dla moich rozważań wnioski. Po pierwsze, tekst piosenki – pomimo wyróżników literackości, w tym Jacobsonowskiej dominacji funkcji poetyckiej – nie jest w typowych realizacjach literaturą wysoką (co wcale nie oznacza, że tekst piosenki literaturą wysoką nie bywa). Po drugie, tekst piosenki jest tą formą twórczości, która współcześnie pełni istotną funkcję w przestrzeni kultury popularnej. Nie bez znaczenia są również tezy sformułowane w zbiorze *Nosowska. Piosenka musi posiadać tekst*, wydanym pod opieką naukową Izoldy Kiec. Zakładają one mianowicie, że wyznacznikiem granicy między tym, co wysokie, a tym, co niskie, nie jest gatunek. Źródła kiczu w piosence upatruję zatem nie w gatunku jako takim, ale w produkcyjnej dążności autorów piosenek do stworzenia jedynie pozorów odkrywczej, dwukodowej wypowiedzi artystycznej. Przyjrzyjmy się

<sup>1</sup> M. Traczyk, *Poezja w piosence*, Poznań 2009, s. 10.

<sup>2</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 410.

bezsronnie popularnym w kręgu polskiej piosenki estradowej utworom podejmującym tematykę rzeczy ostatecznych: *Boso* grupy Zakopower, *Nic nie może wiecznie trwać* Anny Jantar, *Wszystko ma swój czas* zespołu Perfect, *Vanitas* grupy rockowej Hey, *Już* zespołu Raz Dwa Trzy, *Śmierć na pięć* Grzegorza Ciechowskiego oraz *Nad ranem śmierć się śmieje* Lecha Janerki.

W kompozycji muzycznej Mateusza Pospieszalskiego do tekstu Sebastiana Karpień-Bułecki oraz Bartłomieja Kudasika zarejestrowanej w 2011 roku występują dwie podstawowe struktury rytmiczne: disco oraz ska. Egzystencjalny ton tekstu refrenowego:

I dopiero gdy,/zawoła Bóg to/  
pożegnam wszystkie te rzeczy i znów:  
Pójdę boso, pójdę boso,/Pójdę boso, pójdę boso!

koliduje wyraźnie z rytmiką zaproponowaną przez kompozytora. Efekt ten potęguje konstrukcja brzmieniowo-aranżacyjna: przesterowany dźwięk gitary, folkowy (góralski) zaśpiew chóru, syntezytorowe brzmienia. To właśnie kondensacja wariantów estetycznych w warstwie kodu muzycznego zakrywa sens kodu słownego. Znacząca wydaje się w tym kontekście definicja zaproponowana przez Michała Głowińskiego, wedle której literacki kicz to „utwór o charakterze stereotypowym, często z punktu widzenia sprawności technicznej nienaganny, apelujący do smaku przeciętnych odbiorców swojego czasu”<sup>3</sup>. Bez wątplenia piosenka *Boso* stanowi przykład technicznej sprawności aranżera, kompozytora i autorów tekstu. Jednakże podjęta w utworze tematyka – marności rzeczy codziennych i trywialnych w świetle ludzkiej śmiertelności – stoi w całkowitej opozycji estetycznej do zaproponowanego kodu muzycznego. W efekcie tego połączenia piosenka grupy Zakopower to przekaz konwencjonalny, wyprodukowany dla odbiorcy oczekującego takiego właśnie produktu. Mamy tu do czynienia z formułą funkcjonowania kiczu znaną z rozważań Hermanna Brocha: „Kicz nie mógłby bowiem ani powstać, ani przetrwać, gdyby nie istniał człowiek, który lubi kicz i jako producent sztuki chce go wytwarzać, a jako konsument sztuki gotów jest go kupować”<sup>4</sup>.

Z motywem *vanitas* na gruncie piosenkowym zmierzył się rockowy zespół Hey. W 2010 roku Katarzyna Nosowska napisała tekst piosenki *Vanitas*. Kompozycja tekstu – analogicznie do warstwy słownej piosenki *Boso* – opiera się na wyliczeniu elementów codzienności, które w obliczu śmierci objawiają swą marność:

<sup>3</sup> Ibidem, s. 240.

<sup>4</sup> H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998, s. 103.

Muszel z mórz i kamyków z gór/Ptasich piór i kolekcji ciał [...]  
 Kamieniczki i uliczki z latarenką nie zabierzesz TAM  
 I stoliczka, talerzyka z kurzą nóżką nie zabierzesz też [...]

W tym przypadku kompozycja muzyczna wzmacnia sens tekstu. Na ascetyczne dźwięki gitary nałożone zostały efekty brzmieniowe: *riverb* i *delay* (brzmienia zwielokrotniające dźwięk podstawowy i dające efekt echa). Dominanta nastrojowa kompozycji muzycznej opiera się na budowaniu napięcia. Transowa fraza w finalnej części utworu zostaje przerwana w drastyczny sposób. Pozostaje w zawieszeniu i tym samym nie posiada puenty – podobnie jak tekst. W ten sposób muzyka ilustruje metaforykę tekstu. Wypowiedź liryczna stanowi swoistą przestrożę, nie daje wszakże żadnych recept ani nie zawiera filozoficznych uogólnień. Nastrój niepokoju, wynikający ze świadomości *vanitas*, wyrażony zostaje zarówno przez kod muzyczny, jak i słowny. Dzięki tym zabiegom artystycznym piosenka grupy Hey unika niebezpieczeństwa narażenia się na kicz.

Podobną konkluzją, rzecz uprzedzając, można by opatrzyć analizę piosenki *Już* wykonywanej przez zespół Raz Dwa Trzy. Utwór ten znajduje się na płycie *Skądokąd* opublikowanej w 2010 roku. Liryka Adama Nowaka – autora tekstu piosenki – cechuje się subtelnością oraz ascetycznością użytych środków. Nowak pisze:

Już nie powiesz „Dobrych snów”  
 Twych słów  
 W niebie nie potrzeba już [...]  
 Łzy niech płyną  
 wyschną łzy  
 Więc wiesz  
 W niebie nie potrzeba łez [...]

Budowany przez autora nastrój łagodności, ciszy i osławiania tytułowego „już” pozostaje w symbiozie z delikatną, pulsującą strukturą rytmiczną reggae. Uzyskany w ten sposób efekt „kołysania” przynosi przekonujący dla odbiorcy efekt jeżeli nie afirmacji śmierci, to na pewno jej akceptacji, wyrażonej zarówno przez strukturę słowną, jak i muzyczną piosenki. Warto zwrócić uwagę, że forma kołysanki buduje w utworze Nowaka analogię śmierci i snu, skądinąd mającą archaiczne podglebie kulturowe. Przekonująca symbioza słowno-muzyczna uwidoczni się w nastrojowości utworu, uzyskanej przez autora piosenki za pomocą „pokornego” użycia słów i dźwięków. Nowak o sprawach ostatecznych opowiada bez zbytecznego patosu:

Czas niech płynie poprzez nas  
 Kto zgaśł

Temu niepotrzebny czas  
 Głos twój ciepły ucichł głos  
 Już noc  
 Niebu niepotrzebna noc.

Dzięki skromności środków wyrazu, widocznej na poziomie obu kodów, traktująca o kresie ludzkiej egzystencji piosenka *Już* nie nosi znamion kiczu.

Od zobowiązującej artystycznie topiki śmierci nie stronił Grzegorz Cichowski. Utwór *Śmierć na pięć* został nagrany jako ostatni za życia autora – w grudniu 2001 roku. Z pewnością dla słuchaczy tej kompozycji słowno-muzycznej świadomość okoliczności jego powstania oraz czasu realizacji nagrania studyjnego odgrywa istotną rolę. Na pewno wzmacnia emocje towarzyszące odbiorowi, powoduje również odczytywanie piosenki jako formy testamentu, pożegnania autora z wierną mu publicznością. W niecodziennym dla zespołu Republika brzmieniu (uzyskanym za pomocą otwierającej i zamykającej całość kompozycji katarynki) oraz strukturze rytmicznej walczyka warstwa słowna nie ulega banalizacji. Korowód wyliczanych przez autora stworzeń staje się metaforą odchodzenia człowieka w poczuciu samotności, wyobcowania:

kolejny kot  
 wyskoczył oknem  
 a za kotem pies  
 za nimi koń  
 i przyszła kolej na mnie  
 skaczą razy pięć.

Obraz śmierci osamotnionej jednostki autor wyostrza za sprawą zagęszczenia tekstu formami sygnalizującymi brak najbliższej osoby. Powtarza je w każdej refrenowej partii utworu:

skaczą razy pięć  
 nie ma cię  
 samobójczy pęd [...]  
 w wodzie też wystąpił  
 nagły ciebie brak [...]  
 nie ma cię  
 wyskakuje świat [...]  
 nie ma cię –  
 moja śmierć na pięć.

W perspektywie analizowanej całości struktury słowno-muzycznej piosenki *Śmierć na pięć* możemy stwierdzić, iż poruszona przez Grzegorza Cichowskiego tematyka spraw ostatecznych nie naraża utworu na kicz.

Konstrukcja tekstu, wyważony sposób jego prezentacji, ascetyczna linia melodyczna, interpretacyjna liryczność partii wokalnych, a do tego wręcz nieśmiałość śpiewającego autora-interpretatora – wszystkie te czynniki stanowią o wartości artystycznej utworu, sytuując go na biegunie przeciwnym do piosenkowego kiczu.

Z tematyką spraw ostatecznych zmierzył się także Lech Janerka – pochodzący z Wrocławia muzyk rockowy, basista, autor tekstów i kompozycji. Na wydanej w 1984 roku płycie *Klauss Mitffoch* Lech Janerka zarejestrował autorski (zarówno pod względem tekstu, kompozycji muzycznej, jak i wykonania scenicznego) utwór *Nad ranem śmierć się śmieje*. Dominującą emocją odczuwaną przez bohatera piosenek Janerki jest uczucie strachu. Dzieje się tak, ponieważ ów bohater podejmuje szlachetną i odważną próbę przezwyciężenia lęku przed zniewoleniem ze strony systemu politycznego i władzy. W utworze *Nad ranem śmierć się śmieje* próba ta ma wymiar szczególny. Okazuje się bowiem, że jednostka może podejmować próbę walki z rzeczywistością, z którą się nie identyfikuje, wobec śmierci jednak – zawsze po stronie przegranej. Człowiek prezentowany przez Janerkę żyje bezrefleksyjnie i powierzchownie. Ten stereotypowy, trywialny sposób bycia w świecie dotyczy zarówno mężczyzn:

Pracował dzień i noc  
I nie miał czasu spać  
Nie wiem czy umiał jeść  
Palił i pił i zmarł [...]

jak i kobiet:

Mówiła „kocham wiatr”  
Robiła masę bzdur  
I każdy chciał z nią choć przez chwilę być  
Umiała mówić „nie”, to był jej błąd, jej grzech

Zastosowane przez autora refrenowe wykrzyknienie: „Nad ranem śmierć się śmieje/i spór rozpieprza domy/A szczury i nadzieje/wyłażą z wszystkich dziur” zostaje dodatkowo wzmocnione w warstwie muzycznej charakterystyczną dla punk rocka aranżacją gitary basowej oraz perkusji. Silne zrytmizowanie, ascetyczna linia melodyczna oraz „krzyczący” sposób wokalne interpretacji cytowanego wyżej tekstu refrenowego skutecznie budują aurę bezwzględności, która staje się podstawowym atrybutem śmierci. Wskazane elementy potęgują ponadto nastrój przerażenia, któremu ulega jednostka wobec świadomości umierania. Nie bez znaczenia pozostają słowa śpiewane przez Janerkę w finalnej części utworu. Powtórzony trzykrotnie wers „Nie

macie szans!” wypowiedany jest przez Śmierć-Zwycięzczynię. Janerka pozostawia odbiorcę z tą właśnie myślą. Wykreowana w analizowanej piosence aura grozy i niepokoju prowadzić może odbiorcę do krytycznej refleksji nad jakością własnego życia. Zauważmy, że nie tylko warstwa słowna i muzyczna, ale także krótki – bo nieco ponad dwuminutowy czas trwania utworu – oddaje ulotność i przemijalność życia. Jest to zatem przemyślana konstrukcja artystyczna, znakomicie korespondująca z tematyką utworu. Analiza słowno-muzycznej kompozycji wrocławskiego twórcy prowadzi do stwierdzenia, że Lech Janerka nie naraził swojej piosenki na kicz.

Konwencjonalność i schematyczność – jako wyróżniki kiczu – w wyrazisty sposób objawiają się w twórczości tych autorów piosenek, którzy w obiegu popularnym kojarzeni są z tzw. protest-songiem. A jak zauważa Broch, „system kiczu jest systemem naśladowczym”<sup>5</sup>. Promowany w 2014 roku utwór *Wszystko ma swój czas* z tekstem Jacka Cygana i muzyką Dariusza Kozakiewicza nawiązuje w strukturze muzycznej do rockowych ballad zespołu Perfect z lat 80. XX wieku – ballad stanowiących w tamtym czasie protest przeciwko rzeczywistości politycznej i gospodarczej. Współcześnie jednak melancholia linii melodycznej wokalu, patos instrumentów smyczkowych, struktura słów rockowego rytmu, wreszcie efekt przesterowanych gitar w refrenie w połączeniu ze słowami:

Wszystko ma swój czas  
i przychodzi kres na kres.  
Gdybym kiedyś odszedł stąd,  
nie obrażaj się na śmierć.

proceedzi do monumentalizmu słowno-muzycznego oraz egzaltacji. Zastosowane przez autora tekstu patetyczne generalizacje to uogólnienia znane w kulturze europejskiej z Księgi Koheleta. W tym miejscu po raz kolejny odwołam się do słów Hermanna Brocha: „jego [kiczu] pierwotną konwencją jest egzaltacja”<sup>6</sup>. Odbiorca utworu *Wszystko ma swój czas* może ulec wrażeniu, że ta refrenowa refleksja to ważna i autentyczna myśl o nim samym. W efekcie odbiorca utożsamia się ze śpiewanym tekstem. Tym sposobem piosenka spełnia swoją fundamentalną funkcję: impresywną. Ten aspekt oddziaływania słowno-muzycznego przekazu podkreśla Izolda Kiec zauważając, że w piosenkę „wpisana jest zgoda na osobisty odbiór, projekcję prywatnych przeżyć i doświadczeń. Przestają się liczyć intencje twórcy, najważniejszy zaś staje się

<sup>5</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>6</sup> Ibidem.



moment odbioru, można nawet zaryzykować twierdzenie, że intencją twórcy jest trafić w nastrój, w emocje, w doświadczenie słuchacza<sup>7</sup>.

Inny przykład ryzyka kiczu w piosence, powstającego wskutek dysproporcji pomiędzy celem wypowiedzi słownej a muzyką, stanowi utwór *Nic nie może przecież wiecznie trwać*, wykonywany m.in. przez Annę Jantar, Natalię Kukulską, Kayah, Dorotę Rabczewską i Natalię Lubrano. Przypomnijmy: tekst piosenki napisał Andrzej Mogielnicki, muzykę zaś skomponował Romuald Lipko. W warstwie słownej utworu filozoficzne uogólnienie dotyczące przemijalności i ulotności życia staje się niejako argumentem podmiotu mówiącego – zakochanej i równocześnie załęcznionej dziewczyny, która, obawiając się utraty miłości, „kocha nieprzytomnie, jakby zaraz świat miał się skończyć”. Ta zachłanność na miłość znajduje kontynuację w treści refrenu:

Nic nie może przecież wiecznie trwać,  
Co zesłał los trzeba będzie stracić.  
Nic nie może przecież wiecznie trwać,  
Za miłość też przyjdzie kiedyś nam zapłacić.

Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Abrahama Molesa:

W obrębie informacji muzycznej można z łatwością odnaleźć podstawowe składniki [kiczu]: Dysproporcja między użytymi środkami a obranym tematem czy celem, która praktycznie unicestwia cel, na korzyść materialności przekazu. Kumulacja efektów, brak umiarkowania w wyborze używanych środków, dająca zjawisko synestezji muzycznej. [...] Zestawienie pewnej wystarczającej ilości tych zabiegów określa powstanie układu typu kicz<sup>8</sup>.

Warstwa kodu muzycznego analizowanego utworu to przestrzeń kumulacji efektów: mnogość linii melodycznych syntezytorów stylizowanych brzmieniowo na instrumenty smyczkowe oraz flet, dublujące linię melodyczną linii instrumentów klawiszowych, synestezja rytmu marszowego oraz disco, transowa struktura linii basu, wreszcie partia solowa gitary elektrycznej w finałnych dwóch refrenach. Mamy tu do czynienia z brakiem umiaru w doborze kompozycyjnych rozwiązań. Podobnie zresztą dzieje się w warstwie słownej – tekst refrenu to znana odbiorcy kultury i utarta w zbiorowej świadomości wiązka myśli: nic nie jest nam dane na zawsze; los bywa zmienny; otrzymujemy dar losu i ten dar tracimy.

Ta filozoficzna generalizacja pełni w strukturze piosenki funkcję refrenu – bytu autonomicznego wobec całości utworu. Jeśli spojrzymy na ów refren

<sup>7</sup> I. Kiec, *Nie wierzę piosence?*, „Trubadur Polski” 2004, numer specjalny, s. 52.

<sup>8</sup> A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 132–133.

jako na część pełnej opowieści, zauważymy, jak banalnym jest on przekazem. To wypowiedź zakochanej, ale też niefrasobliwej dziewczyny. Kumulacja efektów muzycznych łączy się z patetyzacją w sferze wyborów językowo-stylistycznych. Dwa kody – muzyczny i tekstowy – pracują, każdy przy użyciu własnych narzędzi, na wspólny efekt, który okazuje się kiczem. Zauważmy, że każda z przywołanych przeze mnie interpretacji – modyfikujących brzmienie i aranżację – zagęszcza kicz piosenki. We wskazanych interpretacjach wykonawcy dokonują przekształceń egzaltowanych, wprowadzając śpiew *ad libitum* (Kayah) czy śpiew chóralny (Natalia Kukulska).

Warto zaznaczyć, że narzędziem intensyfikującym zjawisko piosenkowego kiczu stać się może parafraza tekstu piosenkowego. Doskonały tego przykład stanowi modyfikacja tekstu Andrzeja Mogielnickiego dokonana przez wokalistkę Dorotę Rabczewską. Piosenkarka adaptuje tekst do swoich scenicznych potrzeb, negując jego pierwotny przekaz:

Wszystko może wiecznie trwać,  
Co zesłał los trzeba będzie zwalczyć.  
Wszystko może wiecznie trwać,  
A nasza miłość będzie nas prowadzić.

W ten oto sposób parafraza oryginalnego tekstu refrenowego dodatkowo wzmacnia zjawisko piosenkowego kiczu.

Analiza współczesnych utworów piosenkowych prowadzi do stwierdzenia, że podejmowana przez autorów tematyka spraw ostatecznych niesie ze sobą ryzyko powstania kiczu. Z pewnością nie dotyczy to autorów analizowanych powyżej piosenek *Vanitas*, *Już*, *Śmierć na pięć*, *Nad ranem śmierć się śmieje*. Zauważmy jednak, że subtelność i waga tematu w połączeniu z dysproporcją, konwencjonalnością lub chybionym doborem kodu słowno-muzycznego, stanowi źródło kiczu. W świetle niniejszych rozważań prorocze stają się słowa Abrahama Molesa: „Środki masowego przekazu dokonują według kiczowatego modelu najróżniejszych stylizacji w piosence”<sup>9</sup>. Jako odbiorcy tekstów kultury świadomi jesteśmy oddziaływania owych środków przekazu na kształt współczesnej piosenki estradowej. Powstaje jednak pytanie: kogo/co obciążyć odpowiedzialnością za kicz w piosence współczesnej? Media ją popularyzujące czy jej autorów?

<sup>9</sup> Ibidem, s. 5.