

GRZEGORZ ZINKIEWICZ

FORMY I SPOSOBY WYRAŻANIA OPORU
W WYBRANYCH TEKSTACH
POLSKICH ZESPOŁÓW ALTERNATYWNYCH
LAT OSIEMDZIESIĄTYCH XX WIEKU

Artykuł odnosi się do problematyki oporu w odniesieniu do form i sposobów jego wyrażania w okresie istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej ze szczególnym uwzględnieniem lat 80. XX wieku. Centralnym zagadnieniem jest tu muzyka rockowa i alternatywna tamtych czasów, przede wszystkim warstwa tekstowa i linia melodyczna wybranych utworów. W celu dokonania próby syntezy różnorodnych zjawisk i grup muzycznych obecnych w latach 80. skoncentrowano się na twórczości dwóch reprezentatywnych dla omawianego okresu zespołów – Republika i Kult pozostawały aktywne przez większą część tamtej epoki, a ich albumy do tej pory cieszą się popularnością. W przypadku Republiki wybrano tylko pierwszą płytę, *Nowe sytuacje*, analiza twórczości Kultu jest natomiast bardziej przekrojowa i obejmuje całą dekadę. Ze względu na szersze odniesienia do pojęcia oporu oraz liczbę samych utworów zrezygnowano z metody *close reading* na rzecz klasycznej analizy tekstu, rozszerzonej o kontekst społeczny i artystyczny. Takie ujęcie, w opinii autora, pozwoli na w miarę obiektywne zrozumienie przesłania i umiejscowienie wspomnianych albumów w możliwie szerokim spektrum pojęć i zjawisk występujących w tamtym okresie.

W celu nakreślenia naukowego kontekstu muzyki alternatywnej i rockowej lat 80. oraz syntetycznego spojrzenia na omawiane czasy sięgnięto po dodatkowe terminy pochodzące z różnych dziedzin naukowych, co miało wpływ na interdyscyplinarny

Dr GRZEGORZ ZINKIEWICZ – Uniwersytet Łódzki, Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych, Katedra Amerykanistyki i Mass Mediów; adres e-mail: Grzegorz.Zinkiewicz@wsmip.uni.lodz.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7378-9327>.

charakter artykułu. Są to odpowiednio: *przedłużona liminalność* – termin pochodzący z psychoanalizy Carla Junga, mający swoje korzenie w teorii liminalności powstałej w antropologii kulturowej; *kod* w teorii strukturalizmu (w artykule użyto tego terminu w kontekście *modelu kodowania i dekodowania* Stuarta Halla¹ oraz *ambivalencji kodu* w ujęciu Jeana Baudrillarda); a także *system* w konkretnym znaczeniu systemu totalitarnego, jak rozumieli go autorzy tekstów.

W literaturze przedmiotu nadal brakuje syntezy muzyki rockowej i alternatywnej lat 80. w ujęciu synchronicznym choć do pewnego stopnia można jej dokonać na podstawie wywiadów przeprowadzonych z przedstawicielami sceny muzycznej, zebranych w książce Mikołaja Lizuta². W roku 2013 ukazały się dwie monografie traktujące o subkulturowości i muzyce w okresie PRL-u: publikacja Witolda Wrzesnia, w której przeważa ujęcie socjologiczne³, oraz Mirosława Pęczaka, w której dominuje ujęcie kulturowe⁴. Nie koncentrują się one jednak wyłącznie na latach 80., a teksty utworów są omawiane raczej jako ilustracje szerszych zjawisk społecznych i kulturowych. W odniesieniu do tekstów warto przywołać również artykuł Pawła Sobczaka⁵, w którym autor analizuje „hymny pokoleniowe”⁶, przy czym ich niewątpliwa wartość artystyczna schodzi w nim na dalszy plan z uwagi na ich znaczenie kulturowe i niesłabnącą popularność. Poruszając tu problematykę lepiej odzwierciedlają mniej znane piosenki i należy uwzględnić ich szerszy wybór, dlatego są one analizowane w odniesieniu do całości albumów, na których zostały zamieszczone.

Społeczeństwo polskie w latach 1981-1989 znajdowało się w fazie „przedłużonej liminalności”⁷. Innymi słowy, dokonywało się wówczas przejście do nowego

¹ Andrzej Bełkot, „Model kodowania i dekodowania Stuarta Halla w teoriach komunikacji”, *Sensus Historiae* 24, nr 3 (2016): 57-79.

² Mikołaj Lizut, *PRL – Punk Rock Later* (Warszawa: Sic!, 2003).

³ Witold Wrzesień, *Krótką historia młodzieżowej subkulturowości* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013).

⁴ Mirosław Pęczak, *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013).

⁵ Paweł Sobczak, „Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji”, *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica* 16, nr 2 (2012): 127-139.

⁶ Są to m.in. *Autobiografia Perfectu, Wychowanie grupy T. Love czy Nie pytaj o Polskę* Obywatela G.C.

⁷ Wyrażenie „przedłużona liminalność” (tłumaczenie własne), a dokładniej „przedłużone doświadczenie liminalne” (ang. „prolonged liminal experience”) pochodzi z dziedziny psychoanalizy i odnosi się do stanu, w którym zwyczajnie ograniczona czasowo faza liminalna zostaje przedłużona do nieokreślonego punktu w czasie. Pamela F. Kirst używa go do określenia nastrojów społecznych panujących podczas pandemii COVID-19. W takim ujęciu zmienia się też znaczenie liminalności (łac. „limen” – próg); nie jest to stan, a raczej proces. Można więc dokonać rozróżnienia między liminalnością a progiem, w którym liminalność jest dłuższym procesem w obrębie przejścia, a próg *przywodzi na myśl ideę pojedynczego punktu przejścia – na przykład przechodzenia przez drzwi*,

porządku politycznego i społecznego. Według Arnolda van Gennepa⁸ i Victora Turnera⁹ faza liminalna następuje podczas obrzędu przejścia, gdy dana grupa zakończyła już wcześniejszą fazę przedliminalną, jednak nie dołączyła jeszcze do nowej, co nastąpi dopiero w fazie postliminalnej. Taka społeczność znajduje się w zawieszeniu między dwoma formacjami, nie przynależąc do żadnej z nich. W trakcie obrzędu przejścia formuje się więc między uczestnikami (*initiata*), którzy tworzą nowy rodzaj społeczności – konkretną *communitas*. W obrębie *communitas* panują stosunki niehierarchiczne, oparte na wzajemnej pomocy i poczuciu wspólnoty. Choć Van Gennep odnosił się jedynie do tradycyjnych obrzędów przejścia, Victor Turner i współcześni naukowcy rozszerzyli wyniki jego badań na inne aspekty dowolnego społeczeństwa¹⁰.

Znaczna część Polaków znajdowała się właśnie w tej fazie, m.in. ze względu na panujące wówczas poczucie jedności, brak większych różnic w statusie materialnym, oczekiwanie na zmianę ustroju oraz częściową izolację Polski, zarówno przez kraje demokracji zachodniej (sankcje nałożone w odwecie za wprowadzenie stanu wojennego w 1981 r.), jak i państwa bloku wschodniego (odwet za zryw związany z powstaniem NSZZ „Solidarność”). Jednocześnie oczekiwano przejścia do systemu demokratycznego, a kwestią było nie to, czy tak się stanie, a raczej kiedy to nastąpi. W obrębie społeczeństwa można było dostrzec polaryzację – z jednej strony mniejszość popierająca rządzącą partię PZPR, która jednak zachowywała pełnię władzy politycznej, z drugiej większość, chcąca zmiany systemu i przyłączenia do świata opartego na demokracji. To właśnie ta druga grupa przypominała *communitas* i znajdowała się w stanie przedłużonej liminalności.

Zagadnieniem, którego nie sposób pominąć, są media (w tamtym okresie przede wszystkim państwowe telewizja i radio), ponieważ to właśnie one operują kodem, którym posługują się zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy oficjalnej narracji. Jak zauważa Umberto Eco, uczestnicy rewolty studenckiej we Włoszech posługiwali się tym samym słownictwem i tworzyli podobne slogany jak te płynące z przekazów telewizyjnych, chociaż teoretycznie miały one być skierowane przeciwko

a zatem nie oddaje zmieszania/ zagubienia/ *delirium*, jakie towarzyszą doświadczaniu zmiany. Pamela F. Kirst, „Thresholds and Liminality”, *Psychological Perspectives* 66, nr 2 (2023): 147.

⁸ Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006).

⁹ Victor Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, tłum. Andrzej Szyjewski (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2006), rozdz. IV „Pomiędzy (*betwixt and between*): faza liminalna w *Rites de passage*”.

¹⁰ Dla Victora Turnera liminalność jest najważniejszym aspektem dla zrozumienia, w jaki sposób ludzie ze sobą współpracują i się komunikują, szczególnie w warunkach zagrożenia.

rzeczywistości ukazywanej w mediach¹¹. Według Baudrillarda media tworzą jedynie pozór lub, jak to określił autor, *symulację* komunikacji – tak naprawdę przekaz kieruje się tylko w jedną stronę¹². Sam mechanizm istnieje na poziomie abstrakcji, dlatego nie można go dekodować, a co za tym idzie skutecznie stawiać mu oporu, nawet jeżeli społeczeństwo odbiera konkretne przesłanie negatywnie. Jak zatem wyrwać się z błędnego koła, skoro odbiorca ma do dyspozycji tylko jeden system kodowania, a ten system jest tworzony przez media¹³? Jako rozwiązanie Baudrillard proponuje ambiwalencję, gdyż wymyka się ona ustalonym regułom znaku opartego na relacji znaczący–znaczoney, a zatem przerywając tę relację, można wyjść poza symulację komunikacji i rozwiązać problem *niemożliwej wymiany*, która tak naprawdę jest tylko wymianą pozorną¹⁴. Aby komunikacja została przywrócona, musi nastąpić radykalna zmiana w obrębie kodu. Tutaj pojawia się przestrzeń dla muzyki, szczególnie tej z towarzyszeniem warstwy tekstowej, na przykład poezji śpiewanej czy muzyki rockowej, gdzie narracja medialna zostaje przeniesiona na tekst literacki, tworząc amalgamat abstrakcyjnego kodu mediów i symbolicznego kodu literatury. W ten sposób tworzy się nowy rodzaj relacji między nadawcą i odbiorcą.

Dodatkowo w muzyce pojawia się jeszcze kod dźwiękowy, dający nowe możliwości związane z intertekstualnością na poziomie słowa i dźwięku. Hymnem „Solidarności” zostały *Mury*, których linia melodyczna pochodzi z pieśni *L'Estaca* Lluísa Llach'a i do której słowa napisał Jacek Kaczmarski. Podobnie z innym utworem Kaczmarskiego, *Oblawa*, będącym tłumaczeniem *Охота на волков* [Polowanie na wilki] Włodzimierza Wysockiego. Takie zabiegi nie były odosobnione również w muzyce rockowej i alternatywnej. Chociaż utwór Oddziału Zamkniętego *Oddział (już zamknięty jest)* trudno określić mianem hymnu pokolenia, to i tu linia melodyczna została zaczerpnięta z piosenki *2-4-6-8 Motorway* wykonywanej przez Tom Robinson Band. W tym przypadku w ogóle nie podano prawdziwego autora melodii. Takich zapożyczeń było zresztą znacznie więcej i nie ograniczały się one tylko do Polski.

Skuteczniejszy sposób wyrażania oporu obrały zespoły muzyczne szukające swoich ścieżek w obszarach położonych poza prostą opozycją my–oni. Sięgały one

¹¹ Pęczak, *Subkultury w PRL*, 174.

¹² Jean Baudrillard, *Utopia Deferred: Writings for Utopie (1967-1978)*, tłum. i red. Stuart Kendall (New York: Semiotexte, 2006), 77.

¹³ Rozgłośnię zagraniczne (m.in. Radio Wolna Europa), a także tzw. drugi i trzeci obieg przyczyniły się do poszerzenia dostępu do informacji. Na poziomie teorii nadal nie przełamuje to jednak relacji obecnej w modelu kodowania i dekodowania komunikatu Stuarta Halla (według badacza komunikat nadawany przez media za pomocą kodu jest dekodowany przez odbiorcę w zgodzie z jego poglądami, przez co przesłanie może być odbierane inaczej niż w zamierzeniu nadawcy).

¹⁴ Baudrillard, *Utopia Deferred*, 96.

po inne środki: sztukę, poezję, a nawet terminologię naukową. Można to zauważyć w twórczości grup, których teksty i muzyka były trudniejsze w odbiorze ze względu na ich intertekstualne i paratekstualne nawiązania do literatury i sztuki światowej – tu na pierwszy plan wysuwają się poetyckie kompozycje Grzegorza Ciechowskiego i Republiki¹⁵ oraz utwory Kultu, w których widać głębokie zrozumienie mechanizmów kontroli społeczeństwa i zasad funkcjonowania systemu¹⁶. Warto zaznaczyć, że Ciechowski był absolwentem polonistyki na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, a Kazik Staszewski – studentem socjologii na Uniwersytecie Warszawskim, chociaż studiów tych nie ukończył. Poetyckość przekazu i ukazywanie mechanizmów kontroli na poziomie funkcjonowania całego systemu, nie tylko poszczególnych jego zastosowań, odróżniały bardziej intelektualne zespoły od wczesnych grup punkowych. Te grupy również wyrażały poglądy polityczne, ale (punk) „dystansował się od przeintelektualizowanych i nadmiernie rozbudowanych form”¹⁷ i stawiał na zwięzłe i bezpośrednie przesłanie.

Jedną z cech charakterystycznych polskich tekstów jest częste użycie zaimka osobowego w drugiej osobie liczby pojedynczej – „ty” – niemające bezpośredniego przełożenia w analogicznych tekstach w języku angielskim, w którym zaimek „you” odnosi się zarówno do liczby pojedynczej, jak i mnogiej. W twórczości Kultu relacja ja–ty staje się chyba najbardziej złożona i rozbudowana. Można zaryzykować stwierdzenie, że wszystkie teksty tej grupy, pisane głównie przez wokalistę i frontmana Kazimierza (Kazika) Staszewskiego, mają trafiać bezpośrednio do odbiorcy

¹⁵ Intertekstualność jest obecna praktycznie na każdym poziomie tekstu w utworach Republiki. Czasem spotyka się bezpośrednie odniesienia paratekstualne do postaci historycznych lub literackich, np. *Kaspar Hauser*; religii, jak w tytule płyty *Siódma pieczęć*, która jest jednocześnie tytułem filmu Ingmara Bergmana; innym razem te relacje są ukryte, np. w piosence *Synonimy*, w której podmiot liryczny przeciwstawia obrazy ze swoich snów naukom Kościoła (Magdalena Mateja, „Miłość i erotyzm w tekstach piosenek Grzegorza Ciechowskiego”, w: *Republika wrażeń. Grzegorz Ciechowski i Republika jako fenomen społeczno-kulturowy: praca zbiorowa*, red. M. Jeziński (Sosnowiec: GAD Records, 2012), 141.

¹⁶ W utworze *Londyn* zostaje wyjaśniona hierarchiczność leżąca u podstaw kapitalizmu (*Tu wszystkim rządzi wielka hierarchia / Każdy tutaj swoje miejsce ma*); w *Tan* – sytuacja jednostki wciągniętej w mechanizmy działania systemu (*Fabryka żywi / I życie dla fabryki / Śmierć dla fabryki*), wykorzystanego przez uprzywilejowaną grupę będącą u władzy (*A które prawo dla nas / A które prawo dla nich*); *Totalna militarystyka* jest krytyką systemu, który wymaga od obywateli poświęcenia życia osobistego w imię pozornie szczytnych celów (*Porywają je w imię totalnej militarystyki / W imię zbrojeń uczą strzelać go*); *Wódka* to studium podporządkowania jednostki poprzez jej oglupienie i uzależnienie od alkoholu (*Bo im tylko o to chodzi / Abyś sam sobie szkodził*); kompozycja *Komuna mentalna* opowiada natomiast o skutkach wychowania w okresie PRL-u, a być może w ogóle o metodach sprawowania kontroli nad społeczeństwem (*Dlaczego tutaj ciągle myśl nie płynie [...] Głowy pustoszy komuna mentalna*).

¹⁷ Wrzesień, *Krótką historią młodzieżowej subkulturowości*, 260.

i stanowią formę dialogu z nim, trwającą od początku działalności grupy do (umownie) roku 1989. Kult skupia się na przekazaniu wiedzy o mechanizmach władzy i kontroli społecznej, bez których zrozumienia opór okaże się nieskuteczny. Efektywny opór może zaistnieć tylko wtedy, gdy jednostka wie, czemu tak właściwie się opiera, tj. ma tego świadomość. Nie oznacza on jednak, że świadomość rozumie się tylko jako synonim *zdawania sobie sprawy*¹⁸ czy czysto naukowe pojęcie, obecne w psychologii i kognitywistyce¹⁹. Może najlepszym słowem byłoby tu zwyczajnie *uświadamianie* w sensie procesu, nie stanu.

Narracja Kultu nie jest jednak socjologią wyłożoną wierszem, poematem ani polemiką polityczną. Utwory zespołu są rozbudowanym dyskursem, którego odbiorcą i uczestnikiem pozostaje anonimowy adresat w drugiej osobie liczby pojedynczej. W prozie stosuje się drugą osobę liczby pojedynczej głównie w literaturze epistolarnej, „w której listy wymienianie [!] między bohaterami pełnią funkcję nośnika narracji”²⁰. W tym rozumieniu teksty Kultu stanowią serię listów (lub jeden długi list) do adresata, który jeszcze nie odpowiedział. Możliwe też, że autor nie oczekuje odpowiedzi lub odpowiedzią będą czyny, o których nadawca dowie się z innego źródła. Aby tego dokonać, odbiorca musi zostać uświadomiony, tak by móc poznać przyczyny swojej sytuacji. Samo poznanie jednak nie wystarczy; pozwoli ono jedynie na zrozumienie obserwowanych realiów i krytyczne spojrzenie na nie. Należy jeszcze zaznajomić się z mechanizmami rządzącymi systemem i prowadzącymi do alienacji jednostki, ponieważ tylko w ten sposób można dokonać transcendencji od jednostkowego „ja” w konkretnych realiach jednostkowej rzeczywistości do „ja” w świecie, który rządzi się ogólnymi prawami, określającymi kształt obiektywnej rzeczywistości. Innymi słowy, należy poznać mechanizmy wywołujące określone zjawiska społeczne oraz odnieść je do sytuacji konkretnej jednostki.

W swoich tekstach Kult często zwraca się bezpośrednio do adresata i robi to konsekwentnie na wszystkich płytach wydanych w okresie PRL-u i zaraz po jego upadku²¹. Stosując argumentację obecną w teologii apofatycznej (negatywnej), można poznać, kim *nie jest* domniemany odbiorca większości tekstów tego zespołu.

¹⁸ Jacek Hołówka, „Świadomość”, w: *Panorama współczesnej filozofii*, red. J. Hołówka, B. Dziobkowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016), 330.

¹⁹ Jacek M. Norkowski, *Człowiek umiera tylko raz. Mało znane fakty dotyczące śpiączki, stanu wegetatywnego i śmierci mózgowej* (Warszawa: Thaurus, 2013), 11-14.

²⁰ Aleksandra Nowak, „Powieść epistolarna”, <https://static.wolnelektury.pl>, dostęp: 07.03.2024.

²¹ Największe przeboje pochodzące z płyt *Kaseta* (1989) i *45-89* (1991) powstały jeszcze na początku i w połowie lat 80. Są to m.in.: *Oni chcą ciebie* i *Po co wolność*, znane też jako *Przemówienie z dnia siódmego* (*Kaseta*) oraz *Studenci* i *Totalna militarzacja* (45-89). Jeden z najbardziej rozpoznawalnych utworów zespołu, *Mieszkam w Polsce*, został natomiast wydany po raz pierwszy na albumie koncertowym *Tan* (1989).

Nie jest to zatem intelektualista – naukowiec pracujący jako wykładowca akademicki, o czym nadawca/podmiot liryczny zaświadcza na początku utworu *Kaseta*: „Siedzicie w waszych uczelniach [...] /Mówicie o tym, co wiecie”²². Nie jest to też student, również podatny na ideologię, co można usłyszeć w piosence *Studenti*:

Ty zobacz co się dzieje tutaj dookoła
Nie zakrywaj swojej głowy rękoma.

Prawdopodobnie podmiot liryczny odnosi się tu do związków Martina Heideggera z nazizmem i Jeana-Paula Sartre’a z marksizmem. Jak wynika z dalszej części tekstu, studentów cechuje dualizm myślowy, a tak naprawdę zwykły konformizm. Z pewnością to nie do nich mają trafiać przesłania płynące z twórczości Kultu.

Skoro słuchaczem muzyki i adresatem tekstu nie jest osoba z wyższym wykształceniem lub aspirująca do tego, to może „zwykły” obywatel? Wydaje się, że również nie. Chociaż teoretycznie wolny od ideologii i nieczuły na polityczną agitację, to równocześnie w sposób bierny konsumuje on towary i informacje, jak w utworze *Konsument*:

Konsument mówi, że je, aby jeść
Konsument pli, aby pleść
Jego bracia stoją radia wokół
Słuchają politycznego bełkotu [...]
A wszyscy oni bombardowani śmieciami
Wszyscy oni zasypywani informacjami.

Na pierwszy rzut oka adresatem powinien być zatem członek jakiejś subkultury, przeciwstawiający się poprzez opór zewnętrzny i wewnętrzny kulturze oficjalnej promowanej przez rząd i podległe mu media. I tutaj jednak Kult wyraża sceptycyzm. Wolność osiągnięta wewnątrz struktury subkulturowej to tylko *ersatz*, nie prawdziwa wolność, a manifestowanie jej na festiwalach muzycznych i koncertach odbywa się za przyzwoleniem władz, ponieważ te zdają sobie sprawę, że takie działania niczym nie grożą. Ludzie i instytucje, przeciwko którym buntują się subkultury, *de facto* kreują je i podtrzymują. W cytowanym już utworze *Kaseta* następuje częściowe odsłonięcie tego mechanizmu: „Wam dali punkowe stroje/Abyście czuli się wolni/A wszystko system uczynił/A wy jesteście nie-wolni”.

²² Wszystkie teksty opisywanych utworów są dostępne na stronie www.tekstowo.pl.

Jedynym możliwym adresatem jest zatem ktoś podobny do podmiotu lirycznego, przy czym ta osoba nie przeszła jeszcze fazy liminalnej i dlatego tkwi w stanie reifikacji. To do niego/niej kierują się słowa zespołu, często w trybie rozkazującym: „wstań” (*Tan*) czy „patrz” (*Patrz*), gdyż on/ona stanowi wartościowy materiał na uskutecznianie oporu, pod warunkiem, że zrozumie, czemu się opiera, i porzuci pasywność.

Trudniej natomiast określić tożsamość samego podmiotu lirycznego. W niektórych przypadkach, jak w utworze *Patrz*, można odnieść wrażenie, że istnieje tu relacja mistrz–uczeń, takie twierdzenie wydaje się jednak błędem afektywnym. Nadawcą i podmiotem lirycznym jest, jak wspomniano, ktoś podobny do odbiorcy, wcale nie bardziej inteligentny i doświadczony. Jedyna różnica tkwi w stopniu uświadomienia – otóż odważył się on dokonać wewnętrznej transcendencji, przez co zaczął też rozumieć świat zewnętrzny i swoje miejsce w nim. Osiągnął zatem pewną iluminację na wzór objawienia lub doświadczenia intuicyjnego, jednak nie znamy szczegółów tego procesu. Tylko czasami, jak w *Patrz*, podmiot liryczny sugeruje, że takie transcendentne doświadczenie miało miejsce: „Ty się zdecydowałaś i wreszcie zobaczyłaś/Pokazałem Ci, jak umiałem to, o czym tylko wiedziałem”.

Głównym tematem poruszonym przez wspomniane tu zespoły jest uwikłanie jednostki w skomplikowaną strukturę każdego systemu, który neguje wolność i indywidualizm, zniewalając w ten sposób człowieka i kontrolując go za pomocą mechanizmów, których on nie potrafi zrozumieć, a przez to też przeciwstawić się im. Różnice dotyczą natomiast sposobów przekazu i kwestii, czy można stawić opór temu systemowi.

W twórczości Republiki dominuje narracja pierwszoosobowa, a podmiot liryczny bezskutecznie próbuje buntować się przeciw działaniom systemu. W utworze *Kombinat* system jest porównywany do tkanki, jednostka zaś do komórki, która nie ma szans „wyrwać się” i „to tylko wie”. Jeszcze bardziej widać to w albumie *Nowe sytuacje*, w którym opisana w utworze *System nerwowy* nieokreślona centrala działa w podobny sposób jak kafkowski sąd w *Procesie* i administracja w *Zamku*, ale na szerszą skalę. Składa się z niezliczonej liczby anonimowych „radosnych pań” (por. opis kancelarii sądowych w *Procesie*), które odbierają i przekierunkowują również anonimowych rozmówców w obrębie sieci, której struktury nie znają i prawdopodobnie nawet nie chcą poznać. Jeżeliby odnieść się do teorii kodowania i dekodowania Halla oraz propozycji przełamania kodu poprzez ambiwalencję Baudrillarda, to napotyka się przeszkody tkwiące w samym kodzie. Po pierwsze, nie znając przyczyny istnienia kodu i mechanizmów jego działania, nie można dekodować zakodowanych przekazów, a w rezultacie skutecznie opierać się jego twórcom i użytkownikom. Po drugie, już sam kod jest ambiwalentny, zatem ambiwalencja nie może być tu skutecznym sposobem na jego ominięcie. Jednostka sięga więc po

inne sposoby i próbuje wyrażać swój opór na poziomie dekonstrukcji oficjalnego języka, zamiast wyzwolenia stosuje jednak te same sformułowania, które płyną z przekazywanych komunikatów. Jediną różnicą jest to, że przyswaja je na poziomie indywidualnym i stosuje do wyrażania prywatnych emocji (*Mój imperializm, Będzie plan*). Choć w późniejszym okresie Republika odeszła od minimalizmu słownego, to tematyka dominująca we wczesnych utworach nadal pojawiała się w twórczości zespołu (*Sam na linie, Psy Pawłowa, Moja krew*).

Jedynym skutecznym sposobem stawiania oporu jest zatem ucieczka w sferę wyobraźni, gdzie jednostka w końcu osiągnie upragnioną wolność. Sam podmiot liryczny zdaje sobie jednak sprawę z miałkości takiej postawy. W utworze *Halucynacje* głosi: „halucynacje muszą być / *optycznie* będzie dobrze nam / na monitorach nowy świat / więc dalej emitujcie film”²³. Poza tym system znajduje odpowiednią klasyfikację dla opierającej się jednostki – zostaje ona uznana za szaleńca (*My lunatycy*).

Oszczędnemu tekstowi towarzyszy minimalizm muzyczny. Jedyne urozmaicenie surowego brzmienia gitar i perkusji stanowią tu partie fletu (użytego znacznie rzadziej niż na późniejszych płytach), fortepian oraz syntezator Mooga. Rytm jest przerywany i nieregularny, występują częste dysonanse i synkopy. Zazwyczaj bardziej harmonijny refren wyróżnia się tu dość słabo i w większości przypadków składa się z jednej krótkiej frazy, powtarzanej wielokrotnie („w bikini śmierć” w utworze *Śmierć w bikini* nawet 28-krotnie, a sylaba „no” w piosence *Nowe sytuacje* ponad 100-krotnie). Nie ma przy tym wyraźnych zmian harmoniczych, aczkolwiek następuje większe lub mniejsze przyspieszenie tempa. Poza wyróżniającą się *Arktyką*, ironicznym *Znakiem „= ”* i *Śmiercią w bikini* można czasem odnieść wrażenie, że to ten sam utwór.

Jeżeli album koncepcyjny *Nowe sytuacje* opisuje ceremonię obrzędu przejścia, to do tego obrzędu nigdy nie dochodzi, a sytuacja liminalna zostaje przedłużona w nieskończoność. Inicjacja następuje tylko w wyobraźni, i podkreśla to bardziej rytmiczny i mniej awangardowy utwór *My lunatycy*, ale z drugiej strony, wejście w fazę postliminalną oznacza, że uczestnik zostaje odebrany jako szaleniec. Co więcej, nawet on sam się za takiego uważa, a jedyna iluminacja to zdanie sobie sprawy, że takich osób jest więcej.

Dziś uważany za szczytowe osiągnięcie polskiej nowej fali²⁴ album *Nowe sytuacje* (wyd. 1984, nagrania – 1982) wbrew rozpowszechnianym opiniom²⁵ początkowo nie został dobrze przyjęty przez fanów. Poczuli się oni zawiedzeni brakiem

²³ Wyróżnienia autora artykułu. Słowo *optycznie* sugeruje jedynie subiektywne doznanie zmysłowe, *film* odnosi się natomiast do projekcji wyobraźni, nie do rzeczywistości.

²⁴ Paweł Gzyl, „Nowe sytuacje – ogarną nas”, Onet Muzyka, 2013-04-26, <https://kultura.onet.pl/muzyka/wiadomosci/nowe-sytuacje-ogarna-nas/g5y0edc>.

²⁵ Alex Stach, *Republika*, seria *Gwiazdy, Komety & Czad* (Warszawa: Oficyna Litera, 1996), 37-38.

największych przebojów Republiki, przesłanie okazało się zbyt trudne i dotyczyło raczej jednostki niż grupy społecznej, a sama płyta kosztowała niemało.

Ciężko też odnaleźć w niej pocieszenie czy nadzieję na lepsze jutro w mrocznej rzeczywistości Polski w latach tuż po zniesieniu stanu wojennego. System jest zbyt silny, by skutecznie mu się opierać, a eskapizm prowadzi do dalszej alienacji. Pociesza jedynie to, że takich „lunatyków” wciąż przybywa i paradoksalnie mogą oni wywołać zmianę systemu.

Zarówno w twórczości Kultu z lat 80., jak i Republiki możemy dostrzec postawę antysystemową. Pomimo tych podobieństw świat przedstawiony, przesłanie, sytuacja podmiotu lirycznego i odbiorca wydają się różne. Podmiot liryczny i nadawca w jednej osobie występujący w utworach Kultu zdołał już przejść fazę liminalną i teraz próbuje sprawić, by adresat poszedł w jego ślady. Stało się tak za sprawą rozszyfrowania kodu i ukazania mechanizmów działania systemu. Podmiot liryczny często nawołuje do stawiania oporu i poprzez stosowanie drugiej osoby liczby pojedynczej zwraca się bezpośrednio do adresata. Uświadamia go w kwestii realiów, w których przyszło mu żyć, a czasem nawet upomina. Przesłanie ma raczej optymistyczny wydźwięk: fazę liminalną da się przejść, a uświadomienie wystarczy do wyzwolenia (choćby jednostkowego). Nie trzeba stosować ambiwalencji jako formy oporu wobec hegemonii kodu, wystarczy ten kod złamać. Nagrodą staje się osiągnięcie wolności indywidualnej i poczucie satysfakcji, a w dalszej perspektywie – o ile takich osób będzie więcej – zmiana całego systemu. Przesłanie jest podkreślone bogatym brzmieniem muzycznym, wyraźnym wyróżnieniem refrenu przez zmianę rytmu i tonacji, a refren miejscami sam w sobie stanowi rodzaj iluminacji i poprzedzają go wzniosłe dźwięki instrumentów dętych. Kulminacja następuje tu wraz z płytami *Posłuchaj to do ciebie*, a przede wszystkim *Spokojnie*, na której waltornia często dominuje nad innymi instrumentami używanymi w muzyce rockowej. Podsumowująca cały okres socjalizmu płyta 45–89, wydana już w III Rzeczpospolitej, jest natomiast bardziej stonowana w warstwie muzycznej, podkład muzyczny – skromniejszy, refleksja zaczyna dominować nad działaniem. Pojawia się ostrzeżenie przed zbyt apoteozowaniem nowej rzeczywistości. Od tamtego czasu Kult skupia się na bardziej konkretnych problemach, ważnych w danej chwili dziejowej, przy czym warstwa tekstowa i muzyczna wykazują teraz mniejszą złożoność niż w latach 80.

Inaczej wygląda to w przypadku płyty *Nowe sytuacje* Republiki. Tutaj można zakończyć obrzęd przejścia tylko przez ucieczkę w krainę wyobraźni; jednocześnie podmiot liryczny zdaje sobie jednak sprawę z niewystarczalności takiego eskapizmu. Podążając za Baudrillardem, próbuje stosować poetycką ambiwalencję w celu ominięcia hegemonii kodu, ale nie osiąga sukcesu, ponieważ sam kod jest już ambiwalentny; nie ma nawet pewności, czy on w ogóle istnieje. W twórczości Kultu można się oprzeć systemowi, gdyż tworzą go i kontrolują konkretni ludzie. Tymcza-

sem w tekstach Republiki jednostka jest, co prawda, świadoma jego istnienia, ale ten system działa niezależnie od twórców i użytkowników, co zostało podkreślone w warstwie słownej – nieistniejący *centralny wyrównywacz* w utworze *Znak „=“*, nadawane jakby znikąd komunikaty w *Systemie nerwowym*, anonimowi urzędnicy pracujący dla systemu, którego nie potrafią zrozumieć. Z tego powodu, pomimo porównywania *Nowych sytuacji* do antyutopii *Rok 1984* (angielska wersja płyty nosi tytuł *1984*)²⁶, rzeczywistość albumu jest raczej kafkowska niż orwellowska²⁷.

Równie ważną rolę odgrywają tu warstwa muzyczna i strona wizualna, cechujące się minimalizmem i pewną monotonią. Ascetyczny wizerunek zespołu przedstawianego na tle czarno-białych pasów, achromatyczne barwy i czarno-białe ubrania, minimalizm koncertów pozbawianych wszelkich zbędnych efektów sprawiał, że odbiorcy nie mogli pozostać obojętni – w Polsce lat 80. istniało tyle samo oddanych fanów, co zagorzałych wrogów „Republikanów”. Ten nastrój potęguje muzyka: miejscami wręcz obsesyjnie powracające motywy i powtarzane w nieskończoność krótkie frazy, dysonanse, czasem wręcz kakofonia dźwięku – wszystko to sprawia, że obiektywnie płyta okazuje się trudna w odbiorze, chociaż bardzo dobrze wpasowuje się w tamten okres.

*

Pozostająca w częściowej izolacji Polska lat 80. znajdowała się w fazie przedłużonej liminalności, co sprzyjało wytworzeniu pewnego rodzaju *communitas*, nowego rodzaju więzi między członkami polskiego społeczeństwa. W schyłkowym okresie PRL-u oczekiwano na koniec socjalizmu i przynajmniej pozorną równość materialną, jak ma to miejsce w strukturze *communitas*. Dlatego ważne było stawianie oporu i niewyrażanie zgody na panującą rzeczywistość. Po wprowadzeniu stanu wojennego opór ten rzadziej przybierał formę czynną, a częściej wyrażano go w formie aluzji, pastiszu, ironii, metafor i niedomówień.

W latach 80. na znaczeniu zyskała szeroko rozumiana muzyka młodzieżowa, zwłaszcza alternatywna i rockowa, która rozwijała się poza oficjalnymi środkami przekazu. Nowo powstałe zespoły starały się wyrażać swój opór wobec zaistniałej sytuacji na własne sposoby – od bezpośrednich ataków po te bardziej subtelne. Aby opór był skuteczny, należało dokonać dekonstrukcji kodu używanego w narracji medialnej oraz obnażyć mechanizmy działania systemu. Do zinterpretowania tej

²⁶ Zofia Scattergood, „«Nowe Sytuacje», czyli o aktualności antyutopijnych tekstów Grzegorza Ciechowskiego”, *Kolektor*, 2021-01-20, <https://pismokolektor.wordpress.com/2021/01/20/nowe-sytuacje-czyli-o-aktualnosci-antyutopijnych-tekstow-grzegorza-ciechowskiego/>.

²⁷ Przede wszystkim ze względu na sposób przedstawienia systemu jako niezrozumiałego autonomicznego aparatu działającego niezależnie od jego twórców i użytkowników.

sytuacji posłużono się w tym tekście teorią Jeana Baudrillarda – jako rozwiązanie badacz proponował ambiwalencję, ponieważ uniemożliwia ona skuteczne kodowanie i dekodowanie komunikatu, a zatem wytwarzany przez media, w zgodzie z oficjalną polityką grup rządzących, kod nie tyle zostaje zniesiony, ile traci moc przekazu. W kontekście polskiej muzyki alternatywnej i rockowej poszczególne zespoły wybierały różne metody ominięcia kodu, co starano się wykazać w tym artykule.

Izolacja Polski i oczekiwanie na koniec fazy liminalnej stworzyły grunt pod wiele oryginalnych form wyrazu i strategii oporu, istniejących poza prostą opozycją binarną my–oni. Szczególnie uwidocznili się to w szeroko rozumianej sferze artystycznej, a w latach 80. – w muzyce alternatywnej i rockowej. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że krótkotrwały brak dostępu do pełnej informacji, częściowa izolacja i zaistnienie niehierarchicznej społeczności *communitas*, przy odpowiednich uwarunkowaniach zewnętrznych, mogą przynieść pozytywne rezultaty, które będą widoczne jeszcze długo po zmianie systemu i przywróceniu normalnej komunikacji społecznej.

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard, Jean. *Utopia Deferred: Writings for Utopie (1967-1978)*. Tłum. i red. Stuart Kendall. New York: Semiotexte, 2006.
- Bełkot, Andrzej. „Model kodowania i dekodowania Stuarta Halla w teoriach komunikacji”. *Sensus Historiae* 24, nr 3 (2016): 57-79.
- van Gennep, Arnold. *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. Tłum. Beata Biały. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Gzyl, Paweł. „Nowe sytuacje – ogarną nas”. *Onet Muzyka*, 2013-04-26. <https://kultura.onet.pl/muzyka/wiadomosci/nowe-sytuacje-ogarna-nas/g5y0edc>.
- Hołówka, Jacek. „Świadomość.” W: *Panorama współczesnej filozofii*, red. J. Hołówka, B. Dziobkowski, 329-358. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016.
- Kirst, Pamela F. „Thresholds and Liminality”. *Psychological Perspectives* 66, nr 2 (2023): 147-151.
- Lizut, Mikołaj. *PRL – Punk Rock Later*. Warszawa: Sic!, 2003.
- Mateja, Magdalena. „Miłość i erotyzm w tekstach piosenek Grzegorza Ciechowskiego”. W: *Republika wrażeń. Grzegorz Ciechowski i Republika jako fenomen społeczno-kulturowy: praca zbiorowa*, red. M. Jeziński, 135-145. Sosnowiec: GAD Records, 2012.
- Norkowski, Jacek M. *Człowiek umiera tylko raz. Mało znane fakty dotyczące śpiączki, stanu wegetatywnego i śmierci mózgowej*. Warszawa: Thaurus, 2013.
- Nowak, Aleksandra. „Powieść epistolarna”. <https://wolnelektury.pl/katalog/gatunek/powiesc-epistolarna/autor/johann-wolfgang-von-goethe/>. Dostęp: 07.03.2024.
- Pęczak, Mirosław. *Subkultura w PRL. Opór, kreacja, imitacja*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Scattergood, Zofia. „«Nowe Sytuacje», czyli o aktualności antyutopijnych tekstów Grzegorza Ciechowskiego”. *Kolektor*; 2021-01-20. <https://pismokolektor.wordpress.com/2021/01/20/nowe-sytuacje-czyli-o-aktualnosci-antyutopijnych-tekstow-grzegorza-ciechowskiego/>.

- Sobczak, Paweł. „Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji”. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 16, nr 2 (2012): 127-139.
- Stach, Alex. *Republika*, seria *Gwiazdy, Komety & Czad*. Warszawa: Oficyna Litera, 1996.
- Turner, Victor. *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*. Tłum. Andrzej Szyjewski. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2006.
- Wrzesień, Witold. *Krótką historia młodzieżowej subkulturowości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.

FORMY I SPOSOBY WYRAŻANIA OPORU
W WYBRANYCH TEKSTACH POLSKICH ZESPOŁÓW ALTERNATYWNYCH
LAT OSIEMDZIESIĄTYCH XX WIEKU

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie form i strategii oporu w ostatniej dekadzie istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Ze względu na charakter tekstu, mnogość wcześniejszych badań i perspektywę badawczą pominięto rolę najbardziej rozpoznawalnych instytucji i organizacji politycznych, które przyczyniły się do upadku systemu totalitarnego w Polsce, wyeksponowano natomiast muzykę alternatywną i rockową jako środki wyrażania oporu. Próba syntezy została podjęta na podstawie zagadnień, takich jak: przedłużona liminalność, ambiwalencja kodu i mechanizmy działania systemu. W części analitycznej przedstawiono interpretację tekstów i dekonstrukcję warstwy muzycznej utworów dwóch zespołów nowofalowych – Kultu i Republiki (płyta *Nowe sytuacje*), w odniesieniu do zagadnienia oporu.

Słowa kluczowe: opór; przedłużona liminalność; ambiwalencja; PRL; kod; muzyka alternatywna; system totalitarny

FORMS AND WAYS OF EXPRESSING RESISTANCE IN SELECTED LYRICS
BY POLISH ALTERNATIVE BANDS OF THE 1980S

Summary

The aim of this article is to present forms and strategies of resistance in the last decade of the existence of the Polish People's Republic. Due to the nature of the text, the multiplicity of previous studies, and the research perspective, the role of the most recognisable political institutions and organisations that contributed to the fall of the totalitarian system in Poland was omitted, while alternative and rock music were highlighted as means of resistance. An attempt at a synthesis was made on the basis of additional issues such as: prolonged liminality, ambivalence of the code, and mechanisms of the system. In the analytical part, an interpretation of the lyrics and a deconstruction of the musical layer of the works of two new wave bands, Kult and Republika (the album *1984 [Nowe sytuacje]*), was made in relation to the issue of resistance.

Keywords: resistance; prolonged liminality; ambivalence; Polish People's Republic; code; alternative music; totalitarian system