

UNIwersytet KAZIMIERZA WIELKIEGO

WYDZIAŁ LITERATUROZNAWSTWA

Karolina Joanna Czajkowska

Tekściarz czy poeta piosenki?

**Ewolucja twórczości Grzegorza Ciechowskiego
na podstawie tekstów piosenek z lat 80. XX wieku**

**Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr. hab. Marka Kurkiewicza, prof. UKW**

BYDGOSZCZ 2023

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I. Ustalenia terminologiczne	6
I.I. Muzyka a literatura	7
I.II. „Piosenka” – znaczenia słownikowe	19
I.III. Aktualny stan badań	24
I.IV. Problemy gatunkowe piosenki	36
Rozdział II. Tekściarz czy poeta piosenki?	43
II.I. „Tekściarz” – wyjaśnienie terminu	43
II.II. Pozycja rocka jako gatunku w badaniach naukowych i świadomości społecznej	47
II.III. Dwie grupy kulturowe	51
II.IV. Grzegorz Ciechowski – poeta czy poeta piosenki?	57
Rozdział III Wczesne piosenki Ciechowskiego i twórczość „pierwszej” Republiki	65
III.I. Inspiracje literackie i muzyczne	66
III.II. Poszukiwania własnego stylu – pierwsze teksty artysty z Tczewa	68
III.III. Przedpłytkowe single	75
III.IV. Orwell i nowomowa, czyli debiutanckie <i>Nowe sytuacje</i>	99
III.V. Rozrachunek ze stanem wojennym	120
III.VI. Farsa i kontrowersje, czyli singiel <i>Sam na linie/Moja krew</i>	139
III.VII. Płyta '82- '85 – wspomnienia z lat 80.	144
Rozdział IV. Działalność solowa	148
IV.I. Osobiste wyznania Obywatela G.C.	148
IV.II. <i>Tak! Tak!</i> jako emigracyjna refleksja	157
Rozdział V. Wiersze a piosenki	169
V.I. <i>Wokół niej</i> - ogólna koncepcja tomiku	169
V.II. Wiersze jako teksty piosenek	174
VI. Zakończenie	182
Bibliografia	190

Wstęp

Rozprawa pt. *Tekściarz czy poeta piosenki? Ewolucja twórczości Grzegorza Ciechowskiego na podstawie tekstów piosenek z lat 80. XX wieku* przedstawia nową propozycję podziału kultury wysokiej i niskiej. Na tej kanwie ukazuje twórczość Grzegorza Ciechowskiego oraz przemiany zachodzące w sposobie wykorzystywania poszczególnych toposów. Wybór tego artysty wynikał nie tylko z moich prywatnych zainteresowań muzycznych, ale przede wszystkim dlatego, że teksty piosenek lidera Republiki od wielu lat są przedmiotem dyskusji, wynikającej w dużej mierze z braku dodatkowej nomenklatury w zakresie tekstopisarstwa. Ten konflikt naukowo-badawczy pojawia się w rozważaniach na temat różnic między poetą piosenki a tekściarzem. Toteż niniejsza rozprawa jest próbą rozwiązania tych niuansów, a także propozycją przedstawienia nowego sposobu podziału kultury wysokiej i niskiej.

Rozważania dotyczące ewolucji motywów w twórczości Ciechowskiego skupiają się tylko na tekstach napisanych w latach 80. ubiegłego wieku. Zaproponowany sposób selekcji tekstów piosenek miał związek z jego biografią jako twórcy. Wraz z pozostałymi muzykami utworzył w 1981 roku zespół, który reprezentował styl pisarski Grzegorza Ciechowskiego. Nawet po rozpadzie grupy, przez wiele lat łączony był właśnie z Republiką. Ponadto dwie pierwsze płyty, czyli *Nowe sytuacje* i *Nieustanne tango* umocniły tę grupę w historii polskiej sceny muzycznej. Z okresu tak zwanej „pierwszej Republiki” pochodzą najpopularniejsze piosenki, takie jak *Biała flaga*, *Śmierć w bikini* czy *Kombinat*. Ponadto lata 80. to okres, w którym Grzegorz Ciechowski postanowił rozpocząć swoją działalność artystyczną. Po rozpadzie grupy stworzył kreację pod nazwą Obywatel G.C. Jednak jego pierwszy solowy album jest w dużej mierze wynikiem wcześniejszej współpracy z muzykami z Republiki, gdyż większa część utworów z albumu *Obywatel G.C.* była przygotowywana już wcześniej jako materiał na kolejną płytę zespołu. Ten ciąg przyczynowo-skutkowy sprawił, że lata 80. ugruntowały Grzegorza Ciechowskiego w pamięci słuchaczy i miały duży wpływ na odbiór jego postaci jako artysty w kolejnym dziesięcioleciu. Ponadto utwory właśnie z tego okresu są zazwyczaj przywoływane jako przykłady w tekstach naukowych dotyczących tematyki wyżej wspomnianego sporu. Ze względu na wielość znaczeń ukrytych w piosenkach Grzegorza Ciechowskiego, a także odwołania do historii, literatury czy popkultury, kompozycje napisane w latach 80. stały się dla wielu osób przykładem twórczości wręcz

poetyckiej, a co za tym idzie: rozpoczęły się dywagacje na temat tego, kto może być uznany za poetę, a kto za tekściarza.

Niniejsza rozprawa ma za zadanie przedstawić nową propozycję podziału kultury. Dzięki temu można uznać ją za próbę rozwiązania dysonansów, które wynikają nie z sentymentów ani antypatii, jak można by myśleć, lecz z braku rozwoju nomenklatury w zakresie nazywania osoby piszącej teksty piosenek. Rzeczona dysertacja dzieli się na sześć rozdziałów. W pierwszym z nich omówione zostały bieżące ustalenia terminologiczne, a także aktualny stan badań na temat różnic między pojęciami „poeta” i „tekściarz”. Zostały w nim zebrane informacje pozwalające rozróżnić sposób analizy tekstów piosenek i poezji. Ta część skupia się w dużej mierze na wyjaśnieniu, iż utwory składają się z kilku elementów, które należy badać jednocześnie, bez ich rozdzielania. Wiele badań z zakresu music studies wskazuje trójkodowość piosenek, na którą składa się warstwa słowna, muzyczna, a także performance, czyli sposób przedstawienia utworu. Toteż pierwszy rozdział skupia się właśnie na tych różnicach, ukazując dodatkowo, iż ze względu na swoją złożoność, badania dotyczące analizy tekstów piosenek musiały czerpać wiedzę metodologiczną z różnych dziedzin, w tym z literaturoznawstwa.

Drugi rozdział skupia w sobie informacje na temat tego, kim jest tekściarz. Ta część jest zbiorem różnych definicji słownikowych, przedstawiającym pewną tendencję zawartą w opisach haseł. Tym samym można zauważyć, iż wskazane słowo ma nierzadko charakter pejoratywny. W związku z tym, że twórczość muzyczna Grzegorza Ciechowskiego jest zaliczana do muzyki rockowej (a szczegółowo: nowofalowej), to w drugim rozdziale zostały ukazane problemy gatunkowe rocka, a także usytuowanie twórcy tekstów piosenek świadomości ogólnospołecznej oraz naukowej. Ta część niniejszej rozprawy to próba wyjaśnienia istnienia dwóch różnych grup kulturowych, które nie są wobec siebie usytuowane w hierarchii, lecz liniowo. Dopiero wewnątrz każdej z nich można wydzielić gradację, określając, kto lub co może być umiejscowiony w tej klasyfikacji wyżej lub niżej. W ten sposób można analizować twórczość Ciechowskiego w dwojaki sposób: jako twórcy tekstów piosenek i jako poety. Obie te formy znalazłyby się w dwóch różnych grupach kulturowych, by móc je oceniać względem innych, acz gatunkowo podobnych twórców. W drugim rozdziale rozprawy została postawiona teza, wedle której lider Republiki może być uznawany za poetę piosenki, twórcę wybitnego w historii polskiej sceny muzycznej. Stanowi to wstęp do dalszych rozważań.

Trzecia i czwarta część dysertacji skupiają się na analizie tekstów piosenek Grzegorza Ciechowskiego. W celu ustanowienia pewnej przejrzystości pracy twórczość została rozdzielona na dwa odrębne przedziały czasowe. Pierwszy z nich dotyczy twórczości z okresu przed powstaniem Republiki oraz działalność grupy przed rozpadem. Skupia w sobie analizę tekstów z okresu zespołu Res Publica, pierwsze single przed wydaniem debiutanckiego albumu, utwory z *Nowych sytuacji* oraz *Nieustannego tanga*, a także kompozycje napisane w tamtym okresie, lecz wydane później na kompilacji pod nazwą '82 - '85. Natomiast czwarty przedstawia historię powstania kreacji Obywatela G.C. oraz jego dwie pierwsze płyty. Te części rozprawy stanowią jej trzon, przedstawiając przemianę Ciechowskiego jako artysty, a jednocześnie ukazując wielość motywów lub elementów kompozycyjnych charakterystycznych dla jego twórczości. Na skutek tego jesteśmy w stanie zaobserwować przemianę lidera Republiki oraz ewolucję pewnych kwestii stałych, takich jak chociażby lejtmotywy: oniryzm i miłość, a także sposób przedstawiania własnych poglądów czy momentów z życia prywatnego artysty.

Przedostatnią część pracy stanowi przedstawienie różnic między wierszami a piosenkami napisanymi przez Ciechowskiego. Otóż w jego twórczości pojawiło się kilka utworów, które zostały stworzone na kanwie własnej poezji. W tym rozdziale nie mogło zabraknąć ogólnej koncepcji tomiku *Wokół niej* oraz ukazania konkretnych przemian, jakie zaszły w *Podróży do ciepłych krajów, 13 cyfrach* oraz *Republice marzeń*, bo to właśnie te piosenki mają swoje odpowiedniki poetyckie zawarte w zbiorze wierszy z 1996 r. Tego typu zabieg jest swoistą formą powrotu do rozważań teoretycznych z pierwszego rozdziału, a mianowicie pokazuje, jak wiele rzeczy w piosence można dopowiedzieć za pomocą melodii, co tylko uświadamia, że teksty takich utworów nie mogą być analizowane w oderwaniu od pozostałych jej elementów.

Zakończenie rozprawy jest podsumowaniem zbierającym wszelkie dotychczas przedstawione informacje na temat historii ewolucji twórczości Grzegorza Ciechowskiego w omawianym okresie. Ta część, choć wydawać by się mogło, że jest powtórzeniem wcześniej wypunktowanych kwestii, jest ważna, gdyż scala rozważania teoretyczne z pierwszych dwóch rozdziałów z konkretną analizą tekstów z części trzeciej i czwartej. Tym samym zakończenie potwierdza postawioną na początku tezę i pozwala stwierdzić, iż Ciechowski może być uznany za poetę piosenki, jeśli przyjmiemy wcześniej założone wymagania, a mianowicie osadzimy go w innej grupie kulturowej niż ta, w której znajduje się literatura.

Mam nadzieję, że niniejsza rozprawa będzie elementem łączącym zarówno badaczy, jak i fanów lidera Republiki, którzy stoją w opozycji wobec siebie, twierdząc, iż Ciechowski może lub nie może być uznawany za wybitnego poetę piosenki. Mimo iż mogę uznać się za fankę tego artysty, to od początku rozpoczęcia badań nad jego tekstami chciałam być krytyczna i patrzeć czysto analitycznie na jego twórczość. Zatem liczę na to, że niniejsza praca będzie nie tylko próbą rozwiązania pewnego dysonansu, ale przede wszystkim zainteresuje czytelników do odkrywania nowych nurtów w badaniach z zakresu *music studies*.

Rozdział I. Ustalenia terminologiczne

Granice pomiędzy pojęciami „poeta” a „tekściarz”, wyznaczone wiele lat temu przez naukowców z dziedziny literaturoznawstwa, w obecnych czasach zaczynają się powoli zacierać. Wielu znawców tematu ma problem z dokładnym wyjaśnieniem tego, jakie informacje wynikają z połączenia tych dwóch określeń. Skoro twórca tekstu piosenki nie jest poetą, czy na pewno można go nazwać tylko tekściarzem? Wydaje się, że to drugie pojęcie ma raczej pejoratywny wydźwięk, w sytuacji, gdy omawiamy twórczość kogoś, kto znacząco wpłynął na rozwój muzyki. Brak specjalistycznej terminologii sprawia, iż obecnie trudno jest sklasyfikować niektórych twórców. Wobec tego, badacze z kręgu *music studies* starają się przynajmniej określić cechy, jakie należałoby przypisać muzykowi, którego nie można zaklasyfikować tylko do jednej grupy. Podobny problem stanowi określenie konkretnych cech piosenki oraz odnalezienie wyraźnych różnic lub podobieństw z poezją. Wyznaczanie nowej terminologii oraz jej wyjaśnienie doprowadza nie tyle do sporów między naukowcami, ale do przedstawienia wielu różnych punktów widzenia, które w perspektywie mogą pomóc w stworzeniu użytkowej nomenklatury. Dla charakterystyki tematu tejsze rozprawy należy najpierw nakreślić aktualny stan badań nad ustaleniem nazewnictwa w tej dziedzinie. Aby odpowiednio umiejscowić twórczość Grzegorza Ciechowskiego w hierarchii polskiej muzyki rockowej końca ubiegłego stulecia, w niniejszym rozdziale przedstawię wiele różnych stanowisk dotyczących pojęcia „piosenki”, wyjaśniając czym ona jest oraz z jakich elementów powinna się składać

I.I. Muzyka a literatura

Próba nakreślenia nowego słownictwa z zakresu badań nad piosenką nie mogłaby się odbyć bez nawiązania do książki Andrzeja Hejmeja pt. *Muzyczność dzieła literackiego*. Już we wstępie autor podkreśla trudność, z jaką muszą się zmierzyć badacze, zajmujący się problematyką muzyki w literaturze. Wynika ona głównie z braku możliwości przeniesienia pewnych określeń oraz założeń metodologicznych. Zarówno muzykologia, jak i literaturoznawstwo to dwie oddzielne dziedziny nauki, którym, mimo wieloletniego funkcjonowania w świecie badań, nadal brakuje wspólnych, uniwersalnych cech. Andrzej Hejmej podkreśla dodatkowo nierozzerwalność analizy dzieła muzycznego i literackiego, co prowadzi do wielu kłopotów związanych przede wszystkim z brakiem odpowiednich środków metodologicznych. Eklektyzm wynika z nałożenia się na siebie dwóch różnych perspektyw badawczych. Wykorzystywanie danej metody z jednej dziedziny prowadzi do błędnego zastosowania tych narzędzi w drugiej dyscyplinie. W rezultacie badacze starają się korzystać najczęściej z elementów komparatystyki, co wydaje się być najlepszym rozwiązaniem¹. Powikłania, będące następstwem połączenia dwóch sfer badawczych, doprowadziły współczesnych literaturoznawców do wyodrębnienia osobnej refleksji na temat powiązań między analizą dzieła muzycznego i literackiego. W takiej sytuacji nietrudno się zgodzić z Hejmejem, który proponuje pozostać przy określeniu „badania muzyczno-literackie”, dzięki czemu można korzystać z określeń ustalonych już wcześniej przez naukowców z obu dziedzin (choć żadna z nich nie wywodzi się bezpośrednio z siebie). Tym samym do metodologii komparatystycznej należy dodać interdyscyplinarność, pozwalającą łączyć elementy zarówno muzyki, jak i literatury oraz chociażby socjologii. Takie zawężenie uniwersalnych reguł komparatystyki ułatwi późniejszą analizę tekstów Grzegorza Ciechowskiego, który w swojej twórczości nawiązywał do świata rzeczywistego oraz realnych wydarzeń historycznych. Można byłoby pochylić się także nad rozważaniami odnośnie zakresu funkcjonowania komparatystyki, a tym samym spróbować odpowiedzieć na pytanie czy zawiera ona w sobie studia muzyczno-literackie, czy tylko implikuje muzykę jako kolejny przykład związków literatury z szeroko pojętą sztuką. Niemniej jednak, w tej części pracy wołałabym skupić się na poszukiwaniu powiązań między tymi polami badawczymi.

¹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 8.

Dodam jedynie, iż autor traktuje opisywane przez niego dziedziny jako część badań interdyscyplinarnych.

W swoich rozważaniach Hejmej podejmuje także dyskusję na temat studiów kulturowych w zakresie komparatystyki interdyscyplinarnej, będącej subdyscypliną wobec „tradycyjnej” komparatystyki. Doprowadza to do łączenia różnych dyscyplin z zakresu szeroko pojętej kultury w jedną całość. W związku z tym owa „interdyscyplinarność” nadaje pewien rodzaj autonomii w zakresie wykorzystywania różnych metod badawczych. Taka strategia pozwala na połączenie ze sobą innych elementów ze świata sztuki i nie tylko. Podobne stanowisko reprezentuje Ryszard Nycz w artykule *Intertekstualność i jej zakresy*.

To właśnie bowiem współ-czesna praktyka literacka, która niejako „wymusiła” wprowadzenie ja-kiegoś, odpowiadającego jej strategiom, terminu, przekonuje nas, że re-lacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień. Obejmują one wszak w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i, nierzadko, intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (pla-styka, muzyka, film, komiks, etc.)².

Wobec tego metodologia i narzędzia komparatystyczne pozwalają na badanie związków między literaturą a muzyką. Ponadto Ryszard Nycz w swojej rozprawie porusza również kwestie dotyczące relacji tekstu i świata rzeczywistego. Uważa on, że istnieje połączenie między nami (odbiorcami), utworami a kulturowym uniwersum. Podczas analizy na tym poziomie nie można jednak doszukiwać się obiektywnej prawdy, gdyż jest ona uzależniona od tych trzech wymienionych elementów. Mimo tego Nycz zaznacza również, iż istnieje szansa „rozpatrzenia związków między tekstem literackim a jego społecznym, historycznym, kulturowym kontekstem w ramach spójnej perspektywy metodologicznej oraz jednorodnej aparatury pojęciowej”³. Jego szkic dotyczy jednak ogólnie pojmowanej literatury. Należy zatem podjąć dyskusję, czy piosenka, a konkretnie jej tekst, należy do tego kręgu? I czy można ją omawiać narzędziami pochodzącymi tylko z literaturoznawstwa?

Warto zatem przyjrzeć się nieco bardziej aktualnym badaniom terminologicznym. Powiązania muzyki i literatury znalazły swoje odzwierciedlenie w nazywanej przez dzisiejszych badaczy dziedziną *music studies* (bądź *popular music studies*). Według

² R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81/2, s. 97.

³ Tamże, s. 106.

Grzegorza Piotrowicza ten nurt badawczy pojawił się w 1979 r. za sprawą Philipa Tagga i jego dysertacji doktorskiej dotyczącej muzyki popularnej wykorzystywanej w serialu *Kojak*⁴. Od tego czasu temat *popular music studies* stawał się coraz bardziej powszechny. Zaczęło powstawać więcej publikacji z tego zakresu, a nawet konferencje przedmiotowe. Taki stan rzeczy pozwolił, by ta dziedzina nauki oddzieliła się od muzykologii, ale jednocześnie była traktowana poważnie przez badawczy. Dzisiaj *popular music studies* łączy w sobie takie tematy jak media, technologię, gender czy performance. Jak wymienia Piotrowicz, w Polsce ta nauka pojawiła się za sprawą m.in. Wacława Panka, Lucjana Kydryńskiego czy, w późniejszym okresie, Jerzego Wertensteina-Żuławskiego. Obecnie mogę z pełnym przekonaniem stwierdzić, że lista tych nazwisk jest zdecydowanie bogatsza, co jedynie pokazuje, jak popularne stały się te badania.

Najbardziej charakterystycznym wyznacznikiem *popular music studies* jest korzystanie w ramach tej dziedziny z kategorii pochodzących z istniejących już nauk.

(...) trzeba jednak uwzględnić w badaniach tego zjawiska fakt, że kształtują jego istotę i pozwalają wyodrębnić je spośród innych zjawisk kulturowych zarówno wyznaczniki społeczne (...), jak psychologiczne (...), a wreszcie literackie (...). Należy więc szukać takich kategorii badawczych, które pozwalają łączyć te aspekty⁵.

Stąd też posiłkowanie się pojęciami bądź metodologią z literatury czy socjologii. W związku z tą drugą kategorią ważna jest chociażby relacja między kompozytorem a odbiorcami oraz wpływ, jaki na siebie wywierają (co zresztą omówię w późniejszej części tegoż rozdziału). Połączenie różnych elementów ze świata nauki pozwala badaczom z zakresu *popular music studies* wyjaśnić również takie elementy, jak wpływ technologiczny czy formę wykonania danej piosenki (performatykę). Zresztą sam Piotrowski w cytowanym powyżej dziele zaznaczył, że „bez znajomości specyfiki jej (muzyki popularnej – przyp. aut.) procesów kreacyjnych lub strategii estetycznych trudno sobie wyobrazić sensowną interpretację jakiegokolwiek utworu”⁶.

Istotne jest to, że w ramach omawianej dziedziny pojawił się osobny twór, jakim jest *piosenkologia*. Niestety, nie sposób stwierdzić, gdzie przebiega granica pomiędzy nimi. Można jednak wnioskować, iż *piosenkologia* jest pewnym odgałęzieniem *popular*

⁴ G. Piotrowski, *Muzyka popularna: nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016.

⁵ A. Matuszewska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 42; cyt. za: G. Piotrowski, *Muzyka popularna...*, s. 142.

⁶ G. Piotrowski, *Muzyka popularna...*, s. 143.

music studies; jednocześnie zakłada istnienie tekstu piosenki, co nie musi być tak oczywiste w ramach szeroko rozumianej muzyce popularnej. Zdaniem Krzysztofa Marciniaka ten nurt posiada pewne podstawowe założenia: powinien istnieć wykonawca, akompaniament oraz „niuanse muzyczne”⁷. Te wyznaczniki są bynajmniej zbyt ogólnikowe, aby mogły służyć w określeniu konkretnych granic *piosenkologii*. Wyodrębnienie tej nauki z szeroko określanej dziedziny *music studies* pojawia się również w badaniach Pawła Tańskiego, a konkretniej we wstępie do książki *Nowe sytuacje polskiego rocka*.

W ostatnich latach pojawia się coraz więcej prac o piosenkach, dzieje się dużo w ramach refleksji nad tą dziedziną badań – piosenkologią. To znakomita wiadomość, świadczy bowiem o tym, że ludzie nauki zwracają się w swoich zainteresowaniach ku codzienności, ku jej różnym przejawom, doceniając rolę zwyczajności w kształtowaniu naszej tożsamości – zarówno w wymiarze zbiorowym, jak i każdego z nas, indywidualnie. Warto zatem zajmować się formami kultury popularnej, organizować konferencje, wydawać tomy zbiorowe, wreszcie – książki autorskie poświęcone na przykład: literaturze popularnej, popularnemu teatrowi, widowiskom telewizyjnym, wreszcie – związkom słowa i muzyki⁸.

Choć sam termin „piosenkologia” wydaje się być częściej używany w różnych dyskursach naukowych dopiero od niedawna, to można go odnaleźć w tekstach jeszcze z lat 70. ubiegłego stulecia. Pisał o nim m.in. Krzysztof Drewnowski w artykule *Piosenka jako problem kulturowy*, w którym pojawia się zdanie: „systematyka zakresów poszczególnych dziedzin wiedzy nie zdecydowała ostatecznie, w obrębie których kompetencji leży zainteresowanie piosenką: muzykologii, nauki o literaturze czy może hipotetycznie istniejących «estradowości» lub «piosenkologii»”⁹. Obecny wzrost zainteresowania związkami między słowem a muzyką (jak to określa Tański) można tłumaczyć rozwojem technologii, dzięki której dostęp do różnego typu dziedzin sztuki (w tym muzyki) jest ułatwiony. Dlatego też coraz częściej na studiach filologicznych spotykamy studentów, którzy decydują się pisać prace dyplomowe (licencjackie, magisterskie, czy, tak jak w tym przypadku, doktorskie) opierając swoje badania o utwory muzyczne. Stąd też rosnąca ilość konferencji skierowanych do osób zainteresowanych

⁷ K. B. Marciniak, *Co mi śpiewa „Biała flaga” Grzegorza Ciechowskiego, czyli piosenkologia*, źródło internetowe: <https://kulturaliberalna.pl/2012/11/13/marciniak-co-mi-spiewa-biala-flaga-grzegorza-ciechowskiego-czyli-piosenkologia/> [dostęp 10.05.2020].

⁸ P. Tański, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty, głosy, interpretacje*, Poznań 2016, s. 7.

⁹ K. Drewnowski, *Piosenka jako problem kulturowy*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1976, s. 12.

taką tematyką, o czym zresztą wspomina Tański w przytoczonym powyżej cytacie. Wpływ nowoczesnego systemu tworzenia oraz pozyskiwania coraz większej liczby utworów muzycznych na rozwój tych piosenek, opiszę także w drugiej części tego rozdziału.

Mimo zwiększenia zainteresowania *piosenkologią*, nadal brakuje skonkretyzowanej nomenklatury, pozwalającej na ustanowienie pewnej stabilizacji pojęciowej, co ułatwiłoby badaczom pracę nad analizą poszczególnych utworów. Ten problem porusza Sylwia Gawłowska w artykule *Gdy gonią nas terminy...* opublikowanym w roczniku „Piosenka”¹⁰. Podkreśla ona przede wszystkim fakt, że to artyści ustanawiają nowe kierunki. Natomiast rolą badacza jest podążanie tropem owego twórcy w taki sposób, by starać się pozyskiwać najnowsze informacje. Dlatego należałoby stwierdzić, że niektóre ustanowione dawniej metody analizy utworów muzycznych zdezaktualizowały się, co zresztą podkreśla Gawłowska we wspomnianym artykule. Stąd też potrzeba ustanowienia nowych, nieco bardziej odpowiednich do tego, w jakich czasach podejmujemy próbę owych badań. Spójrzmy zatem, jak wygląda bieżący stan rzeczy.

Najważniejszą publikacją w zakresie charakterystyki pojęcia „piosenki” jest praca dyplomowa Anny Barańczak z lat 80. ubiegłego stulecia, która zawiera rzetelną definicję powyższego terminu, określając ją jako „przekaz dwukodowy”¹¹, złożony ze słów i muzyki. Badaczka opiera swoje ustalenia przede wszystkim na piosence estradowej, posiłkując się takimi przykładami, jak Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka czy Wojciech Młynarski. Jednocześnie umiejscawia ich utwory w zakresie kultury masowej.

„Dwukodowość” omawiana przez Barańczak została w późniejszych badaniach rozwinięta do poziomu trzech kodów piosenki. Taką teorię wyjaśnia m.in. Dominik Rogalski w artykule *Lekka, łatwa i przyjemna*¹². Według powyższych założeń piosenka istnieje wówczas, gdy zostają uruchomione oraz współdziałają trzy elementy: tekst, muzyka i wykonanie. Warto wspomnieć, że w przytoczonym artykule autor stwierdza, iż nadal brakuje kompletnej nomenklatury, ułatwiającej rozwój badań dotyczących piosenki; a przecież od publikacji pracy Anny Barańczak do wydania artykułu Dominika

¹⁰ S. Gawłowska, *Gdy gonią nas terminy... Terminologiczny chaos polskiej piosenki*, „Piosenka” 2016, nr 4, s.15-20.

¹¹ A. Barańczak, *Słowo w piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 5.

¹² D. Rogalski, *Lekka, łatwa i przyjemna. O problemach analizy piosenki uwagi porządkowe*, „Piosenka” 2008, nr 1-4, s. 90-91.

Rogalskiego minęło aż 25 lat. Wróćmy jednak do tego, w jaki sposób funkcjonuje owa „trójkodowość”. Według niej analizę utworu należy rozpocząć od podzielenia jej na trzy warstwy, co, jak wskazuje autor, pozwoli na uniknięcie przeplatania się mylnych pojęć z różnych dziedzin, a jednocześnie ułatwi proces badawczy w momencie, gdy brakuje konkretnej terminologii (można zatem posługiwać się tą, która funkcjonuje w zakresie poszczególnych dyscyplin). Kolejnym krokiem, jak twierdzi Rogalski, powinno być ustalenie funkcji piosenki oraz jej wpływ na nasz nastrój. Analiza wykonania danego utworu muzycznego jest ostatnim etapem, gdyż wynika ona z dwóch poprzednich. Teoria trójkodowości pozwala nam również określać piosenkę jako dzieło muzyczne, literackie i sceniczne jednocześnie, w wyniku czego otrzymujemy wspomnianą możliwość korzystania z różnorodnej nomenklatury czy metod badawczych. W innym artykule Rogalski zaznacza: „Nie istnieje piosenka bez muzyki czy tekstu. I musi być wykonana, choćby potencjalnie, istniejąc w zapisie nutowym”¹³. Zatem badania nad danym utworem również musi zostać podzielone na trzy odrębne elementy. Troistość kodu piosenki jako aktu komunikacji sprawia, iż należy ją odbierać na wszystkich poziomach przekazu. Dlatego analiza powinna obejmować każdą z tych części, czyli słowo, muzykę oraz wykonanie. W artykule *Piosenka jako akt komunikacji* Rogalski odwołuje się w swoich rozważaniach do przykładu utworu *Niepewność* w wykonaniu Marka Grechuty. Tekst, pierwotnie napisany przez Adama Mickiewicza, został przedstawiony w formie utworu muzycznego przez zupełnie innego twórcę. Wiersz traci jakiegokolwiek możliwości przekazu. To wokalista (w tym przypadku) staje się jednocześnie autorem, twórcą oraz przedmiotem mówiącym w piosence. To on interpretuje przedłożony tekst, przekazuje emocje i wpływa na sposób odbioru. Według teorii trójkodowości, analizując *Niepewność* badacz powinien skupić się na wykonaniu Grechuty, a nie na historii powstania samych słów spisanych w XIX w. Każdy z trzech elementów badania jest podstawą czytania poszczególnych piosenek. I tak jak twierdzi Rogalski – wszyscy odbiorcy komunikatu poddają utwór muzyczny analizie oraz interpretacji.

Analiza jest rozpoznaniem i klasyfikacją składowych komunikatu: języka i jego poziomów, stylu, kontekstów, stosunków do tradycji, itd. To, mówiąc potocznie, rozbieranie dzieła. Interpretacja natomiast jest aktem wyboru, które z poddanych analizie elementów dzieła są ważne dla ujawnienia się treści¹⁴.

¹³ D. Rogalski, *Piosenka jako akt komunikacji*, „Piosenka” 2007, nr 7, s.4.

¹⁴ Tamże, s. 6.

Teoria trójkodowości nie jest wynikiem rewolucji w stanie badań, lecz jedynie rozwinięciem myśli Anny Barańczak. Punktem wyjścia nadal są metody zaproponowane w latach 80., lecz uzupełnione przez wprowadzenie kolejnego elementu, czyli funkcji impresywnej. Piosenka przełamuje tę statyczność poezji poprzez dodatnie pewnego specyficznego poziomu oddziaływania. W przeciwieństwie do innych dziedzin sztuki, utwór muzyczny to kilkuminutowy kod komunikacyjny, podczas którego odbiorca musi nie tylko przeanalizować podawane informacje, ale również zinterpretować emocje towarzyszące temu przekazowi.

Choć piosenka w swoich składowych zawiera aż trzy elementy podlegające badaniu (co zdecydowanie utrudnia odbiór bezpośredni), to jednak w obecnych czasach ma ona zdecydowanie większy wpływ na rozwój kultury popularnej niż poezja. Mimo tego, wielu badaczy jest zgodnych co do podstawowego założenia – utwór taki nie należy do kręgu poezji. Taką teorię podkreśla m.in. wspomniany wcześniej Tański.

W kulturze popularnej istnieją całe obszary zajęte przez utwory słowno-muzyczne, czyli piosenki, wśród których znaleźć można całkiem interesujące teksty, nie ustępujące w najlepszych przypadkach wierszom pisany przez tych, którzy dążą do stworzenia liryków. Autorzy takich piosenek są najczęściej wokalistami w zespołach muzycznych, sami także komponują muzykę lub są współtwórcami melodii¹⁵.

Nie wyklucza to jednak faktu, że elementem składowym piosenki jest słowo, więc aby poddać go badaniu należy użyć środków jemu przynależnych, czyli metod literaturoznawczych. Tekst utworu muzycznego nie będzie nigdy tym, czym jest wiersz (wskazuje na to złożoność całego dzieła). Wspomniana wcześniej trójkodowość piosenki wymusza na badaczu kompletną analizę, a nie tylko jednej jej części składowej. Nie chcę w niniejszej rozprawie umniejszać roli poezji, podkreślając złożoność piosenki. Pragnę tylko zwrócić uwagę, iż utwór muzyczny, ze względu na tę wieloaspektowość, może przynależć do kilku dziedzin, a tym samym korzystać z wielu metod badawczych, w tym również literaturoznawczych. Nie można jednak zaprzeczyć temu, że tekst piosenki przypomina w swojej kompozycji wiersz, z czego wynikają wszelkie porównania między tymi dwoma rodzajami przekazu słowa. Niemniej, w sytuacji braku skonkretyzowanych metod przynależnych do dziedziny *music studies* (lub jeszcze głębiej: *piosenkologii*) badacze zmuszeni są do korzystania ze znanych

¹⁵ P. Tański, *Piękno – racja istnienia wiersza. O śpiewaniu utworów poetyckich*, „Piosenka” 2008, nr 1-4, s. 92.

i rozpowszechnionych rodzajów analizy. Logiczny jest fakt, że tekst piosenki nie będzie nigdy rozpatrywany kategoriami podobnymi do tych, którymi posługują się literaturoznawcy podczas studiów nad rozbudowanymi opowieściami czy dramataми. Wiersz i tekst piosenki, podobne w swojej kompozycji oraz długości (choć, oczywiście, można spotkać dłuższe formy poezji), podlegają tym samym metodom analizy. Jednak badacz utworu muzycznego nie skupia się jedynie na warstwie słownej. Muzyka oraz sposób wykonania jest również istotny. Nie mogę zgodzić się jedynie z tym, iż tekst piosenki jest mniej ambitny od poezji. Mimo wielu podobnych elementów, obie formy są jednak zdecydowanie przeciwne¹⁶. Słowa w piosence, ze względu na złożoność samego utworu, mogą nie być wypowiedziane w całości, gdyż ich rolę przejmuje w pewnych sytuacjach melodia. Stąd też bardzo często występujące przerywane wersy. Wokalista nie musi przekazywać informacji wprost. Muzyka pozwala na dopowiedzenie niektórych emocji, co dopełnia akt komunikacyjny. Jednak odbiorca powinien sam (podobnie jak w poezji) poddać otrzymany kod interpretacji, zważając na wszystkie jego elementy składowe. Ponadto dźwięk w piosence jest tym aspektem, który odbiorca zapamiętuje po pierwszym odsłuchaniu. Muzyka powinna być nie tylko „chwytliwa”, ale przede wszystkim piękna. To ona stanowi dopełnienie warstwy słownej i w głównej mierze wpływa na emocje odbiorcy. Piękno jest oczywiście sprawą jednostkową, niemniej to ono właśnie decyduje o tym, czy, ogólnie rzecz ujmując, coś nam się podoba lub nie. Ten element interpretacji utworu bardzo często poddawany jest badaniom socjologicznym – mam tu na myśli to, co wpływa na potencjalną popularność danej piosenki. „Przepis na hit” to zapewne zmora wielu muzyków, pragnących dotrzeć do jak największego grona odbiorców. Ten „złoty środek” zazwyczaj rozpatrywany jest właśnie na poziomie dźwięku – twórcę interesuje to, w jaki sposób skomponować linię melodyjną, by przyciągnęła ona jak największą rzeszę odbiorców. Słów nie zapamiętujemy od razu; zastanawiamy się nad nimi dopiero, gdy utwór nam się „spodoba”. W artykule *Piękno – racja istnienia wiersza* Paweł Tański podkreśla owo piękno melodii jako element wspaniałego przeżycia odbioru zaśpiewanego wiersza. Niemniej jednak, te rozważania można przenieść również na grunt badań nad piosenką popularną:

Powtórzmy to raz jeszcze – słuchanie pięknie zaśpiewanych wierszy jest wspaniałym przeżyciem. To także szczególnie dla odbiorcy-słuchacza czas. Może to być – „czas piękna”. Tak zatytułował jeden z rozdziałów

¹⁶ W powyższych rozważaniach nie zajmuję się poezją śpiewaną. Podlega ona innym kryteriom badawczym niż piosenka popularna. W poezji śpiewanej warstwa słowa jest podstawą analizy.

swojej znakomitej książki *Wokół piękna* Władysław Stróżewski. Określił on muzykę jako „czas wypełniony pięknem”¹⁷.

O gatunkowej złożoności piosenki pisał już wiele lat temu Stanisław Barańczak w artykule *Gesty piosenkarzy*¹⁸. Autor wyjaśnia pochodzenie samej formy (piosenka rytmizowała i porządkowała wysiłek fizyczny podczas pracy), a także tłumaczy, że do czasów mu współczesnych piosenkarze estradowi uczynili utwory muzyczne wartością niezależną (wartością „samą w sobie”). Barańczak podkreśla synkretyzm tego rodzaju dzieła, mając świadomość gatunkowej złożoności, z czego wynikają problemy z dokładnym przyporządkowaniem piosenki do jednej dziedziny nauki. Szerzej opisuje on ten problem w innym tekście, opublikowanym w „Pamiętniku Literackim” pt. *Piosenka i topika wolności*¹⁹. Oba artykuły pochodzą z lat 70. ubiegłego stulecia, jednak ze względu na ich aktualność stanowią one istotną podstawę badawczą. W drugim z nich autor wyjaśnia zasadniczą różnicę pomiędzy kulturą masową (w przypadku niniejszych rozważań: piosenką popularną) a „wysokoartystyczną”.

O ile w wypadku kultury „wysokoartystycznej” naszego stulecia wirtualny odbiorca dzieła konstruowany jest z nastawieniem na jego aktywność i samodzielność, o tyle w ramach kultury masowej mamy zasadniczo do czynienia z nastawieniem na bierność i ubezwłasnowolnienie odbiorcy; jeśli w pierwszym przypadku poszczególne elementy dzieła mogą być traktowane jako „zadania” stawiane przed czytelnikiem, w drugim trzeba by mówić raczej o narzucanych mu „nakazach”. Odbiorca ubezwłasnowolniony — oto istota kultury masowej²⁰.

Owo ubezwłasnowolnienie odbiorcy wynika z chęci uwypuklenia dwóch podstawowych funkcji kultury masowej: perswazyjnej i impresywnej. Tym samym piosenka popularna jest jednocześnie „manipulatorem i zwierciadłem społecznej mentalności określonego etapu historycznego”²¹. Niemniej twórcy *pop-song* (określenie Barańczaka) często starają się odejść od „ubezwłasnowolnienia odbiorcy”. Oznacza to jednak rezygnację z powszechnego odbioru lub wyjście poza ramy gatunkowe. Tego typu rozwiązanie sprowadza artystę do tworzenia tzw. „piosenki literackiej”. Barańczak zwraca uwagę na fakt, że produkt masowy doprowadza odbiorcę do celu interpretacyjnego poprzez swoją

¹⁷ P. Tański, *Piękno...*, s. 93.

¹⁸ S. Barańczak, *Gesty piosenkarzy*, „Nurt” 1971, nr 11.

¹⁹ S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 31.

²⁰ Tamże, s. 116.

²¹ Tamże, s. 117.

konwencjonalną budowę. Ze względu na dwuskładnikowość piosenki, autorzy są niejako zmuszeni do odpowiedniego połączenia warstwy słownej z muzyczną na rozmaitych płaszczyznach: fonicznej, rytmicznej i znaczeniowej²². Konieczność dostosowania do siebie wszystkich tych elementów sprawia, że twórca jest ograniczony w zakresie znaków (zarówno słownych, jak i muzycznych). Dzieło musi spleść się w jedną całość, dzięki czemu odbiór takiego utworu jest zdecydowanie łatwiejszy niż to, co daje nam kultura „wysokoartystyczna”. Jednocześnie Barańczak zaznacza, że: „produkt kultury masowej niekoniecznie musi być «łatwy», od początku do końca maksymalnie uproszczony”²³. Wybór kierunku działania artystycznego zależy tak naprawdę od intencji autora oraz jego perspektyw związanych z popularyzacją swoich dzieł. Tak jak wcześniej wspominałam – twórcy muzyki bardzo często szukają „przepisu na hit”; nie oznacza to jednak, że wszyscy się na to decydują. W tym miejscu Barańczak dochodzi do rozważań na temat wolności tematycznej wśród twórców piosenek. Autor artykułu zwraca uwagę na to, że rozpoznanie tego rodzaju topiki nie jest tak proste, jak chociażby odnalezienie motywu erotycznego (wskazanego jako najczęściej występujący temat piosenki popularnej). Wolność pojawia się w tych tekstach pod postacią metafor, symboli lub słów-kluczy, tworząc tym samym dwie warstwy odbioru – jedną poboczną, a drugą ważką, wręcz elementarną. Schemat opozycyjny polega właśnie na połączeniu dwóch (pozornie) sprzecznych tematów. Barańczak tłumaczy to w ten sposób:

Podstawowe potrzeby współczesnego człowieka, sprzeczne, ale nieraz współlistniejące ze sobą — potrzeba niezależności i potrzeba autorytetu, potrzeba ryzyka i bezpieczeństwa, wolności i „ucieczki od wolności” — są tu przekładane na pewne symboliczne układy przedmiotów przedstawionych i opatrywane, w zależności od ideologicznych intencji utworu, dodatnim lub ujemnym znakiem oceniającym²⁴.

Rozważania Barańczaka doprowadzają nas do końcowego wniosku, że piosenka jest odzwierciedleniem swoich czasów. Przekazuje ona informacje o pokoleniu następnym generacjom. W swoim przekazie przewyższa nawet dokumenty historyczne, gdyż, mimo pewnych ograniczeń (takich jak specyfika łączenia słów i muzyki), jest uniwersalna artystycznie i charakterystyczna dla danego okresu. Piosenka (a konkretniej jej topika) wychodzi naprzeciw oczekiwaniom społecznym – odzwierciedla jego świadomość i sama jest przez nią kreowana. W ten sposób dzieło muzyczne jest wynikiem zapotrzebowania

²² Tamże, s. 118.

²³ Tamże, s. 116.

²⁴ Tamże, s. 121.

odbiorców na wolność oraz ucieczkę od niej, z czego ten drugi element, według Barańczaka, wydaje się być bezpieczniejszy i łatwiejszy²⁵.

Zatem zarówno słowa, jak i muzyka oraz wykonanie (biorąc pod uwagę trójkodowość piosenki) są nierozłącznymi elementami, dzięki którym badacze z dziedziny *piosenkologii* mogą starać się odnaleźć powiązania pomiędzy informacjami przekazywanymi nam przez autora a funkcjonowaniem społeczeństwa w owym czasie. Rozważania Barańczaka wskazują jednoznacznie na to, że nie należy analizować dzieła muzycznego bez odniesień do wydarzeń historycznych bądź ogólnie relacji socjologicznych. Dlatego każdy utwór trzeba badać biorąc pod uwagę jednocześnie wpływ świadomości społecznej na sposób konstrukcji piosenki. W ten sposób jesteśmy w stanie odczytać zarówno informacje mniej ważne, jak i te, stanowiące podstawę danego dzieła, ale przekazane w sposób metaforyczny lub za pomocą słów-kluczy.

Barańczak w swoich rozważaniach z lat 70. XX w. zauważa podział kultury na masową i „wysokoartystyczną”. Wraz z biegiem lat i rozwojem technologicznym, wykształciły się również wewnątrzgatunkowe kategoryzacje piosenek. Dziś jednak te granice coraz bardziej się zacierają. Spójrzmy na to przez pryzmat rozwoju naszej świadomości muzycznej. Od kilku dekad mówi się o tym, że kultura masowa zabiera odbiorcom czas, który mogliby poświęcić na bardziej elitarną rozrywkę, wymagającą od nich większego zaangażowania intelektualnego. Badacze bardzo często oddzielają właśnie te dwie sfery, z czego ta „niższa” jest jedynie narzędziem do manipulacji oraz sposobem na tworzenie nowych, fikcyjnych potrzeb. Dominic Strinati krytykuje kulturę masową na trzech różnych poziomach:

Kultura masowa absorbuje czas i energię, którą warto poświęcić innym, bardziej konstruktywnym i użytecznym zajęciom – sztuce lub polityce, albo wskrzeszaniu kultur ludowych. Drugi powiada, że kultura masowa wywiera szkodliwy wpływ na jej odbiorców, czyniąc ich pasywnymi, bezsilnymi, słabymi, podatnymi na manipulację i eksploatację. Trzeci aspekt stanowi argument, że zła kultura masowa wypiera kulturę dobrą – zarówno kulturę ludową, jak i sztukę²⁶.

Szybki rozwój nie tylko technologiczny, ale również świadomości społecznej sprawia, że obecnie trudno jest o wyznaczenie konkretnych granic pomiędzy muzyką popularną

²⁵ Tamże, s. 139.

²⁶ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1988, s. 44, cyt. za: L. Kopania-Przebindowska, *O problemach z wartościowaniem muzyki popularnej*, „Piosenka” 2016, nr 4, s. 10.

a elitarną („wysoką”). Bardzo często zwraca się uwagę głównie na dystrybucję oraz zakres odbioru danej piosenki. Nagrody muzyczne rozdawane są nie z uwagi na wartość tekstu czy kunsztu połączenia słów, muzyki i wykonania, lecz przez pryzmat ilości sprzedanych egzemplarzy czy wyświetleń w serwisach internetowych. Dlatego też granice między kulturą masową a wysoką zaczynają się zacierać. Odbiorcy wartościują utwory popularne i elitarne za pomocą tych samych kategorii²⁷. Wynika to oczywiście z zasięgów, jakie osiągają te pierwsze – obecnie łatwiej spotkać kogoś, kto wymieni trzy znane piosenki Queen, aniżeli choć jedną arię operową. Słuchacze, kształtujący świadomość artystyczną twórcy (tak, jak wcześniej omawiałam to w nawiązaniu do artykułu Barańczaka), wpływają równocześnie na sposób, w jaki my, badacze, analizujemy muzykę popularną. Powoli zaczynają się zacierać (lub już się zatarły) granice między piosenką popularną, ludową i klasyczną. Coraz rzadziej dziwimy się, gdy ktoś z nurtu rocka czy hip-hopu zaczyna eksperymentować, wstawiając do swojego utworu elementy folklorystyczne bądź klasyczne²⁸. Przenikanie się wszystkich rodzajów muzyki spowodowało, że badacze, coraz częściej analizujący piosenki popularne, zaczęli sięgać po pojęcia z zakresu muzykologii. Nie jest to metoda na deprecjonowanie niektórych dzieł. Wręcz przeciwnie – łączenie kilku gatunków pozwala chociażby na poszerzenie grona odbiorców. Tego rodzaju rozwój muzyki popularnej sprawia, że artyści coraz częściej zmiernają w kierunku wyniesienia swojej twórczości na nieco wyższy poziom (rosnące zainteresowanie badawcze tym tematem poniekąd sprzyja takim twórcom). Przecież w środowisku muzyków również istnieje podział, w którym możemy wyznaczyć tzw. klasyków gatunku. Na arenie międzynarodowej mogą to być chociażby wspomniany wcześniej zespół Queen, The Beatles czy Bob Dylan (bez wątpienia rangę jego tekstów podniosła literacka Nagroda Nobla nadana amerykańskiemu muzykowi w 2016 r.). W Polsce mianem klasyków określamy Grzegorza Ciechowskiego (Republika), Korę (Maanam), Kazika Staszewskiego (Kult) lub całe zespoły, takie jak Lady Pank, Perfect czy Budkę Suflera²⁹. To, dlaczego akurat muzykę rockową uważa się za najbardziej docenioną w swojej kategorii, podlega zdecydowanie osobnym rozważaniom

²⁷ zob. L. Kopania-Przebindowska, *O problemach z wartościowaniem muzyki popularnej*, „Piosenka” 2016, nr 4.

²⁸ Elementy folkloru pojawiają się chociażby w kontrowersyjnych utworach Donatana. Zaś klasykę można odnaleźć u Pawbeatsa, który jedną ze swoich płyt (*Orchestra*) skomponował wraz z orkiestrą smyczkową, zaś wykonawcami byli m.in. raperzy.

²⁹ Ciekawy jest fakt, że często odbiorcy zapamiętują poszczególnych artystów, przede wszystkim liderów, wokalistów zespołu (np. Kora czy Ciechowski); w innych przypadkach fenomenem staje się cały zespół (np. Lady Pank lub Perfect).

naukowym, jednak pokrótce postaram się to omówić w następnym rozdziale. Niemniej to właśnie ten gatunek coraz częściej „walczy” z kulturą wysoką o możliwość przeniknięcia do jej kręgu. Tym samym odbiorcy (a także badacze) zaczęli zastanawiać się nad rolą twórcy, któremu przypisujemy miano artysty, autora pewnej formy sztuki. Muzyka popularna rozwijała się na przestrzeni ostatnich dekad w taki sposób, iż naukowcy zaczęli poddawać ją badaniom socjologicznym. Tym samym wykazali kilka istotnych jej funkcji: terapeutyczną (zaspokajającą potrzeby emocjonalne, uspokajającą), integracyjną (poczucie wspólnoty) czy estetyczną³⁰. Mimo tego, w dzisiejszych czasach często spotyka się zarzuty dotyczące komercjalizacji muzyki. Nie można ukrywać, że twórcom zależy na poszerzeniu swojej popularności, a tym samym zwiększeniu dystrybucji. Nie oznacza to jednak, iż tacy artyści skupiają się tylko na sprzedaży. Jeszcze w latach 70. czy 80. taki zarzut byłby absurdalny z prostego powodu – nakłady lub stawki koncertowe były na tyle niskie, że muzycy musieli często mieć się dodatkowych zajęć lub po prostu porzucali swoje artystyczne pasje na rzecz innej pracy. Dzisiaj, dzięki technologii oraz większej zdolności finansowej społeczeństwa, twórcy muzyki masowej nie tylko są w stanie utrzymywać się ze swojej działalności, ale także zdobywają ogromną popularność. Wynika to przede wszystkim z modernizacji prawa rynku. Mimo tak daleko idącego postępu, jako badacze nadal nie jesteśmy często w stanie zakwalifikować piosenki popularnej do konkretnego gatunku, a popularyzacja kultury masowej sprawia, że taka kategoryzacja staje się jeszcze trudniejsza, co postaram się wyjaśnić w kolejnych części tego rozdziału.

I.II. „Piosenka” – znaczenia słownikowe

Omówienie terminu „piosenka” bez skorzystania ze słownikowych definicji byłoby bezcelowe. Porównanie podobnych znaczeniowo haseł pochodzących z różnych publikacji encyklopedycznych pozwoli na znalezienie wspólnych cech, a tym samym wyznaczenie zakresu obowiązków, jakimi jest obarczony twórca tego typu dzieł. Tym razem ponownie spojrzę na tę kwestię w kolejności historycznej. Jednym ze starszych słowników, w którym odnajdziemy hasło „piosenka” jest *Słownik języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego. Definicję (choć krótką) można podzielić na dwie zasadnicze części. W pierwszej otrzymamy informację, że jest to „krótki, prosty utwór

³⁰ L. Kopania-Przebindowska, *O problemach...*, s. 14.

muzyczny z tekstem słownym do śpiewu”³¹. Należy podkreślić to, że tekst jest odgórnie przeznaczony do śpiewu, co odróżnia całkowicie takie dzieło od poezji lub wyznacza jej muzyczny charakter (na wzór tego, o czym pisał Balcerzan). W drugiej części definicji pojawia się sformułowanie, że rzadziej określa się tym mianem samą melodię do słowa. Stąd też potwierdzenie moich wcześniejszych założeń, jakoby teksty piosenek należało analizować łącznie z muzyką oraz całą aranżacją.

Jedną z najważniejszych definicji znajdziemy w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* pod redakcją Aliny Brodzkiej. Hasło „piosenka” zostało opisane w sposób obszerny przez Zbigniewa Klocha oraz Adama Rysiewicza i rozpoczyna się podobnie do tego, co mogliśmy znaleźć u Doroszewskiego. Jest to „utwór słowno-muzyczny, najczęściej krótki i w dużym stopniu skonwencjonalizowany, wykonywany solo, zbiorowo, z towarzyszeniem jednego instrumentu lub przy akompaniamencie zespołu muzycznego”³². W tej definicji został zawarty nie tylko opis samej piosenki jako dzieła, ale również formy jej przedstawienia. Ponadto Kloch i Rysiewicz wymieniają rodzaje piosenek, dzieląc je na kilka kategorii (ze względu na: rodzaj formy muzycznej, typowe sytuacje wykonawcze oraz status społeczny wykonawców lub odbiorców). Wprowadzają do swojego opisu także hasło „piosenki poetyckiej”:

Piosenki, w których szczególny nacisk położono na stronę słowną utworów, tworzą dość dużą grupę określaną mianem piosenek poetyckich. Chodzi tu najczęściej o teksty poetów współczesnych pisane «na zamówienie» wykonawcy (...). Bardzo często piosenka poetycka bywa tzw. piosenką autorską; dzieje się tak wówczas, gdy wykonawca jest jednocześnie autorem tekstu i muzyki (J. Brel, G. Brassens, W. Wysocki, B. Okudźawa, w Polsce J. Kaczmarski, L. Długosz, J. Wołek). Piosenka poetycka dąży wtedy do powielania wzorów poetyki charakterystycznych dla twórczości lirycznej, funkcjonujących w wysokim obiegu kultury. Piosenkę poetycką warto odróżnić od tzw. poezji śpiewanej, czyli od utworów, które nie były w zamierzeniu przeznaczone do śpiewu (np. Norwida *Bema pamięci żałobny rapsod*, utwór wykonany przez Cz. Niemena) oraz od utworów lirycznych, które, chociaż nie inspirowane bezpośrednio tekstem muzycznym, stylizowane były na tekst słowny piosenki (...)³³.

Autorzy definicji zaznaczają, że piosenka poetycka (autorska) bierze wzorce z poetyki *stricte* literackiej. Ponadto w opisie Klocha i Rysiewicza poezja śpiewana została oddzielona od piosenki autorskiej ze względu na pierwotne przeznaczenie tekstu

³¹ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 6, Warszawa 1964, s. 398.

³² Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 787.

³³ Tamże, s. 787-788.

słownego. Ciekawy jest fakt, iż twórcy definicji przyporządkowali Jacka Kaczmarskiego do kategorii twórców piosenek autorskich, a nie, jak najczęściej można spotkać, do poezji śpiewanej. W tym momencie wróć do tego, o czym pisał Paweł Tański. W *Sandałach Hermesa* wspomniał, iż do poezji śpiewanej można zaliczyć piosenki literackie. Czy nie są one jednak tym samym, co piosenki poetyckie, które zostały omówione w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*? Moim zdaniem owo rozbicie na poziomie terminologii wskazuje nie tyle na niespójność badań, ale na brak konkretnie zdefiniowanego nazewnictwa w tym zakresie. W swojej definicji Kloch i Rysiewicz dodają, że „nośnikiem cech gatunkowych piosenki jest przede wszystkim tekst muzyczny w swych najróżnorodniejszych odmianach stylistycznych”³⁴. Nie wyjaśniają jednak, co ów „tekst muzyczny” oznacza i jakie elementy piosenki obejmuje. Opis w cytowanym powyżej *Słowniku...* powraca do tego, o czym wcześniej pisała Anna Barańczak, a mianowicie do wielokodowości utworu, na co składają się kod słowny, muzyczny oraz gestyczny. Ponadto ta definicja sytuuje piosenkę w zakresie jej funkcjonowania wśród kultury społecznej.

Uważa się nawet, że piosenka jako gatunek uzależniona jest całkowicie od sytuacji wykonawczej i środków zapisu. Innymi słowy utrwalenie przekazu przez tego lub innego artystę sprawia, że piosenka zaczyna istnieć jako tekst artystyczny, że to właśnie wersja przekazu uzyskuje postać kanoniczną, wyróżniającą ją z grona innych określoną manierą wykonawczą i konwencjami aranżacyjnymi³⁵.

Usytuowanie piosenki w kontekście społecznym pozwala analizować utwór muzyczny w nawiązaniu do sytuacji historycznej czy kulturowej tego konkretnego okresu, w którym została ona zrealizowana. Każda próba naśladownictwa (wykonywania tzw. coverów³⁶) mimo wszystko przypomina słuchaczowi określone wydarzenia, a także pierwotne wykonanie. Stąd też, podczas analizy tekstów piosenek, używa się nawiązań do sytuacji ogólnospołecznych w danym okresie historycznym, w którym ów utwór został napisany. Definicja Klocha i Rysiewicza wyjaśnia również powiązania między słowem a melodią (tłumacząc to przywiązaniem do tradycji) oraz opisuje wykorzystywanie form wersyfikacyjnych zapożyczonych z wiersza melicznego. W podsumowaniu autorzy informują, że „zazwyczaj twórczość piosenkowa odznacza się dużą nieokreślonością

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 789.

³⁶ *Cover* – nowa wersja istniejącego utworu muzyki rozrywkowej, wykonywana przez kogo innego niż jego pierwszy wykonawca (źródło: https://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=57899&ind=0&w_szukaj=cover; dostęp dn. 12.04.2020).

świata przedstawionego, niewielkim stopniem zmetaforyzowania tekstu (są to najczęściej metafory zbanalizowane, niesprawiające odbiorcy trudności w ich rozumieniu)³⁷. Funkcjonowanie tego typu utworów wyjaśniłam wcześniej przy okazji omawiania badań Anny Barańczak.

Znacznie mniej obszerną definicję znajdziemy natomiast w *Słowniku współczesnego języka polskiego* pod redakcją Bogusława Dunaja. Z opisu tego hasła wynika, że piosenką nazywamy nie tylko twór złożony, ale również osobno samą melodię czy tekst do tego utworu³⁸. Takie stanowisko różni się znacząco od tego, co można było wyczytać chociażby ze słownika pod redakcją Doroszewskiego. Dodatkowo w tej definicji otrzymujemy informację o prostej budowie piosenki, podzielonej na zwrotki i refreny, co w uprzednio omawianych opisach zostało pominięte. Zresztą prawie identyczne wyjaśnienie hasła „piosenka” zostało zawarte w *Praktycznym słowniku współczesnej polszczyzny* pod redakcją Haliny Zgółkowej³⁹ oraz *Innym słowniku języka polskiego* opracowanym przez Mirosława Bańko⁴⁰ (obie publikacje pochodzą z tego samego roku).

Ciekawe informacje znajdziemy natomiast w definicji ze *Słownika pojęć i tekstów kultury*, wydanym w roku 2004. Możemy tam przeczytać, że współczesną odmianę piosenki należy zaliczać do kultury popularnej oraz masowej (ze względu na rosnący udział środków masowego przekazu w jej rozprzestrzenianiu). Ponadto cechą charakterystyczną okazuje się być rozpiętość tematyczna i stylistyczna. Zaś budowa utworu muzycznego, dzieląca się na zwrotki i refreny, dotyczy bardziej samej kompozycji. Publikacja wydana pod redakcją Ewy Szczęsnej porusza również kwestię roli autora, kompozytora oraz wykonawcy piosenki.

W odróżnieniu od pieśni (piosenka – przyp. aut.) związana jest bardziej z osobą wykonawcy niż autora tekstu i kompozytora, choć przesunięcie akcentu tych powiązań zależne jest od osobowości autora i wykonawcy⁴¹.

Sytuacja zmienia się, gdy zarówno autorem, kompozytorem oraz wykonawcą jest ta sama osoba, jak to jest w przypadku Grzegorza Ciechowskiego. Wówczas elementy związane

³⁷ Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 790.

³⁸ *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, t. 2, Warszawa 1998, s. 46.

³⁹ *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgółkowa, t. 28, Poznań 2000, s. 413.

⁴⁰ *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, t. 2, Warszawa 2000, s. 74.

⁴¹ *Piosenka*, w: *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002, s. 204.

w całości z tworzeniem tego typu utworu, czyli kwestie historyczne i kulturowe, mogą mieć wpływ na analizę owego dzieła. Powyższa definicja podaje natomiast, że w takim przypadku mowa jest o piosence autorskiej (podobnie, jak w opisie hasła ze *Słownika literatury polskiej XX wieku*). Po raz kolejny otrzymujemy również informację o „nieokreśloności świata przedstawionego, powtarzalności struktur tekstowych i form muzycznych”⁴², będących głównymi cechami piosenki rozrywkowej. Podobnie jak w opisie tego terminu przez Klocha i Rysiewicza w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, tak i tym razem została przedstawiona piosenka poetycka (jako rodzaj piosenki autorskiej) „z charakterystyczną refleksją dotyczącą sensu ludzkiego istnienia, miejsca jednostki w świecie, społeczeństwie, systemie politycznym”⁴³. Nie jest jednak wyjaśnione, czym różni się piosenka rozrywkowa od poetyckiej (autorskiej). Wiadomo natomiast, iż owa refleksja na temat świata wynika z „historii zakotwiczonej w codzienności, życiu społecznym, politycznym, jednocześnie mająca charakter metaforyczny czy wręcz alegoryczny”⁴⁴. Należy zaznaczyć, że opis owego hasła w *Słowniku pojęć i tekstów kultury* został nakreślony z pomocą definicji wyznaczonej przez Klocha i Rysiewicza w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*. Mimo tego, ostatni fragment wnosi zupełnie nowe informacje dotyczące budowy tematycznej oraz fundamentów, na których powstaje piosenka poetycka.

Nowe treści pojawiają się w *Słowniku gatunków literackich*, w którym odnajdziemy dodatkowo podział na rodzaje utworów muzycznych, w tym: piosenkę zwrotkową (zbudowaną z refrenu oraz zwrotek), kabaretową oraz taneczną⁴⁵. Ponadto autorzy definicji wyjaśniają również pojęcie szlagieru, czyli przeboju, który zyskał największą popularność wśród słuchaczy. Jednak sam opis hasła nie wnosi dodatkowych informacji na temat charakterystycznych cech piosenki. Autorzy podkreślają jej słowno-muzyczną kompozycję, przeznaczoną do wykonywania solowego lub z zespołem, a także znaczący wzrost popularności w drugiej połowie XX w. ze względu na rozwój środków przekazu.

W hasłach z wymienionych słowników można odnotować kilka cech wspólnych. Piosenka to utwór słowno-muzyczny, co jest potwierdzeniem badań głównie Anny Barańczak oraz Edwarda Balcerzana (z artykułu *Poeci i piosenkarze*). W większości

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ *Słownik gatunków literackich*, M. Bernacki, M. Pawlus, Bielsko-Biała 2004, s. 578.

publikacji znajdują się stwierdzenia o tym, że jest to utwór krótki i, przede wszystkim, prosty. W *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, zostały zawarte informacje o banalności metafor i nieokreśloności świata przedstawionego w tekstach piosenek. Podobne stanowisko przyjmują autorzy tej samej definicji w *Słowniku pojęć i tekstów kultury*. Co ciekawe, w *Słowniku...* pod redakcją Ewy Szczęsnej, obok opisu o powtarzających się strukturach i nierozbudowanych metaforach, pojawia się stwierdzenie, że w utworach muzycznych można odnaleźć rozpiętość tematyczną i stylistyczną. W definicjach słownikowych brakuje jednak nawiązań do poezji oraz jej cech wspólnych z piosenką. Jedynie w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* można znaleźć informację o piosence autorskiej jako rodzaju piosenki poetyckiej.

Na końcu rozważań dotyczących cech utworu muzycznego w definicjach encyklopedycznych, chciałabym zwrócić uwagę na pojęcie „rockowego tekstu”, jaki odnalazłam w *Słowniku literatury popularnej* pod redakcją Tadeusza Żabskiego. Leszek Wesołowski obszernie opisał funkcje oraz historię kształtowania się tekstów piosenek rockowych. Jednak najciekawszą informacją, w kontekście rozważań tej części rozprawy, jest fakt, że pojęcie to zostało sklasyfikowane na końcu *Słownika...* w dziale XII pod nazwą „Poezja”. Choć tak naprawdę badacze tacy jak Tański, jasno oddzielają wiersze od piosenek, to jednak można odnaleźć stanowiska, w których utwory muzyczne są wręcz opisywane jako bardziej skomplikowane, złożone z wielu warstw, bez których poezja może bezproblemowo funkcjonować. Mimo tej wielowarstwowości, popularność piosenek sprawia, że to właśnie one są coraz częstszym przedmiotem badań literaturoznawców.

I.III. Aktualny stan badań

Miłośnik piosenki nie tylko chętnie jej słucha w artystycznym, szlachetnym wykonaniu (...), nie tylko sam ją pomrukuje na trzeźwo, a wrzeszczy na całe gorejące gardło po pijanemu – ale pilnie studiuje zbiory pieśni, ich wątki, dzieje i źródła.

Julian Tuwim⁴⁶

Omówienia różnych definicji terminu „piosenka” pozwoliło na wyznaczenie niektórych zasadniczych cech tego rodzaju dzieła. Niemniej jednak warto byłoby pochylić się także nad próbą wyjaśnienia znaczenia owego pojęcia, co ułatwi późniejszą

⁴⁶ J. Tuwim, *O piosence*, „Przekrój” 1946, nr 88, s. 11.

kategoryzację gatunkową. Rozważań dotyczących znaczenia terminu „piosenka” należałoby szukać głównie w badaniach współczesnych. Jednak warto sięgnąć do początków dyskusji na ten temat, a właściwie do momentu, w którym owo hasło nie było jeszcze przedmiotem naukowej dyskusji, tylko stanowiło raczej element zainteresowania, było zagadnieniem, nad którym należy się pochylić. Dlatego też należy spojrzeć na ten przedmiot w sposób nieco bardziej usystematyzowany historycznie i zwrócić uwagę na ewolucję rozmyślań na temat piosenki współczesnej. Jednym z prekursorów refleksji nad piosenką był Tuwim, który we wstępie artykułu wydanego w powojennym wydaniu „Przekroju” z 1947 roku pisze:

Piękna piosenka jest wierszem, uskrzydlonym przez melodię albo, gdy kto woli, muzyką, co mówić zaczęła. I gdy słowo z dźwiękiem wstąpią w harmonijny związek, nic ich już rozłączyć nie zdoła, małżeństwo staje się dozgonne i nierozzerwalne⁴⁷.

Ten krótki fragment pokazuje, że muzyka i tekst są nierozłączne w piosence. Dlatego też nie można analizować samych słów bez uwzględnienia melodii. To właśnie ona dopełnia to, czego autor tekstu nie mógł wypowiedzieć w formie literackiej. Artystyczna aranżacja pozwala zatem na odbiór (zarówno analityczny jak i emocjonalny) całej opowieści za pomocą różnych bodźców. Należy dołączyć do tego również wykonanie, czyli kolejny rodzaj kodu, jeśli skupimy się na teorii trójkodowości.

Nierozzerwalność tych wszystkich elementów to jedna z podstawowych cech piosenki. Synkretyzm takiego utworu stanowi podstawę jego istnienia. Podkreśla to zresztą Edward Balcerzan, stwierdzając, że piosenka to „twór wielojęzyczny”⁴⁸ złożony z mnóstwa ściśle połączonych ze sobą systemów. Autor artykułu używa również sformułowania „synkretyzm”. Tego typu spojrzenie na to zjawisko pozwala mi wyraźnie stwierdzić, że tekstu napisanego do utworu muzycznego nie można nazwać wierszem. Zresztą zaznaczył to również przywołany powyżej Julian Tuwim. W cytowanym przeze mnie artykule poeta oznajmia, iż wiersz, który stał się piosenką nie może ponownie stać się wierszem. Dzieje się tak, gdyż w momencie aranżacji muzycznej, melodia pozostaje w świadomości społecznej, wskutek czego odbiorca, nawet jeśli czyta podany tekst, w myślach przywołuje sobie linię melodyjną dołączoną do słów. Podobnie dzieje się również z pierwotnym wykonaniem danego utworu. Czy współcześnie ktoś jest w stanie

⁴⁷ J. Tuwim, *O piosence*, „Przekrój” 1947, nr 91, s. 14.

⁴⁸ E. Balcerzan, *Poeci i piosenkarze (I)*, „Nurt” 1968, nr 6, s. 39.

przeczytać wiersz Adama Mickiewicza pt. *Niepewność* bez nucenia muzyki skomponowanej przez Jana Kanty Pawluśkiewicza i przedstawionej w wykonaniu Marka Grechuty? Śmiało mogę twierdzić, iż takich osób jest naprawdę niewiele.

Wracając jednak do rozważań Edwarda Balcerzana o wielosystemowości piosenki, nie sposób zgodzić się z jego stwierdzeniem, że innymi cechami utworu muzycznego są łatwość w odbiorze i jednoznaczność. Skoro można zamienić wiersz na piosenkę (jak twierdził wcześniej Tuwim), to czy wówczas warstwa odbioru samego przekazu treści staje się łatwiejsza i nie przysparza problemów? Bez wątplenia melodia bądź wykonanie pomagają odbiorcy w zrozumieniu przekazu opowieści, jaką chce nam przedstawić autor słów⁴⁹. Mimo tego, nie sprawia ona, iż cały komunikat jest dzięki niej w całości jednoznaczny i jasny. Jak już wcześniej podkreśliłam, muzyka pozwala słuchaczowi zrozumieć atmosferę lub uczucia, jakie pragnie mu przybliżyć autor słów. Dzięki temu, przekaz jest łatwiejszy, ale nie absolutny. Pozostawia tym samym miejsce do interpretacji dla odbiorcy.

W *Poetach i piosenkarzach (I)* Balcerzan podkreśla również szczególną rolę przyśpiewek w piosenkach, którym wyznacza cztery funkcje: estetyczną (porządkującą utwór i czuwającą nad rytmem), emotywną (wyrażającą uczucia nadawcy oraz budującą nastrój), fatyczną (przedłużającą czas trwania utworu) oraz metajęzykową (służącą do określenia gatunku).

W dalszej części szkicu odczytujemy, że wskazany przez Balcerzana „synkretyzm” sprawia, iż piosenka mocniej zapisuje się w świadomości społecznej, dzięki czemu podlega ocenie również przez „zwykłych” słuchaczy, nie zaś specjalistów, o czym śpiewał przywoływany przez autora Mieczysław Wojnicki: „Najlepsza piosenka jest ta, przed którą recenzent nie kłęka”⁵⁰. W artykule *Poeci i piosenkarze (I)* z 1968 r. Balcerzan rozpoczął dyskusję, którą dwa lata później kontynuował w innej rozprawie pt. *Popularność piosenki – niepopularność poezji*⁵¹. Piosenka uzyskała swoją sławę właśnie dzięki społeczeństwu, które było jej największym krytykiem z jednej strony, z drugiej zaś – umożliwiło takiemu utworowi zapisanie się na łamach historii kultury. Teoretyk

⁴⁹ Dotyczy to piosenek autorskich, a nie skomponowanych na podstawie wcześniej napisanego wiersza. W przypadku poezji śpiewanej najpierw podany jest tekst w wersji pisanej, a dopiero później poznajemy jego muzyczną wersję.

⁵⁰ M. Wojnicki, *Najlepsza piosenka*, [źródło internetowe:]

https://www.tekstowo.pl/piosenka,mieczyslaw_wojnicki,najlepsza_piosenka.html [dostęp dn. 13.01.2019]

⁵¹ E. Balcerzan, *Popularność piosenki - niepopularność poezji*, [w:] *Pogranicza poezji*, wybór i oprac. J. Z. Brudnicki, J. Witan, Warszawa 1983.

literatury wskazuje jednak na to, że czas funkcjonowania poezji, mimo jej mniejszej popularności, jest zdecydowanie bardziej rozległy niż okres istnienia piosenki w świadomości społecznej. Być może przyczyna tegoż zjawiska jest prostsza niż mogłaby się wydawać – wiersze od dawien dawna był zapisywane, zaś pieśni przekazywane drogą ustną. Tak naprawdę na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat można zauważyć tendencję do drukowania tekstów piosenek w wersji książkowej bądź spisywania ich na różnych stronach internetowych, co najprawdopodobniej przedłuży żywotność samego utworu muzycznego jako warstwy słownej. Jednak to stwierdzenie będzie możliwe do zbadania dopiero za kilka lat (bądź dekad).

Wiersze zawierające w sobie synkretyzm adaptują muzykę w celu dopełnienia swojej roli jako środka przekazu historii. Balcerzan zaznacza, że „utwory te są napisane językiem słabym, a to znaczy: niesamodzielnym, wymagającym wsparcia poza systemem lingwistycznym”⁵². Idąc tym tropem, niewykluczone jest istnienie „dobrej” piosenki stworzonej na bazie „słabego” wiersza (użycie cudzysłówów w obu przypadkach nie jest bezzasadne; wynika to z braku obiektywizmu w tej sprawie, gdyż każdy, według własnego gustu, ma prawo uznać coś za ambitne bądź nie). Oznaczałoby to, że utwór muzyczny klasyfikuje się niżej w hierarchii wartości literackich. Skąd taki układ? Skoro piosenka jest popularniejsza od poezji, często wydawana w formie drukowanego zapisu tekstu lub linii melodycznej, a także bardziej złożona niż wiersz. Na to pytanie nie uzyskamy jeszcze długo odpowiedzi. Warto dodać, że Balcerzan, w dalszej części swego artykułu zaznacza możliwość utworzenia piosenki na bazie wybitnej poezji. Wymaga to jednak nie tylko słuchu muzycznego, ale również literackiej wrażliwości.

Nie zmienia to jednak sposobu odbioru obu rodzajów dzieł. Zarówno w wierszu, jak i w piosence obowiązują uniwersalne prawa językowe, w tym prawo gry, które szerzej opisuje Balcerzan w rozprawie pt. *Popularność piosenki – niepopularność poezji*, wydanej w 1970 r. Owa reguła działa w utworze muzycznym oraz w poezji na innych płaszczyznach. W pierwszej z nich można grać nie tylko słowem, ale również muzyką (w tym różnorodnością śpiewania i aranżacji) oraz sposobem wykorzystywania piosenki podczas komunikacji międzyludzkiej. Dzięki temu wydaje się ona bardziej plastyczna, „wdzięczna”. Natomiast w poezji można użyć jedynie gry słowem⁵³.

⁵² E. Balcerzan, *Poeci i piosenkarze (I)*, dz. cyt., s. 40.

⁵³ Reguła gry wyjaśnia także, dlaczego piosenka jest bardziej popularna niż poezja.

Wiele lat po Balcerzanie głos w sprawie ustalenia znaczenia terminu „piosenka” zabrała Anna Barańczak w przywołanej już rozprawie pt. *Słowo w piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Omawia w niej m.in. zakres badań na temat utworów muzycznych, biorąc pod uwagę fakt, że piosenka to nie tylko tekst, ale również to, co dzieje się dookoła niej. Podkreśla także kształt takiego utworu stworzony przez społeczeństwo. Stąd też ustalenia badaczki, że piosenka to przekaz dwukodowy (słowno-muzyczny). Taki sposób wyjaśniania tego terminu jest podobny do wielojęzyczności, o której mówił Balcerzan.

(...) piosenka jest przekazem wielokodowym, korzysta mianowicie z kodu słownego, muzycznego, ewentualnie również gestycznego i innych. Tak więc wszelka analiza tego typu przekazów musi mieć charakter całościowy, uwzględniać wzajemne znaczeniowe oddziaływanie na siebie poszczególnych kodów⁵⁴.

Dlatego podczas analizy piosenki należy wziąć pod uwagę nie tylko same słowa, ale również muzykę (o czym wspominałam już wcześniej) oraz sposób aranżacji, czy chociażby, wspomniane przez Balcerzana, „przyśpiewki”. Zresztą sama Anna Barańczak zaznacza, że melodia jest komponowana do konkretnego tekstu i nie może istnieć osobno, bez żadnego wpływu na znaczenie warstwy literackiej. Tym samym muzyka częściowo „przejmuje” to, co mogłoby być zawarte w opowieści słownej. Dzięki temu piosenka to dzieło złożone z elementów wpływających na siebie nawzajem. Zdaniem Barańczak taki utwór stanowi przekaz słowno-muzyczny, zaś sam tekst ma charakter wierszowany⁵⁵. Dlatego też istnieje możliwość, by tę pierwszą warstwę analizować metodami literaturoznawczymi, co zaznaczałam w poprzedniej części niniejszego rozdziału. Tekst piosenki podlega niejako artystycznej (pisemnej) organizacji. Tym samym można go nazwać literackim.

Barańczak w swojej rozprawie jasno określa cechy funkcjonowania przekazu słowno-muzycznego: taki utwór powinien być przede wszystkim uwieczniony. Piosenka współczesna nagrana jest na nośniku, np. na taśmie, w przeciwieństwie do arii czy hymnów, które są zanotowane zazwyczaj w formie zapisu nutowego. W takiej formie utwór muzyczny zostaje włączony w obieg społeczny i utrwała się jako wykonanie „kanoniczne”, czyli najbardziej spopularyzowane i rozpoznawalne wśród słuchaczy.

⁵⁴ A. Barańczak, *Słowo w piosence...*, dz. cyt., s. 5.

⁵⁵ Tamże, s. 11.

Zapis na nośniku fonograficznym jest, według Barańczak, cechą podstawową, bez której piosenka nie mogłaby funkcjonować w kulturze. W obecnych czasach można by dodać do tego możliwość uwiecznienia takiego utworu w formie nagrania elektronicznego (na komputerze czy innych tego typu środkach technologicznych). Natomiast tekst słowny jest zbudowany na fundamentach wiersza melicznego, nieposiadającego jednolitego i niezmiennego wzorca. Stąd wniosek autorki, stwierdzającej, iż „należy zawsze relatywizować to pojęcie do określonego typu muzyki czy stylu muzycznego”⁵⁶. Na tej podstawie można przyjąć założenie, jakoby tekst piosenki opiera się na budowie symetrycznej, posiadającej mniej więcej tej samej długości części. Nie oznacza to jednak, że nie istnieją utwory muzyczne, w których takowa systematyczna forma nie funkcjonuje. Stąd też trudności w konkretyzacji systemu wersyfikacyjnego tekstów piosenek.

Autorka *Słowa w piosence* zwraca jednak uwagę na jeszcze jeden bardzo istotny element, a mianowicie na „unikanie zaskoczeń”. Wynika to z coraz większej komercjalizacji utworów muzycznych, co z drugiej strony pozwala na większą popularyzację nagrań, a tym samym pozostanie na dłużej w pamięci słuchaczy. Odbiorca piosenki powinien od początku rozumieć świat, w jaki wprowadza nas autor dzieła. Stąd też brak kontrastów w obrębie jednego utworu. To „unikanie zaskoczeń” wpływa nie tylko na sposób aranżacji, ale również na sam tekst. Próba wejścia w obieg masowy wymaga wyeliminowania niektórych czynników. Dlatego warstwa słowna powinna zawierać w sobie pewne określone prawidłowości.

(...) relacjonowanie epizodów (na zasadzie: jedna zwrotka = jeden epizod) prowadzi bez większych zakłóceń czy niespodzianek do końcowej pointy. Z samej jej natury wynika, że przynajmniej ona powinna być zaskoczeniem: jednak powszechna i tutaj zasada jednorodności znaków powoduje, że pointa jest tylko «upozorowana», gdyż jej charakter określa dość dokładnie konwencja gatunkowa⁵⁷.

Toteż odbiorca domyśla się, że ostatnia część utworu będzie kolejnym epizodem, w którym zawarta zostanie pointa, a konkretniej pewna forma refleksji nad tym, co zostało opowiedziane wcześniej. Realizacja kwestii „eliminacji zaskoczeń” odbywa się również na poziomie unikania zbytnej metaforyki⁵⁸. Ten środek stylistyczny w samej swojej specyfice zachęca odbiorcę do aktywnej interpretacji. Piosenka dążąca do

⁵⁶ Tamże, s. 67.

⁵⁷ Tamże, s. 89.

⁵⁸ Zarzut upraszczania metafor w piosenkach będzie pojawiał się często w definicjach słownikowych, które omawiam w kolejnej części rozdziału.

popularyzacji skupia się na przyciągnięciu uwagi słuchacza. Owszem, metafory pojawiają się w tekstach i to dosyć często, ale w najbardziej uproszczonej formie. Dzięki temu takie dzieło muzyczne trafia do większej liczby odbiorców, staje się „hitem”. Barańczak stwierdza, że komercjalizacja piosenek wpłynęła na ich warstwę słowną, przez co można ją z łatwością opisać.

W tym miejscu muszę powrócić do badań Balcerzana zawartych w tekście *Popularność piosenki – niepopularność poezji*. Nagrywanie piosenek na nośniki lub przesyłanie ich za pomocą serwisów internetowych oraz coraz większa komercjalizacja pozwoliły na szersze dotarcie utworu muzycznego do słuchaczy. Tym samym takie dzieło stało się bliższe społeczeństwu, również podczas sytuacji towarzyskich, co zresztą podaje jako przykład sam Balcerzan (częściej spotkamy się z tym, że śpiewamy w gronie przyjaciół, aniżeli recytujemy spontanicznie wiersze). Piosenka sama w sobie stała się łatwiejsza w przyswojeniu, choć wcale nie różni się zbytnio w odbiorze od poezji.

Między projekcją odbioru założoną w wierszu lirycznym a projekcją odbioru założoną w strukturze piosenki nie ma żadnych jakościowych różnic. Sam fakt, rozważany poza czasem i przestrzenią, że dany twór jest piosenką lub że dany twór jest wierszem, wcale nie oznacza, iż piosenka na przykład, ze swej istoty niejako, ma być zawsze bardziej popularna, wiersz natomiast, z racji «bycia wierszem», ma być w każdej sytuacji popularny mniej. Teoretycznie szanse są jednakowe⁵⁹.

Popularność, o której mówił Balcerzan, wynika bardziej z owej potocznie odczuwanej banalności piosenki, co, w rozumieniu autora, jest nieco mylące. Jednak środki masowej komunikacji, takie jak radio, telewizja, czy później Internet, sprawiły, że to właśnie utwory muzyczne przeżywają swoje złote czasy chwały. Ponadto funkcjonują one w świadomości odbiorcy na kilku poziomach, co zostało już wcześniej omówione.

Wróćmy zatem do rozważań Barańczak na temat banalności piosenek. Komercjalizacja bardzo silnie wpłynęła na jakość utworów muzycznych. Nie oznacza to jednak, iż nie istnieją takie dzieła, które wyłamują się z owych ram. Muszę podkreślić, że autorka *Słowa w piosence* w swoich badaniach opisuje pewne zjawiska na podstawie piosenek przede wszystkim z lat 60. i 70., co dla niniejszej pracy jest istotną informacją. Chęć coraz większej komercjalizacji w tamtym okresie, a tym samym banalizacja poziomu artystycznego tekstu piosenki, doprowadziła do wewnątrzgatunkowych przemian. Dopiero w latach 60. zaczęły pojawiać się utwory, które dążyły do tego, by

⁵⁹ E. Balcerzan, *Popularność piosenki...*, dz. cyt., s. 54.

być zapamiętanym właśnie przez tę niekonwencjonalność i przełamanie stereotypów. W pierwszej kolejności Barańczak podkreśla rozwój na płaszczyźnie leksyki. Autorzy poszerzyli zakres tzw. słów-kluczy, dzięki czemu pojawiały się coraz bardziej rozbudowane światy, w których odbywa się akcja. Konkretyzacja scenerii sprawiła, iż teksty piosenek powoli przywracały swoją głębię, utraconą wcześniej na rzecz masowej komercjalizacji. Przełamanie konwencji nastąpiło również na poziomie tematycznym. Utwory estradowe zaczęły nawiązywać do problematyki historyczno-patriotycznej, odwołując się nie tylko do minionych, ale również aktualnych wydarzeń. Rozwój tej tendencji jest widoczny w okresie późniejszym niż omawiany przez Barańczak, a mianowicie w latach 80. czy 90. minionego stulecia. Próba przełamania konwencji gatunkowej pojawia się przede wszystkim w „działaniach kreacyjnych”. Jako pierwsze Barańczak zalicza do nich sztuczne potęgowanie trudności językowych (związane z połączeniem słowa i muzyki, a także z artykulacją), po drugie – stylizacje parodystyczne (zabiegi zmuszające odbiorcę do „odszyfrowania” kształtu tekstu) po trzecie – absurdalność tekstu (brak logiki, przyciągający słuchacza do analizy słów) oraz nasilenie poetyckości. Z punktu widzenia niniejszej rozprawy, ostatni czynnik wydaje się być najważniejszy. Polega on na przyciągnięciu uwagi odbiorcy już nie tylko na poziomie leksykalnym czy artykulacyjnym. Autorzy tego typu tekstów piosenek chcą, aby analizować je z perspektywy utworu poetyckiego.

Tendencja ta znajduje swój zewnętrzny wyraz w takich faktach, jak coraz częstsze w ostatnich latach zamawianie tekstów przez kompozytorów lub wykonawców nie u profesjonalnych «tekściarzy», ale u poetów znanych ze swego «pozapiosenkowego» dorobku, czy też – co jest przykładem bardzo znaczącym – publikowanie tekstów piosenek jednego autora w formie osobnego tomiku poetyckiego (np. *Piosenki Edwarda Stachury*)⁶⁰.

Warto dodać, że współcześnie również wydaje się teksty piosenek w postaci osobnych publikacji, np. *Kult. Biała księga* czy chociażby seria wydawnictwa Biura Literackiego *33 piosenki na papierze*, w ramach której pojawiła się m.in. publikacja *Obcy astronom* zawierająca teksty piosenek Grzegorza Ciechowskiego.

Badania Anny Barańczak dochodzą do analizy pojęcia „piosenki literackiej”, w której warstwa słowna pierwotnie nie była przeznaczona do śpiewania. Użycie tego typu tekstów poetyckich jest również swego rodzaju formą próby przełamania konwencji.

⁶⁰ A. Barańczak, *Słowo w piosence...*, s. 139.

W tym miejscu muszę zaznaczyć, że autorka używa zamiennie określenia „piosenka literacka” oraz „poezja śpiewana”. Barańczak korzysta z pierwszego z tych określeń w celu omówienia utworu słownego, który pierwotnie nie był przeznaczony do śpiewania⁶¹. Jednak współczesne badania wskazują na różnice między obiema tymi typami utworów, o czym wspomnę w dalszej części tego rozdziału, podczas omawiania definicji terminu „piosenka”.

Wymienione czynniki sprawiają, że słowno-muzyczne dzieło nie jest już tak łatwe w odbiorze, a tym samym nie stanowi przykładu „przeboju”. Mimo tego, często właśnie takie utwory zostają w pamięci społecznej poprzez swoje „anty-hitowe” cechy. Utwór muzyczny, chcąc uzyskać pewną wartość artystyczną, a nie tylko komercyjną, powinien przekraczać ramy swojego gatunku. Tym samym starać się o przełamanie konwencji, dzięki czemu piosenka pozostaje dłużej w świadomości odbiorców. Jednocześnie jest traktowana bardziej restrykcyjnie przez krytykę literacką, co, paradoksalnie, wpływa na zwiększenie jej walorów artystycznych.

Nowsze badania na temat charakterystyki piosenki przedstawia publikacja Marcina Rychlewskiego pt. *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*⁶². Autor odnosi się w głównej mierze do piosenek rockowych, jednak jego ustalenia są trafne przede wszystkim dlatego, że utwory Ciechowskiego zalicza się do tego właśnie nurtu muzycznego. Najciekawsze jest to, że Rychlewski w swojej książce odwołuje się między innymi do wielokodowości piosenki, a nie tylko do omawiania jej na poziomie warstwy słowno-muzycznej.

Komunikat rockowy jest semantyczno-stylistycznym korelatem następujących elementów: muzyczno-dźwiękowego, słowno-tekstowego, ikonizno-okładkowego oraz ikonizno-scenicznego. Elementy te rozpatruję w odniesieniu do trzech systemów kodowania (muzyka, słowo, obraz)⁶³.

Pojawiają nam się zatem już nie dwa ani nawet trzy, ale aż cztery składniki kodu w piosence. Oprócz warstwy słownej i muzycznej, podkreślony zostaje również występ sceniczny oraz przekaz okładkowy. Warto jednak zaznaczyć, czym dla Rychlewskiego są te dwa ostatnie elementy. Pojęcie „sceniczności” nie ogranicza się jedynie do występu na żywo i performance’u przedstawionego publiczności podczas koncertu. Dotyczy to również zachowań aktywizowanych poza sceną, np. mimiki, gestów oraz ubioru

⁶¹ Tamże, s. 140.

⁶² M. Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011.

⁶³ Tamże, s. 28.

ukazanych w teledyskach. Natomiast przekaz okładkowy odnosi się do roli, jaką odgrywa okładka poszczególnego albumu względem tego, jakie treści zostały zawarte na tej płycie. Przykładem mogą być concept albumy, na których znajdują się piosenki skomponowane i ułożone wedle konkretnej chronologii tylko dlatego, że w ten sposób tworzą pewną całość. Wówczas okładka płyty może dopełniać przekazywaną treść⁶⁴. Zarówno sceniczność, jak i przekaz okładkowy⁶⁵ w ostatnim czasie coraz bardziej się rozwija głównie ze względu na możliwości technologiczne bądź rozwój gospodarczy czy świadomościowy odbiorców (słuchaczy).

Mimo dodania kolejnych elementów do charakterystyki piosenki, Rychlewski podkreśla jednak wagę warstwy słowno-muzycznej. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że bardzo często to właśnie dźwięk jest pierwszy w kolejności powstawania⁶⁶. Dopiero po skomponowaniu melodii, artyści dopisują do niej odpowiednie słowa. Dlatego też nie należy analizować tekstu w oderwaniu od dźwięku. W związku z tym badacze piosenek zmuszeni są do korzystania z metodologii pochodzących z różnych dziedzin; Rychlewski wymienia kulturoznawstwo, socjologię, muzykologię i literaturoznawstwo. Ostatnia z nich nie powinna być jednak traktowana priorytetowo i jednostkowo głównie ze względu na złożoność dzieła, jakim jest piosenka.

Podobne niebezpieczeństwo wiąże się z narzędziami literaturoznawczy, których nie należy ani lekceważyć, ani absolutyzować. Za ich pomocą można oczywiście opisać intertekstualne relacje pomiędzy tekstami rockowymi a wielką tradycją literacką czy związki między rockiem a modernizmem. Nie sposób jednak użyć ich do badań poetyki poszczególnych tekstów piosenek. Powód jest prosty: warstwa słowna piosenek różni się od utworów literackich. Pierwsze z nich nie są autoteliczne i zostały przeznaczone do śpiewania i słuchania. Mówiąc najprościej: nie istnieją bez muzyki⁶⁷.

Badania na temat ustalenia zakresu znaczenia terminu „piosenka” podjął również Michał Traczyk w swojej publikacji pt. *Poezja w piosence*, w której już na wstępie przywołane zostały, może nieco ironiczne (mając na względzie typ działalności scenicznej uprawianej przez ich autora), ale niezwykle celne słowa Andrzeja

⁶⁴ Oczywiście, obraz przedstawiony na okładce może być również analizowany nie tylko w odniesieniu do concept albumów.

⁶⁵ Dotyczy to przede wszystkim pierwszej strony okładki, która w obecnych czasach funkcjonuje też w formie reklamy. Artyści udostępniają ją na social mediach lub w serwisach streamingowych, a także pokazują na billboardach.

⁶⁶ M. Rychlewski, *Rewolucja...*, s. 32.

⁶⁷ Tamże, s. 19-20.

Poniedziałki: „Piosenka jest to wiersz o przedłużonym działaniu”⁶⁸. Autor rozprawy zauważa, że coraz częściej zanika granica między poetą a twórcą tekstu piosenki, ponieważ tekściarze chcą wznieść się do rangi kultury wysokiej, w której klasyfikowane są wiersze. Co więcej, Traczyk nie zgadza się w tym sposobie myślenia z Grzegorzem Piotrowskim, który w swojej książce pt. *Alla Pugaczowa. Fenomen piosenkarstwa rosyjskiego* łączy w jedną grupę zarówno wiersze, jak i piosenki literackie (twierdzi, że mają one charakter umuzycznionych wierszy, co przypomina tezę postawioną uprzednio przez Tuwima). Autor *Poezji w piosence* odrzuca również stwierdzenie, jakoby teksty piosenek, wydrukowane w tomiku, miałyby być odgórnie uznawane za poezję. Traczyk w dalszej części swoich rozważań określa Agnieszkę Osiecką mianem „poetki piosenki”, co brzmi zdecydowanie lepiej i mniej pejoratywnie niż termin „tekściarz”. Niemniej, autorka słów m.in. do utworów *A ja wolę moją mamę* czy *Małgośka*, wydawała w swoich tomach zarówno teksty piosenek, jak i wiersze⁶⁹. Jak zatem odróżnić jedno od drugich, skoro pojawiały się w tych samych publikacjach? A może niektórym tekstom brakowało tej Balcerzanowej muzyczności, będącej głównym składnikiem tekstu piosenki? Obok Osieckiej pojawia się też właśnie m.in. Grzegorz Ciechowski, którego Traczyk nazywa „artystą popkulturowym” – określeniem brzmiącym lepiej niż „tekściarz”, ale nadal pozycjonuje lidera Republiki niżej niż miano „poety piosenki”. Nie chcę, aby niniejsza rozprawa była próbą jakiegokolwiek wywyższenia twórczości Ciechowskiego. Pragnę jedynie odnaleźć „złoty środek”, wyznaczyć cechy, dzięki którym będzie można klasyfikować i rozróżniać twórców tekstów piosenek. Obecnie to właśnie oni tworzą główną część tzw. literatury popularnej. Zresztą tego typu stwierdzenie wygłosił również Michał Głowiński w *Słowniku terminów literackich*: „W zakresie poezji współcześnie do literatury popularnej należą przede wszystkim teksty piosenek”⁷⁰.

W swojej rozprawie Traczyk zaznacza również, iż utwór muzyczny powinien być zrozumiany podczas pierwszego słuchania, zaś wiersz posiada w sobie głębię, którą odkrywamy coraz bardziej przy każdym kolejnym czytaniu. Mimo tego, wśród polskich artystów znajdziemy także takich, których teksty piosenek są bardzo złożone. Jako

⁶⁸ M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 10.

⁶⁹ Przykładem może być np. tom *Śpiewające piaski* lub zbiór *Sztuczny miód*.

⁷⁰ M. Głowiński, *Literatura popularna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1993, s. 410.

przykład mogę podać chociażby Huberta Dobaczewskiego (lidera zespołu Lao Che)⁷¹. W swoich utworach łączy wiele nawiązań literackich i historycznych⁷², co przysporzyło mi niemałych trudności w trakcie ich analizy, podczas pisania pracy magisterskiej⁷³. To właśnie tego typu teksty piosenek słuchacze cenią najbardziej, gdyż autor pozostawia im pole do własnej interpretacji i znalezienia tego, co nie jest powiedziane wprost. Ponadto tę „zawilność” Anna Barańczak uznała za przełamanie konwencji wewnątrzgatunkowej, co wpływa pozytywnie na jakość samego utworu.

Publikacja *Poezja w piosence* porusza także kwestię nazewnictwa związaną z „poezją śpiewaną”. Do jej opisu Traczyk posługuje się synonimem „poezji w piosence”. Ponadto polemizuje z Pawłem Tańskim, który uważa, że do tekstów tego typu piosenek zalicza się utwory świetne, wybitne. Zaś autor *Poezji w piosence* uznaje takie określenia za niewymierne ze względu na gusta oraz kryteria subiektywnej oceny dzieła. Tański w publikacji pt. *Sandały Hermesa* stwierdza, że istnieją piosenki, które „błędnie określa się mianem wierszy, w ten sposób podnosząc niesłusznie ich wartość. Są to w istocie piosenki, nie utwory poetyckie, a zatem należące do poezji śpiewanej. Można je nazwać piosenkami literackimi, aby odróżnić od «zwykłych» piosenek”⁷⁴. Ten fragment jest o tyle istotny, że wprowadza nowe określenie. Hasło „piosenka literacka” zostało tutaj użyte w kontekście omawiania poezji śpiewanej. Mimo tego, potwierdzałoby to wierszowany charakter tekstu piosenki, o czym pisała Anna Barańczak. Jednak w niniejszej rozprawie nie będę zajmowała się szeroko kwestią zbadania znaczenia hasła „poezja śpiewana”. Naukowcy w dużej mierze zaznaczają, iż ta twórczość opiera się przede wszystkim na tekście. Natomiast moja dysertacja ma na celu analizę piosenek Ciechowskiego, które należy badać całościowo, czyli wraz z melodią oraz elementami aranżacji. Zresztą lider Republiki nie chciał być nazywany mianem autora poezji śpiewanej, o czym wspominał jego kolega Krzysztof Okupski, z pierwszego zespołu noszącego nazwę Nocny Patrol:

⁷¹ zob. K. Gajda, *Piosenka lingwistyczna? Hubert Spięty Dobaczewski (Lao Che)*, [w:] *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy (1)*, red. nauk. J. Osiński, M. Pranke, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 104-124.

⁷² Dowodem na to jest, np. płyta *Gusta* (wyd. S.P. Records, 2002). Znalazły się na niej utwory, których teksty w dużej mierze oparte są o cytaty z różnych dzieł literackich, wydarzenia historyczne oraz słowiańskie wierzenia.

⁷³ *Toposy biblijne i motywy religii chrześcijańskiej w tekstach piosenek Huberta Dobaczewskiego z zespołu Lao Che*, praca napisana pod kierownictwem dr. hab. M. Kurkiewicza, w UKW w Bydgoszczy, 2017 r., maszynopis niepublikowany.

⁷⁴ P. Tański, *Sandały Hermesa. Szkice o poezji*, Toruń 2008, s. 13.

Pamiętam taką wypowiedź Grzegorza: „Jak to nie wygramy? To jakaś zasrana poezja śpiewana ma wygrać? My musimy wygrać. Najlepsi jesteście!”. On miał takie podejście. Szczególnie że nie cierpiał poezji śpiewanej⁷⁵

I.IV. Problemy gatunkowe piosenki

Powyższe rozważania pozwalają przejść do omówienia kwestii gatunkowości piosenki. Konkretna kategoryzacja tego typu dzieła znacznie ułatwiłaby badaczom wybór odpowiednich środków metodologicznych lub chociażby korzystanie z wyznaczonego słownictwa. Nie jest to jednak tak proste do omówienia głównie ze względu na złożoność samego utworu.

Monika Chrzanowska w artykule *O gatunkowości piosenki*, wydrukowanym w 2014 r. w czasopiśmie „Piosenka”, już na początku podkreśla problem braku precyzyjnie nakreślonych pojęć, którymi mogliby posługiwać się badacze piosenek, ale „nawet w literaturze naukowej mieszają się (one - przyp. aut.) ze sobą lub są mylone”⁷⁶. Autorka podkreśla głównie, że dwukodowość piosenki oznacza szukanie każdorazowo pewnego punktu, w którym zarówno muzyka i słowa łączą się w jedność. Nie można analizować żadnego z tych elementów osobno. Takie połączenie Chrzanowska uważa za podstawę tej formy przekazu. Niemniej jednak, dodatkowymi aspektami dzieła mogą być mimika i gesty czy nawet konkretne jedno wykonanie, podczas którego możemy analizować zachowanie artysty, jego ubiór lub miejsce występu. Wszystkie te elementy są nieobowiązkowe, ale mogą stanowić pewną formę przekazu, w związku z czym w niektórych (nieokreślonych konkretnie przez autorkę) przypadkach należy poddawać je analizie, by w pełni odczytać kod. Chrzanowska zwraca także uwagę na różnice między piosenką a pieśnią czy arią operową – dotyczy to przede wszystkim formy zapisu tych rodzajów dzieł. Jednak autorka artykułu rozwija ten problem o dodatkowe wnioski odnoszące się do formy wykonania poszczególnych utworów. Podstawą dla pieśni lub arii jest zapis nutowy. W związku z czym każdorazowy występ „nie będzie zagrażał tożsamości dzieła”⁷⁷. Natomiast w przypadku piosenki zapis nutowy nie odgrywa tak dużej roli. Jej fundamentem jest przede wszystkim warstwa brzmieniowa związana

⁷⁵ Wypowiedź Krzysztofa Okupskiego za: L. Gnoiński, *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa 2016, s. 62.

⁷⁶ M. Chrzanowska, *O gatunkowości piosenki*, „Piosenka” 2014, nr 2, s. 11.

⁷⁷ Tamże.

z konkretnym wykonaniem (dotyczy to głównie samej osoby wykonawcy, jego głosu, akompaniamentu, czyli ogólnie: formy przekazu utworu). Liczba elementów zmiennych w piosence nie jest aż tak duża, gdyż mamy podstawę, która wyznacza kierunek wykonu. Ciekawe jest to, że modyfikacji może podlegać nawet rytm, jeśli pozostawimy kanoniczną melodię ze słowami. Zatem w piosence mogą zajść o wiele dalej idące zmiany niż w przypadku pieśni czy arii.

Koniec końców, w przypadku tego gatunku w świadomości słuchaczy utrwała się jednak konkretne wykonanie, w przypadku zaś gatunków klasycznych – abstrakcyjny model utworu⁷⁸.

Kanoniczne wykonanie piosenki ma także duży wpływ na odbiór samego dzieła. Jeśli mówimy o arii czy pieśni, słuchacz za każdym razem może na nowo analizować dany utwór pod kątem tego konkretnego wystąpienia. Wynika to z faktu, że podstawą tych wykonów jest zapis nutowy. W przypadku piosenki odbiorca zawsze będzie odnosił się w swojej interpretacji do pierwotnego wykonania. Chrzanowska nazywa to „odbiorem biernym” (oraz „czynnym” w nawiązaniu do utworów bez podstawy brzmieniowej). Z tego właśnie względu bardzo mała liczba *coverów* zyskuje większą lub równą popularność, co ich pierwowzór.

Połączenie warstwy słownej i muzycznej oraz odrębna sytuacja wykonawcza czy sposób zapisu wpływają znacząco na konwencjonalność samej piosenki. Wynika z tego konieczność dobrania do siebie odpowiedniego tekstu oraz melodii, a tym samym dotarcia do otrzymania swego rodzaju równowagi w utworze. Podczas tworzenia, kompozytor jest zmuszony do takiego dopasowania słów i muzyki, aby wykonawca był w stanie to przedstawić (tak samo w przypadku, gdy obie role skupiają się w jednej osobie).

Z drugiej strony, autor tekstu musi unikać zbyt skomplikowanych artykulacyjnie ciągów głosek, jak choćby grup spółgłoskowych czy głosek szczelinowych, których użycie również mogłoby doprowadzić do niewyraźnej artykulacji i zatarcia znaczeń niesionych przez słowa⁷⁹.

Wszystkie te elementy mogą spowodować, że kod nie będzie w pełni zrozumiały, przez co nie tylko utrudniony zostanie odbiór, ale może to także wpłynąć na zdecydowanie o popularności danej piosenki. Ponadto autor (tekstu i muzyki) musi zwracać uwagę na

⁷⁸ Tamże, s. 14.

⁷⁹ Tamże, s. 16.

samą kompozycję formalną utworu. Zwrotki należy aranżować na podstawie ciągu przyczynowo-skutkowego, tworząc tym samym strukturę klamrową. Stylistyka powinna być na tyle klarowna, by mogła zostać odebrana i zrozumiana przez przeciętnego słuchacza. Ważne, by odzwierciedlała poniekąd to, co wypracowali Skamandryci, czyli prostotę, rytmiczność i, przede wszystkim, ukierunkowanie na zwykłego odbiorcę. W przypadku warstwy muzycznej dobrze byłoby, gdyby zawierała w sobie pewne podstawowe elementy. Wśród nich Chrzanowska (za Anną Barańczak⁸⁰) wymienia: „symetryczność frazy, harmonika dur-moll z wyraźnymi centrami napięć i rozluźnień tonalnych, wyrazista melodyka znajdują swoje zastosowanie w najbardziej typowych piosenkach współczesnych”⁸¹. Warto zauważyć, że mimo biegu lat i postępu, muzyka nadal jest komponowana według dawnych reguł. Być może na tym polu nadal nie odkryto lepszych reguł działania?

Konwencjonalność piosenki wynika również z odgórnie ustalonego wyboru gatunku muzycznego. W inny sposób będziemy omawiać utwory jazzowe i rockowe. Ponadto artysta jest dodatkowo ograniczony sposobem pisania (wymienionym wcześniej systemem zwrotkowym). To wszystko sprawia, iż autorzy takich dzieł są w jakiś sposób uzależnieni od tendencyjności samego gatunku. Muszę podkreślić jedną najważniejszą informację – przedstawiane powyżej konwencje nie dotyczą tych twórców, którzy próbują odejść od owych reguł. Niemniej jednak, próba wyznaczenia chociażby tendencyjnych praw działania, jakimi są ograniczeni muzycy, pozwala nam, badaczom, na nieco bliższe określenie gatunkowości samej piosenki. Pamiętajmy, że zawsze istnieją wyjątki od reguły.

W ramach wspomnianej tendencyjności, autorka artykułu zaznacza, że istnieje również zasada, według której język powinien zostać jak najbardziej czytelny, aby w ten sposób ułatwić jego odbiór. Odwołując się do Anny Barańczak, Chrzanowska zauważa pewną niespójność w tym tłumaczeniu – pomimo znacznego uproszczenia, warstwa słowna piosenki nadal zawiera w sobie pewne elementy oryginalności. W celu zaspokojenia potrzeb słuchaczy, autor tekstu przybiera jakąś (wybraną zapewne przez siebie) formę przekazu (buduje niecodzienne metafory czy porównania). Właśnie tego oczekuje odbiorca – opowiadania historii w sposób niecodzienny.

⁸⁰ A. Barańczak, *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973.

⁸¹ M. Chrzanowska, *O gatunkowości...*, s. 17.

Mimo obszernego zasobu badań, nadal nie jesteśmy w stanie do końca wyznaczyć konkretnego gatunku, do którego należałaby piosenka. Wynika to przede wszystkim z faktu, że jest to twór złożony, zatem korzysta z kilku różnych dziedzin badawczych. W swoim artykule Chrzanowska odnosi się dodatkowo do słów Edwarda Balcerzana, które i tu warto przytoczyć:

(...) literatura popularna jako obiekt badań naukowych wymaga współdziałania dwóch dyscyplin, socjologii i poetyki. Najprościej rzecz ujmując: „literackość” tego zjawiska jest sprawą poetyki, „popularność” – sprawą socjologii⁸².

Warto dodać, że sama popularność utworu jest również uwarunkowana poetyką tekstu. Podążanie za odgórnie wyznaczonymi regułami pozwala na dotarcie do większej liczby odbiorców. To jest właśnie „sposób na hit”, „złoty środek” w zakresie warstwy słownej dzieła. Nie zmienia to faktu, że w wyniku takiej dedukcji piosenka dużo czerpie z literatury (bardziej szczegółowo: z poezji), stąd też możliwość wykorzystywania metod badawczych właśnie z zakresu tej dziedziny.

Wspomniana w cytacie Balcerzana socjologia odgrywa także znaczącą rolę dla niniejszych badań. Jak już wcześniej kilkakrotnie podkreślałam, rozwój technologiczny (w szerokim tego słowa znaczeniu) niewątpliwie wpłynął na rozwój muzyki w ogóle. Nie tylko sprawił, że na rynku pojawiło się więcej piosenek, ale jednocześnie są one powszechnie dostępne. I to właśnie owa „powszechność” sprawiła, iż te utwory przeniknęły do naszego codziennego życia. W 2015 roku pojawiła się publikacja pt. *500 zdań polskich* autorstwa Jerzego Bralczyka⁸³. Książka zawiera w sobie sentencje pochodzące z różnych sfer życia społecznego i kulturowego (np. z filmów czy słynnych przemówień polityków), jednak dużą część zajmują zdania z tekstów piosenek, np. „Chcemy być sobą”, „Baśka miała fajny biust” czy „Do tanga trzeba dwojga”. Oczywiście, ten wybór był podyktowany jak najbardziej subiektywizmem autora, jednak odpowiada on temu, co na co dzień możemy usłyszeć w zwykłych rozmowach. Ponadto potwierdził to również Jan Miodek, który we wstępie do *500 zdań polskich* napisał:

⁸² E. Balcerzan, *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 253, cyt. za: M. Chrzanowska, *O gatunkowości...*, s. 18.

⁸³ J. Bralczyk, *500 zdań polskich*, Warszawa 2015.

Co najważniejsze zaś – są wspaniałym pobudzeniem do myślenia, do refleksji nad obiegowymi konstrukcjami komunikacyjnymi: dlaczego są one przez nas powtarzane?, jakim okolicznościom i chwytom retorycznym swoją popularność zawdzięczają?, jak nas, Polaków, charakteryzują?⁸⁴.

Fakt istnienia i powszechnego funkcjonowania takich zdań w codziennym życiu społecznym uzmysławia, jak bardzo rozpowszechnienie i popularyzacja formy, jaką jest piosenka, wpłynęło na nasz język, a tym samym na komunikację międzyludzką. Z jednej strony twórca odpowiada na potrzeby wyznaczone przez ludzi (jest przez nie w pewnym sensie uzależniony), ale jednocześnie sam wpływa później na funkcjonowanie tegoż społeczeństwa, poprzez wprowadzenie do niego utartych fraz. Powoli zapominamy o starych, tradycyjnych źródłach i coraz częściej korzystamy z tego, co daje nam kultura współczesna. Może to wynikać głównie ze znajomości samego pochodzenia danego cytatu – przypuszczam, że podczas codziennych rozmów nieraz użyjemy zdań z popularnych piosenek (gdyż częściej je słyszymy), aniżeli z tekstów, których źródłem jest kultura wysoka. Czy ktoś z nas cytuje w towarzystwie Mickiewicza albo nawet bliższego nam czasowo Miłosza? I choć w szkole uczymy się fragmentów ich wierszy czy poematów, to jednak w życiu dorosłym rzadko się nimi posługujemy. Tekst piosenki zastąpił nieco górnolotne powiedzenia bądź cytaty, ponieważ to właśnie utwór muzyczny, a nie literatura, stał się w obecnych czasach bardziej popularny, a tym samym szerzej rozpowszechniany. Nie chcę zagłębiać się w rozważania, czy taki stan rzeczy jest dla nas jako społeczeństwa, dobry czy zły. Pragnę tylko zauważyć, że to zjawisko kształtuje się wokół nas w głównej mierze nieświadomie⁸⁵. Natomiast warto się zastanowić, dlaczego cytaty z piosenek tak głęboko zakorzeniają się w świadomości społecznej?

Przede wszystkim tego rodzaju utwory stanowią formę skrótową, w ramach której autor musi przekazać odbiorcom informacje na temat danej sytuacji. Ma do dyspozycji zaledwie kilka minut, a trzeba wziąć jeszcze pod uwagę fakt, że dużą część samego dzieła stanowi melodia, zatem słowa nie mogą jej przytłoczyć (muzyka musi współgrać z tekstem i na odwrót). Tym samym twórcy tekstów posługują się metaforą, podobną do tej, którą spotykamy w aforyzmach. W zakresie niewielkiej liczby słów, autor musi zawrzeć wiele znaczeń, by w ten sposób zjednać ze sobą wielu odbiorców. Słuchacze przekazują twórcy swoje oczekiwania, a ten wychodzi im naprzeciw i dzięki temu

⁸⁴ J. Miodek, *Wstęp*, [w:] J. Bralczyk, *500 zdań...*, dz. cyt., s. 5-6.

⁸⁵ Podobny wpływ na nas mają także cytaty z filmów, reklam, przemówień polityków czy nawet wypowiedzi z wywiadów z celebrytami.

zainteresowanie danym utworem wzrasta. Pisała o tym m.in. Joanna Maleszyńska w szkicu *O pocieszeniu jakie daje piosenka*:

(...) piosenka jest filozofią potoczną XX w., bo poza naturalną funkcją rozrywkową, w bezpośredniej, łatwej formie przypomina prawdę o wspólnocie ludzkiego losu, jest poszukiwaniem sensu życia, wyrażonym w maksymalnie prosty sposób, ze względu na bezpośredniość przekazu – stale obecnym w naszej egzystencji. Tak jest odbierana, tak jest pisana, tak „działa”⁸⁶.

Nie sposób nie zgodzić się z tym, że muzyka stale towarzyszy nam w codziennym życiu. W dzisiejszych czasach bardzo często spotykamy ludzi ze słuchawkami na uszach; w galeriach handlowych czy na siłowniach ciągle słychać z głośników przeróżne utwory. Ponadto festiwale muzyczne zdobywają coraz to większą popularność. Piosenka stała się także formą autokreacji, a tym samym organizowania wokół siebie pewnych grup ludzi (np. znajomi, z którymi zawsze chodzimy na koncert naszego ulubionego zespołu). Muzyka porusza tematy bardziej przystępne i zrozumiałe dla odbiorców, a to sprawia, że społeczeństwo łatwiej ją przyswaja. Literatura piękna odnosi się do zdecydowanie obszerniejszych oraz głębszych tematów, dlatego też na co dzień rzadziej po nią sięgamy, gdyż trudniej jest odnaleźć w niej odpowiedzi na nurtujące nas codzienne pytania. Ponadto piosenka, ze względu na jej wieloskładnikowość, czyli połączenie muzyki i słów oraz dodatkowych elementów (formy wykonu czy kreacji samego artysty), jest zdecydowanie łatwiejsza do zapamiętania. Można rzec, że taki rodzaj dzieła posiada (zakorzenione w historii swojego gatunku) predyspozycje do bycia popularniejszym i jednocześnie częściej wykorzystywanym (w formie cytatów z tekstów) przez społeczeństwo. Użyteczność piosenki jest zatem odpowiedzią na to, dlaczego w publikacji Jerzego Bralczyka pojawiło się tyle cytatów muzycznych. Należy podkreślić, że mowa tu o utworach różnorodnych – poczynając od piosenki poetyckiej, przez popową, disco-polo, a na deathmetalowej kończąc. Każdy z tych gatunków ma swoich odbiorców i twórców, zatem pojawia się nam zarówno popyt, jak i podaż na dany typ muzyczny. Brzmi to być może pretensjonalnie, ale dzięki wewnętrznej różnorodności piosenki wszyscy mogą znaleźć coś, co będzie przemawiało do ich emocji i odpowiadało na pytania, które ich nurtują. Muzyka ma dzięki temu ogromną siłę oddziaływania, z czego nie do końca możemy zdawać sobie sprawę. Korzystamy z tego typu tekstów na

⁸⁶ J. Maleszyńska, *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*, [w]: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 28, cyt. za: M. Chrzanowska, *O użyteczności piosenki. Uwagi wstępne*, „Piosenka” 2015 nr 3, s. 14-15.

co dzień, ale nie zawsze myślimy o tym, że poprzez takie zachowania utrzymujemy poziom popularności danego utworu lub bardziej go rozpowszechniamy. Zwróćmy uwagę na to, jak często wracamy do pewnych piosenek, które przypominają nam o konkretnych sytuacjach. Dzięki nim możemy nawet cofnąć się pamięcią do emocji towarzyszących tamtemu wydarzeniu. Dlatego tak ważny jest element socjologiczny w piosenkologii. Jako badacze analizujemy tekst w odniesieniu do okoliczności historycznych, otaczających artystę podczas pisania takiego utworu. Tego typu odniesienia pozwalają odnaleźć informacje, które zostały ukryte pod warstwą metafor.

Rozdział II. Tekściarz czy poeta piosenki?

II.1. „Tekściarz” – wyjaśnienie terminu

Kwestia braku sprecyzowanej nomenklatury w zakresie *piosenkologii* implikuje jeszcze jedno pytanie: skoro nie wiemy, jak nazwać tekst piosenki, który należałoby przypisywać już do kultury wysokiej, to jakiego nazewnictwa użyć w celu określenia twórcy tej warstwy słownej? Niniejsza dysertacja nie miałaby racji bytu bez uwzględnienia rozważań na ten temat. Przede wszystkim należy rozpocząć od aktualnego, bezspornego stanu badań.

Niezaprzeczalnie twórca tekstu piosenki jest tekściarzem, co zresztą potwierdzają definicje słownikowe. Niestety, nie znajdziemy w nich wielu różnic. Wszędzie pojawia się bardzo podobny opis tego hasła.

tekściarz *pot.* «osoba zajmująca się zawodowo pisaniem tekstów piosenek lub tekstów utworów kabaretowych; autor tekstów»⁸⁷

W niektórych wydaniach, jak np. w *Słowniku współczesnego języka polskiego* pod red. Bogusława Dunaja, brakuje informacji o tym, że tekściarz jest także twórcą utworów kabaretowych; reszta pozostaje bez zmian. Ciekawe jest to, że nawet w *Słowniku terminów muzyki rozrywkowej* autorstwa Adama Wolańskiego omawiane pojęcie nie zostało bardziej rozbudowane. Odnajdziemy w nim nieco więcej przykładów, nic ponadto⁸⁸.

Jako ciekawostkę warto przytoczyć rozbudowany opis tegoż hasła w *Alfabecie polskiej rozrywki* wydanym w 1974 r. Odnoszę jednak wrażenie, iż należy tę definicję traktować z przymrużeniem oka. Autorzy wyodrębnili w niej tekściarzy od „poetów pisujących piosenki (Bryll, Grochowiak, Kubiak, Ficowski, Urgacz)” oraz od „autorów, którym zawdzięczamy piosenki współczesne oparte na dobrych pomysłach i świetnym wyczuciu języka”⁸⁹. W tej kategorii wymieniono chociażby Osiecką, Młynarskiego czy

⁸⁷ *Wielki słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 3, Warszawa 2018, s. 821.

⁸⁸ *Piosenka*, w: *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, red. A. Wolański, Warszawa 2000, s. 176.

⁸⁹ *Alfabet polskiej rozrywki*, red. W. Filler, M. R. Groński, J. Wittlin, Warszawa 1974, s. 81.

Koftę, natomiast tekściarze zostali uznani za „spadkobierców Andrzeja Własta⁹⁰”. Nie bez przyczyny w tej definicji pojawia się pewna gradacja: jako pierwszych opisano poetów, następnie „poetów piosenki”, a dopiero na końcu tekściarzy. Niestety, autorzy definicji nie przedstawili różnic między tymi trzema grupami (poza tym, iż twórczość autorów z dwóch pierwszych środowisk jest „oparta na dobrych pomysłach”). Autorzy *Alfabetu polskiej rozrywki* skupili się na zachowaniach typowych dla tekściarzy czy ich charakterze. Dowiemy się zatem, że tekściarze to osoby „ruchliwe i wszędobylskie”, tworzące „zgrane sitwy i klany”, a ich wyobraźnia twórcza jest „zdegenerowana”.

Ale groźniejsi są tekściarze-maniacy. Szantażyści uczuć. Mistyfikatorzy głębi o poziomie kałuży. Pięknym przykładem natchnionego tekściarstwa jest chociażby pieśń o Zegarmistrzu światła, który ma zjawić się w celu zabeltania błękitu w głowie. Albo tajemniczy zwrot w nagrodzonej w Opolu kantyczce pt. *Dom – o niezmienności wśród malw*⁹¹.

Ta ironiczno-prześmiewcza definicja wynika jednak z jednej ważnej cechy hasła „tekściarz” – niezaprzeczalnie jest ono naznaczone pejoratywnie. Mówi o tym m.in. Edward Balcerzan we wspomnianym w poprzednim rozdziale artykule pt. *Poeci i piosenkarze*.

Muszę, niestety, posługiwać się tą źle brzmiącą, niepotrzebnie ironiczną, nazwą „tekściarz” z – braku lepszej, obiektywizującej sens omawianego procederu. Cóż, nie tylko krytycy, bo i sami zainteresowani zawodowcy od „słów do muzyki” mają kłopoty z samookreśleniem się. Choćby J. Przybora, który opowiada, jak to „wiążą słowo z dźwiękiem kompozytor i ten drugi”⁹².

Problem braku odpowiedniej (w znaczeniu: neutralnej bądź po prostu nie pejoratywnej) terminologii dotyczącej twórcy tekstu piosenki pojawia się przede wszystkim jako dodatkowy element rozważań na temat nomenklatury w *piosenkologii* w ogóle. Brak rozwinięcia opisu tego hasła, chociażby na poziomie definicji słownikowych, pokazuje jak bardzo jest ono niedookreślone. Dlaczego więc od wielu lat ma ono w sobie wciąż negatywne cechy? Duży wpływ na antypatyczny wydźwięk określenia „tekściarz” ma zapewne klasyfikacja muzyki rozrywkowej jako kultury niskiej. Jeszcze w latach powojennych poeci mogli być postrzegani nieco krytycznie ze względu na to,

⁹⁰ Andrzej Włast był popularnym twórcą słów do piosenek z okresu dwudziestolecia międzywojennego, takich jak *Tango milonga* czy *Jesienne róże*.

⁹¹ Tamże, s. 85.

⁹² E. Balcerzan, *Poeci i piosenkarze (I)*, dz. cyt., s. 39.

że dodatkowo imali się pisanie tekstów piosenek. Przykładem może być chociażby esej Artura Sandauera na temat pracy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego:

Jeszcze po latach pokpiwać sobie będzie Gałczyński z awangardowego poety, który nie potrafi napisać – reklamy pudru. On – potrafi. Drukuje, gdzie się da, występuje w pismach, w których nikt szanujący się nie zwykł występować, nie gardzi żadnym rodzajem – skeczem, piosenką, scenariuszem czy słuchowiskiem. Czy do pomyslenia jest Staff pisujący teksty dla kabaretów? Nawet Tuwim – o ileż lepiej przystosowany do nowych warunków! – robi to wstydliwie i pod pseudonimem, starannie przestrzegając rozdziału między muzą lekką a poważną, satyrą a liryką⁹³.

Rozdział poezji i piosenki rozrywkowej spowodował utworzenie podziału na kulturę wysoką oraz niską, z czego ta druga postrzegana jest jako (kolokwialnie rzecz ujmując) gorsza, o czym zresztą pisałam w poprzednim rozdziale. Nie zmienia to jednak faktu, że od wielu lat obie te sfery przenikają się wzajemnie. Mimo tego, niezbyt pochlebne nacechowanie słowa „tekściarz” nie zmieniło się wraz z rozwojem *music studies*. Problem polega być może nie na braku chęci zmiany, lecz (ponownie) na deficycie odpowiedniej nomenklatury, która pozwoliłaby konkretnie określić autora tekstu piosenki aspirującego do sklasyfikowania go gdzieś indziej niż w kulturze niskiej, czyli twórcę z predyspozycjami do bycia „kimś więcej niż tylko tekściarzem”. Tę inną przestrzeń funkcjonowania owego artysty (opisaną w dalszej części niniejszego rozdziału) podkreśla również Piotr Derlatka. W publikacji *Poeci piosenki 1956-1989* stwierdza, iż omawianych przez niego twórców (Agnieszkę Osiecką, Jeremiego Przyborę, Wojciecha Młynarskiego oraz Jonasza Koftę) należy w takiej sytuacji nazywać „poetami piosenki”. Jednak Derlatka uznaje to za zjawisko, które dawno minęło.

Traktuję epokę poetów piosenki jako zamkniętą całość, zjawisko już nieistniejące. Zaproponowane przeze mnie daty (1956-1989) są umowne i stanowią znaki określonych przemian – społecznych i politycznych oraz kulturowych. Za początek interesującego mnie okresu uważam odwilż 1956 roku. Druga połowa lat 50. to ekspansja kultury popularnej. Staje się ona nurtem dominującym. Zaczyna się także wewnętrznie różnicować: w jej obrębie wytwarza się – niezależna od sztuki tzw. elitarnej – hierarchia popkultury⁹⁴.

Według Derlatki epoka poetów piosenki skończyła się w roku 1989. Gdyby tak było to jak nazywalibyśmy Osiecką piszącą w latach 90.? Czy wówczas przestała być „poetką

⁹³ A. Sandauer, *O Gałczyńskim – tym razem... bez taryfy ulgowej*, [w:] tegoż, *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981, s. 260.

⁹⁴ P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956-1989: Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012, s. 14.

piosenki” tylko dlatego, że w Polsce zaszły ogromne zmiany społeczno-kulturowe oraz polityczne? Czy twórcy piszący po 1989 roku są już „tylko” tekściarzami? Zamknięcie „poetów piosenki” w ramy czasowe wydaje mi się niezbyt trafione. Nie można przecież uznać tych osób za pewien fenomen istniejący tylko w określonym miejscu w historii⁹⁵. Zgodzę się, że ci twórcy zaczęli być doceniani wraz z rozwojem muzyki rozrywkowej, czyli w latach powojennych. Jednak popkultura nie zniknęła, wręcz przeciwnie – rozwój technologiczny ostatnich lat spowodował znaczne rozbudowanie tej sfery kulturowej, przez co staje się ona silniejsza i coraz bardziej wpływa na życie społeczne.

Derlatka podnosi również istotny problem, o którym pisałam w pierwszym rozdziale niniejszej rozprawy, a mianowicie to, że piosenka uważana jest za twór lekki, niewymagający czynnego udziału odbiorcy. Autor zauważa jednak, iż takie stwierdzenie nie dotyczy wymienianych przez niego poetów piosenki, podając tym samym przykłady wypowiedzi owych twórców, m.in. Wojciecha Młynarskiego:

Zachęcam Szanownego Czytelnika do kontrolowania dat, zamieszczonych pod każdym utworem. Te daty przywołują historyczny i społeczny kontekst i będą, być może, powodem dodatkowych przemyśleń⁹⁶.

Zapewne nie o takie tłumaczenie swojej działalności chodziło Stanisławowi Barańczakowi (do którego zresztą odwołuje się również sam Derlatka), pisząc o tym, że „w wypadku kultury «wysokoartystycznej» naszego stulecia odbiorca dzieła konstruowany jest z nastawieniem na jego aktywność i samodzielność”⁹⁷. Muszę jednak przyznać, iż nazwiska takie jak Młynarski, Osiecka czy Przybora są często wymieniane przez badaczy z zakresu *music studies* jako przykład tych, których nie należałoby określać mianem „tylko tekściarzy”⁹⁸. Mimo tego, nie znalazłam żadnego wyjaśnienia, dlaczego te postaci są stawiane wyżej niż twórcy z późniejszego okresu (jak np. muzycy rockowi czy popowi). Rzadziej pojawia się chociażby nazwisko Marcina Świetlickiego, który, podobnie jak często wspomnianą Osiecką, pisze nie tylko teksty piosenek, ale przede wszystkim wydaje tomiki poezji⁹⁹. Warto zaznaczyć, że np. w publikacji Pawła

⁹⁵ Edward Balcerzan we wspomnianym artykule *Poeci i piosenkarze (I)* uznaje to po prostu jako zjawisko nowe; nie określa ram czasowych.

⁹⁶ W. Młynarski, *Wstęp* [w:] tegoż, *Robię swoje*, Warszawa 1999, s. 6, cyt. za: P. Derlatka, dz. cyt., s. 17.

⁹⁷ S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, dz. cyt., s. 116.

⁹⁸ Najczęściej podkreślana jest Agnieszka Osiecka, uznawana także za poetkę.

⁹⁹ Muszę zaznaczyć, iż fakt, że autor tekstów piosenek wydaje tomiki poetyckie nie sprawia, iż jest on poetą na obu płaszczyznach: muzycznej i literackiej (o czym będę wspominać później). W tym miejscu jest to jedynie porównanie dwóch postaci, których dokonania są podobne.

Panasa, „Świetlik” jest określany mianem „poety”¹⁰⁰; on sam zaś stwierdza, iż wiele tekstów z jego tomu *Czynny do odwołania* to piosenki, nie stricte wiersze¹⁰¹. Z czego wynika takowy podział? I dlaczego wielu twórców z późniejszego (niż Osiecka czy Młynarski) okresu nie jest uznawanych za „poetów piosenki”?

II.II. Pozycja rocka jako gatunku w badaniach naukowych i świadomości społecznej

Niewątpliwie istnieje sfera międzykulturowa, do której przynależą wymienieni przez Derlatkę artyści. Warto się jednak zastanowić, dlaczego twórcy tekstów piosenek, którzy zaczęli w drugiej połowie lat 70. i na początku lat 80. (kontynuując swoją działalność nawet po 1989 r.), nadal przez wielu badaczy z zakresu *music studies* nie są określane mianem „poetów piosenki”? Może być to związane ze statusem muzyki rozrywkowej w Polsce. Spojrzę na ten problem z perspektywy rocka, którego reprezentantem jest Grzegorz Ciechowski. Ten gatunek pojawił się ponad dekadę przed upadkiem PRL-u. To dzięki niemu narodziło się wielu artystów, których również należałoby określać mianem „poetów piosenki”. Niestety, rock nie przekroczył pewnej nieokreślonej granicy, dlatego przez wiele lat traktowano go jako gatunek niezbyt wysokiego rzędu (a na pewno niższego niż poezja śpiewana, która w tym samym czasie osiągała apogeum swojej popularności). Mimo tego odegrał znaczącą rolę w kształtowaniu świadomości młodego społeczeństwa, wpływając na ich styl życia, ubioru, a przede wszystkim kierunek myślenia. Rock wytworzył własną kulturę, odcinając się od chociażby uwielbianego w latach 60. bigbitu. Stał się alternatywą dla wszystkich tych, którym pop czy pop-rock nie wystarczał¹⁰².

Aby zrozumieć, dlaczego rock przez tak wiele lat stanowił u nas znaczącą część kultury niskiej, należałoby zwrócić uwagę na historyczne korzenie tego gatunku. Wywodzi się on z afroamerykańskiego bluesa, któremu przypisuje się cechy ludowe, zatem próba przejścia z poziomu proletariatu do inteligencji od samego początku stanowiła problem. Tę kwestię porusza Marcin Rychlewski, wyjaśniając trudności, z jakimi musiał zmierzyć się rock w momencie, gdy stał się on przedmiotem badań.

¹⁰⁰ P. Panas, *Na tropach autora. O poezji Marcina Świetlickiego*, „Teksty drugie” 2005, nr 6, s. 141.

¹⁰¹ S. Bereś, *Historia literatury polskiej w rozmowach: XX - XXI wiek*, Warszawa 2003, s. 444.

¹⁰² zob. M. Rychlewski, *Rewolucja rocka...*, dz. cyt., s. 193.

Zauważa też, że sami badacze nie wiązali z tym gatunkiem wielu nadziei. Przywołuje przykład Chrisa Cutlera, który w swoich rozważaniach na temat cech rocka pisał:

[Charakteryzuje się – przyp. aut.] Niskim statusem kulturowym i artystycznym, który zwalnia go z historycznych uwarunkowań i obowiązku spełniania oczekiwań dotyczących przeżyć „estetycznych” oraz pozwala mu czerpać z umiejętności i środków uważanych za „niemuzyczne”¹⁰³.

Rychlewski zauważa, że w późniejszej dyskusji wśród badaczy istniało przekonanie, jakby rock powinien wyzbyć się wszelkich aspiracji wysokoartystycznych ze względu na swoje przeznaczenie. Jako gatunek kontrkulturowy zobowiązany jest do skupienia się przede wszystkim na problemach społecznych, a nie na przejściu do kultury wysokiej. Stąd też wielu krytyków¹⁰⁴ twierdziło, iż należy patrzeć na rock poprzez pryzmat ideologiczny, nie zaś artystyczny, w związku z czym ten gatunek był traktowany w odmiennych kategoriach niż inne dzieła sztuki.

Ta „heroiczna” forma rocka miała w Polsce swoje znaczące miejsce. W drugiej połowie lat 70. zaczęły powstawać pierwsze (ważne z perspektywy krajowej muzyki) zespoły tego nurtu. Warto podkreślić, iż przez ponad dekadę rock w wersji kontrkulturowej odgrywał istotną rolę w kreowaniu młodego społeczeństwa¹⁰⁵. Ostatnie lata PRL-u znacznie ułatwiły artystom owego kręgu zdobycie popularności. Wówczas rock pełnił funkcję przekazu ideologicznego, czyli tego, do czego przypisali go już wcześniej brytyjscy krytycy¹⁰⁶. Jednak czy tylko „odpowiednia” sytuacja polityczno-społeczna sprawiła, że ta muzyka stała się tak popularna? Istotny jest przede wszystkim fakt, iż rock nie angażował odbiorcy tylko na poziomie przekazu słowno-dźwiękowego. Na zagranicznych scenach muzycy już w latach 60., a później i kolejnych dekadach, starali się przyciągnąć uwagę słuchacza za pomocą efektownych koncertów. Ten sposób zdobywania popularności w Polsce był możliwy tak naprawdę dopiero po 1989 r. Jednak w naszym kraju artyści również nie próżnowali. Skupili się na przekazie symbolicznym, co, według mnie, sprawiło, że rock w naszym kraju jeszcze mocniej ugruntował swoją pozycję jako gatunek stricte ideologiczny. Mowa tu przede wszystkim o takich zabiegach jak symbolika zawarta na okładkach płyt, ruchy sceniczne czy nawet cała kreacja

¹⁰³ C. Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, przeł. I. Socha, Kraków 1999, s. 145, cyt. za: M. Rychlewski, *Rewolucja rocka...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁰⁴ Rychlewski przywołuje takie osoby jak: Simon Frith, Lester Bangs czy Dave Marsh. Tamże, s. 10.

¹⁰⁵ Zob. A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.

¹⁰⁶ Zob. M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.

artystyczna danego zespołu. Te wszystkie elementy przyciągały uwagę odbiorców, którzy dodatkowo pomagali w budowaniu sławy swoich ulubionych twórców. Ostatnie dekady PRL-u nie sprzyjały rozwojowi rynku wydawniczego, dlatego często słuchacze sami nagrywali piosenki podczas koncertów i rozprowadzali je między sobą. W ten sposób „drugi obieg płytowy” (który ze względu na ówczesny poziom technologiczny działał za pomocą magnetofonów i kaset) przybrał kształt samonapędzającej się maszyny popularności zespołów. Przez takie zachowania rock stawał się coraz bardziej dostępny. Pomogła mu w tym również rosnąca ilość festiwali, podczas których występowały także zespoły tego gatunku. Dowodem na to, iż ta muzyka osiągnęła w latach 80. apogeum swojej popularności jest chociażby zorganizowanie pierwszego Festiwalu w Jarocinie (a później coroczna kontynuacja owego przedsięwzięcia)¹⁰⁷.

Fakt, że rock zaistniał na polskiej scenie w latach 70. i 80. nie oznacza, że później z niej zniknął. W kolejnej dekadzie rozpoczął się bardzo szybki rozwój tego gatunku, głównie ze względu na wprowadzenie na rynek nowych technologii. Komercjalizacja rocka sprawiła, że coraz więcej osób zaczęło go słuchać. Niestety, wiele zespołów nie wytrzymało próby czasu i wraz z upadkiem PRL-u rozpadło się; szczególnie grupy punkrockowe, które swoją pozycję na scenie ugruntowały buntem przeciwko reżimowemu systemowi. Okazało się, że pewne formacje muzyczne nie były w stanie zmienić swojego nastawienia względem nowego świata, czyli kompletnej komercjalizacji, co wcześniej wydawało się wręcz niemożliwe. Przed 1989 rokiem spora część zespołów, nawet tych najbardziej popularnych, jak Manaam, Perfect czy Republika, często borykało się z problemami finansowymi. Muzycy przez wiele lat uczyli się funkcjonowania w świecie pełnym absurdów, w którym, aby coś dostać, należy najpierw samemu coś dać¹⁰⁸. Młodzi muzycy nie tylko dostosowali się do rzeczywistości, w jakiej przyszło im żyć (i grać), ale także potrafili się w niej perfekcyjnie poruszać. I w tym momencie rozpadł się ich świat. Dobrze przedstawił to Robert Brylewski, współzałożyciel takich grup jak Kryzys (później: Brygada Kryzys), Armia czy Izrael.

Największy paradoks był taki, że w momencie, gdy nauczyliśmy się dobrze poruszać w świecie komuny, byliśmy samorządni, niezależni i mieliśmy swoje miejsce, z boku, odłączeni od społeczeństwa, wtedy

¹⁰⁷ Zob. *Pokolenie J8: Jarocin '80 - '89*, red. K. Wojciechowski, Poznań 2011.

¹⁰⁸ Gdyby wówczas powstawały rankingi najpopularniejszych słów, to wyraz „kombinować” zajmowałby pierwsze miejsce przez cały okres PRL-u.

rozpadła się komuna. Przystawienie się na nowe tory w satysfakcjonującym stopniu właściwie do dzisiaj nam nie wyszło¹⁰⁹.

Wydawać by się mogło, że zmiana systemu politycznego wpłynie pozytywnie na postrzeganie samego rocka. W końcu ideologicznie nastawiony gatunek może uwolnić się od kontrkulturowego wizerunku i skupić się na tym, na czym tylko by chciał, bez narzucania mu konkretnych ram działania. Jednak owe zmiany nie wpłynęły na szybkie przejście rocka do sfery między kulturą niską a wysoką, nadal pozycjonując go w tej pierwszej. Przyczyną mogą być wspomniane braki w umiejętnościach dostosowawczych do panujących warunków. Muzycy kolejny raz spotkali się z pewną barierą, którą trudno było im zburzyć. Otóż z dnia na dzień zmienił się świat, w którym potrafili funkcjonować i musieli nauczyć się wszystkiego od nowa, a tak wielka reforma systemu nie tylko politycznego, ale też kulturowego, okazała się nie do udźwignięcia. Należy podkreślić, że polski rock (a w szczególności nowa fala i punk rock) przybył do nas (z dużym opóźnieniem) zza granicy i skupił swoją uwagę na najbardziej podatnym temacie, czyli sprzeciwie wobec szeroko pojętemu systemowi. Co ciekawe, bunt wymierzony był przede wszystkim przeciwko normom społecznym oraz kulturowym, nie zaś politycznym, o czym pisała Weronika Czyżewska-Poncyliusz w artykule zatytułowanym *Czas kultury – czas działania*.

Kierowała nimi odmowa uczestnictwa w zastanej rzeczywistości. (...) Z szeregu ruchu wyróżniała je (środowiska – przyp. aut.) natomiast refleksja wykraczająca poza realia komunistyczne oraz ambicja realnej, długofalowej zmiany społecznej, połączona z kreowaniem nowych wartości¹¹⁰.

I choć artyści apelowali w swoim muzycznym przekazie o zmiany, to jednak nikt nie był na nie przygotowany. Niestety, mentalność i nastawienie społeczne nie podlegało tak szybkim modyfikacjom. Ludzie wciąż żyli dawnymi przyzwyczajeniami, choć realia gospodarcze były zgoła różne. Rock, jako gatunek, jest na tyle wewnętrznie zróżnicowany, że był w stanie udźwignąć brzemień tej rewolucji, jednak muzycy nie potrafili szybko wprowadzić tych zmian do swojego życia artystycznego. Stąd też

¹⁰⁹ R. Brylewski, *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*, Kraków 2012, s. 314.

¹¹⁰ W. Czyżewska-Poncyliusz, *Czas kultury – czas działania. Kontrkulturowy rodowód pewnego pokolenia społeczników* [w:] *Młodzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980-1989) – nowe tropy i pytania badawcze*, red. B. Noszczak, Warszawa 2016, s. 226.

powolne dostosowywanie się twórców do nowych warunków. Z tego też względu polska scena rockowa jeszcze przez wiele lat nie potrafiła oderwać się od przypisanej dekadę wcześniej łatki ideologicznego nośnika przekazu. Zresztą do dziś wielu muzyków, którzy zaczęli swoją działalność w ostatnich latach PRL-u, nadal kreuje pewną konwencję zapoczątkowaną w czasach sprzed 1989 r. – przykładem mogą być chociażby grupy Dezerter lub Tilt, nagrywające wciąż utwory bardzo podobne (w warstwie słownej i melodyjnej) do tego, co prezentowały na początku kariery. W związku z tym brakiem konkretnym zmian w działalności (czy może bardziej: w mentalności) części muzyków, polski rock nadal pozostaje tylko elementem kultury niskiej (choć już nie niszowej, gdyż dzięki rozwiniętej technologii omawiany nurt stał się jeszcze bardziej popularny, a jego przedstawiciele zaczęli pojawiać się na dużych scenach oraz w mediach). Należy jednak podkreślić, iż odkąd w naszym kraju zaczęła się rozwijać dziedzina *music studies*, wielu badaczy stara się zwrócić uwagę na artystów sceny rockowej, których twórczość mogłaby bądź już stanowi sferę między kulturą niską a wysoką. Pociąga to za sobą także chęć zmiany wydźwięku pejoratywnego słowa „tekściarz” lub przypisanie autorom tekstów utworów rockowych miana „poetów piosenki”.

II.III. Dwie grupy kulturowe

Aby przejść dalej w niniejszych rozważaniach, należałoby skupić się na tym, dlaczego tak wielu badaczy kategorycznie nie zgadza się, by twórców tekstów piosenek nazywać poetami? Warto przypomnieć, iż warstwy słownej w piosence nie należy nazywać poezją, głównie ze względu na sposób odbioru i badań. Aby dokładnie zrozumieć kod, naukowcy zobowiązani są do analizy wszystkich poziomów, czyli słowa, muzyki, aranżacji itd. Stąd też tekst piosenki nie funkcjonuje sam w sobie (a przynajmniej nabiera innego znaczenia w połączeniu z pozostałymi elementami utworu muzycznego)¹¹¹. Taki zabieg wymusza na badaczach wybranie innego określenia niż „poeta” czy „tekściarz”. Na potrzeby niniejszej rozprawy skupię się przede wszystkim na twórcach rockowych, gdyż w dużej mierze artyści tego nurtu (piszący teksty piosenek) są od wielu lat zakorzenieni w kulturze niskiej (jak wspominałam uprzednio), z czego wynika również problem dobrania odpowiedniej nomenklatury.

¹¹¹ zob. D. Rogalski, *Piosenka jako akt komunikacji*, dz. cyt., s.4-6.

Tworzenie poezji wiąże się z pewną nobilitacją, mimo że zawód literata przeszedł już właściwie do historii. Nie jest on zbyt powszechny, szczególnie w dobie ciągle rozwijającej się technologii, kiedy coraz rzadziej czyta się poezję. Niemniej słowo „poeta” zawiera w sobie konotacje wręcz gloryfikujące. Dotyczy to także tych osób, które z poezją nie mają do czynienia codziennie, a mianowicie twórców zajmujących się tą działalnością hobbystycznie. Ponadto poezja, przez wzgląd na swoją wielowiekową historię, jest odbierana jako ta pozostająca w świadomości odbiorców przez lata (nadal zachwycamy się utworami pisanymi chociażby w starożytnej Grecji). I choć zawód poety nie jest już najbardziej rozchwytywanym zajęciem, to jego wysoka ranga pozostaje niezmienna od wielu lat¹¹². Należałoby stwierdzić, że żaden postęp technologiczny lub zmiana stylu życia nie wpłynie na to, w jaki sposób postrzegamy poezję. Mimo tego nie siadamy do jej lektury tak często. Z drugiej zaś strony funkcjonują inne typy sztuki pisanej, które można zaliczyć (biorąc pod uwagę samą formę) do liryki. Podobnie jak w przypadku poety, tak też zawód tekściarza powoli odchodzi w niepamięć. Jednak trudno oprzeć się wrażeniu, iż taki stan rzeczy nie wynika z braku popytu na dany produkt. Wręcz przeciwnie – akurat w tym przypadku postęp technologiczny czy coraz szybszy tryb życia społeczeństwa wpływają na rozwój muzyki. Łatwiejszy dostęp do nagrań sprawił, iż piosenki towarzyszą nam w każdym momencie życia: w drodze do pracy, podczas zakupów, na siłowni czy nawet wieczorami, kiedy oglądamy w telewizji kolejne edycje programów wyszukujących muzyczne talenty. Mimo zwiększonego zainteresowania, zawód tekściarza wcale nie staje się coraz bardziej popularny. Nie znamy już tekściarzy z imienia i nazwiska, jak dawniej Andrzeja Mogielnickiego czy Jacka Cygana. Dziś skupiamy się na wokaliście-produkcje, który należy sprzedać i dlatego to on jest zazwyczaj najbardziej popularny. Wpływ na to wszystko może mieć przede wszystkim pejoratywne nacechowanie samego słowa „tekściarz”, o czym pisałam wcześniej. Kiedy słyszymy to hasło od razu sytuujemy go o wiele, wiele niżej niż poetę. W związku z tym bardzo często w publikacjach dotyczących *music studies* trudno odnaleźć ten wyraz. Brak odpowiedniej terminologii sprawia, że badacze po prostu starają się je omijać lub wyjaśniać jego zastosowanie, podobnie jak Edward Balcerzan we fragmencie przywołanym przeze mnie na początku tego rozdziału. Zresztą w tym samym artykule autor podkreśla, że tekst piosenki jest o wiele łatwiejszy do napisania niż

¹¹² W związku z tym, że zawód poety kojarzy się z nisko płatną pracą, młodsze pokolenie decyduje się na bardziej konkretne profesje, w dużej mierze związane z technologią (jak grafik czy programista), a także z social mediami (dla przykładu: influencer czy youtuber).

wiersz¹¹³. Nietrudno się z nim zgodzić – wszak słowo to tylko jedna z wielu składowych piosenki, zaś w poezji jedyna. Stąd wynika fakt, że zawód poety/literata w tym porównaniu jest o wiele bardziej wymagający. Dlatego też wielu badaczy oddziela te dwa zawody, zaznaczając tym samym, iż autor tekstów piosenek nie jest poetą. Jednak nadal powinniśmy klasyfikować wielu „tekściarzy” gdzieś między kulturą wysoką a niską. I nie ma to związku z chęcią uzyskania tytułu „poety” przez tekściarza. Uznanie tekściarstwa za twórczość wysokokulturową niesie za sobą zgoła inne korzyści, a mianowicie brak zapomnienia. Żaden artysta nie chce, by jego działalność odeszła w niepamięć. Uzyskanie miana „kogoś więcej niż twórcy piosenki” powoduje, że taka osoba zapisze się na łamach historii, a kolejne pokolenia być może będą do tej muzyki powracać. Rozwój technologiczny, o którym tak często tu wspominam, ma zatem ogromny wpływ, gdyż właśnie dzięki niemu wielu artystów-muzyków może pozostać w kulturze, nawet po śmierci. Dlatego wciąż powiększa się grono nowych fanów chociażby Freddiego Mercury’ego, mimo że zmarł on 30 lat temu. Technologia pozwala wracać do piosenek czy nawet zapisów koncertów (przez takie platformy jak np. Youtube) sprzed wielu dekad. W taki sposób muzyka staje się ponadczasowa, a jej autorzy pragną „zbudować pomnik trwalszy niż ze spiżu” (jakkolwiek patetycznie by to nie brzmiało). Pewnie każdy artysta chce, by jego twórczość pozostała w pamięci odbiorców przez wiele lat. Stąd też ogromne (często wręcz desperackie) próby zaistnienia nie tylko w kulturze popularnej (czyli tej, która przemija), ale przede wszystkim w wysokiej (trwałej i ponadczasowej).

Badacze z zakresu *music studies* poszukują więc takich artystów, których teksty można uznać za wartościowe literacko, lecz jedynie (i aż) w zakresie piosenki. Dlatego też jasno oddzielają te dwie formy. Wyjaśnia to Michał Traczyk w artykule pt. *Poeta czy tekściarz? – I kto o tym decyduje?*, w którym odnosi się do piosenek Kaczmarzkiego.

Chcę być dobrze zrozumiany. Nie kwestionuję wartości literackich tekstów Kaczmarzkiego. One są wartościowe literacko jako piosenki. Wybór tej formy przekazu nie jest obniżeniem rangi twórczości w odbiorze społecznym (...), jest natomiast uznaniem piosenki za pełnowartościowy środek wyrazu artystycznego. Słusznie zauważa Gajda, że poeci nie muszą zmagać się z problemami dopasowywania tekstu do muzyki, ale dzieje się tak dlatego, ponieważ nie wchodzi to w zakres poetyckich kompetencji, natomiast, jak najbardziej, należy do zadań tekściarza¹¹⁴.

¹¹³ E. Balcerzan, *Poeci i piosenkarze...*, dz. cyt. s. 39.

¹¹⁴ M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz? – I kto o tym decyduje?*, [w:] tegoż, *Zostały jeszcze pieśni...: Jacek Kaczmarzki wobec tradycji*, Warszawa 2010, s. 359.

Zresztą Traczyk w dalszej części tej wypowiedzi zaznacza, że nawet styl zapisu, jakim posługują się twórcy słów do piosenki, nie powinien być określany jako język poetycki, lecz „ukształtowany na wzór poetycki”¹¹⁵, dzięki czemu konkretnie oddzielamy te dwie formy sztuki. W swoim wywodzie, autor *Poety czy tekściarza?* również używa zwrotu „poeta piosenki” w nawiązaniu do twórców piosenki autorskiej. Nie będę zagłębiać się w dywagacje na temat tego, czym dokładnie jest owa piosenka autorska. Przytoczę jedynie fragment definicji słownikowej, w celu przybliżenia ogólnego obrazu tego rodzaju utworów:

Bardzo często piosenka poetycka bywa tzw. piosenką autorską; dzieje się tak wówczas, gdy wykonawca jest jednocześnie autorem tekstu i muzyki (...) ¹¹⁶.

Autorzy tej definicji, czyli Zbigniew Kloch i Adam Rysiewicz, jasno wskazują także, że piosenka autorska skupia się przede wszystkim na warstwie słownej. Nie zapominajmy jednak o tym, że nadal jest to piosenka, czyli utwór złożony z wielu elementów, zatem próba napisania jak najlepszego tekstu nie wyklucza, np. skomponowania dobrze dobranej muzyki. Wróć zatem do dywagacji Traczyka, z których wynika, że poeta piosenki nie jest traktowany gorzej niż poeta (autor poezji); wręcz przeciwnie – obie postaci funkcjonują po prostu w dwóch różnych światach artystycznych. W omawianym artykule pojawia się zamiennie również słowo „tekściarz”, jednak biorąc pod uwagę zmianę pozycjonowania samej piosenki, owo hasło nie wydaje się być już tak negatywne w odbiorze¹¹⁷. Traczyk poświęca swoją wypowiedź głównie twórczości Jacka Kaczmarskiego (ze względu na tematykę całej publikacji), lecz odnoszę wrażenie, iż jednocześnie nakreśla ogólne cechy poety piosenki, który „stawia przed słuchaczem wysokie wymagania” oraz „oczekuje od niego kulturowych kompetencji”¹¹⁸, czyli dokładnie tego, o czym pisał wcześniej Stanisław Barańczak odnośnie twórców kultury wysokiej¹¹⁹. Muszę jednak wyraźnie podkreślić, iż w innej publikacji Michał Traczyk

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka autorska*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 788.

¹¹⁷ Podobnie jak w tekście *Jacek Cygan – poeta czy tekściarz?* w którym pojawia się zdanie: „Miano «tekściarza» nie powinno w tym szczególnym przypadku przywoływać negatywnych skojarzeń, gdyż Cygan jest mistrzem w swojej dziedzinie. Zob. *Język pisarzy. Problemy słownictwa*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, t. 3, Warszawa 2011, s. 282.

¹¹⁸ M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz?*, dz. cyt., s. 360.

¹¹⁹ W ramach dygresji zaznaczę tylko, że wedle powyższych rozważań, nie można się zgodzić chociażby z Jerzym Kwiatkowskim, który w jednym ze swoich felietonów stwierdza, iż tekściarz to poeta, któremu nie wyszło (J. Kwiatkowski, *Baśnie jadalne [w:] tegoż, Remont pegazów. Szkice i felietony*, Warszawa 1969, s. 182).

zaznacza, że jako poetę piosenki można zaliczyć np. Agnieszkę Osiecką, jednak Grzegorz Ciechowski został określony jako (jedyne) artysta popkulturowy¹²⁰ (z czym zgodzić się absolutnie nie mogę). Dlaczego ponownie autorka słów do utworu *Małgośka* jest wystawiana wyżej w „piosenkowej” hierarchii? Czy może Traczyk, podobnie jak Derlatka, uważa poetów piosenki za swego rodzaju minioną epokę?

Aby przejść do następnej części, muszę powrócić do próby podniesienia rangi muzyki popularnej (w tym przypadku: rockowej). Tę kwestię Traczyk również porusza we wspomnianej wyżej publikacji *Poezja w piosence*, omawiając literackość tekstów Kaczmarzkiego:

O wartości tekstu piosenki, jego literackości, miałyby zatem świadczyć obycie jego autora z tak zwaną kulturą wysoką. Takie rozumowanie przyznaje status „literackości” wyłącznie utworom wysokokulturowym oraz kilku wybranym zjawiskom spoza tego kręgu, świadomie do niego nawiązującym (na przykład twórczości Kaczmarzkiego). Z czym zgodzić się naturalnie nie mogę, gdyż tego typu propozycje, po pierwsze, są zamachem na przyzwolenie wytworom popkulturowym do bycia dziełem sztuki (choćby tylko na obszarach, gdzie kultura wysoka jest nieobecna), po drugie, negują utrwalony w świadomości podział na kulturę wysoką i popularną (piosenka była, jest i będzie tworem wyłącznie popkulturowym)¹²¹.

Traczyk zauważa dwie główne kwestie: piosenka ma prawo do bycia dziełem sztuki, lecz nie jest w stanie wejść na poziom kultury wysokiej. Z punktu widzenia moich rozważań, ta druga myśl wydaje się sprzeczna z tym, o czym wcześniej pisałam. Jednak muszę podkreślić, że w żadnym momencie nie negowałam faktu, jakoby piosenka nie miała być wytworem popkulturowym. Zwracam jedynie uwagę na istnienie czegoś pomiędzy kulturą niską a wysoką. Już sama kwestia istnienia pojęcia „dzieła sztuki” w zakresie utworu słowno-muzycznego sprawia, że musi funkcjonować jakaś przestrzeń pomiędzy; nigdy nic nie jest tylko czarne lub białe. Ponadto sam Traczyk podkreśla, iż istnieją obszary, w których kultura wysoka nie jest obecna. I takim obszarem jest (przynajmniej w mojej ocenie) codzienne życie społeczne, w którym popkultura ma swój największy wpływ. Muszę podkreślić to raz jeszcze: utwór popularny (rockowy) może być dziełem sztuki, czymś więcej niż tylko zwykłą bezrefleksyjną rozrywką, ale nadal pozostanie w grupie piosenek. Moje wcześniejsze rozważania prowadzą do głównej tezy tego rozdziału, a mianowicie faktu istnienia dwóch różnych grup kulturowych.

¹²⁰ M. Traczyk, *Poezja w piosence*, dz. cyt., s. 178.

¹²¹ Tamże, s. 16.

W jednej z nich znajdują się utwory muzyczne (te, których melodię można zapisać, jak np. arie operowe), literatura czy sztuka (w znaczeniu: rzeźby, obrazy, itp.). W ramach tej grupy istnieją dzieła wybitne i takie, które można by uznać za „niższe” (niekoniecznie popkulturowe, ale funkcjonujące w hierarchii kulturowej zdecydowanie niżej). Mówimy wówczas o kunszcie (bądź jego braku), wybitności danych dzieł czy nawet o ich ponadczasowości. Zaś do drugiej grupy można przypisać szeroko pojmowaną rozrywkę (popkulturę), do której zaliczymy filmy, performance’y czy piosenki. Podobnie, jak poprzednio, tutaj też mamy prawo mówić o wybitności i ponadczasowości poszczególnych dzieł. Jednak nie zapominajmy, że ta forma kultury mogła się rozwinąć, a następnie ugruntować się w społeczeństwie przede wszystkim za pomocą technologii. W związku z tym, owe wytwory kulturowe są (w porównaniu do tekstów kultury obecnych w pierwszej grupie) dość „świeżym” zjawiskiem, bo przecież możemy przeczytać wiersze Horacego sprzed naszej ery, ale nie jesteśmy w stanie obejrzeć występu komików z czasów chociażby króla Poniatowskiego. Tego typu sztuka nie mogła być zapisywana, a co za tym idzie – nie ugruntowała swego ponadczasowego charakteru. Stąd też wynikają owe podziały na kulturę wysoką i niską. Jednak należy pamiętać, że wraz z rozwojem szeroko pojętej sztuki, powinniśmy też rozwijać jej podział. Wedle tego rozumowania piosenka może być dziełem wybitnym, a nawet ponadczasowym, jednak w zakresie swojej grupy kulturowej. Dlatego też mówimy o utworach lepszych i gorszych (używając potocznego słownictwa), jednak trudno porównać tekst piosenki Ciechowskiego z wierszem Mickiewicza. Co więcej – w ogóle nie powinniśmy tego robić, gdyż oba dzieła mogą być uznane za rewolucyjne lub niespotykane, ale jedynie w zakresie swoich grup. Dlatego też uważam, że przejście jakiegoś twórcy z jednego układu kulturowego do drugiego nie powinno być ujmą (mam tu na myśli np. rozpoczęcie działalności tekściarskiej przez poetę). Jest to po prostu chęć spróbowania czegoś zupełnie innego. Pisał o tym Paweł Tański w książce zatytułowanej *Sandały Hermesa*:

W kulturze popularnej istnieją całe obszary zajęte przez utwory słowno-muzyczne, czyli piosenki wśród których znaleźć można całkiem interesujące teksty, nieustępujące w najlepszych przypadkach wierszom pisanych przez tych, którzy dążą do stworzenia liryków. (...) Zaletą słuchania przez młodych ludzi takich piosenek jest fakt, że być może sięgną oni w przyszłości po bardziej ambitne¹²² utwory i zainteresują się

¹²² Odnoszę wrażenie, że określenie „bardziej ambitne” wynika z faktu trudności odbioru samej poezji (kiedy to mamy jedynie słowo, bez żadnych dodatkowych elementów), aniżeli z tego, iż teksty piosenek nie są wymagające dla słuchacza.

poezją. A i sami piszący wiersze próbują docierać do odbiorców poprzez śpiewanie swoich tekstów w różnych zespołach muzycznych¹²³.

Jeśli przyjmiemy, że istnieją wspomniane dwie grupy kulturowe, wówczas wyjaśnia się poniekąd kwestia nomenklatury, od której rozpoczęłam powyższe rozważania. Mianowicie: nie możemy nazywać twórcy tekstu piosenki „poetą”, lecz „poetą piosenki” już tak, ponieważ w samym tym zwrocie pojawia się ukierunkowanie w stronę konkretnej formy sztuki. Czy to oznacza, że taki artysta nie może zostać poetą? Myślę, że może, jednak w takim przypadku jego wiersze powinny być rozpatrywane z punktu widzenia tej (powiedzmy) „starszej” grupy kulturowej, do której należy poezja. Czy poeta ma możliwość pisania tekstów piosenek? Oczywiście, jednak wówczas jest nie tylko poetą, ale również tekściarzem (lub poetą piosenki, jeśli zacznie tworzyć teksty uznane przez słuchaczy za wybitne). Rozdzielając obie grupy kulturowe jesteśmy w stanie rozwiązać problem nazewnictwa, a dodatkowo możemy dokładniej sprecyzować różnicę między „tekściarzem” a „poetą piosenki”. Jeśli teksty piosenek danego artysty zostały uznane za nowatorskie, wpływające na świadomość odbiorcy oraz pozostające w nich na długo (czyli ponadczasowe), wówczas możemy mówić o tekście wybitnym. Dlatego też takiego twórcę nazwiemy „poetą piosenki”, bez względu na to, czy jest on jedynie autorem tekstu, czy także jego wykonawcą. W tej sytuacji istnieje też możliwość sklasyfikowania poszczególnych piosenek jako wytworów kultury wysokiej, jednak w zakresie swojej grupy.

II.IV Grzegorz Ciechowski – poeta czy poeta piosenki?

Poeta, producent, muzyk – taka kolejność przychodzi mi do głowy, kiedy myślę, jak najlepiej opisać Grzegorza od strony artystycznej. Myślę, że bez jego poetyckiej natury, potrzeby pisania, być może nie zrodziłaby się żadna inna¹²⁴.

¹²³ P. Tański, *Sandały Hermesa...*, dz. cyt., s. 12.

¹²⁴ P. Stelmach, *Lżejszy od fotografii – o Grzegorzu Ciechowskim*, Kraków 2018, s. 100.

Powyższa wypowiedź Katarzyny Groniec pochodzi z publikacji Piotra Stelmacha *Lżejszy od fotografii*. Muszę zaznaczyć, że w tej książce znajduje się wiele podobnych zdań na temat Grzegorza Ciechowskiego. Jednak, czy na pewno lidera Republiki można nazywać poetą? Z taką opinią nie zgadza się chociażby Paweł Tański, który zaznaczył to w recenzji pracy doktorskiej Sylwii Gawłowskiej pt. *W kręgu polskiej piosenki autorskiej – twórczość Grzegorza Ciechowskiego*.¹²⁵ W mojej rozprawie nie chciałabym jednak być obrońcą żadnej ze stron; pragnę skupić się tylko na faktach biograficznych i ustaleniach z poprzedniej części niniejszego rozdziału.

Ciechowski rozpoczął swoją działalność artystyczną od gry na pianinie, jednak szkołę muzyczną porzucił po dwóch latach, tłumacząc taki stan rzeczy „niefartem do pedagogów”¹²⁶. Nie oznaczało to jednak końca jego przygody z tym instrumentem. Umiejętności nabyte w szkole muzycznej, a także w trakcie samodzielnej nauki, wykorzystał później podczas kariery muzycznej grając na różnych instrumentach klawiszowych: fortepianie, pianinie czy organach Hammonda. Zresztą nie był to jedyny instrument, którym posługiwał się Ciechowski. W wieku piętnastu lat zakochał się w grze na flecie. W późniejszym okresie ze swojej obsesji zrobił użytek, rozpoczynając muzyczną przygodę w zespole Juventus właśnie jako flecista, choć początkowo został przyjęty do grupy jako tekściarz. Już wówczas godził piśmiennictwo z muzyką. Jego fascynacja literaturą rozwinęła się jednak dopiero w liceum, kiedy zaczął pisać pierwsze wiersze. O początkach tej przygody Ciechowski wspominał w wywiadzie:

Miałem szesnaście lat i musiałem wyzwolić z siebie emocje, które przez te szesnaście lat się we mnie zebrały. Nie było tu mowy o artystycznym poziomie tego, co pisałem, bo głównie chodziło o wydanie z siebie pierwszego głosu¹²⁷.

W czasach licealnych Ciechowski postanowił „wydać” własnym sumptem „tomik” zatytułowany *Próba twarzy*¹²⁸. Artysta wielokrotnie wysyłał swoje wiersze do różnych czasopism, m.in. do „Twórczości” i „Na przełaj”, jednak zazwyczaj kończyło się to na odpowiedziach odmownych. Ostatecznie w 1978 r. „Poezja” zdecydowała się na

¹²⁵ Recenzja dr. hab. Pawła Tańskiego z dnia 25.06.2018 roku. Dostępna w Internecie: <https://whum.ujk.edu.pl/wp-content/uploads/2018/09/Ta%C5%84ski-Gaw%C5%82owska.pdf> [dostęp dn. 5.11.2020].

¹²⁶ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 29.

¹²⁷ M. Szczygieł, *Moja tajna broń*, „Na Przełaj” z dn. 7.06.1987.

Dostępny w Internecie: http://republika.art.pl/wywiad_szczygiel.html [dostęp z dn. 5.11.2020].

¹²⁸ L. Gnoiński, op. cit., s. 618.

opublikowanie jednego z jego utworów w wydaniu poświęconym twórczości studentów. Debiut w postaci oficjalnego wydania tomiku wierszy Ciechowskiego nastąpił dopiero dwa lata później, kiedy to Od Nowa w ramach serii pod nazwą *Galeria Poetycka* wydała pozycję zatytułowaną po prostu *Grzegorz Ciechowski*. Znalazły się w niej 24 wiersze oraz cztery piosenki napisane dla zespołu Res Publica. O pisaniu tekstów w ogóle Ciechowski mówił w jednym z pierwszych wywiadów z czasów Nocnego Pociągu:

Tekstami zacząłem się zajmować od niedawna, to znaczy zacząłem je pisać właśnie do muzyki Wieśka Rucińskiego w Toruniu. I na początku wydawało się, że to sprawa niełatwa, ale potem, jak się okazało, pisanie tekstów zaczęło mi odpowiadać pod tym względem, że można tam powiedzieć o pewnych sprawach wprost, czyli dosyć dosadnie. Tym bardziej, że wykonuje się je w kontekście muzyki rockowej powiedzmy czy w takiej trochę bardziej country, jaką my gramy z Nocnym Pociągiem. Pewne słowa, które wydawałyby się zbyt mocno powiedziane na samym papierze, nie wydają się nazbyt mocne właśnie zaśpiewane¹²⁹.

Zatem można wnioskować, iż Ciechowski jednoznacznie oddzielał poezję od tekściarstwa, ale jednocześnie potrafił godzić oba zainteresowania. W pewnym momencie przejął rolę pisania tekstów piosenek w zespole Res Publica. Trzeba zaznaczyć, że tego typu piśmiennictwo znacznie różni się od tworzenia wierszy, przede wszystkim ze względu na korelację z melodią. Tekst do utworu muzycznego wymaga od autora dopasowania obu tych składników i połączenia ich ze sobą, co nie występuje w poezji. Ciechowski musiał nauczyć się tego rygoru tworzenia słów do piosenki¹³⁰, a to oznacza, iż jego wcześniejsze próby piśmiennicze nie miały wiele wspólnego z utworami muzycznymi. Dla potwierdzenia tej teorii można podać przykład piosenki *13 cyfr*. Podczas tworzenia albumu *Masakra* Zbigniew Krzywański i Grzegorz Ciechowski skomponowali linię melodyczną do wspomnianego utworu. Wybór tekstu zapadł dopiero później, w czym zresztą pomagał im Leszek Kamiński. Sam Ciechowski wspominał to w taki sposób:

Przejrzał tomik moich wierszy [*Wokół niej* – przyp. aut.], który mu podarowałem. Chodził, chodził po studiu i powiedział w pewnym momencie: „Ogólnie mistyka, ale jest jeden, który idealnie by się nadał”. I *13 cyfr* to taki przetransportowany [zaznaczenie autora] wiersz. Przełożyłem to do muzyki i w pięć minut miałem gotowy tekst¹³¹.

¹²⁹ Wypowiedź Grzegorza Ciechowskiego w wywiadzie dla Radia Gdańsk (1980 r.).

Dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=0OZak5N0Qz4> [dostęp z dn. 05.11.2020].

¹³⁰ M. Szczygieł, *Moja tajna broń*, op. cit.

¹³¹ W. Królikowski, *Szukanie równowagi*, „Tylko Rock” 1998, nr 12/98.

Dostępny w Internecie: http://republika.art.pl/wywiad_tylkorock98.html [dostęp z dn. 05.11.2020].

Powyższą sytuację komentował także Zbigniew Krzywański.

Grzegorz miał dzień na napisanie tekstu. Pisał, nagrywał wokale, a Leszek to zgrywał. W pewnym momencie Leszek mówi do Grzeška: „Nie masz o czym pisać? Dawaj ten twój tomik”. Zaczął wertować – „Zobacz, jaki fajny wiersz! *13 cyfr*. Trochę dostosujesz to do muzyki i będzie świetnie pasowało”. To wiersz napisany kilka lat wcześniej, po wyjeździe Ani do Stanów. Wziął to, usiadł, a następnego dnia przyszedł i mówi: „Mam tekst, dzięki Lechu!”¹³².

Podobną drogę przeszedł tekst do utworu *Republika marzeń*¹³³ (który w tomiku *Wokół niej* widnieje pod tytułem *Konkwistadorzy*) oraz *Podróż do ciepłych krajów*¹³⁴. Nasuwa się zatem pytanie (choć wydaje mi się ono retoryczne): czy obie wersje tekstu powinniśmy traktować na równi? Oczywistym jest fakt, iż trzeba spojrzeć na nie w zupełnie inny sposób, choć samo przesłanie (wniosek interpretacyjny) jest niemal identyczne. Jednak *13 cyfr* w wersji piosenkowej należy do innej grupy kulturowej niż jej poetycki odpowiednik. Drugim zasadniczym pytaniem, który zadaliby sobie badacze z zakresu literaturoznawstwa byłoby: czy ten wiersz Ciechowskiego jest wybitny? A co za tym idzie: czy twórczość poetycka lidera Republiki należy do tych najlepszych? Oczywiście, mogłabym tu napisać o gustach odbiorców, jednak chciałabym oddzielić fakty od fanowskich uczuć. Zresztą w jednym z wywiadów zadano Ciechowskiemu wprost pytanie o to, czy sam uważa się za poetę, na co otrzymaliśmy poniższą odpowiedź:

Trudno mi odpowiedzieć. Kiedy sobie pomyślę, że poeta to na przykład Tadeusz Różewicz, człowiek, który niczym innym się nie zajmuje, tylko od rana do nocy pisze rzeczy ważne, to w takim sensie na pewno nie jestem poetą. Natomiast czasami udaje mi się coś opisać w taki sposób, który zbliża się do poezji¹³⁵.

¹³² P. Stelmach, *Lżejszy...*, dz. cyt., s. 152-153.

¹³³ Zob. Piotr Wróblewski, *Republika marzeń*, Radio Lublin, kwiecień 1995; cyt. za: L. Gnoiński, *Republika...*, op. cit., s. 518.

¹³⁴ Tu jednak nie znalazłam potwierdzenia w wypowiedziach Ciechowskiego, ale piosenka pojawiła się na drugiej płycie Obywatela G.C. *Tak! Tak!*, a sam wiersz o tym samym tytule, lecz w innej wersji, widnieje także we wspomnianym tomiku

¹³⁵ P. Najsztub, *Nie jestem geniuszem, ale...*, s. 71, „Magazyn Viva” 2001, nr 25.

To zbliżanie się do poezji, o którym mówił Ciechowski, obecnie nazwałabym poezją, ponieważ jego wiersze można zaklasyfikować do tej grupy kulturowej. Czy jednak są one aż tak nowatorskie bądź wybitne? Ciechowski nie należał do grona najlepszych poetów w tym kraju, co wcale nie oznacza, że poetą nie był, gdyż jego działalność pozamuzyczna klasyfikuje się do nazywania go tym tytułem. Niemniej jednak, posiadał niewątpliwą zdolność „przetransportowania” (używając terminu Ciechowskiego) swoich wierszy na teksty piosenek, które w ostatecznym rozrachunku uważane są do dziś za jedne z najlepszych i najbardziej trafnych w swojej ocenie, biorąc pod uwagę scenę muzyczną w Polsce.

W tym miejscu pojawia się jeszcze jeden problem kwestii formalnej, a mianowicie fakt, że Ciechowski w ramach swojej działalności muzyczno-tekściarskiej zasługuje na miano poety piosenki¹³⁶. Swoją twórczość kierował do konkretnych (wręcz wyselekcjonowanych) odbiorców. Zdawał sobie sprawę z masowości muzyki rozrywkowej (rockowej), nie uważał jednak tej formy działalności za „drugi gatunek” kulturowy, co podkreślił w jednym z wywiadów stwierdzeniem, iż „masy są bardzo zróżnicowane”¹³⁷. Ciechowski wraz z resztą muzyków Republiki stworzyli coś, co dziś nie stanowi wielkiego fenomenu, jednak na początku lat 80. było zaskakujące. Mowa tu o identyfikacji fanów z zespołem. Ich odbiorcy mieli własną stylistykę ubioru, z czarno-białymi krawatami na czele. Wielu mężczyzn układało nawet fryzury „na Ciechowskiego”. Dodatkowo fani na koncerty przynosili flagi Republiki w czarno-białe pasy. Muszę podkreślić, iż lider wywierał na swoich słuchaczy także wpływ literacki, rozwijając tym samym ich świadomość na ten temat. Fani Republiki, chcąc zagłębić się w tematykę tekstów piosenek, zaczęli sięgać po książki, które inspirowały ich idola. Ciechowski opowiadał o tym tak:

Wymieniłem nazwiska po to, by określić pewne okolice, pola myślowe, które są mi bliskie. Swoją drogą zrobiłem Vonnegutowi w Polsce dodatkową reklamę, jego książki były rozchwytywane, z bibliotek kradziono je¹³⁸.

Podobne sytuacje komentował także wiele lat później Zbigniew Krzywański:

¹³⁶ Leszek Biolik (basista zespołu Republika) użył sformułowania bardziej konkretyzującego, nazywając Ciechowskiego „poetą rockowym” (zob. P. Stelmach, *Lżejszy od fotografii...*, dz. cyt., s. 149).

¹³⁷ M. Butrym, *Rock jako medium*, „Razem” 1989, z. 19/9.

Dostępny w Internecie: http://republika.art.pl/wywiad_butrym.html [dostęp z dn.05.11.2020].

¹³⁸ K. Masłoń, *Erotyka, polityka, republika*, „Razem” 1985, nr 51 (467).

Dostępny w Internecie: http://ciechowski.art.pl/wywiad_razem85.html [dostęp z dn. 14.11.2020].

(...) Formuła naszych koncertów, programowy chłód, nasz wygląd – to wszystko miało działać. I działało. Osiągnęliśmy swój cel. Wystarczyło, że ktoś z nas wymienił jakiegoś autora, a młodzi ludzie natychmiast biegli do księgarni i próbowali znaleźć te książki. Nawet nie wiedząc, że niektóre z nich, tak jak np. *1984* Orwella były wtedy na indeksie. To się nazywa budzenie wrażliwości. Tworzyliśmy taką małą subkulturę...¹³⁹.

Wpływ inspiracji Ciechowskiego na fanów Republiki był na tyle znaczący, że sam lider starał się tłumaczyć koncepcję tekstów piosenek¹⁴⁰ oraz samej grupy. Zresztą zespół stworzył pewną strukturę, będącą obrazem wyimaginowanego kraju, w którym wszystko było czarno-białe, poukładane i idealnie zorganizowane. Grupa nazywała to swoistą koncepcją rocka i, co ważne, była w niej bardzo konsekwentna. W tej materii muzycy nie uznawali kompromisu, wychodząc z założenia, że należy tę wizję po prostu zaakceptować lub nie. Nie chcieli dostosowywać się do istniejącej już sceny muzycznej – ich celem było stworzenie własnej. Cała koncepcja zespołu to przykład niesamowitego rozwoju rocka w tamtym okresie, ale przede wszystkim stanowi o fenomenie Republiki. Warto podkreślić, że teksty piosenek pisane przez Ciechowskiego tylko podnosiły rangę zespołu, gdyż nie były skierowane do każdego słuchacza. Zresztą lider nie chciał trafiać swoją „muzyczną poezją” do wszystkich. Zdawał sobie sprawę z ich niejednoznacznej struktury oraz skomplikowanych i wielokrotnych nawiązań do świata kultury (głównie literatury). Jedną z osób, które komentowały jego sposób pisania był Zbigniew Hołdys, wówczas gitarzysta, kompozytor i autor tekstów piosenek zespołu Perfect.

Byłem zachwycony pomysłowością i różnorodnością tematów – w *Sexy Doll* czy *Telefonach. Kombinat* był pierwszą próbą włamania się do nowego świata tekstów – nikt tak w Polsce nie pisał¹⁴¹. Od Grzeška wyszła lawina piosenek, które poruszały tematy do tej pory nieporuszane. A może inaczej – poruszane, ale w sposób tradycyjny. (...) Bawił się słowami metodą puzzli, składał budowlę z klocków, grał tematem, który mu wpadł do głowy i skakał wokół tego tematu jak konik szachowy. Pomysłowość, z jaką to robił, była niesamowita. Mnie to zwałało z nóg¹⁴².

¹³⁹ W. Królikowski, *Nowe sytuacje czarno na białym*, „Tylko Rock” 1997.

Dostępny w Internecie: http://ciechowski.art.pl/wywiad_nowe_sytuacje.html [dostęp z dn. 14.11.2020].

¹⁴⁰ Ciechowski opowiadał o tekstach piosenek, jednak nie robił tego samego ze swoimi wierszami. Poezję pozostawiał do własnej interpretacji odbiorców.

¹⁴¹ Podobnego sformułowania użył także Marek Niedźwiecki w jednej z audycji podcastu *Radio 357*, poświęconej piosence Grzegorza Ciechowskiego.

M. Niedźwiecki, P. Stelmach, *Single z Żoliborza #51. Wspomnienie Grzegorza Ciechowskiego*, 03.01.2023. Dostępny w Internecie:

<https://radio357.pl/twoje357/audycje/single-z-zoliborza-tylko-w-twoje-357/> [dostęp dn. 29.04.2023].

¹⁴² L. Gnoiński, *Lżejszy od fotografii...*, dz. cyt., s. 348.

Dla przykładu: bez wiedzy na temat tego, kim był Orwell i w jaki sposób napisał swoje najśłynniejsze dzieło pt. *1984* trudno zrozumieć język, jakim posługiwał się Ciechowski na pierwszej płycie Republiki *Nowe sytuacje*. Zespół odszedł od wirtuozerii i popisowych fraz, stawiając bardziej na prostotę i skupiając się stricte na przekazie. Zresztą muzycy zdawali sobie sprawę z ich niebanalnego (jak na ówczesny polski rynek) podejścia do tworzonej przez nich muzyki. Ta nowatorskość przejawiała się jednak nie tylko w kreacji zespołu, ale przede wszystkim w tekstach piosenek. W tej kwestii Ciechowski inspirował się głównie poetami amerykańskimi (takimi jak Ezra Paund, William Carlos Williams czy Guillaume Apollinaire¹⁴³), ale także polskimi, w tym Stanisławem Grochowiakiem czy Julianem Tuwimem. W taki sposób lider Republiki wypracował własne stanowisko na temat pisanych przez siebie tekstów piosenek, a jednocześnie przedstawił konkretną wizję tego, w jaki sposób tworzy.

Zespół był dla mnie sposobem uniknięcia konieczności wydawania kolejnych pieprzonych tomików wierszy – chciałem ze swoimi rzeczami docierać szerzej. Muzyka jest dla mnie tylko medium. Nie będę udawał, że jestem rockandrollowcem, nie będę krzyczał ze sceny „HEJ”, bo mnie to nie interesuje¹⁴⁴

Rangę zespołu zapewne podniosła też cena pierwszej płyty. Wówczas albumy kosztowały od dwustu do czterystu złotych za sztukę, zaś cena *Nowych sytuacji* wynosiła siedemset złotych¹⁴⁵, co zdecydowanie określało prestiż ich posiadaczy i zespołu jednocześnie. Mimo tej zawrotnej stawki, album sprzedał się w całości nakładu. Republika ceniła się (dosłownie i w przenośni), zawężając tym samym swoją publikę do osób, które naprawdę ten zespół pokochały. Stąd też ukształtowała się owa mała subkultura, o której wspominał Krzywański. Z sukcesu samego zespołu wynika też popularność Ciechowskiego oraz jego tekstów. Republika wytworzyła własny styl i sposób oddziaływania na odbiorcę, zaś jej lider ukształtował zupełnie nową formę słowa w muzyce. Najważniejszym punktem w działaniach Ciechowskiego było to, że dzięki swemu nowatorstwu i pomysłowości zapisał się na łamach muzycznej historii Polski jako postać jedyna w swoim rodzaju, a jednocześnie twórca, którego bez wątplenia można nazwać poetą piosenki. Powyższe dwa rozdziały stanowią zatem jedynie wstęp do

¹⁴³ Do Guillaume'a Apollinaire'a będę powracać jeszcze wielokrotnie, ponieważ jego *Wybór wierszy* był jednym z ulubionych tomików Ciechowskiego.

¹⁴⁴ G. Brzozowicz, F. Łobodziński, *Nie jestem rockandrollowcem*, „Rock'n'Roll” 1991, nr. 6/91, cyt. za: L. Gnoiński, *Nieustanne tango...*, dz. cyt. s. 90.

¹⁴⁵ zob. L. Gnoiński, *Nieustanne tango...*, dz. cyt., s. 208.

zbadania utworów Grzegorza Ciechowskiego i potwierdzenia postawionej przeze mnie tezy. Pragnę tylko zaznaczyć, iż w niniejszej dysertacji oddzielę wyraźnie poezję oraz tekstów piosenek. Obie te sfery są niezwykle ważne, jednak należy badać je w różny sposób.

Rozdział III. Wczesne piosenki Ciechowskiego i twórczość „pierwszej” Republiki

Poprzednie rozdziały stanowiły wprowadzenie do głównych części niniejszej rozprawy, jaką są analizy i interpretacje tekstów piosenek Grzegorza Ciechowskiego od początków jego działalności artystycznej aż do drugiej solowej płyty. Mimo iż biografia samego autora jest istotna przy pracy nad jego utworami, to celowo chciałabym ją pominąć w tym miejscu i nawiązywać do niej przy omawianiu poszczególnych dzieł lidera Republiki. Wprawdzie niewielka część jego życiorysu została przywołana na końcu poprzedniego rozdziału, jednak tutaj pragnę się skupić przede wszystkim na tekstach, co stanowi istotę niniejszej pracy doktorskiej. Ponadto biografia Ciechowskiego została opisana już wielokrotnie w przeróżnych publikacjach (zarówno naukowych, jak i eseistycznych oraz publicystycznych), do których zresztą już się odwoływałam i pojawią się tutaj jeszcze nie raz. Nie mogę pominąć inspiracji, jakie wpłynęły na twórczość lidera Republiki. Dlatego w kolejnej części postaram się je omówić.

Ważne jest też, by wyjaśnić strukturę następnych podrozdziałów niniejszej pracy, w celu zobrazowania działań, jakie będę sukcesywnie stosować. Pominięcie zarysu biograficznego to zabieg celowy, głównie dlatego, iż w niniejszej pracy chciałabym zachować chronologię wydarzeń, a co za tym idzie – utwory zostaną omówione w takiej kolejności,

w jakiej ukazywały się płyty (Republiki oraz samego Ciechowskiego). Jak na artystę przystało, Ciechowski w swoich utworach nawiązywał do różnych etapów życia oraz rzeczywistości historycznej. Dlatego postanowiłam skupić się na chronologii wydawania poszczególnych albumów, co zdecydowanie rozjaśni strukturę całej pracy i usystematyzuje ją. Ponadto dzięki przedstawieniu tekstów w takim układzie będę w stanie uwydatnić także rozwój poziomu tekstopisarstwa Ciechowskiego.

Skoro struktura pracy zostanie uzależniona od kolejności wydawania poszczególnych płyt, to oznacza, że właśnie teksty piosenek stanowią podstawę niniejszych badań. Przed rozpoczęciem omawiania materiału badawczego muszę zaznaczyć jeszcze jedną ważną informację, pojawiającą się już w poprzednich rozdziałach, ale nie podkreślaną przeze mnie uprzednio – mam tu na myśli nowatorstwo twórczości lidera Republiki. Obecnie nie jest ona innowacyjna ani odkrywczą. W czasach, w których żyjemy, próba zaskoczenia odbiorcy czymś nowym wydaje się

wręcz niemożliwa, jednak muszę wyraźnie położyć nacisk na to, że badane przeze mnie utwory pochodzą z okresu końca lat 70. aż do początków 90. Minęło zatem (minimum) ponad 30 lat. Zaznaczam to przed rozpoczęciem głównej części pracy tylko po to, by nie powracać do tej informacji zbyt często. Mianowicie nowatorstwo, innowacja czy awangarda (wymieniam tylko kilka synonimów) będą odnosić się do wspomnianych wyżej czasów, nie zaś do obecnie znanych nam standardów. Zaakcentowanie tej informacji na początku niniejszego rozdziału pozwoli na uniknięcie kolejnych (tych samych) tłumaczeń. Jest to na tyle istotne, iż twórczość Ciechowskiego była wówczas uznawana za coś, z czym wcześniej polscy autorzy się nie spotykali, co zresztą będę chciała udowodnić. W związku z tym pojawiają się odwołania do tej innowacyjności, szczególnie w przywoływanych wypowiedziach.

III.I. Inspiracje literackie i muzyczne

Jak już wcześniej zaznaczyłam, tekstopisarstwo Ciechowskiego w dużej mierze opierało się na jego inspiracjach, dlatego tak ważne jest, by omówić chociaż część z nich i ukazać ogólny obraz kręgu zainteresowań muzyka. Szczegółowe odniesienia omówię przy konkretnych tekstach piosenek.

Twórczość innych artystów, zarówno literackich, jak i muzycznych, zdecydowanie wpłynęła na działalność i rozwój Ciechowskiego jako tekściarza (oraz poety). Zresztą cała kreacja Republiki, a przede wszystkim jej pierwszej płyty to właśnie wynik przeróżnych inspiracji, które odegrały dużą rolę w życiu całego zespołu, w tym samego lidera. Jako że jest to praca poświęcona jego tekstom piosenek, skupię się na inspiracjach oddziałujących właśnie na niego.

Ciechowski rozpoczął swoją artystyczną ścieżkę jako poeta, stąd właśnie czynniki literackie miały w tej początkowej działalności największy wpływ. W jednym z wywiadów opisuje dokładnie, w którym momencie zdecydował się na rozpoczęcie swojej przygody jako poeta.

Pewnego dnia Ania Ruczyńska wysłała mi pocztą międzyławkową cieniutki tomik wierszy *Twój powszechni morderca*. Niejaki Wiktor Woroszyński – oprócz paru innych – zawarł tam wiersz składający

się z następujących trzech linijek: „Zobaczysz / Będzie nam dobrze / Zobaczysz”. Od tego momentu przestałem być czytelnikiem. Zacząłem być złodziejem słów. I myśli¹⁴⁶.

Będąc uczniem Liceum Ogólnokształcącego im. Marii Curie-Skłodowskiej w Tczewie (późniejszego I Liceum Ogólnokształcącego), Ciechowski należał do grupy młodych poetów. W listach pisanych do Joli Muchlińskiej wyznawał, że czyta Różewicza, Mickiewicza (*Ballady i romanse*) czy Stachurę. Fascynacje literackie Ciechowskiego wspomina także jego starsza siostra, Aleksandra Krzemińska:

(...) Ale oprócz wygłupów prowadziliśmy też rozmowy o literaturze, bo on szalał na punkcie książek. Dzieliliśmy się nowościami. Moją piękną książkę o historii życia Apollinaire’a wziął sobie na obóz w góry. Kiedy ją później zobaczyłam, zniszczoną, wymiętoloną, to się prawie pokłóciliśmy. Ale on po prostu był zafascynowany poezją. Wiem, że uwielbiał *Bakunowy faktor* Johna Bartha. Ja akurat za takimi awanturycznymi książkami nie przepadałam. Uwielbiał też George’a Orwella i Kurta Vonneguta¹⁴⁷.

O dwóch ostatnich, a także o Apollinairze, Ciechowski wspominał później wielokrotnie w wywiadach. Twórczość tych autorów miała wpływ nie tylko na tekstopisarstwo lidera Republiki, ale również na sposób kreacji całego zespołu.

Literackie inspiracje oddziaływały zarówno na jego „poetycką działalność”, jak i na życie osobiste. Już na studiach, po lekturze książki *Wolność od znanego* autorstwa Jiddu Krishnamurtiego¹⁴⁸ młody Grzegorz doszedł do wniosku, iż „patriotyzm jest wyłącznie rozszerzonym egoizmem”¹⁴⁹. Wtedy zrezygnował z udziału w podziemnej organizacji młodzieżowej, do której przystąpił za sprawą Joli Muchlińskiej. Zwieńczeniem samych studiów było napisanie pracy magisterskiej (której ostatecznie nie obronił) na temat wierszy Stanisława Grochowiaka, którego styl haiku¹⁵⁰ bardzo inspirował Ciechowskiego.

¹⁴⁶ W. Królikowski, *Przesłuchanie*, „Tylko Rock” 1992, nr 10/92, cyt. za: L. Gnoiński, *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa 2016, s. 31.

¹⁴⁷ P. Stelmach, *Lżejszy od fotografii...*, dz. cyt., s. 619.

¹⁴⁸ Jiddu Krishnamurti (ur. 12 maja 1895 r., zm. 17 lutego 1986 r.) był indyjskim filozofem, mówcą i pisarzem. W swoich rozprawach filozoficznych przedstawiał, czym jest myśl oraz prawda. Ponadto twierdził, że pełną wolność można osiągnąć dzięki dobrej obserwacji własnego umysłu.

¹⁴⁹ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 38.

¹⁵⁰ *Haiku, haiki* – krótki, kunsztowny utwór liryczny w poezji japońskiej (od XVII w.), składa się z 3-wersów w rozmiarze 5, 7, 5 sylab; forma epigramatu lub fraszki, w: S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. IV, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 92.

Z poetów polskich wymieniałbym Grochowiaka, Różewicza, bardzo odpowiada mi dyskretny urok poezji Szymborskiej. Lubię formy krótkie, wręcz siedemnastozgłoskowe, takie jak haiku. Napisałem na ten temat pracę magisterską, której wprawdzie nie obroniłem, ale haiku broni się przecież samo¹⁵¹.

W okresie licealno-studenckim dla Ciechowskiego równie ważna jak literatura, była muzyka. Takie grupy jak Nazareth, Gary Glitter czy Slade. Tego ostatniego był na tyle dużym fanem, że przynależał nawet do fanklubu. Ponadto wiadomo, że w tamtym czasie fascynował go również jazz. Przyznawał się do słuchania takich artystów jak Klaus Lenz, Coltrane, Cecil Taylor czy McCoy Tyner. Zaś z polskich wykonawców wspominał przede wszystkim muzykę Krzysztofa Komedy. Nic więc dziwnego, że stał się wówczas członkiem zespołu Juwentus, który wykonywał muzykę właśnie w tym stylu. Początkowo Ciechowski jedynie parafrazował pieśni, takie jak np. *Każda rzecz ma swój czas*, po chwili zaś zaczął grać w zespole na flecie.

W tamtym okresie Ciechowski rozpoczął także swoją przygodę z Symboliczną Łapką Misia, formacją utworzoną wraz ze Zbyszkim Rucińskim. W ten sposób młody tczewianin poznał drugiego z braci – Wiesława, wówczas lidera zespołu Res Publica. To on przybliżył Ciechowskiemu twórczość Jethro Tull, którego muzyka była główną inspiracją toruńskiej grupy, a z czasem największą fascynacją samego Grzegorza.

Lista artystycznych fascynacji lidera Republiki jest jednak zdecydowanie dłuższa. Inne niż wymienione powyżej będę chciała przedstawić w trakcie omawiania poszczególnych utworów samego Ciechowskiego, co zdecydowanie ułatwi organizację pracy i zniweluje powtarzanie tych samych informacji.

III.II. Poszukiwania własnego stylu – pierwsze teksty artysty z Tczewa

Po dołączeniu do zespołu Res Publica, Ciechowski rozpoczął swoją przygodę z pisaniem tekstów piosenek. Pierwszym z nich był *Order za sen*¹⁵² – według książki Leszka Gnoińskiego „pierwsza i jedyna piosenka Res Publici z jego tekstem”¹⁵³. Nie dotarłam do żadnego nagrania tego utworu, więc trudno będzie mi odnieść się do melodii. Skupię się zatem jedynie na warstwie słownej, co, w kontekście analizy tekstów piosenek

¹⁵¹ M. Czapińska, *Mam słabość do siebie*, „Uroda” 1999, nr 8.

Dostępny w Internecie: http://ciechowski.art.pl/wywiad_uroda.html [dostęp dn. 27.04.2021].

¹⁵² Wszystkie cytaty z utworu *Order za sen* pochodzą z książki G. Ciechowski, *Obcy astronom*, Stronie Śląskie 2018, s. 311-312.

¹⁵³ L. Gnoiński, *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa 2016, s. 40.

jako całości (omawianej w poprzednich rozdziałach), nie jest kompletne, jednak w tym przypadku nie mam innej możliwości. Tekst został napisany w roku 1980 r.¹⁵⁴ Ciechowski zachował go w nieco żołnierskim tonie, na co wskazuje już sam tytuł. Order to wysokiej rangi odznaczenie, otrzymywany za szczególne zasługi. W przedstawionej historii można go otrzymać za to, że zaśniemy, co jest zgodne z narzuconymi zasadami. Jednak postać mówiąca zwraca się do społeczeństwa wręcz nawołując do rewolucji, na co wskazuje forma rozkazująca zdań: „nie wolno nam tak spać ludzie” lub „nie wolno fruwać”. Wkraczając do krainy marzeń sennych, ludzie odrywają się od rzeczywistości i problemów ich otaczających, a co za tym idzie: nie sprzeciwiają się zasadom w życiu codziennym, gdyż mają swój własny świat (ten nocny, nierealny). Niestety, ci, którzy narzucili owe reguły, nie przewidzieli pewnych konsekwencji, o których mowa jest w drugiej części piosenki.

Otrzymujemy w niej historię pewnego szewca, który po jednym ze snów zdecydował się na złamanie zasad w świecie rzeczywistym. Ciechowski wskazuje na podział społeczeństwa. Bohater-rzemieślnik, śnił o tym, by zrobić coś, co będzie wzbudzało zachwyt w ludziach z wyższych sfer (w tym przypadku burmistrza). Nie wiadomo jednak, dlaczego zdecydował się na to, by kolejnym razem już nie spać. Można się jedynie domyślać, że wyjście ze swojej klasy społecznej do wyższej nie spotkało się z aprobatą reszty społeczeństwa. Być może, po zaistniałym incydencie, sen został szewcowi po prostu zakazany. Ci, którzy narzucają zasady zauważyli nieprzewidziane wcześniej konsekwencje swoich działań. Tłumaczyłoby to późniejszy fragment: „Płyną łzy szewca / przez nasze dni / buty w nich toną / toną w nich dni” – wygląda na to, że bohater tej historii nie zgadza się z podziałami społecznymi, jakie panują w jego świecie. Tak naprawdę padł on ofiarą systemu klasowego, w którym nie ma możliwości awansu do wyższej rangi, stąd te łzy. Podmiot opisujący zaistniałą sytuację również należy do niskiej grupy społecznej, na co wskazują jego słowa kończące całą historię: „hej mistrzu otrzyj łzy i uwierz w nasze sny”. Szczególnie ważny wydaje się zaimbek „nasze”, ponieważ to on determinuje podział klasowy w tej opowieści, a przecież ciągle mówimy o jednym państwie. Najwidoczniej sen, którego doświadczył szewc, przynależy tylko do osób z wyższej klasy społecznej.

¹⁵⁴ Nie dotarłam do źródła, które potwierdziłoby napisanie tego tekstu w 1980 r., jednak można się tego domyślać po wypowiedzi przyszłego lidera Republiki z tego samego roku dla Radia Gdańsk (fragment wywiadu z Nocnym Pociągiem, zawierający wypowiedź Ciechowskiego został przytoczony w poprzednim rozdziale – zob. s. 53).

Tekst *Orderu za sen* odwołuje się do różnic społecznych, o których Ciechowski pisał od tego czasu wielokrotnie. Ciekawe jest to, że jego pierwszy tekst (a przynajmniej pierwszy formalnie spisany) porusza właśnie taką tematykę, co jest znamienne w kontekście późniejszej twórczości późniejszego lidera Republiki, a także całego zespołu.

Order za sen był piosenką napisaną dla zespołu Res Publica. Jednak jeszcze przed zmianą nazwy i składu grupy Ciechowski pisał inne teksty. Tym razem dla samego Wiesława Rucińskiego, który następnie nagrywał te utwory na kasety i sprzedawał. Teksty do piosenek takich jak *Złodziej*, *Szkółka niedzielna*, *Jesteś sam* czy *Jesienna piosenka* znalazły się w tomiku wydanym w 1980 r. przez Studencki Klub Pracy Twórczej. Zawiera on łącznie 24 wiersze¹⁵⁵ Ciechowskiego oraz wymienione wcześniej teksty piosenek (warto podkreślić, iż są one wyraźnie oddzielone w tym tomie). Na odwrocie okładki znajdziemy biogram, z którego dowiadujemy się, że Ciechowski „najdłużej związany jest z grupą rockową «RES PUBLICA», w której – obok funkcji muzyka – spełnia rolę autora tekstów”¹⁵⁶.

Pierwszym tekstem piosenki we wspomnianym tomiku jest *Złodziej* (napisany do muzyki Wiesława Rucińskiego, o czym dowiadujemy się z adnotacji¹⁵⁷). Jest to historia przedstawiona z perspektywy osoby, która od początku zastanawia się, dlaczego została złodziejem. Jednocześnie jej ofiarami padają dość niespotykane postacie:

strachy na wróble / okradam z krawatów / od lat / (...) / grubych strażaków / ogrywam z guzików / od lat

158

Straty, jakie zostały poniesione nie wydają się jednak bardzo duże. Wręcz przeciwnie – odnoszę wrażenie, że tytułowy złodziej nie chce czynić krzywdy, dlatego jego łupy nie są cenne. Nie zmienia to jednak faktu, że takie postępowanie wzbudza w bohaterze pewne poczucie kontroli (choć nie do końca wiadomo nad czym), co można wnioskować po stwierdzeniu: „karty rozdaję / już nawet we snach”. Mimo iż nie poczuwa się do odpowiedzialności za swoje czyny, chce, by wszyscy mu wybaczyli. Nie zwraca się do pokrzywdzonych, lecz do ogółu – dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, iż bohater jest

¹⁵⁵ Warto zwrócić uwagę na to, że we wspomnianym tomiku pojawiają się dzieła z podziałem na wiersze i teksty piosenek.

¹⁵⁶ G. Ciechowski, *Grzegorz Ciechowski*, Studencki Klub Pracy Twórczej. Galeria poetycka, Toruń 1980, s. 2.

¹⁵⁷ Taki dopisek znajduje się przy każdym tekście piosenki w tym tomie.

¹⁵⁸ G. Ciechowski, *Grzegorz Ciechowski...*, dz. cyt., s. 9-10.

złodziejem tych rzeczy (choć w tym przypadku lepiej byłoby użyć określenia „elementy świata”, gdyż wiatr nie kwalifikuje się jako „rzecz”), z których korzystają wszyscy. Pragnie wybawienia, które nastąpi dopiero w niebie, a nie na ziemi, co w kontekście religijnym miałooby sens. Jednak mimo chęci odkupienia win, jego czyny nadal podlegają karze z perspektywy świeckiej, ponieważ kradzież, nieważne jak szkodliwa, zawsze pozostanie przestępstwem.

W tym tekście Ciechowski zdecydowanie skupił się na bardziej metaforycznej formie przekazu, choć nadal krąży wokół tematu dotyczącego problemy społeczne. Dylemat, związany z oceną podmiotu lirycznego przez odbiorcę, sprawia, że opisana historia nie wydaje się być nacechowana tak negatywnie. Wręcz przeciwnie, tytułowy złodziej ostatecznie obiecuje zwrócić skradzione rzeczy. Poza tym, sam zastanawia się, dlaczego została mu narzucona taka rola w społeczeństwie. Skoro on sam jej nie wybierał, to może warto mu wybaczyć?

Tekst jest w zupełnie innym klimacie niż uprzednio omawiany *Order za sen*. Nie ma tu bowiem żołnierskiego tonu ani socjalistycznej stylistyki językowej. Jedynym elementem łączącym jest motyw religijny, który w poprzednim utworze został tylko wspomniany, tu zaś stał się jednym z głównych elementów puenty historii.

Kolejnym tekstem w wymienionym tomiku jest *Szkołka niedzielna*, która ponownie porusza temat nierówności społecznej. Tytuł odnosi się do wielu rodzajów edukacji religijnych, prowadzonych przez różne wyznania. Opisana historia ma w tym przypadku dwa znaczenia. Pierwszy z nich odnosi się do dosłownego przedstawienia sytuacji – uczniowie spotykają się co niedzielę w tytułowej szkółce, a całe wydarzenie nie ma w sobie znamion wyjątkowości. Czarny garnitur oznacza powagę sytuacji, jednak z drugiej strony uczestnicy śmieją się w duchu.

jest coś w tej waszej powadze kochani / pod srogą miną coś drży / jakby śmiech¹⁵⁹

Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie to, jak zostaje opisane podejście bohatera do całej sprawy. Osoba opowiadająca tę historię tak naprawdę nie ma w sobie żadnej refleksji, gdyż jedyne, czego chce, to powtarzać słowa, tak jak robi to reszta zebranych. Nie skupia się na znaczeniu wypowiedzianych zdań, w tekście nie są one nawet

¹⁵⁹ G. Ciechowski, *Grzegorz Ciechowski...*, dz. cyt., s. 10.

przytoczone, zatem nie wiemy, o czym jest mowa na lekcji. I tu wkradają się pewne zwroty, na które należy zwrócić uwagę.

chce tak jak wy / cedzić słowa przez gardło związane / tak jak wy / jeszcze kołnierzyk mi tylko dopnijcie /
i niech rumianą mam twarz / cudzą twarz

Bohater nie jest do końca sobą, udaje, by nie wychylać się z tłumu, by pozostać niezauważonym. Czy tego chce? Czy robi to z własnej nieprzymuszonej woli? Jego prawdziwe uczucia poznamy w refrenie.

a jednak nie / bo siebie chcę tylko grać / i śpiewać to właśnie co chcę / nosić swoją twarz

Zatem wiemy, iż bohater nie znalazł się w tej sytuacji dobrowolnie, ponieważ nie ma ochoty odgrywać odgórnie narzuconej roli. Kto jednak nakazał mu się tam wybrać? Niestety, na to pytanie nie otrzymujemy odpowiedzi. Jedyne co mamy to historię opowiedzianą tu i teraz, wyrwaną niejako z kontekstu.

W drugiej części tego tekstu dowiadujemy się nieco więcej na temat zebranych tam osób: są to najlepsi uczniowie, wybrani spośród wielu i wyselekcjonowani. Zostaje ukazany obraz dzieci z dobrych, bogatych domów i ich zachowywanie się w kularach. Autor obala pewien mit społeczny. Ciechowski po prostu skorzystał z dobrze znanego nam motywu, by przedstawić sposób funkcjonowania ludzi w społeczeństwie. W opowiadanej historii wszystkie gesty i słowa, jakie wypowiadają dzieci w trakcie tytułowej niedzielnej szkółki są jedynie grą na pokaz. W kontekście całego utworu nie wydaje mi się, jakoby Ciechowski chciał jedynie negować nauczanie religijne sensu stricto. Tło spotkania jest dodatkowym pretekstem do pokazania zachowania społeczeństwa wobec siebie (nieważne, czy tyczy się to młodzieży, czy osób dorosłych).

Tekst jest bardzo dobrym wstępem do późniejszej twórczości Ciechowskiego. Podobnie jak to było w przypadku *Orderu za sen*, tutaj także można wyznaczyć kilka charakterystycznych dla twórcy cech jego utworów. Oprócz wspomnianego przeze mnie wcześniej krytycznego spojrzenia na ludzi zamożnych (potocznie określanych jako tych „z dobrych domów”), najważniejszym elementem jest tutaj gra, jaką toczy główny bohater. Ciechowski wielokrotnie będzie korzystał z tego motywu w swoich historiach, pokazując dwa różne zachowania jednego człowieka, który zupełnie inaczej zachowuje się sam i w grupie. Autor zwraca uwagę na to, w jaki sposób ludzie kreują swoją postawę, by w ten sposób nie wyróżniać się z tłumu. Społeczeństwo wywiera pewną presję, będącą

podstawą funkcjonowania. Biorąc pod uwagę, że teksty Ciechowskiego z czasów „pierwszej” Republiki oraz jego solowego debiutu pochodzą z czasów istnienia Polskiej Republiki Ludowej, te dwojaki sposoby zachowań można zrzucić również na karb polityki zarządzania krajem wywieranej przez rząd. Jednak z perspektywy czasu mogę śmiało stwierdzić, że taki motyw jest często wykorzystywany również w obecnych utworach¹⁶⁰. Toteż nie dziwnego, że Ciechowski przez wiele kolejnych lat korzystał z motywu dwojakości zachowań w opisywanych historiach.

To jednak nie koniec tekstów z tomiku wydanego w 1980 r. Kolejny to *Jesteś sam*, napisany ponownie do muzyki Wiesława Rucińskiego. Mówi przede wszystkim o szeroko pojętej samotności, choć pierwsze dwie zwrotki wskazują na to, że autor opowiada niedolę biednych i samotnych ludzi, spędzających noce w parku. Zaś w trzeciej części dowiadujemy się, że samotność można odczuwać nawet będąc z kimś:

długo całujesz jej włosy / dłużej niż trzeba niżbyś chciał / a może coś chciałeś powiedzieć / zaśnij biedaku
jesteś sam

Powtarzane słowo „biedak” oznacza zatem nie tylko biedę materialną, ale także duchową, uczuciową. Ponadto Ciechowski wskazuje też na to, że każdy z nas odczuwa tę samotność, która sprawia, że życie nie ma koloru („miasto pod szarą pościelą”).

Cały tekst jest utrzymany w smutnej, nieco depresyjnej tonacji. W zbudowanym przez autora świecie panuje brud, szarość i mgła, co jeszcze bardziej potęguje u odbiorcy poczucie beznadziejności. Tym sposobem opisywana samotność staje się także obrazem całego społeczeństwa, choć mogłoby się wydawać, iż dotyka ona przede wszystkim ludzi biednych (żyjących w nędzy, bez dachu nad głową). Tego typu odniesienia do różnych klas społecznych łączy w sobie odbiorców, gdyż okazuje się, że tekst nie jest odrealniony, lecz porusza tematy bliskie każdemu.

Pesymizm sytuacji można odczuć również w ostatnim tekście z tomu z 1980 r. W *Jesiennej piosence* został przedstawiony krajobraz kończącego się lata i ponurej rzeczywistości, jaka nastaje. W okresie jesieni szybko robi się ciemno, co wzmaga poczucie beznadziei. Ponadto mówi się przecież o „jesiennej depresji” i chyba właśnie ją miał na myśli Ciechowski pisząc ten utwór. Pisze o „smutnych cieniach”, które ratuje jedynie zabawa. Tekst skierowany jest do dwóch osób: muzyka, co można wnioskować po ciągłych powtórzeniach słów „niech pan gra”, a także kompana tej imprezy („więc

¹⁶⁰ Tego typu motyw można odnaleźć na przykład na płycie Lao Che *Wiedza o społeczeństwie* (2018 r.).

bracie ty mi nalej”). Zaś z drugiej strony, choć pogoda za oknem wprawia uczestników zabawy w niezbyt dobry nastrój, to jednak to, co dzieje się w domu nadaje życiu kolorytu.

W późniejszych tekstach Ciechowski będzie wykorzystywał element samotności także jako motyw przewodni. Przykładem może być chociażby utwór *Sam na linie*, który już swoim tytułem wskazuje na skorzystanie z powyższego zabiegu. Zaś depresyjny obraz rzeczywistości będzie się pojawiał w niemal każdym utworze Republiki z okresu ich pierwszych dwóch płyt; podobnie jest z przeplataniem tego szarego krajobrazu z elementami pozytywnymi.

Zanim zaczęłam omawiać teksty z czasów zespołu Res Publica, zaznaczyłam, że pierwszą piosenką, do której słowa napisał Ciechowski, był *Order za sen*, o czym wspomina Leszek Gnoiński w swojej książce *Republika. Nieustanne tango*. Jednak w innej publikacji znajduje się wypowiedź Zbigniewa Krzywańskiego, wedle której to właśnie *Narodziny* są tym pierwszym utworem.

Pierwszą piosenką, jaką zrobiliśmy razem, była kompozycja Wieska Rucińskiego. Za komuny był pewien problem z wykonywaniem i nagrywaniem tekstów po angielsku. Wiesiek poprosił Grzegorza, żeby napisał mu polski tekst. I Grzegorz napisał tekst pod tytułem *Narodziny*. Przypomniłam go nam. „Słuchajcie, to jest fajny numer. Może byśmy go zrobili?” I poszło. To był pierwszy utwór z tekstem Grzegorza, ale kompozycja Wieska¹⁶¹.

Tekst przypomina o narodzinach Jezusa, na co wskazują już pierwsze wersy:

Narodził nam się syn / I choć jest noc, czarna noc / Przybyło królów trzech¹⁶²

Jednak całe zdarzenie zostało niejako przeniesione do czasów współczesnych. Pojawia się postać lekarza, który bada dziecko i zapisuje wszystkie nowo zdobyte informacje, a także nadaje numer noworodkowi. Trzej królowie, którzy według Biblii przybyli, by zobaczyć nowego króla, to w tym przypadku sędzia, nauczyciel i ksiądz – w tym miejscu autor przedstawia odbiorcy najważniejsze sfery jego życia, które od tej pory przejmą nad nim kontrolę. Choć w tekście nazywa się ich wrózkami z bajek, to jednak nie są to postacie pozytywne. Wręcz przeciwnie – zaklęcia, które wypowiadają, służą przede wszystkim do ujarznienia przyszłych planów dziecka.

¹⁶¹ P. Stelmach, *Lżejszy od fotografii...*, dz. cyt., s. 579.

¹⁶² Tamże.

Tak sędzia, belfer, ksiądz / Zakłęcia mruczą i drżą / By nie był inny od innych / Od tych, dla których szkoła jest / Parafia, sąd i łyzy

O ile parafię i sąd jesteśmy w stanie przypisać odpowiednio do postaci księdza i sędziego, o tyle zastanawiające jest, dlaczego to nauczyciel jest przyczyną łyz? Czy nauka życia jest najtrudniejsza dla każdego człowieka? Co ciekawe, autor nie zadaje tego pytania; on przedstawia jedynie fakty. Można domniemywać, że nauczyciel jest osobą powielającą kłamstwa jakie przekazywał rząd ówczesny dla Ciechowskiego. Wspomina się tu także o kontroli sprawowanej nad noworodkiem.

Te wszystkie elementy świata pojawiające się w tekście *Narodziny* przypominają do złudzenia orwellowską rzeczywistość, do której w kolejnych latach Ciechowski będzie wielokrotnie wracał. Nadawanie numeru, życie według określonych reguł, niewyróżnianie się w tłumie jasno wskazują na autorytaryzm, co jest cechą charakterystyczną dla tekstów pisanych przez późniejszego lidera Republiki. Jednak Krzywański twierdzi, że *Narodziny* to „kompletnie inny świat niż ten prawdziwie republikański”¹⁶³. Być może wynika to z faktu, iż w tej piosence autor nie pozostawia żadnych złudzeń ani pytań. W piosenkach Republiki (szczególnie z okresu pierwszej płyty) Ciechowski będzie pozostawiał słuchacza z pewną nutą niedopowiedzenia. Natomiast w *Narodzinach* sprawa jest przedstawiona dość klarownie, choć nawiązania do Orwella sprawiają, że (z perspektywy czasu) można zauważyć już pewien określony kierunek Ciechowskiego jako tekściarza. Ponadto patrząc na wcześniej omówione teksty można śmiało stwierdzić, że lider Republiki od początku kierował się stylistyką i motywami, które stały się elementem dla niego charakterystycznym. Tekst z czasów formacji Res Publica czy te pisane dla Wiesława Rucińskiego na poziomie słownym nie różnią się znacznie od tego, co powstało później. Elementem znaczącym wydaje się być melodia, która w kolejnych piosenkach będzie odgrywała ważniejszą rolę.

III.III. Przedpłytkowe single

I oto ten flecista samouk stał się flecistą w zespole, a potem jeszcze klawiszowcem, a ktoś, kto pisuje krótkie wierszyki stał się tekściarzem. (...) Moje losy mogłyby się potoczyć inaczej. Jedno jest pewne – łąziłem

¹⁶³ P. Stelmach, *Lżejszy od fotografii...*, dz. cyt., s. 580.

z pewną treścią literacką, którą musiałem z siebie wyrzucić. Gdyby nie było Republiki zostałbym chyba piszącym wiersze nauczycielem polskiego.¹⁶⁴

Powyższa wypowiedź Ciechowskiego jest dobrym wstępem do rozpoczęcia analizy pierwszej płyty, bo na niej znalazły się kompozycje nie tylko najbardziej popularne, ale przede wszystkim – najbardziej zbliżone do twórczości poetyckiej. To właśnie *Nowe sytuacje* były tym obszarem, w ramach którego lider wraz z całym zespołem mógł zbudować całą koncepcję ich republikańskiego świata. Choć historia tej debiutanckiej płyty została już wielokrotnie przedstawiona, uważam, że jest ona na tyle istotna, iż warto przypomnieć choćby najważniejsze fakty. Muszę nadmienić, że przed *Nowymi sytuacjami* pojawiły się również ważne single, które stylistycznie i muzycznie łączą się z tym pierwszym albumem i to od zbadania tych utworów zacznę.

Gdy wiosną 1980 r. z grania w formacji Res Publica zrezygnował Ruciński (Castor), był to nowy początek dla zespołu, który zdobył już pewną renomę. Muzycy musieli jednak poszukać nowego gitarzysty i w taki sposób w połowie października 1980 r. do grupy dołączył Zbigniew Krzywański, a tym samym uformował się legendarny skład grupy. Jednak jak to się stało, że Ciechowski, z tekściarza i flecisty, stał się nagle liderem, a także wokalistą nowego zespołu? Według reszty muzyków, wyszło to zupełnie naturalnie. Grzegorz ponoć brylował w towarzystwie, a podczas komponowania kolejnych piosenek nucił linię melodyjną. Przez długi czas grupa szukała nowego frontmana, jednak bezskutecznie. Pierwszy koncert nowo zdefiniowanego zespołu miał się odbyć w 1981 roku, więc z braku lepszego kandydata, Ciechowski został także wokalistą. Przypieczętował to debiutancki występ grupy, po którym Grzegorz stał się pełnoprawnym liderem, o czym wspomina między innymi Zbigniew Krzywański:

Myślę, że w jego głowie działa się wtedy mnóstwo twórczych rzeczy. Dokonywała się w nim jakaś rewolucja. I po tym koncercie wybuchnął. (...) Dał sygnał do przeprowadzenia artystycznej czystki i do swego rodzaju ascezy, Chodziło o to, by to wszystko zrobić tak „prymitywnie”, jak to tylko było możliwe. Poszliśmy w innym kierunku estetycznym niż reszta kolegów po fachu. A do tego doszła jeszcze kompletna rewolucja w sferze literackiej¹⁶⁵.

¹⁶⁴ K. Bielas, J. Szczeba, *Co to za pan w tych kulturalnych okularach?*, „Magazyn” (Dodatek do Gazety Wyborczej), 07.09.2000 r.

Dostępny w Internecie: http://ciechowski.art.pl/wywiad_gw_magazyn.html [dostęp z dn. 05.10.2021].

¹⁶⁵ P. Stelmach, *Lżejszy od fotografii...*, dz. cyt., s. 573-574.

To właśnie Ciechowski zapoczątkował styl muzyczny zespołu, a także jego estetykę. Grupa zaaprobowała ten pomysł i zaczęła tworzyć republikański świat. Zrezygnowano z długich partii solowych, zarówno gitarowych, jak i śpiewanych czy granych na flecie. Muzycy chcieli wrócić do podstawowych, „ascetycznych” rytmów. Stąd przearanżowanie niektórych piosenek, takich jak *Biała flaga*, *Balon* czy *Zawroty głowy*. Odeszli od „udziwnień”, jakie proponował rock progresywny w latach 70.; pragnęli odciąć się od wszystkiego, co było najpopularniejsze (a tym samym wszechobecne) i pokazać coś, czego wówczas nie było na rynku muzycznym. Nie można zapomnieć przede wszystkim o tym, że nowa koncepcja zespołu to również zmieniona nazwa, ściśle związana z całą koncepcją, gdyż miała mieć ona pokrycie w tekstach, a tym samym tworzyła spójną jedność. Słowo „republika” oznacza „formę ustroju państwowego, w którym najwyższe organy władzy są powoływane w drodze wyborów na czas określony”¹⁶⁶. Można twierdzić, że zespół stworzył swoje odrębne państwo z taką właśnie formą ustroju. Jednak rządy w republice są wybierane demokratycznie. W nawiązaniu do zespołu muzycy sami zdecydowali się na nazwę i określili kierunek działania, co stoi w sprzeczności z tym, jak powinna wyglądać władza w tego typu państwie. Wybór ten jednoznacznie może kojarzyć się także z paradoksem ustrojowym ówczesnej Polski. Lata 80. to okres Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Słowo „rzeczpospolita” funkcjonuje jako synonim hasła „republika”, a właściwie jej dawna, przedwojenna nazwa (używana zresztą do dziś). Czasy PRL-u nie kojarzą się jednak z demokratycznymi wyborami czy jakimkolwiek wpływem społeczeństwa na rządy w kraju. Stąd też użycie słowa „republika” do określenia nazwy zespołu, kreującego państwo, w którym wszystko jest ustawione idealnie i (przezornie) wbrew woli jego mieszkańców, odpowiada ówczesnej rzeczywistości, w jakiej przyszło funkcjonować muzykom. Idąc za ciosem – głową tego kraju mógł być właśnie Ciechowski. Wychodził on z założenia, iż nic nie może być przypadkowe.

Uważam, że jeżeli ktokolwiek chce coś robić w tzw. sztuce to nie może podchodzić do sprawy automatycznie, bez przemyślenia koncepcji. (...) Były już zespoły próbujące stworzyć zamknięty organizm twórczy. My też próbujemy czegoś takiego. Nie tylko w tym sensie, że muzyka i teksty powstają w zespole, ale chodzi o stworzenie nowej koncepcji całościowej, metaforycznej, która zmuszałaby ludzi do refleksji, która ingerowałaby w ich wnętrza, prowokując nowe sytuacje i struktury myślowe. Nie wyobrażam sobie

¹⁶⁶ *Republika*, *Słownik Języka Polskiego PWN*, dostępny w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/republika;2574046.html> [dostęp z dn. 20.10.2021].

grania muzyki rockowej w oderwaniu od wszystkiego, co dzieje się w nowoczesnej sztuce czy literaturze, od tego, co dzieje się w ludzkich mózgach¹⁶⁷.

Cała koncepcja obejmowała zatem nie tylko ubiór, zachowanie na scenie czy nazwę zespołu, ale przede wszystkim melodię oraz teksty. Piosenki stały się ich środkiem przekazu. Republika miała przedstawiać wymyślony świat, w którym wszystko jest idealnie zorganizowane i poukładane. Ciechowski odchodził w swoich tekstach od zbędnej metaforyki, odwołując się do ówczesnej rzeczywistości, literatury czy kultury. Używał też języka orwellowskiego, zbliżonego do nowomowy ówczesnych mediów. Do całej koncepcji pasował również styl śpiewania Ciechowskiego – jego sylabizowanie sprawiało wrażenie, że w republikańskim świecie nawet język jest idealnie poukładany. Wszystko to miało na celu zbudowanie mocnej podstawy, która będzie nośnikiem przekazu. Zresztą zespół robił wszystko świadomie i przemyślanie po to, by móc oddziaływać na odbiorców, tak jak robią to artyści we wszystkich formach sztuki. Ciechowski traktował piosenki jako środek komunikacyjny. Poza tym twierdził, że „zespół był sposobem uniknięcia konieczności wydawania kolejnych pieprzonych tomików wierszy”¹⁶⁸, przez co lider Republiki sygnalizował jak sam traktuje swoje teksty piosenek. Zespół okazał się być dobrym nośnikiem przekazu myśli, które od dawna Ciechowski najpierw przelewał na papier, a później śpiewał. Reszta muzyków zaakceptowała tę koncepcję ułożonego, idealnego, lecz przede wszystkim czarno-białego świata. Nie przyszło to jednak z dnia na dzień – do swoich debiutanckich występów Republika przygotowywała się niemal trzy lata, a większość z ówczesnych utworów ostatecznie nie pojawiła się na pierwszej płycie lub nigdy nie ujrzała światła dziennego.

Nikt sobie nie zdaje sprawy, że zanim Republika wypłynęła z pierwszymi nagraniami, spędziliśmy 3 lata w tzw. „Czarnej piwnicy” klubu Od Nowa w Toruniu. Tam mieliśmy próby i początkowo niewiele wskazywało, że może coś z tego będzie. 95% utworów, które wtedy graliśmy, właściwie przepadła bez wieści. Teraz wiem, że było to potrzebne. Choćby po to, aby dowiedzieć się czego grać nie powinniśmy¹⁶⁹.

Ciechowski już w pierwszych wywiadach opowiadał o tym, że rock nie jest jedynie rozrywką, lecz przede wszystkim nośnikiem ważnych treści (co zresztą pokrywa się z historycznym znaczeniem tego gatunku muzycznego, o czym pisałam w poprzednim

¹⁶⁷ M. Butrym, *Rock jako medium*, „Razem” 1982, z. 19/9.

¹⁶⁸ G. Brzozowicz, F. Łobodziński, *Nie jestem rockandrollowcem*, „Rock’n’roll” 1991, 6(18).

¹⁶⁹ W. Królikowski, *Nowe sytuacje czarno na białym*, dz. cyt.

rozdziale). Mimo tego, nie chciał tworzyć popularnych wówczas protest-songów, lecz przedstawiać to, o czym aktualnie myśli. Dlatego zespół nie zamykał się w określonych ramach odbiorców, choć Ciechowski podkreślał, że osoby, które słuchają piosenek Republiki powinny być „wyczulene” na to, co muzycy chcą przekazać. Stąd też chęć stworzenia spójnej całości – w ten sposób odbiorcy ich treści mogli odnajdywać kolejne elementy pozwalające na coraz lepsze zrozumienie przekazu. Tę wielopoziomowość postaram się przedstawić przy okazji omawiania poszczególnych tekstów piosenek. Ponadto trzeba podkreślić pewien paradoks twórczości Republiki: ich stałym elementem była zmienność. Dostosowywali się do tego, w jaki sposób funkcjonuje społeczeństwo, co widać przede wszystkim w tekstach po reaktywacji zespołu.

Koncepcja utworzona przez grupę została jasno przedstawiona również na okładce ich debiutanckiego albumu. Choć *Nowe sytuacje* poprzedziło wydanie dwóch singli, tak naprawdę to właśnie pierwsza płyta ukazuje zamysł artystyczny zespołu. Jest on wręcz kopalnią wiedzy na temat świata, który stworzyli. Mimo tego sam opis wyglądu okładki nie będzie zbyt skomplikowany: *Nowe sytuacje* zostały opatrzone czarno-białymi pasami, ułożonymi naprzemiennie po skosie w kierunku od lewego górnego rogu (pas biały) do prawego dolnego (pas czarny). Nazwa albumu została zapisana białą, drukowaną czcionką i widnieje na pierwszym czarnym pasie. Zaś nazwa zespołu jest uwidoczniona na samym dole i zawiera kolejny charakterystyczny dla Republiki element: do jej wydruku użyto czcionki, którą wykorzystywano wówczas do zapisu nazwy Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”.

Wtedy, gdzie się nie ruszyłem, widziałem logo Solidarności. Spodobały mi się te łączone litery. Skojarzyłem oba napisy i pomyślałem, że skoro Grzegorz mówił o wymyślonej, świetlanej przyszłości, to ta czerń będzie idealnie pasowała do jego tekstów¹⁷⁰.

Od tej pory czcionkę nazywano „republikarycą” i stała się charakterystycznym znakiem rozpoznawczym zespołu. Ważną cechą jest to, że nazwa nigdy nie była zapisywana małymi literami – może to bowiem odzwierciedlać pewien ład tego wymyślonego kraju, w którym nawet nazwy są zapisywane równo (bez zmiany liter z wielkiej na małą). Czy obwoluta płyty pomogła odbiorcom prawidłowo odczytać treść, jaką niosą za sobą piosenki? Według Mateusza Torzeckiego taka informacja nie zawsze jest czytelna, choć jak najbardziej możliwa do odnalezienia.

¹⁷⁰ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 108

O ile więc funkcje ochronna i reklamowa były funkcjami w pewnej mierze podstawowymi, ale też wynikającymi z zależności od samego nośnika, o tyle funkcja informacyjna jest zagadnieniem bardziej złożonym. Jej występowanie nie jest konieczne, nie jest nawet dla użytkownika kultury oczywiste. Czy jako słuchacze jesteśmy w stanie wypracować jakiś sposób ich świadomego odbioru? Moim zdaniem takie działanie jest możliwe, choć wymaga od odbiorcy przede wszystkim zaangażowania¹⁷¹.

Oprócz dwóch niewielkich napisów, brak jakichkolwiek dodatkowych elementów na okładce płyty *Nowe sytuacje*. Album powinien przyciągnąć uwagę odbiorcy, a zabieg, w którym artysta odchodzi od jakichkolwiek dodatkowych krzykliwych, chwytliwych wzorów, jest zdecydowanie czymś interesującym. Czy intrygował? Zapewne, a przecież właśnie o to chodziło. Ważne jest jedno: republikanie chcieli odejść od zbędnych ozdobników (zarówno w twórczości, jak i w całej oprawie); popularność ich debiutanckiego albumu potwierdza słuszność ich założeń. *Nowe sytuacje* sprzedały się w pierwszym miesiącu w ilości 260 tys. egzemplarzy, co jest imponującą liczbą biorąc pod uwagę to, że płyta była zdecydowanie droższa od innych ówczesnych propozycji rynkowych: płyta Republiki kosztowała 700 złotych, zaś pozostałe oscylowały wokół 160 zł¹⁷². Wiadome jest, że pierwsza płyta powinna przede wszystkim na tyle zaintrygować odbiorcę, by ten chciał poznać, co znajduje się w środku. Na tym właśnie polega komercjalizacja twórczości zespołu. W przypadku Republiki ten punkt promocji grupy jak najbardziej się powiódł. Pozostaje pytanie: dlaczego płyta była aż tak droga? Jednym z nowatorskich elementów, które pojawiły się na okładce był specjalnie zaprojektowany label z flagą zespołu (oczywiście w czarno-białe pasy). Wnętrze okładki było również intrygujące: konsekwentnie powtórzone tło, na którym widniało „kolorowe” zdjęcie leżących członków zespołu, z twarzami zwróconymi w bok. Pisząc „kolorowe” mam na myśli fotografię z republikanami ubranymi w czarno-białe stroje. To właśnie tam pierwszy raz można było zobaczyć charakterystyczny krawat czy bluzkę w pasy. Projekt, jak już wspomniałam, był kosztowny, lecz jak najbardziej opłacalny. Zespół nie tylko przekazać fanom swój zamysł artystyczny, ale również wyznaczył kierunek dla samych odbiorców, którzy od tamtej pory przychodzili na koncertach z czarno-białymi flagami czy w krawatach w tych samych kolorach. Pozwoliło to stworzyć całościowy obraz, na którym zależało członkom zespołu. Dla muzyków i ich managera, Andrzeja Ludewa,

¹⁷¹ M. Torzecki, *Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Poznań 2016, s. 73.

¹⁷² A. Stach, *Gwiazdy, komety & czad*, Warszawa 1996, s. 37-38.

ważny był wygląd zewnętrzny grupy, bo identyfikował się on z treścią śpiewanych przez nich utworów. Dlatego też single z 1982 r. oraz *Nowe sytuacje* są po dziś przywoływane jako przykład rewolucji w polskiej muzyce nowofalowej.

Przed wydaniem całego albumu w 1983 r. na rynku pojawiły się piosenki, które odpowiadały koncepcji muzycznej zespołu. Muzycy nie mogli dodać ich do płyty ze względu na kwestie prawne, ponieważ zespół nagrał je w innej wytwórni¹⁷³. Ponadto pojawiły się jeszcze dwa inne powody. Podczas tej pierwszej sesji nagraniowej dla Tonpressu, Republika chciała zarejestrować jak najwięcej utworów, przede wszystkim ze względu na obawy, że nie dostaną drugiej szansy. Natomiast najważniejszy wydaje się być trzeci powód, dla którego *Układ sił*, *Biała flaga*, *Telefony*, *Kombinat* i *Gadające głowy* nie pojawiły się na płycie z 1983 r. Wyjaśniał to Ciechowski.

Płyta miała być opowieścią o jakimś nieistniejącym państwie, nieistniejącej grupie ludzi, którzy kontaktują się w określony sposób, są wyrównywani przez Centralny Wyrównywacz i tak dalej. Taka dziwna społeczność, poruszająca się w świecie orwellowskich fantazji. *Biała flaga* czy *Telefony* posługiwały się zupełnie odmienną poetyką, a tu liczyła się pewna literacka opowieść¹⁷⁴.

Ponadto według Ludewa single z 1982 roku były już „ograne”, dlatego nie znalazły się na płycie. Zespół potrzebował całego, nowego materiału, gdyż posiadał niewiele piosenek, które mogliby grać na koncertach, stąd selekcja utworów na debiutancki album. W 1981 r. odbył się pierwszy koncert, na którym grupa zaprezentowała *Balon*, *Zawroty głowy* i *Białą flagę*. Choć sami muzycy nie byli zadowoleni z oprawy technicznej tego wydarzenia, to fani byli zafascynowani nową propozycją, dlatego, gdy rok później ukazał się na rynku *Kombinat* prawie z dnia na dzień stał się przebojem.

To właśnie ten utwór pokazał słuchaczom, w jaką stronę będzie odtąd szła Republika. 3 lipca 1982 r. piosenka zdobyła pierwsze miejsce na Liście Przebojów Trójki, pokonując *When The Smoke Is Going Down* zespołu The Scorpions¹⁷⁵. I choć *Kombinat* został doceniony przez fanów, to jednak sam Ciechowski nie był zadowolony z jakości nagrania, wielokrotnie zaznaczając w wywiadach, że wersja koncertowa jest zdecydowanie lepsza¹⁷⁶. Utwór zyskał wówczas ogromną popularność. Zabawne jest to, że piosenka, którą słuchacze uznali za przebój, była typowym antyhitem. Nawet sam

¹⁷³ W. Królikowski, *Nowe sytuacje czarno na białym*, dz. cyt.

¹⁷⁴ Wypowiedź Ciechowskiego - cytata z L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 194.

¹⁷⁵ G. Brzozowicz, *Resortowe dziecko rock'n'rolla*, Warszawa 2016, s. 278-279.

¹⁷⁶ J. Rzewuski, *Druga Republika*, „Magazyn Muzyczny” 184, 2 (312), s. 12.

Krzywański podkreślał, iż „*Kombinat* jest utworem zrobionym wbrew wszelkim zasadom, według których robi się przebój”¹⁷⁷. Szans na popularność tej piosenki nie widział także Marek Niedźwiecki, prowadzący ówczesną Listę Przebojów Trójki, jednak zaryzykował i włączył nagranie do listy. Zapewne nie spodziewał się aż tak dużego sukcesu, szczególnie, że piosenka zdobyła pierwsze miejsce po pięciu tygodniach. Dla samych muzyków był to sygnał, że ich muzyka „zażarła”¹⁷⁸, jak to określił Paweł Kuczyński, basista Republiki. *Kombinat* to piosenka przede wszystkim idealnie poukładana. Tekst został zaśpiewany w taki sposób, by wytworzyć rytmiczne, jednolite sylaby. Ciechowski musiał tak dostosować język (zarówno pisany, jak i później śpiewany), bo brzmiał on melodyjnie, co początkowo sprawiało trudność. Jednak lider Republiki znalazł na to sposób i zaczął „rozbijać wyrazy na części, które zaczynały w tym momencie funkcjonować muzycznie”¹⁷⁹; ponadto zabiegi przyrównywał do tego, co można odnaleźć w poezji awangardowej (ponownie widać porównania do twórczości poetyckiej). W sferze tekstowej *Kombinat* to tak naprawdę zbiór tego, o czym śpiewał zespół w kolejnych nagraniach. Piotr Kopka nazywa ten utwór programowym i podkreśla jego wagę na tle twórczości Republiki¹⁸⁰. Dopiero po jakimś czasie Ciechowski przyznał się, że inspiracją do napisania tekstu był *Lot nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya oraz film *Dzisiejsze czasy* z Charlie’em Chaplinem z 1936 r. (a konkretnie scena, w którym bohater walczył z wielkim zębatym kołem¹⁸¹). Początkowo lider twierdził, iż w *Kombinacie* należy doszukiwać się odniesień do Orwella i Vonneguta, dlatego też fani, zafascynowani nowym zespołem, ruszyli tłumnie do bibliotek. O ile książki typu *Rzeźnia numer pięć* były dostępne, o tyle twórczość pierwszego z autorów znajdowała się na czarnej liście. Orwellowski *Rok 1984* czy *Folwark zwierzęcy* to jawna krytyka totalitaryzmu; z perspektywy czasu nie dziwi nas, że ten autor był wówczas w Polsce niedostępny. Niestety, zdarzało się, że młodzież nawet o tym nie wiedziała (wówczas ratowali się programami z Radia Wolna Europa, w którym czytane były fragmenty książek, lub tak zwanym drugim obiegiem).

Tekst *Kombinatu* jest niemal groteskowy – opowiada o ogromnej maszynie kierującej życiem człowieka. Przede wszystkim: czym jest tytułowy „kombinat”?

¹⁷⁷ P. Stelmach, *Lżejszy od fotografii...*, dz. cyt., s. 548.

¹⁷⁸ Tamże.

¹⁷⁹ W. Królikowski, J. Rzewuski, *Nowe sytuacje*, „Magazyn Muzyczny” 1986, 5/86, s. 7.

¹⁸⁰ Zob. P. Kopka, *Wstęp do Ciechowskiego*, „Piosenka” 2011, nr 10.

¹⁸¹ Z. Hołdys, *Kurtyna podnosi się*, „Non stop” 1988, 02/88, cyt. za: L. Gnoiński, *Republika...*, s. 135.

Według *Słownika języka polskiego PWN* to „przedsiębiorstwo przemysłowe stanowiące zespół kilku zakładów działających pod wspólnym zarządem i produkujących rzeczy z tej samej branży”¹⁸². W tekście pojawia się nawiązanie do tego typu zbioru, gdy Ciechowski śpiewa: „kombinat to tkanka / ja jestem komórką”¹⁸³ – stawiając się w roli zwykłego obywatela, stwierdza, że jest tylko częścią większej całości, fragmentem zbudowanego przedsiębiorstwa. Jako ciekawostkę warto dodać, że Ciechowski często wykorzystuje w swoich tekstach terminologię zaczerpniętą z jakiejś dziedziny; w *Kombinacie* mamy „tkankę” i „komórkę”, czyli hasła wzięte z biologii. Cały utwór to metafora życia w ogromnej zbiorowości, w której „zasypiam w szufladzie / dokładnie wskazanej” i „nikt nie wie, że żyje”. Wyrwanie się z tej sytuacji jest niemożliwe; zresztą w tekście na próżno szukać próby zmiany stanu rzeczy. Otrzymujemy po prostu obraz codziennego życia, skupionego wokół pracy na rzecz przedsiębiorstwa („te biurka się ciągną / aż hen po widnokrąg”). Tekst napisany na początku lat 80. bez wątpienia nawiązywał do komunistycznej rzeczywistości, jednak jest on bardzo aktualny także w obecnych czasach, na co wskazuje Zbigniew Krzywański.

Dzisiaj sami na własne życzenie się w ten kombinat wpięprzamy – komentuje Krzywy. – Tworzymy go w swoich głowach, bo przecież nikt nas do niczego nie zmusza. To my sami manipulacją, półprawdą, zdaniem wyrwanym z kontekstu albo reklamą tworzymy mechanizm kombinatu. Jest na to bardzo dobre określenie: ciemny lud to kupi. I to właśnie jest kombinat. Ten ciemny lud, który naprawdę istnieje¹⁸⁴.

Myślę, że te słowa gitarzysty Republiki idealnie tłumaczą, dlaczego do dziś *Kombinat* jest tak popularny, a do piosenek zespołu wracają młodzi ludzie, którzy nawet nie znają czasów PRL-u. W tekście Ciechowski podkreśla jednak rolę jednostki, żyjącej w idealnie określonym społeczeństwie; jest elementem zbiorowości. Ten motyw będzie się często powtarzał w twórczości muzyka. Bez znaczenia, czy jako lider zespołu, czy artysta solowy – zawsze opisywał jednostkę (nierzadko stawiając siebie w tej roli). Taka perspektywa pozwoliła (i pozwala do dziś) łatwiej zidentyfikować się odbiorcom z tekstem, a tym samym przyciągnąć większą grupę fanów.

Kombinat był jednak wielokrotnie zmieniany; poza tym często koncertowe wersje różniły się od studyjnego nagrania. Muzycy nie byli zadowoleni z sesji w studio, co

¹⁸² *Kombinat*, *Słownik Języka Polskiego PWN*, dostępny w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/kombinat;2563987.html> [dostęp z dn. 20.10.2021].

¹⁸³ Wszystkie cytaty z utworu *Kombinat* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 7.

¹⁸⁴ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 136.

wielokrotnie w różnych wywiadach podkreślali niemal wszyscy członkowie. Zarzuty padały w stosunku do realizatora dźwięku, Kuby Nowakowskiego, który, jak mówił Paweł Kuczyński, „zrobił ten *Kombinat* brzydko, nieestetycznie i właściwie olał wszystkie uwagi”. Według basisty utwór powinien brzmieć „twardo, dynamicznie, bo to był utwór z kopnięciem”¹⁸⁵. W związku z powyższym, w trakcie koncertów muzycy eksperymentowali i np. zamiast solowej partii fletu, Krzywański grał swoją część gitarową. Utwór trafił na rynek w 1982 r. jako singiel (razem z *Gadającymi głowami*) w liczbie 80 tysięcy sztuk. Po sukcesie na Liście Przebojów Trójki nie powinna dziwić popularność tego utworu: zamówienia na ten mini-album opiewały aż na 100 tysięcy. Piosenka dawała słuchaczom nie tylko duży ładunek emocjonalny w postaci tekstu samego w sobie, ale również za pomocą sposobu jego zaśpiewania oraz melodii. Przez cały czas Ciechowski śpiewa w bardzo prostolinijny sposób, podnosząc głos w ostatnich częściach wersów, a także głośno akcentując ostatnie części piosenki z tekstem „teraz już wiem”. Na samym końcu słychać krzyk Sławomira Ciesielskiego, co potęguje grozę i groteskową klaustrofobię zamkniętej w kombinacie jednostki. Beznadziejności dodaje okres powstawania *Kombinatu*, który grano na koncertach tuż przed pamiętnym grudniem 1981 r. (a jako singiel pojawił się, gdy oficjalnie stan wojenny jeszcze trwał). Wydanie tego mini-albumu rozpoczęło republikańską falę wśród fanów, o czym mówił Ciechowski: „*Kombinat* i *Syberia* były też piosenkami, które spolaryzowały naszych fanów. Podzieliły publiczność na zdecydowanych wielbicieli i zagorzałych wrogów”¹⁸⁶. „Zdecydowani wielbiciele” to często zbyt delikatne określenie, bo tak naprawdę od tej pory często mówiło się o tym, że Republika nie miała fanów, lecz wyznawców. Nierzadko można było spotkać osoby z fryzurą „na Ciechowskiego” oraz noszące na sobie ubrania w czarno-białe pasy. Zespół przyciągnął do siebie nowatorskim tekstem oraz brzmieniem.

Cały *Kombinat* jest ułożony jak pod linijkę: równo, spójnie, bez żadnych „udziwnień”. Matematycznie obliczony rytm łączy się z takim samym tekstem, w którym już w pierwszym wersie pojawia się właściwie jedyny w ten piosence rym: „*Kombinat pracuje oddycha buduje*” (zazn. aut.). Ciechowski od początku daje odbiorcom do zrozumienia, że nawet ułożenie słów w utworze jest nieprzypadkowe, wszystko musi zgadzać się ze sobą. Mimo tego, że, jak już wspomniałam, lider śpiewa o zbiorowości,

¹⁸⁵ Tamże, s. 140.

¹⁸⁶ Podgórski A., *Grzegorz Ciechowski (Republika)*, „*Brum*” 1995, 10(24), s. 60.

w której wszyscy się znajdujemy, to odnoszę wrażenie, iż piosenka jest wręcz postulatem antykolektywnym. Wszak po przesłuchaniu *Kombinatu* nikt nie chciałby stać się członkiem takiego zbiorowiska.

Należy przypomnieć, że utwór ten po wielu latach przeżywał swoją drugą młodość¹⁸⁷. W marcu 2002 r. swoją premierę miał spektakl pod tym samym tytułem, wyreżyserowany przez Wojciecha Kościelniaka. Rozmowy na temat przygotowania spektaklu muzycznego z wykorzystaniem piosenek Republiki rozpoczęły się w listopadzie 2001 r., lecz przerwała je nagła śmierć Ciechowskiego w grudniu tego samego roku. Ostatecznie projekt nie upadł i muzycy wraz z reżyserem dopracowali szczegóły¹⁸⁸. Ostatnie wystawienie sztuki miało miejsce w czerwcu 2021 roku¹⁸⁹. Szerokim echem rozeszło się również nagranie *Kombinatu* przygotowane w ramach projektu „Nowe sytuacje”, zorganizowanego przez byłych członków zespołu Republika. Utwór *Kombinat* został zaśpiewany przez Tymona Tymańskiego. Utwór zaprezentowano m.in. na Festiwalu w Jarocinie. W ramach innego projektu pn. „Grzegorz Ciechowski – Spotkanie z legendą” do aranżacji pod batutą Adama Sztaby (ponownie z Tymonem Tymańskim jako wokalistą) powstał teledysk *Kombinatu* (w reżyserii Jacka Kościuszko)¹⁹⁰. Główną postać odegrał w nim Bruno Ciechowski, jedyny syn lidera Republiki. Oczywiście, cała aranżacja, zarówno muzyczna, jak i wizualna, została zarejestrowana w sposób spójny z koncepcją zespołu z lat 80. Teledysk nakręcono w czarno-białej tonacji zaś muzyka, wykonana przez orkiestrę, jest, w mojej ocenie, jeszcze bardziej groteskowa i dramatyczna. Ciekawostką może stanowić scenariusz tego wideoklipu. Bruno Ciechowski odgrywa w nim rolę jednego z wielu pracowników korporacji, którego życie wyznaczają godziny pracy. Przerwywnikami są m.in. tłum ludzi w metrze czy na Shibuya Crossing w Tokio, uznawanej za najbardziej zatłoczoną ulicę na świecie. Usadowanie teledysku *Kombinatu* w czasach obecnych pokazuje przede wszystkim ponadczasowość tej piosenki.

Choć omawiany utwór pojawił się jako jeden z pierwszych singli, to nie był najwcześniej napisany. Tak naprawdę pozycję „pierwszej piosenki w historii zespołu

¹⁸⁷ Cover *Kombinatu* pojawił się już wcześniej na debiutanckiej płycie Kobranocki pt. *Sztuka jest skarpetką kulawego* (1987 r.). Ponadto swoją interpretację tej piosenki nagrała też Kasia Kowalska. Jej wersja pojawiła się na albumie *Moja krew* wydanym w 2010 roku.

¹⁸⁸ Zob. I. Kiec, *Pożegnanie. „Kombinat” Wojciecha Kościelniaka (23. Przegląd Piosenki Aktorskiej, Wrocław 2002)*, w: *Republika wrażeń. Grzegorz Ciechowski i Republika jako fenomen społeczno-kulturowy*, red. M. Jeziński, Sosnowiec 2012, s. 72-90.

¹⁸⁹ Informacje aktualne na czas pisania tekstu (20.10.2021 r.).

¹⁹⁰ *Kombinat*, reż. J. Kościuszko, 2015.

Republika” powinna zająć slynna do dziś *Biała flaga*. Jest ona jedyną pozostałością po składzie z 1981., w którym był jeszcze Adam Szałach i stała się pewnym wyznacznikiem twórczości zespołu; utwór był, jak mówił Ciechowski, „drogowskazem, wytyczał kierunek poszukiwań Republiki. Mimo że jest to najstarsza piosenka zespołu, myślę, że jest najtrwalsza”¹⁹¹. Fani mogli usłyszeć ją na koncercie w 1981 r. w Od Nowie, kiedy to po raz pierwszy została oficjalnie przedstawiona publiczności. Kiedy rok później Republika rejestrowała niektóre swoje piosenki w studiu radiowej „Trójki”, wśród nich była właśnie *Biała flaga*. Niestety, moment realizacji przypadł na okres stanu wojennego, przez co słynny fragment: „co to za pan w tych kulturalnych okularach?” odczytywano jako przytyk w stronę gen. Jaruzelskiego. Takie rozumienie tekstu było oczywiście błędne, bo piosenka powstała jeszcze przed grudniem 1981 roku. Ten fragment wyjaśniał Zbigniew Krzywański:

Przyszedł Lechu Nowicki, skądinąd bardzo nam wtedy przychylny i powiedział, żebyśmy się zastanowili, czy ktoś nie przyczepi się do „pana w tych kulturalnych okularach”. Grzegorz mu odpowiedział, że to nie jest o generale, ale o konkretnym przyjacielu z dawnych lat, który był wielkim bojownikiem, a potem się skurwił, zaczął pracować w organizacjach młodzieżowych i sprawił sobie okulary w złożonych oprawkach. Ostatecznie Grzesiek nie widział problemu w tym, aby zamienić problematyczny fragment¹⁹².

Na nagraniu pojawiła się już zmieniona wersja z wersem: „tak kulturalnie opowiada”, jednak podczas występów na żywo zespół i tak grał pierwotną wersję tego fragmentu. Piosenka jako jedna z najstarszych kompozycji Republiki, zmieniała się z czasem. Początkowo refren brzmiał: „Jeden uczy w szkole tańca / choć o kulach łązi sam / drugi jest podstawą państwa / palcem grozi nam”¹⁹³. Na nagraniu z 1981 r. ten tekst już się nie pojawił. Pierwotna postać kompozycyjna *Białej flagi* jest jednak dostępna w Internecie¹⁹⁴, choć już ze zmienionym tekstem. Rozszerzona wersja nagrana została prawdopodobnie w 1981 r. w studiu studenckim¹⁹⁵ i trwa prawie osiem minut (dokładnie 7:41)! Spora część piosenki pod względem melodyjnym niczym nie różni się od uprzednio nagranej profesjonalnie w studiu „Trójki”. Jednak około piątej minuty słyszalne są coraz częstsze

¹⁹¹ Podgórski A., *Grzegorz Ciechowski...*, dz. cyt., s. 60.

¹⁹² L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 148.

¹⁹³ Tamże.

¹⁹⁴ Republika, *Biała flaga (wersja rozszerzona)*: <https://www.youtube.com/watch?v=8gMsQN3j0Xs> [dostęp dn. 27.10.2021].

¹⁹⁵ Zbigniew Krzywański twierdził, że nagrali *Białą flagę* w radiu studenckim, ale ze względu na swoją jakość nie powinna być ona udostępniona. Biorąc pod uwagę bardzo zły poziom znalezionej w Internecie nagrania, mogę stwierdzić, że jest to właśnie ta wersja piosenki, o której wspominał gitarzysta Republiki.

solowe partie perkusji, natomiast od około 6:20 muzyka zupełnie się zmienia; można ją porównać do „typowych” rockowych partii instrumentalnych, co kompletnie nie odpowiada koncepcji Republiki. Być może dlatego ten fragment został w całości wycięty (zarówno w wersji z 1981 r., jak i późniejszej z 1991 r.). Historię powstawania tego utworu od strony technicznej przedstawił Zbigniew Krzywański:

Białą flagę skróciliśmy jesienią 1981 roku. Pamiętam, jak robiliśmy nagrania w radiu studenckim Centrum, gdzie mieliśmy do dyspozycji dwa magnetofony jednośladowe. Najpierw w czwórkę nagrywaliśmy wszystko, co tylko było możliwe do nagrania. A później, przegrywając z taśmy na taśmę, dogrywaliśmy resztę, czyli wokale, ewentualne dodatki gitarowe i inne elementy. Tam nagraliśmy *Białą flagę* w długiej, ośmiominutowej wersji. Ale już jesienią na koncertach piosenka była okrojona. Inaczej ten utwór by przepadł. Chodziło też o bardziej skondensowany przekaz¹⁹⁶.

Utwór otwiera partia instrumentalna, pod względem dźwięku taka sama, jak przy zwrotekach. Ten wstęp można podzielić na dwie części. Pierwsza jest zagrana dwukrotnie w identyczny sposób, zaś druga jest zdecydowanie mocniejsza, głośniejsza i bardziej emocjonalna. Pomiędzy tym instrumentalnym wstępem a początkiem śpiewu pojawia się krótka pauza – wskazuje ona konkretny moment zainicjowania części słownej, tak jakby chciano przekazać odbiorcy, że właśnie w tym miejscu rozpoczyna się opowieść. Każda zwrotka jest skomponowana identycznie, dzięki czemu zespół uzyskał efekt perfekcyjnie ułożonych części, co odpowiada założonej przez nich koncepcji grupy. Co ciekawe, w broszurze dołączonej do płyty powtórzone końcowe sylaby są wypisane, zatem nie jest to efekt uzyskany w trakcie produkcji, lecz celowo użyty styl śpiewu. Refreny skomponowano jednak w nieco bardziej stonowanej formie, choć tekstowo są one nadal mocne. Ze strony melodyjnej przypominają one pewien przerywnik, zapewniają swego rodzaju spokój, ponieważ melodia jest bardziej płynna, a nie ustawiona taktownie (niemal jak „pod linijkę”). Taki zabieg wprowadza swego rodzaju złagodzenie mocnych zwrotek. Nawet sam śpiew schodzi z wysokiej tonacji na delikatniejszą, choć od chrapliwego głosu Ciechowskiego nie da się uciec. Poza tym środkowa jej część jest zaśpiewana nieco szybciej. Ponadto po zakończeniu tej partii zmienia się też melodia, dając do zrozumienia, że czeka nas podsumowanie. W zwrotce, która rozpoczyna się słowami: „Oto są oto wszyscy są...”, pianino jest nadal mocne, ale zdecydowanie płynniejsze; przypomina nieco farsę bądź akompaniament kabaretowy. Poza tym Ciechowski dość zabawnie

¹⁹⁶ P. Stelmach, *Lżejszy...*, s.581.

podnosi głos we fragmencie: „maszerują ramię w ramię wprost”. Po tym przyspiesza i ponownie śpiewa dość szybko, lecz w takt, co przypomina wojskowy marsz. Zresztą z melodią dzieje się podobnie. Zatem mamy powrót do idealnie ułożonych podziałów (słownych i instrumentalnych). Ostatni wers („idą tłumy ich”) jest wielokrotnie powtarzany, a głos wokalisty i muzyka nieco cichnie (uzyskując tym samym efekt zanikającego echa). W dodatku, podobnie jak przed pierwszą zwrotką, pojawia się pauza (choć nie dosłowna; melodia jest po prostu bardzo przytłumiona, wręcz niesłyszalna), a po niej mocna partia solowa na pianinie. Należy zaznaczyć, że Ciechowski nie grał dobrze na pianinie, w *Białej fladze* na końcu słychać mocne uderzenia w klawisze.

Grzegorz świetnie grał na flecie – mówi Krzywański – ale pianistą prawdziwym nie był, więc nie miał myślenia pianistycznego i grał to, co wymyślił, ale to, co wymyślił, wykonywał perfekcyjnie. Solo fortepianowe ze sławnymi plamami akordowymi jest kwintesencją jego myślenia o instrumencie¹⁹⁷.

„Plamy akordowe”, o których wspomina Krzywański, są wręcz wizytówką *Białej flagi* i elementem charakterystycznym. Podobny zabieg był wykorzystany w *Kombinacie*, jednak

w omawianym utworze ma on zastosowanie nie tylko rytmiczne, lecz podbijające wydźwięk całej piosenki. Ciechowski grał na pianinie w podobny sposób, jakby grał na perkusji: mocno i rytmicznie, a w *Białej fladze* taka forma idealnie wpasowuje się w koncepcyjną całość. Dlatego też uważam, że gra Ciechowskiego na pianinie powinna być rozpatrywana w odniesieniu do zastosowania i jako środek wyrazu, nie zaś pod względem technicznym. Rytmiczny, żołnierski ton całego utworu nie tylko przypomina to, co było w *Kombinacie*, ale też nawiązuje do *Orderu za sen*, w którego tekście można odnaleźć wojskową nomenklaturę i stylistykę. Choć nie mogę porównać tych trzech tekstów pod względem melodyjnym¹⁹⁸, to warto zwrócić uwagę na pewnego rodzaju konsekwencję Ciechowskiego jako artysty. Używanie żołnierskiej stylistyki (zarówno językowej, jak i muzycznej) jest jednym z elementów charakterystycznych w jego twórczości i będzie się pojawiać przez cały okres działalności „pierwszej Republiki”.

Wiadomo, że *Biała flaga* nie jest ona przytykiem w stronę generała Jaruzelskiego. Mówi natomiast o ludziach, którzy zmienili swoje ideały. Powodem do napisania tego tekstu była sytuacja z życia Ciechowskiego, którego kolega postanowił nagle porzucić

¹⁹⁷ J. Skaradziński, K. Wojciechowski, *Piosenka musi posiadać tekst. I muzykę*, Czerwonak 2017, s. 251.

¹⁹⁸ Przy omawianiu *Orderu za sen* zaznaczyłam, że znalazłam jedynie jego tekst, toteż nie wiem, jak brzmi w całości (wraz z melodią).

młodzieńcze cele i zwrócił się właściwie przeciwko im samym, zmieniając kierunek działania. Jeśli spojrzymy na słowa tego utworu to zauważymy, że piosenka faktycznie nie ma nacechowania stricte politycznego (a już na pewno nie jest opowieścią o gen. Jaruzelskim). Owszem, jest mowa na przykład o „mrocznych instytucjach”, które można by odczytywać jako rozpoczęcie pracy w miejscach opłacanych przez budżet państwa, jednak Ciechowski śpiewa na tyle ogólnie o społeczeństwie, że nie należy interpretować tego typu wzmianek jako stricte politycznych. Zresztą, idąc za wypowiedzią Krzywańskiego (przytoczoną wyżej) – powodem napisania tekstu *Białej flagi* była historia kolegi lidera Republiki, który zaprzestał „walki” o wyższe cele (bliżej nieokreślone) i rozpoczął życie odmienne od dotychczasowego. Podał się, co tłumaczy tytuł piosenki. Według *Słownika symboli*, „biała flaga” oznacza „znak poddania się lub chęci wysłania parlamentariusza”¹⁹⁹. Ciechowski w tym tekście tłumaczy pewien zestaw często spotykanych zachowań²⁰⁰; nie jest to jednak żaden protest przeciwko takiemu postępowaniu.

Nie nazwałbym *Białej flagi* protest songiem. Czy Republika miała jakikolwiek protest song? *Biała flaga* to bardziej pretensja do ludzi, którzy kiedyś byli blisko nas, wyznawali podobne wartości i zasady, a dzisiaj są gdzie indziej. To, co w tekście jest nazwane „galopującą prostytutką”, dotyczy zdrady ideałów i odstąpienia z różnych powodów od tego, co kiedyś było ważne. Za cenę zdobycia czegoś ludzie rezygnują z czegoś innego, bardziej istotnego. (...) *Biała flaga* to bardziej wykrzyczana pretensja. Albo jeszcze inaczej – żal. Do tych, którzy kiedyś byli obok nas, a później stali się konformistami²⁰¹.

Trudniej o jeszcze dokładniejszy opis tekstu *Białej flagi* niż ten, który przedstawił Zbigniew Krzywański. Faktycznie, ten żal da się wyczuć w całym tekście piosenki. W tekście odnajdziemy pretensje do zastanego stanu rzeczy, choć brakuje w nim propozycji zmiany. Istotne jest to, że pojawia się tu sarkazm, którego na próżno szukać w poprzednich utworach. Znajdziemy także motyw zaprzepaszczonych ideałów, opisywanych jako coś negatywnego; jednocześnie nie wiemy, czy mówca pozostał przy swoich postanowieniach.

Jak wspomniałam powyżej, *Biała flaga* została zarejestrowana w radiowym studiu „Trójki”, lecz zespół nie wydał jej wówczas nawet w formie singla. Pojawiła się wielokrotnie na Liście Przebojów, na której przez trzy notowania była na pierwszym

¹⁹⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 23.

²⁰⁰ Podobny zabieg zastosowano w tekście *Białej flagi* z 1991 r.

²⁰¹ P. Stelmach, *Lżejszy od fotografii...*, dz. cyt., s. 522-523.

miejscu²⁰². Zresztą na liście Polskiego Top Wszechczasów, realizowanej na antenie tego samego radia, do 2020 roku *Biała flaga* zawsze się pojawiała²⁰³. Piosenka została wydana dopiero w 1993 r. na albumie kompilacyjnym. Jednak dwa lata wcześniej pojawiła się płyta zatytułowana po prostu *1991*, gdzie omawiany utwór pojawił się w nowej wersji (brzmieniowej i tekstowej) z delikatnie zmienionym tytułem *Biała flaga '91*. Ten utwór został nagrany już po reaktywacji zespołu, czyli bez Pawła Kuczyńskiego (i jeszcze bez Leszka Biolika). Czym różni się wersje z 1982 i 1991 roku? Różnice słyhać już na początku utworów, ponieważ *Biała flaga '91* nie zaczyna się z tak mocno zarysowanym taktem, jak jej starszy odpowiednik. Utwór z 1982 r. jest w całości zdecydowanie mocniejszy i „odmierzony jak od linijki”, czyli taki, jaki był ówczesny styl zespołu. Piosenka z 1991 r. została złagodzona, być może dostosowana do ówczesnych potrzeb słuchaczy (choć nie wydaje mi się, żeby Republika poszła na ustępstwa na rzecz sprzedaży, nawet wówczas, gdy zespół już zawodowo podchodził do nagrywania płyt, posiadając wieloletnie doświadczenie). Zmieniona została również warstwa słowna, którą Ciechowski mocno zaadaptował do ówczesnych czasów, przez co ta nowsza wersja przez pewien czas nie była tak uniwersalna, jak poprzednia. Jednak odnoszę wrażenie, że w dobie coraz częstszych emigracji z kraju i ciągłych zmian stanowisk (przekonań) obie piosenki są niezwykle ponadczasowe. Wszelkie zmiany w tekście Ciechowski tłumaczył następująco:

Musiałem zadać sobie pytanie podstawowe: jakie białe flagi wywieszamy my – moje pokolenie w roku '91. Instytucja już nie rymuje się tak jednoznacznie z prostytutką, a Wielki Brat zgubił już swoje okulary, które zostały rozgniecione nogami bezimiennego tłumu. Ostatnio dużo podróżowałem. W Londynie, Paryżu, Nowym Jorku – wszędzie ich spotykałem. Tych, którzy nie będąc pewnie swojego wyboru, namawiali mnie na to samo: „Zostań. Tu jest prawdziwy świat”. Większość z nich obumarła. Ich aktywność jest wyczerpana. Wolą być tam barmanami czy kierowcą niż tu artystą, i to jest ich biała flaga, którą wywiesili w 1991 roku²⁰⁴.

Co w warstwie słownej zmieniło się w wersji z 1991 r. względem pierwotnej *Białej flagi*? W pierwszej zwrotce brakuje już fragmentu: „schowali się / po różnych mrocznych instytucjach / pożarła ich / galopująca prostytutka”. W zamian za to słyszymy:

²⁰² Zob. G. Brzozowicz, *Resortowe dziecko...*, dz. cyt., s. 279.

²⁰³ Lista Polskiego Top Wszechczasów była emitowana na antenie Polskiego Radia Programu Trzeciego w latach 2008-2020, a następnie została przeniesiona do Radia 357. W „Trójce” *Biała flaga* pojawiała się od samego początku, a w latach 2011-2012 znalazła się na pierwszym miejscu.

²⁰⁴ W. Kólikowski, J. Rzewuski, *Nowe sytuacje*, dz., cyt.,

„schowali się / po różnych miastach różnych nacjach / pożarła ich / galopująca emigracja”²⁰⁵. Zespół pozostawił cały wzór kompozycyjny, czyli rytmiczny sposób wyśpiewania tej części oraz echolalia na końcu drugiego i czwartego wersu. Refren pozostał bez zmian, natomiast w drugiej zwrotce ponownie wprowadzono nowy tekst. Ta część rozpoczyna się znanymi już słowami: „co to za pan?” jednak nie są one wykrzywane i przeciągnięte, przez co Ciechowski uniknął poczucia skrajnej beznadziei i pretensji, jak to się działo w pierwotnej wersji. Po pytaniu słyszymy zmieniony fragment, w której wprowadzono dodatkowo wypowiedź tej drugiej strony:

po drugiej stronie oceanu / „ja już chyba nie przyjadę / no bo po co i do kogo?” / ach co za ton / jaki akcent / czy pozostał tylko po nim / ten długi numer telefonu

Ciechowski bezpośrednio nawiązał do osób, które nie widzą powodu powrotu do kraju, a dodatkowo odcinają się od swojego pochodzenia (zmieniając akcent). Natomiast długi numer telefonu odnosi się do autentycznej sytuacji.

Krzysiek, kolega autora z czasów studenckich, przysłał kartkę z rzeczywiście długim numerem telefonu (a gdy Grzegorz do niego zadzwonił, Krzysiek mówił z akcentem Polonusa nie pierwszego pokolenia)²⁰⁶.

Ostatnia część *Białej flagi '91* już zupełnie odbiega od oryginału. Całkowicie zmienia się melodia – od tej pory jest bardziej pop-rockowa, choć dalej słychać w tle dość mocno zarysowaną perkusję. Dodatkowo kolejną zwrotkę Ciechowski śpiewa na zmianę z Krzywańskim (którego głos jest przytłumiony, w tle), zaś muzyka ogranicza się do użycia perkusji i gitary basowej, zatem pozostaje sam rytm, co wydaje się być bardzo dobrym zabiegiem podczas wykonywania tego utworu na żywo, lecz w wersji nagraniowej nie ma to tak wyraźnego znaczenia. Natomiast w warstwie słownej otrzymujemy wyraźne zaznaczenie od podmiotu, że osoby emigrujące są traktowane przez niego jak zmarli („bo umarli bo ich nie ma / bo wypadli tu z życia / bo umarli bo ich nie ma / pozostały cienie”). Następnie wymienia wszystkie miejsca, do których wyemigrowali jego znajomi. Tu ponownie Ciechowski śpiewa na zmianę z Krzywańskim, a tle przygrywa melodia z dodatkowymi instrumentami perkusyjnymi. Cały ten fragment (od momentu zmiany melodii) jest zdecydowanie poprockowy, a nie nowofalowy. Połączenie tych dwóch nurtów zdecydowanie pasuje do nowej wersji starej

²⁰⁵ Wszystkie cytaty z utworu *Biała flaga '91* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s.120.

²⁰⁶ J. Skaradziński, K. Wojciechowski, *Piosenka musi posiadać tekst...*, dz. cyt., s. 253.

piosenki – byłoby dziwne, gdyby Republikanie postanowili zostawić tę samą melodię, co dziesięć lat wcześniej; przecież zmieniły się trendy, a muzyka sama w sobie rozwinęła się. Mimo tego *Biała flaga '91* nie zdobyła już aż takiej popularności jak jej poprzedniczka. Odnoszę wrażenie, iż powodem tego jest kompletnie nie-republikański styl tej piosenki. Ponadto nie pasuje do reszty piosenek, które pojawiły się na albumie z 1991 r.

Utwór z 1983 r. stał się symbolem zespołu, stąd też corocznie od 2001 roku (z przerwą w 2002 r.) organizowany jest „Dzień Białej Flagi”. Zlot fanów odbył się po raz pierwszy podczas koncertu w warszawskiej Proximie w ramach obchodów dwudziestolecia istnienia zespołu. Niestety, śmierć Ciechowskiego w grudniu tego samego roku sprawiła, że w 2002 r. spotkanie fanów się nie odbyło. Drugi „Dzień Białej Flagi” miał miejsce w 2003 r. Należy dodać, że każdy zlot organizowany jest w okolicach 25 kwietnia w klubie Od Nowa (upamiętniając dzień i miejsce pierwszego koncertu Republiki w 1981 r.). Użycie w nazwie tego wydarzenia tytułu omawianej piosenki niewątpliwie przyczyniło się do wzrostu popularności utworu, jednocześnie przypominając o jej znaczeniu teraz, czyli wiele lat po śmierci Ciechowskiego i zawieszeniu działalności zespołu. Zatem można śmiało stwierdzić, że *Biała flaga* była „drogowskazem” (jak to określił lider) nie tylko dla grupy, ale również dla jej fanów.

Wraz z *Białą flagą* zespół nagrał także inną bardzo popularną piosenkę, której ostatecznie nie wydał w formie singla. *Telefony*, bo o nich mowa, zostały zarejestrowane w warszawskim studiu M-1 jesienią 1982 r. Utwór znalazł się na kompilacji wydanej w 1991 r., jednak już w latach 80. piosenka triumfowała w radiowej „Trójce”. W dyskografii Republiki *Telefony* widnieją jako spadek z czasów „przejściowych” zespołu, podobnie jak to było w przypadku *Białej flagi*. Reprezentują zatem styl sprzed uformowania konkretnej wizji grupy. Jednak ostatecznie piosenka ta znalazła się w repertuarze koncertowym Republiki ze względu na swój charakter, który pasował do wizji muzyków.

Telefony wyróżnia przede wszystkim melodia oparta w głównej mierze na gitarze, nie zaś fortepianie czy perkusji. Linia muzyczna jest zdecydowanie rockowa i bardziej „przyswajalna” niż reszta mrocznych, pełnych grozy kompozycji z tamtego okresu działalności. Dzięki temu utwór triumfował na Liście Przebojów „Trójki”, utrzymując się na niej przez 11 tygodni, zaś pierwsze miejsce zajmował przez trzy tygodnie, ustępując ostatecznie *Białej fladze*²⁰⁷. I podobnie jak tej kompozycji, *Telefonom* również przypisano

²⁰⁷ Tamże, s. 259.

konotacje polityczne, choć zostały napisane jeszcze przed wprowadzeniem stanu wojennego. Jednak otrzymały poniekąd „drugie znaczenie”, kiedy po grudniu 1981 r. wyłączono telefony, a gdy przywrócono łączność można było usłyszeć w słuchawce hasło: „Rozmowa kontrolowana”. Dodatkowo, Aleksandra Krzemińska, siostra Grzegorza Ciechowskiego, ma swoje własne odczucia, co do interpretacji utworu:

Rodzice kupili od jakiegoś marynarza zabawkę. Znajdowały się w niej dwa telefony, które miały tarcze do wybierania i połączone były długim przewodem. Mogliśmy się zamykać w osobnych pokojach i do siebie wydzwaniać²⁰⁸.

Wbrew wcześniejszym zapewnieniom o totalnej ascezie, w *Telefonach* odnajdziemy partię solową gitary. Jej twórca, Zbigniew Krzywański, opisuje ją następująco:

Solówkę wyimprowizowałem – zaznacza – i już tak została. Przez lata nie zmieniałem żadnej nutki. (...) Gitara jest inspirowana Markiem Knopflerem i po troszę Hugh Cornwellem z The Stranglers. Harmoniczne *Telefony* to osiem akordów, w zwrotce trzy akordy, refren to samo, środek reszta²⁰⁹.

Wszelkie odstępstwa od republikańskich reguł Krzywański określił „oczyszczeniem”. Odnoszę wrażenie, że dzięki tej „wyjątkowej” melodii, piosenka stała się pewnego rodzaju bramą dla fanów lżejszego rocka. Muzyka mogła trafić do szerszej publiczności, choć w warstwie słownej nie ma większych odstępstw, bo retoryka *Telefonów* odpowiada poetyce reszty tekstów Ciechowskiego. Utwór charakteryzuje przede wszystkim wielość echolalii, w szczególności podczas śpiewania tytułowego słowa. Pojawia się spora ilość pytań retorycznych (podobnie jak w przypadku *Białej flagi*, w której wielokrotnie mogliśmy usłyszeć pytanie „Gdzie oni są?”), a także powtórzeń sylab słowa „telefony” (tele-tele-telefony) oraz całych fragmentów, jak w przypadku ostatniej części piosenki, która jest jedynie ponownym zaśpiewaniem tego, co pojawiło się już wcześniej. Wielokrotne powielanie tych samych części utworu wprowadziło efekt psychozy, co (w porównaniu do poprzedniej twórczości Ciechowskiego) pojawia się po raz pierwszy, choć nie ostatni. Na debiutanckiej płycie można odnaleźć wiele takich psychodelicznych elementów, toteż nic dziwnego, że *Telefony* pierwotnie miały pojawić się na pierwszym albumie Republiki, ale w drodze eliminacji zarówno one, jak i *Biała flaga*, zostały odrzucone przez muzyków. Dlatego, mimo dość lekkiej melodii, tekst wcale nie jest tak

²⁰⁸ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 148.

²⁰⁹ Tamże.

prosty w odbiorze. Dzięki poprockowej formie Republika trafiła do większej rzeszy fanów, lecz jednocześnie pokazała im, z czym mogą się spotkać w innych utworach.

Telefony, jako swego rodzaju zabieg reklamowy, zdecydowanie zdały egzamin. Utwór wydany na początku lat 90. (kiedy to telefony stawały się coraz bardziej popularne i przede wszystkim dostępne) nabrał nowego znaczenia. Odtąd świat odrealniony, opisany przez człowieka niestabilnego psychicznie, stał się poniekąd rzeczywistością. Taki zwrot w historii tej piosenki nadał jej nowego życia i zebrał kolejną grupę odbiorców. Występowanie echolalii nie jest cechą tylko tej jednej piosenki, ponieważ tego motywu Ciechowski używał wielokrotnie. Mimo tego w *Telefonach* te onomatopeje oraz powtórzenia sylab czy całych wyrazów występują w większej ilości niż w innych utworach. W związku z czym ta konkretna piosenka jest charakterystyczna, co także ułatwia jej zapamiętanie (*Telefony* po prostu „wpadają w ucho”).

Wymienione uprzednio piosenki nie były jedynymi, które zostały przedstawione słuchaczom przed pojawieniem się pełnoprawnego albumu *Nowe sytuacje*. Wraz z *Kombinatem* zespół wydał także utwór *Gadające głowy*, który, ze względu na spory sukces tego pierwszego, rozszedł się nieco bez echa. Jest to piosenka dość znana, jednak wówczas to właśnie *Kombinat* zdobył szturmem miłość słuchaczy. Niemniej, *Gadające głowy* są, podobnie jak ten słynny drugi utwór z singla, niezwykle ponadczasowe, gdyż temat, jaki poruszają jest wciąż aktualny. Piosenka została nagrana w studiu Tonpressu w 1982 r. Wówczas zadebiutowała podczas 40. wydania „Listy Przebojów Trójki” i ostatecznie zajęła piąte miejsce²¹⁰.

Gadające głowy nie pojawiły się na płycie *Nowe sytuacje*, ponieważ, podobnie jak *Kombinat*, nie pasowały do koncepcji płyty, choć tematycznie były do niej zbliżone²¹¹. Utwór jest krytycznym spojrzeniem na ówczesną (myślę, że terazniejszą też) nowomowę używaną w mediach. Stanowi swoisty komentarz do Orwella i przede wszystkim w tym elemencie utwór łączyłby się z resztą piosenek z *Nowych sytuacji*. Ciechowskiego zawsze intrygował język na wzór „Dziennika Telewizyjnego”, zawierającego krótkie propagandowe treści. Pisząc tekst stylizowany na orwellowską nowomowę, lider Republiki kpił z niej i krytykował.

²¹⁰ Zob. Archiwum Listy Przebojów Trójki: <https://web.archive.org/web/20181101055200/http://lp3.pl/alpt.phtml?m=12&w=48> [dostęp dn. 03.11.2021].

²¹¹ Zob. P. Stelmach, *Lżejszy od fotografii...*, dz. cyt., s. 494.

Przed wydaniem singla, w 1980 r. pojawił się film krótkometrażowy pod tym samym tytułem. Reżyser Krzysztof Kieślowski przepytuje w nim Polaków, zadając im cztery te same krótkie pytania: w którym roku się urodziłeś?, kim jesteś?, co jest dla ciebie najważniejsze?, czego byś chciał? Rozmówców dzieli przede wszystkim wiek, przez co twórcy filmu pokazują jak bardzo zmienia się rozumienie rzeczywistości na przestrzeni lat, w różnym momencie życia i, przede wszystkim, jak postrzegają swoją przyszłość. Dokument uświadamia odbiorcom zmiany, jakie zachodzą w ludziach. W związku z tym, mimo iż film został zrealizowany przed 1980 rokiem, dopiero po wydarzeniach sierpniowych zdobył większą sławę. Kieślowski pozostawia widza z optymistyczną sceną, w której na ostatnie pytanie odpowiada stuletnia kobieta słowami: „Chciałabym dłużej żyć”, a następnie się uśmiecha. W tej perspektywie tytułowe „gadające głowy” to kolejne osoby odpowiadające na te same pytania. W piosence Republiki znaczenie tytułu jest zgoła odmienne. Czy można zatem stwierdzić, że muzycy inspirowali się filmem Kieślowskiego? Oficjalnie takich informacji brak. Jednak sam tytuł wskazuje na pewne powiązania. Mimo tego tekst Ciechowskiego dotyczy zupełnie innego tematu. Śmiem zatem stwierdzić, iż lider mógł zobaczyć dokument, lecz zainspirował się (jeśli w ogóle to zrobił) samym tytułem, tworząc na jego podstawie swoją opowieść²¹².

Gadające głowy opowiadają o roli mediów w społeczeństwie oraz ich propagandowym przekazie. Melodia w tym utworze jest, podobnie jak w poprzednich, bardzo rytmiczna, a dźwięki perkusji są ułożone dokładnie, jak od linijki. Kompozycyjnie brakuje tu jednak refrenu. W przypadku tego utworu pewną przerwę między kolejnymi strofami wyznacza melodia, która w tych momentach jest delikatniejsza i cichsza; brakuje w nich również mocno zaznaczonej perkusji. Na tle *Kombinatu* i *Białej flagi*, muzyka wydaje się bardziej radosna. W odbiorze może być porównywalna do poprockowych *Telefonów*, co stoi w zupełnym przeciwieństwie do tekstu, bo, jeśli chodzi o słowa, to Ciechowski postawił na konstans i ta warstwa nie różni się wiele od uprzednio omawianych utworów. Zatem nie brak tu dosadnych skojarzeń czy karykaturalnych epitetów obrazujących rzeczywistość. Odnajdziemy stałe już elementy republikańskich piosenek, czyli wielokrotne powtórzenia fragmentów (w tym przypadku tytułowego zwrotu), pozwalające na utrzymanie tekstu w kompozycyjnej ramie. Piosenka jest idealnie ułożona w formie (jak w *Kombinacie*); zawiera w sobie statyczny takt i pewną

²¹² Reportaż Krzysztofa Kieślowskiego stał się inspiracją dla Krzysztofa Wierzbickiego, który wyreżyserował drugą część filmu *Gadające głowy II* (2004 r.).

przewidywalność w melodii, co już na tym etapie można uznać za cechy charakterystyczne.

Pierwsza część piosenki składa się z dwóch zwrotek, w których można wyodrębnić dwie najbardziej rzucające się w oczy zasady językowe. Po pierwsze powtórzenie tytułowego hasła oraz zwrotu „rozgadane wargi wciąż”²¹³. Ten ostatni zawiera zabieg polegający na użyciu równoważnika zdania, co jednocześnie pozostawia słuchacza z niedopowiedzeniem – o czym wciąż rozmawiają ludzie, o których mowa w tekście? Ciechowski pozostawia miejsce dla odbiorcy, by ten samodzielnie mógł pewne sprawy wyjaśnić. Taki zabieg zdecydowanie sprzyjał artystom w czasach PRL-u, kiedy teksty musiały być akceptowane przez cenzurę²¹⁴.

Pewną innowacją jest wprowadzenie porównań rodem z bajek czy mitów, gdyż pojawia się tu stugłowy smok, któremu odcięcie jednej głowy powoduje wyrośnięcie kolejnych. Tego typu motywy nie były stosowane we wcześniejszych utworach napisanych przez Ciechowskiego. Przeplatanie tych elementów z obrazami rzeczywistości powoduje, że tekst stał się groteskowy. Jednak odnajdziemy tu także charakterystyczny element, czyli sarkazm, jak ten we fragmencie „usuwanie wrogich słów”, będący przytykiem w kierunku cenzury i zarazem stwierdzeniem, że media pokazują jedyne „słuszne” wiadomości, nie zaś prawdę. Toteż można śmiało stwierdzić, że *Gadające głowy* nie straciły i prawdopodobnie nie tracą na wartości jeszcze przez długi czas. Choć muzycznie odbiegają od aktualnie panujących trendów, to warstwa słowna zdecydowanie mogłaby w takiej samej postaci powstać i dziś.

Kombinat i *Gadające głowy* to nie jedyne single, które Republika wydała jeszcze przed ukazaniem się długogrającego albumu *Nowe sytuacje*. W styczniu 1983 r. na rynek trafił kolejny podwójny singiel zawierający *Układ sił* oraz *Sexy doll*. Po raz kolejny otrzymaliśmy dwie skrajne kompozycje. Pierwsza z nich melodyjnie przypomina nieco *Gadające głowy* ze względu na swój paradoksalny nastrój. Druga zaś jest zdecydowanie mroczniejsza. *Układ sił* to kompozycja muzyczna autorstwa Sławomira Ciesielskiego, który, zdaniem Krzywańskiego, „potrafił wtedy pisać pod Grzegorza”²¹⁵. Utwór nagrano w studiu Tonpressu w Warszawie w marcu 1982 r.

²¹³ Wszystkie cytaty z utworu *Gadające głowy* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s.9.

²¹⁴ Brak przymusu używania pewnych niedopowiedzeń w tekście Ciechowski opisze po wielu latach w tekście do piosenki „Koniec czasów”, żaląc się na to, że po 1989 r. artyści rezygnowali z takiego zabiegu (jednocześnie zmniejszając zaangażowanie odbiorcy).

²¹⁵ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 85.

Układ sił przypomina *Gadające głowy* nie tylko pod względem wspomnianego nastroju w melodii, lecz także jeśli chodzi o pojawiające się w tekście elementy mityczne czy bajkowe. W tej historii mowa o wymagowanym władcy układu planetarnego, sprawującym kontrolę nad tajemniczym układem sił. Już wcześniej była mowa o śnie (choćaby w *Orderze za sen*); zresztą oniryzm przewija się w twórczości Ciechowskiego przez lata i mogłabym rzec, że jest to jeden z tych lejtmotywów, który mimo upływu czasu, zmian systemowych czy prywatnych w życiu autora, będzie niezmiennie wykorzystywany. Natomiast w *Układzie sił* najważniejsze jest pojawienie się hipnozy. Jako motyw nie była ona wykorzystywana wcześniej; choć w później napisanych tekstach będzie się ona przewijać. Zaś w zakresie stylizacji językowej zostały zastosowane charakterystyczne już echolalia oraz taktownie zaśpiewane sylaby. Ten żołnierski, idealnie ułożony styl zarówno w zakresie wokalnym, jak i melodyjnym wzmacnia poczucie strachu i beznadziejności, a także braku szans na zmianę sytuacji (podobne odczucia takiego braku mocy sprawczej pojawiło się też wcześniej w *Kombinacie*, *Jesteś sam* czy pierwotnej wersji *Białej flagi*), co pokazuje, że taki zabieg jest reprezentatywny dla stylu Ciechowskiego.

Tekst *Układu sił*, podobnie jak uprzednio omawiane, cechuje się dużą ponadczasowością. Utwór powstał w okresie, kiedy tym władcą układu planet mogła być ówczesna władza lub, ogólnie, sposób funkcjonowania kraju bądź świata. Zresztą między innymi z tego powodu *Układ sił* został ocenzurowany i nie mógł zostać wyemitowany w radiu. Tekst za bardzo nawiązywał do władz rosyjskich kierujących zza wschodniej granicy sytuacją w Polsce. Dzisiaj jesteśmy w stanie przełożyć ten tekst na współczesne realia, interpretując kontrolera jako wielkie przedsiębiorstwa lub, ponownie, rządy w kraju/krajach. Ciechowski pozostawia nas jednak z niezbyt pozytywnym zakończeniem, obojętnie w jakich okolicznościach badamy jego tekst.

Drugim utworem, który znalazł się na singlu ze stycznia 1983 r. było *Sexy doll*, czyli opowieść o pożądaniu ciała kobiety. Początkowa faza twórczości Republiki charakteryzowała się oszczędnością formy i porzuceniem zbędnych metafor, przez co świat w uprzednio omawianych utworach był wręcz zimny. Podobnie jest z piosenką *Sexy doll*, która, mimo opowieści o kobiecie, nie przedstawia uczuć podmiotu w znaczeniu metafizycznym. Ciechowski skupia się w tym tekście na fizjologii i pociągu fizycznym, rezygnuje z emocjonalności bohaterów. Przede wszystkim otrzymujemy tylko punkt widzenia mężczyzny; nie ma tu spojrzenia ze strony kobiety, którą opisuje. Perkusja dalej

wiedzie prym, przez co warstwa melodyjna jest wciąż bardzo rytmiczna, lecz mimo tego wydaje się dość swawolna. Można już zauważyć schemat wydawanych singli. Na pierwszym znalazł się bardzo mroczny melodyjnie *Kombinat* oraz dość radosne w warstwie muzycznej *Gadające głowy*. Tym razem jest podobnie: *Układ sił* to kompozycja, która ma wywołać strach i poczucie beznadziejności. *Sexy doll* wydaje się jej kompletnym przeciwieństwem, przynajmniej z perspektywy melodyjnej, gdyż tekst nie jest już tak optymistyczny, jak mógłby oczekiwać odbiorca. Ciechowski porównuje kobietę do lalki; nie interesuje się jej uczuciami, wręcz wydaje się, że kobieta ich nie posiada. Autor przedstawia mężczyznę skupionego wyłącznie na sobie, co z do tej pory nie było uwidocznione, ponieważ w poprzednich utworach nie pojawiał się bohater ukazany w relacji damsko-męskiej, a jedynie jako członek społeczeństwa. Lider Republiki bardzo często stosował taki sposób opisywania związków z kobietami. Ciało zostało tu ukazane jako „wartość hedonistyczna”²¹⁶, o czym wspominała Magdalena Budzyńska. Jakiegokolwiek uczucia płci żeńskiej są raczej rzadkością w jego tekstach, co uwidacznia kolejny lejtmotyw Ciechowskiego jako tekściarza, czyli egoizm. Świat przedstawiony w tym tekście przypomina nam *Rok 1984* Orwella, w którym ludzie nie mogli okazywać emocji, a tym bardziej kochać drugiego człowieka. Wszystkie związki opierały się na akcie fizycznym i kwestiach formalnych, nie zaś na uczuciach. W *Sexy doll* Ciechowski nawiązuje do tego typu sytuacji, w której bohater pragnie wyjść z dotychczasowej strefy komfortu, lecz jest to bardzo problematyczne. Utrzymywany przez długi okres dotychczasowy stan rzeczy trudno jest zmienić. Ważne są tylko emocje mężczyzny. Pożądanie fizyczne już mu nie wystarcza, dlatego pragnie rozbudzić uczucia, ale wciąż tylko po to, by wspomniany pociąg seksualny powrócił. Raczej nie widzimy tu żadnych innych pobudek, dla których bohater w tekście chciałby „przywrócić życie” w kobiecie. Magdalena Mateja w artykule *Miłość i erotyzm w tekstach piosenek Grzegorza Ciechowskiego* stwierdziła, że w tej piosence otrzymujemy obraz „szczytowego stadium uprzedmiotawiania”²¹⁷.

Jak już wspomniałam, *Sexy doll* zawiera w sobie schemat, wedle którego Ciechowski będzie później bardzo często opisywał relacje z płcią przeciwną. Mianowicie pokazuje tu postawę mężczyzny, jego przekonania, uczucia, pragnienia. Kobieta odzyska

²¹⁶ M. Budzyńska, *Językowy obraz ciała w piosenkach Grzegorza Ciechowskiego*, [w:] *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy*, red. J. Osiński, t.1, Toruń 2015, s. 274-288.

²¹⁷ M. Mateja, *Miłość i erotyzm w tekstach piosenek Grzegorza Ciechowskiego*, [w:] *Republika wrażeń...*, dz. cyt., s. 141.

niejako prawo głosu dopiero na późniejszym etapie twórczości lidera Republiki, co być może będzie związane z jego prywatnymi związkami. Niemniej, męski egoizm idealnie wpasowuje się do orwellowskiego, czarno-białego świata przedstawianego przez „pierwszą” Republikę. Natomiast na tle poprzednich piosenek motyw egoizmu w bliskich relacjach pojawia się po raz pierwszy. Zarówno w utworach sprzed formacji zespołu, jak i w omawianych już singlach brakuje tego elementu. Bohater był przedstawiany jako postać społeczna, a nie prywatna. Na koniec należy dodać, iż tekst jest prawdopodobnie inspirowany twórczością Stanisława Grochowiaka. Sylwia Gawłowska w swojej rozprawie doktorskiej zwróciła uwagę na powiązania motywu użytego przez powyższego autora a tym, czym posłużył się Ciechowski. Grochowiak w swoich tekstach skupiał się na cielesności, a także na zabawkach erotycznych, na co wskazuje Piotr Łuszczkiewicz:

Przedmiot służący rozkoszy, zabawka manipulowana przez dużych chłopców, obiekt przerafinowanych perwersji erotycznych [...]. Obcowanie z nią nie wymaga żadnych zobowiązań, pozbawione jest też owego frustrującego respektu, jaki nie odstępuje mężczyzny w związkach z równorzędną partnerką ²¹⁸.

Wobec powyższego można stwierdzić, że Ciechowski posłużył się podobnymi figurami pisząc tekst do *Sexy doll*.

III.IV. Orwell i nowomowa, czyli debiutanckie *Nowe sytuacje*

Jesienią 1982 r. zespół spotkał się w studiu i nagrał debiutancką płytę, którą do dziś przywołuje się jako przykład przełomu w polskiej muzyce. *Nowe sytuacje* ukazały się w 1983 r. i od razu zachwyciły słuchaczy. Album rozszedł się w okamgnieniu, o czym wspominałam w poprzedniej części. Na płycie zabrakło jednak przebojów wydanych uprzednio w formie singli. Muzycy tłumaczyli, że nie do końca pasowały one do koncepcji całego albumu. Ponadto pojawiły się problemy prawne związane z nagrywaniem wcześniejszych piosenek w innej wytwórni. Nie zmienia to jednak faktu, że *Nowe sytuacje* były dopracowane w każdym elemencie. Republika chciała w całości przedstawić koncept odrealnionego państwa, rodem z orwellowskiej powieści, w którym wszystko jest idealnie ustawione. Poprzednie piosenki, w szczególności *Kombinat*, stanowiły zatem swego rodzaju preludium do pokazania większej całości. Ponadto

²¹⁸ P. Łuszczkiewicz, *Księżę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*, s. 74; cyt. za: S. Gawłowska, *W kręgu polskiej piosenki autorskiej – twórczość Grzegorza Ciechowskiego*, rozprawa doktorska, Kielce 2018, s. 252.

muzycy bardzo długo przygotowywali się do wydania swojego debiutanckiego albumu. Brak wspomnianych przebojów na debiutanckiej płycie mógł wydawać się sporym problemem, gdyż wówczas znane i lubiane zespoły, takie jak np. Lady Pank czy Oddział Zamknięty wydawały płyty ze znanymi już przebojami. Republika chciała jednak iść własnym torem, nie powielając uprzednio ustalonych wzorców.

Pierwsza płyta to było wyzwolenie się z pewnych stylów, pewnych instrumentów, żeby oznajmić: oto nowa deklaracja estetyczna, polegająca na kanciastym rytmie, na wielkiej oszczędności muzycznej, na tekście, który jest najważniejszy... W pewnym sensie sugerowanie, że nie umiemy grać za dużo i w związku z tym gramy prosto – na tym to wszystko polegało²¹⁹.

Zatem indywidualizm Republiki przejawiał się także w sposobie wydania pierwszej płyty. Łukasz Mańczyk w artykule *Grzegorz Ciechowski, obywatel* stwierdził nawet, że długogrający debiut Republiki to „maksymalna realizacja postulatu «sztuka dla sztuki»”²²⁰. Płyta okazała się niewątpliwym sukcesem, a jej okładka znalazła się nawet na czołówce wydanego w sierpniu 1983 roku popularnego czasopisma muzycznego „Non Stop”. Jednym z artykułów w tym wydaniu był opis płyty i poszczególnych jej piosenek przygotowany przez Ciechowskiego, a spisany przez Wojciecha Soporka. Lider Republiki mówił m.in. o koncepcyjności albumu.

Musieliśmy się zdecydować, które utwory damy tylko na płytę, a które do radia. Zrobiłem więc wstępną selekcję tekstową, bo na niej najbardziej mi zależało. Uznałem, że płyta ma stanowić jakąś całość musiałem wykluczyć niektóre utwory, niezbyt przystające do owej koncepcji. Stąd m.in. eliminacja *Białej flagi* i *Telefonów*²²¹.

W przywoływanym artykule Ciechowski zawarł krótkie, acz treściwe opisy każdej piosenki z debiutanckiego albumu Republiki, toteż chciałabym, aby ten tekst z czasopisma „Non Stop” towarzyszył mi podczas omawiania całych *Nowych sytuacji*. Oprócz opisanych uprzednio singli, na płycie nie znalazły się też takie popularne utwory, jak *Zawroty głowy*, *Lawa* czy *Republika*, które oczywiście trafiły w późniejszym czasie na rynek. Niestety, w latach 80. zostały one wstrzymane przez cenzurę²²². Warto podkreślić, że w trakcie pojawienia się na rynku *Nowych sytuacji* w Polsce wciąż

²¹⁹ W. Królikowski, *Republika – siedem opowieści*, „Tylko Rock” 1993, nr 12/93.

Dostępny w Internecie: http://ciechowski.art.pl/wywiad_tylkorock93.html [dostęp dn.02.11.2021].

²²⁰ Ł. Mańczyk, *Grzegorz Ciechowski, obywatel*, „Piosenka” 2008, nr 9-12, s. 40.

²²¹ W. Soporek, *Literacka wyobraźnia*, „Non Stop” 1983, nr 8 (131), s. 5.

²²² Zob. A. Stach, *Gwiazdy...*, dz. cyt., s. 34.

(przynajmniej oficjalnie) trwał stan wojenny; zniesiono go dopiero dwa tygodnie po wydaniu albumu. Zatem społeczeństwo wciąż odczuwało zmiany wprowadzone wraz z nowym porządkiem w grudniu 1981 r. Należy pamiętać o cenzurze, która wciąż miała wpływ na nagrywane i emitowane piosenki. Ciekawe jest też to, że mimo wszystko pozwolono wydać wówczas tzw. *Czarną Brygadę*²²³, a rok później republikańskie *Nowe sytuacje*. Oba albumy uważa się za przełomowe, jednak z historycznego punktu widzenia trudno uwierzyć, że w okresie wszechobecnej cenzury pozwolono na ukazanie się tych dwóch płyt. Polityczny charakter debiutu Republiki jest niepodważalny. W kraju, w którym orwellowski *Rok 1984* został wydany dopiero w 1988 r., pojawia się na rynku płyta *Nowe sytuacje*, będąca swoistą odpowiedzią na powieść Orwella. Brzmi jak paradoks, być może dlatego ten album uważany jest za przełomowy nie tylko muzycznie, ale przede wszystkim społecznie. Ciechowski, powołując się na literackie wzorce, ubrał peerelowską rzeczywistość w takie słowa, by mogły one zostać zaakceptowane przez cenzurę. Dlatego trzeba pamiętać, że Republika stworzyła swoje własne państwo w państwie, które okazało się być niemal odbiciem lustrzanym ich codzienności. Fakt, że dzisiaj bez problemu jesteśmy w stanie odczytać niektóre przesłanki nie oznacza, iż były one nieczytelne dla ówczesnych odbiorców. Wręcz przeciwnie. Republikanie podkreślali: „Teraz nie można tylko grać. Trzeba również myśleć”²²⁴. O istocie przekazu zawartego w tekstach opowiadał Zbigniew Krzywański:

I gdyby prześledzić poezję Grzegorza w późniejszych latach, podobna płyta się nie powtórzyła. W każdym kolejnym albumie pisał już zupełnie innym językiem. Literacko *Nowe sytuacje* są jedyne w swoim rodzaju²²⁵.

Zasadniczo album można podzielić na dwie grupy i połączyć je z wcześniejszymi singlami. To tylko udowadnia, że poprzednio wydane utwory były zapowiedzią długogrającej płyty i dawały odbiorcom informację, czego mogą się spodziewać. Na ostatnim singlu sprzed *Nowych sytuacji* pojawiło się omawiane *Sexy doll*, które było prekursorem erotyków, jakie dostaliśmy na debiutanckim albumie. Historia opowiedziana na singlu dawała jasno do zrozumienia, że dla bohatera nie liczy się sfera uczuciowa, acz samo ciało kochanki. Podobny punkt widzenia pojawił się w jednym z

²²³ Debiutancka płyta Brygady Kryzys została wydana pod tym samym tytułem, co nazwa zespołu. Jednak ze względu na jednolity kolor (lub jego brak) okładki nazywana jest „Czarną Brygadą”.

²²⁴ K. Wojciechowski, *Perfect. Wszystkie pilne sprawy*, Poznań 2010, s. 141.

²²⁵ P. Stelmch, *Lżejszy...*, dz. cyt., s. 494.

najpopularniejszych utworów z pierwszej płyty, czyli w *Śmierci w bikini*. Tekst, napisany dwie godziny przed wejściem do studia nagraniowego²²⁶, jest jednym z najbardziej spolaryzowanych w biografii Ciechowskiego. Łączy w sobie popularny w kulturze motyw Erosa i Tanatosa, przeplatających się ze sobą zarówno w pierwszym (podstawowym) odczytaniu tekstu, jak i w drugim. To erotyk pokazujący, jak blisko jest od miłości do śmierci. Oba te elementy bardzo często pojawiały się w bibliografii Ciechowskiego, więc dlaczego akurat *Śmierć w bikini* jest najpopularniejszym utworem z tej grupy tekstów lidera Republiki? To utwór pełen dualizmów i ukrytych znaczeń. Na obu poziomach analizy tekstu otrzymujemy dwie różne historie, które, mimo rozbieżności, pasują do siebie, zaś melodia jest na tyle złożona, że koreluje między jednym a drugim sensem tej piosenki. Ponadto pasuje ona do całej płyty, lecz jednocześnie nie wyróżnia się na tle innych przebojów rockowych z tamtego okresu. Republikanie postawili na prostotę przekazu (choć w ich przypadku słowo „prostota” nie wydaje się najbardziej odpowiednim określeniem), co podkreślał Ciechowski w jednym z wywiadów:

Chodziło o to, żeby ze swoich umiejętności, ze swojego bagażu doświadczeń wykorzystywać jedynie elementy potrzebne do przekazania ludziom treści, o które ci chodzi. Dlatego np. w *Śmierci w bikini* nie ma wystrzałowej heavy-metalowej solówki... Wiedzieliśmy, że mamy po co wyjść na scenę, wiedzieliśmy, że jesteśmy potrzebni²²⁷.

Pierwsze (dosłowne) znaczenie tej piosenki to opis miłosnych uniesień. Utwór rozpoczyna się od rytmicznego taktu pianina, które jest głównym motywem melodyjnym całości. Jest to preludium do rozpoczęcia opowieści. Rytm zmienia się nagle na mocny i głośniejszy, po to, by za chwilę znowu powrócić do pierwotnego brzmienia i wprowadzić tekst. Bohaterem i osobą mówiącą jest mężczyzna owładnięty obsesyjnym pragnieniem kobiety, co doprowadza go niemal do śmierci. Podobnie jak w *Sexy doll*, nie ma mowy o uczuciach czy nawet romantyzmie; w całej piosence jest jedynie opis pożądania ciała. Ciekawe jest to, że mimo napiętej atmosfery, Ciechowski nie używa w tej piosence stricte technicznego języka ani typowej nowomowy, dlatego też uważa się, że *Śmierć w bikini* jest jednym z najlepszych erotyków napisanych przez lidera Republiki w tamtym czasie. Dużą rolę odgrywa tu dotyk, o czym mowa była już w poprzednio

²²⁶ M. Kydryński, *Nie pytaj mnie... Rozmowa z Grzegorzem Ciechowskim*, „Scena”. Wywiad dostępny w Internecie: http://ciechowski.art.pl/wywiad_kydrynski.html [dostęp dn. 03.12.2021].

²²⁷ W. Królikowski, *Nowe sytuacje czarno na białym*, dz. cyt., s.

wydanym singlu. Dłonie i kontakt fizyczny za ich pomocą jest jednym z podstawowych elementów erotyków pisanych w tamtych czasach przez Ciechowskiego. Ten erotyk zawiera w sobie dodatkowe znaczenie. Zarówno tytuł, jak i cała opowieść nawiązuje do atolu Bikini, położonego w archipelagu wysp Marshalla, na którego terenie m.in. w latach 50. były przeprowadzane próby jądrowe²²⁸. Największa z nich, o nazwie Castle Bravo, miała miejsce 1 lipca 1954 r. Nikt nie przewidział tego, że skutki wybuchu bomby spowodują największe skażenie spowodowane próbami jądrowymi w historii. Stąd też tego dnia dzieci bawiące się na sąsiednich wyspach ujrzały na niebie coś, co przypominało śnieg. Łapały płatki lecące z nieba, jednak po chwili okazywało się, że przez nie pojawiają się dziwne plamy na skórze. W ten sposób teren dookoła atolu Bikini został skażony, a mieszkańcy nie mieli możliwości powrotu aż do lat 90 XX wieku. Biorąc pod uwagę te wydarzenia, tekst Ciechowskiego nabiera dodatkowego znaczenia. Tytułowa „śmierć w bikini” to dosłowne przedstawienie tego, co działo się na atolu w 1954 r. Wiemy też, dlaczego kochanek nie chce rozebrać kobiety; bikini, w które jest odziana, to nawiązanie do miejsca na terenie wysp Marshalla. Co więcej: jasne staje się, dlaczego bohaterowi wystarczy jedynie dotyk ukochanej, by umrzeć. Osoby, które w latach 50. dotknęły „śniegu” (radioaktywnego opadu) przejawiały później symptomy choroby popromiennej, będącej przyczyną śmierci. Zatem opisywana w piosence kobieta to personifikacja wybuchu bomby atomowej. Istotne jest to, że *Śmierć w bikini* odnosi się do poczynań ze strony Stanów Zjednoczonych. Mimo iż Polska w latach 80. (czyli w okresie pisania tekstu) była podporządkowana Związkowi Radzieckiemu, to jednak Ciechowski nie krytykował tylko tego kraju, lecz ogół działań na świecie, niosących za sobą niebezpieczne skutki. Nie oznacza to jednak, że lider Republiki był anarchistą. Krytyka USA to krytyka nieprzemyślanych działań rządu. Odnoszę wrażenie, iż nieistotne było to, czy owe próby jądrowe przygotowywał Zachód czy Wschód; ważne jest to, w jaki sposób oddziałuje to na ludzkość. W czasopiśmie „Non Stop” Ciechowski opisywał tę piosenkę w następujący sposób:

Śmierć w bikini jest kolejnym erotykiem, najbardziej trudnym do opowiedzenia, bowiem jest to tekst intymny. Mieszają się w nim uczucia małego chłopca na plaży, który patrzy na pewną przesuwaną się obok niego dorosłość. Kobieta występująca w tekście jest cyniczna w tym, co robi i jak wygląda. Jest to dotykanie powietrza, wyobrażając sobie, że ręce są długie na dwadzieścia metrów. Jest to całowanie osoby,

²²⁸ Zob. *Atomowy atol Bikini*, dostępny w Internecie: <https://histmag.org/atomowy-atol-bikini-13086> [dostęp dn. 06.12.2021].

która nic o tym nie wie. Obok tego pojawia się element dance macabre w pełnym słońcu na plaży. Ta makabreska podkreślona jest dodatkowo przez skojarzenie z atolem Bikini, atolem zagłady atomowej. Ma ona jednak charakter czysto lingwistyczny.²²⁹

Do *Śmierci w bikini* został wyprodukowany teledysk²³⁰. Co ciekawe, początkowo Republika nawet o nim nie wiedziała. Wideoklip stworzył Ryszard Czernow z Tczewa, student kierunku operatorskiego na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Zrobienie klipu było zadaniem domowym na jednym z przedmiotów. Czernow wybrał piosenkę Republiki.

Cały czas mam poczucie dziwnej dwoistości. Z jednej strony byłem związany ze środowiskiem bluesowym, ale z drugiej bardzo fascynowała mnie postać Republiki – tempo grania, świetne teksty. Grzegorz operował metaforą, którą można było dowolnie interpretować. Wybrałem *Śmierć w bikini*, bo ona najbardziej pobudzała moją wyobraźnię.²³¹

Teledyskową salę szpitalną zagrała damska toaleta na Uniwersytecie, ponieważ wynajęcie prawdziwej wiązało się z kosztami i zamknięciem tej części oddziału. Wideo kręcono przez trzy dni, zaś montaż zajął Czernowi tydzień. Dopiero, gdy produkt był już gotowy, reżyser postanowił przedstawić swoje dzieło muzykom z Republiki. Przyjechał na jeden z koncertów zespołu i przedostał się na zaplecze, gdzie pokazał swoje dzieło muzykom. Republikanom tak bardzo spodobała się produkcja, że postanowili uznać ją za pierwszy pełnoprawny teledysk grupy. W całym filmie widać różnych pacjentów na sali szpitalnej, wokół których ustawione są manekiny. Forma, w jakiej został nakręcony i zmontowany film, idealnie pasuje przede wszystkim do muzyki piosenki. Klimat mrocznej melodii odpowiada temu, co widzimy w teledysku. Czy można mówić o powiązaniu tekstu i filmu? Jest to przede wszystkim wizja reżysera ukazująca jego własną interpretację.

W *Śmierci w bikini* motyw dotyku jest jednym z najważniejszych²³², choć nie jedyny. Zaś w kolejnym erotyku jest to element główny, na którym oparty został cały utwór. Mowa o *Prądzie*. Uczucia w *Prądzie* zostały zdegradowane jedynie do relacji cielesnej, co przypomina motyw zastosowany już w uprzednio omawianych utworach.

²²⁹ W. Soporek, *Literacka....*, dz. cyt. s. 5.

²³⁰ *Śmierć w bikini*, reż. R. Czernow, 1983.

²³¹ L. Gnoiński, *Republika....*, dz. cyt., s. 202.

²³² To zagadnienie jest ważne zarówno w jednym, jak i drugim odczytaniu tekstu. W znaczeniu politycznym dotykanie spadających po wybuchu płatków było jedną z przyczyn zakażeń wśród mieszkańców terenu wysp Marshalla.

Jednak tutaj Ciechowski w pełni skupia się na dłoniach i dotyku. To one stanowią lejtmotywy całej opowieści, są niejako centrum relacji damsko-męskiej, ponieważ pozwalają poznać ciało kochanka, a tym samym wzmagają pożądanie. Surowy, orwellowski, wręcz techniczny język zastosowany w tym tekście oraz miarowa, taktowna melodia sprawiają, że w opisywanej relacji brakuje uczuć. Podobnie jak w poprzednich erotykach, tu również nie ma mowy o emocjach czy postrzeganiu miłości na poziomie metafizycznym, mimo że można wyczuć napięcie między kochankami. Muszę podkreślić, iż teksty Ciechowskiego, choć przepelnione seksualnością, nie poruszają jedynie kwestii czysto seksualnych, o czym mówił sam lider Republiki, odpowiadając na pytanie, czy głównym tematem jego tekstów jest seks i polityka:

Może nie seks. To określenie funkcjonuje u nas na pewnej autonomicznej zasadzie. Seks istnieje tak, jakby nic nie było poza nim, obok niego. Erotyka jest pojęciem znacznie szerszym, splata się ona z wieloma innymi aspektami życia. Tak więc na erotykę i politykę – zgoda. Więcej, powiem, że tylko i wyłącznie to mnie interesuje. W tym kontekście muzyka jest w ogóle nieważna²³³.

W *Prądzie* Ciechowski podejmuje kwestię erotyki w tym szerszym znaczeniu, czyli wpływu na pozostałe elementy życia. Dlatego też dostajemy opis dotyku, który oddziałuje na kochanka i go paraliżuje. W tym tekście dłonie kobiety zostały przyrównane do elektrod, które porażają usta i ręce mężczyzny, a przy tym wszystkim „emitują fale”.

nie porażaj / nie porażaj mych warg / nie emituj / nie emituj swych fal / twoje dłonie / elektrody i prąd / nie dotykaj / nie dotykaj mych rąk²³⁴

Mimo iż, za Ciechowskim, tytułowy prąd wpływa na reakcje ciała mężczyzny, to jednak wciąż ten tekst jest pozbawiony jakichkolwiek uczuć. Słownictwo zapożyczony z języka technicznego sprawia, że przedstawiony w tym tekście świat skupia się głównie na mechanizmach działania kochanków, nie szuka przyczyn takiego postępowania (brakuje tu pewnego związku przyczynowo-skutkowego, czyli rozpoczęcia relacji na poziomie metafizycznym, emocjonalnym, a dopiero później przejście do etapu bliskości, fizyczności). Owszem, pojawia się zwrot: „iskry przepalają nie w głąb” (podkr. aut.), jednak nie nawiązuje to do „głębi emocjonalnej”; bardziej skupiłabym się na tym, że

²³³ K. Masłoń, *Erotyka, polityka, republika*, „Razem” 1985, nr 51 (467).

²³⁴ Wszystkie cytaty z utworu *Prąd* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 22.

kobieta, porażając swojego kochanka, emituje prąd, który obejmuje go, kontrolując całe jego ciało, być może jest to nawiązanie do „systemu nerwowego” z innego utworu na płycie (stąd to określenie „w głąb”). Co ciekawe, podmiot określa swoje ciało również za pomocą języka technicznego, nazywając je „trakcją”. Jest to wynik tego, że kochankowie znajdują się w tym samym świecie. W utworze zastosowano onomatopeje przypominające okrzyki, a także standardowy już zabieg, czyli muzykę opartą na rytmie perkusji. Tekst przedstawia sytuację wręcz katastroficzną, lecz tylko dla mężczyzny. To on jest w centrum opowieści i to na jego przeżyciach oparta jest cała historia.

„Prąd” jest erotykiem z elementami fatalizmu. Napięcie narratora utworu jest tak wielkie, że doznaje wręcz wyładowań elektrycznych. Ma to podkreślać zenit jego emocji, napięcia, które wytworzyło się wokół dwóch osób. On jest tak blisko kobiety, o której mówi, że iskry przeskakują między nimi²³⁵.

Kolejnym erotykiem na tej płycie jest *Mój imperializm* – piosenka o człowieku, który chce zawładnąć swoją kobietą i nic poza tym go nie interesuje. Ciechowski ponownie skupił się na ciele, choć wydaje się, że ten utwór zawiera więcej przejawów uczuciowości, niż może się wydawać na pierwszy rzut oka. Historia wyróżnia się na tle innych z tego albumu również ze względu na punkowy rytm. Jednak podobnie jak w przypadku poprzednich erotyków, tu również zastosowano język, którego zwyczajowo nie używa się w kontekście miłości. Badanie piosenki warto rozpocząć od wyjaśnienia, czym jest tytułowy „imperializm”: „polityka zagraniczna państwa polegająca na podbojach kolonialnych lub dążeniu do podporządkowania sobie innych krajów”²³⁶. Ciechowski stosuje tu „język, który bardzo rzadko bywa używany w kontekście miłości”²³⁷. Ponadto kumuluje w nim dużo użytych już wcześniej motywów: śmierć, ciało oraz dotyk. Naczelnym tematem jest jednak przejęcie władzy nad ciałem kobiety, która nie jest w stanie się przeciwstawić. Mamy do czynienia z zupełnie odwrotną sytuacją niż to, co zostało przedstawione w *Prądzie czy Śmierci w bikini*. Tam partnerka była postacią wiodącą, kontrolującą przebieg zdarzeń. W *Moim imperializmie* została pozbawiona jakichkolwiek praw. Jest to podobny poziom uprzedmiotowienia, jak było w przypadku *Sexy doll*. W związku z koncepcyjnością albumu, *Mój imperializm* cechuje się językiem używanym w prasie w czasach zdecydowanie odbiegających od momentu

²³⁵ W. Soporek, *Literacka....*, dz. cyt. s. 5.

²³⁶ *Imperializm*, *Słownik Języka Polskiego PWN*, dostępny w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/imperializm;2561305.html> [dostęp dn. 02.12.2021]

²³⁷ W. Królikowski, *Nowe sytuacje czarno na białym*, dz. cyt.

napisania tekstu. Imperialistyczna frazeologia sprawia, że przenosimy się wprost do czasów kolonizacji. Wybór takiej nomenklatury nie dziwi ze względu na fakt, że system totalitarny, do którego Ciechowski nawiązywał na całej płycie, również odwoływał się do tego typu sformułowań. Dzięki temu otrzymujemy spójność w kontekście osadzenia tej historii w konkretnym systemie. Taki środek opisu ciekawie komponuje się z orwellowską leksyką, przejawiającą się w takich wyrazach, jak tytułowy „imperializm”, „kapitał” czy „rewolucja”. Ponadto często pojawia się również słowo „bank” kojarzone głównie ze sprzedażą czy miejscem przechowywania finansów lub drogocennych rzeczy (w tym przypadku bohater trzyma w banku mózg kochanki). Gdyby spojrzeć na ten erotyk pod kątem języka, uznalibyśmy, że jest on bardzo nieemocjonalny, zimny, pozbawiony jakichkolwiek uczuć. Jednak tak naprawdę opisuje pragnienie mężczyzny do posiadania ciała kobiety, lecz odnoszę wrażenie, iż owa władza ma być przejęta jedynie na chwilę (na moment zbliżenia kochanków). Nie wiemy, co zaszło się przed i po opisywanej historii. Otrzymujemy jedynie wycinek całości. Biorąc pod uwagę to, że na przykład w *Prądzie* to kobieta przejmuje władzę, można śmiało stwierdzić, że Ciechowski opowiada kwestię „objęcia kontroli” podczas zbliżenia, choć pokazuje wszystko jedynie z perspektywy mężczyzny.

„Mój imperializm” to erotyk o człowieku, który chce całkowicie zawładnąć kobietą. Reszta go nie obchodzi. W tym celu posługuje się frazeologizmami żywcem wziętymi z gazety i innych środków przekazu z określonego okresu. Zamordyzm panuje również w prywatnych stosunkach międzyludzkich. Rewolucja w oczach osób podobnych narratorowi jest grzechem najcięższym²³⁸.

W grupie erotyków znalazło się zupełne przeciwieństwo tego, co przed chwilą omawiałam, a mianowicie piosenka *Arktyka*. Skupia się na emocjach, co stanowi wyjątek w dotychczasowych tekstach z tej grupy. Utwór został skomponowany podczas improwizacji muzycznej Pawła Kuczyńskiego i Sławomira Ciesielskiego. Podczas ćwiczenia metrum, basista „przypadkowo” skomponował główny motyw linii melodyjnej do *Arktyki*. Początkowo Kuczyński i Ciesielski używali go jako rozgrzewki, później na tej podstawie zbudowano cały utwór²³⁹. W pierwszej wersji piosenka została nazwana „Syberią”, jednak ze względu na cenzurę, republikanie musieli zmienić nazwę. Ostatecznie pierwotne słowo z tytułu pojawia się w tekście wielokrotnie na zmianę

²³⁸ W. Soporek, *Literacka....*, dz. cyt. s. 5.

²³⁹ Zob. P. Stelmach, *Lżejszy....*, dz. cyt., s. 496.

z „Arktyką”. Taki zabieg to zwykły kompromis, dzięki któremu utwór przeszedł weryfikację cenzorską. W jednym z wywiadów Ciechowski wyjaśnił tę zmianę:

Jest przykładem mojej metody na przekomarzanki z cenzurą – wspominał Ciechowski. – Wiadomo, że Syberia jako element geograficzny, który przekonuje o chłodzie naszego serca zostałaaby odczytana czysto politycznie. Dlatego jako furka dla cenzora pojawiła się Arktyka²⁴⁰.

W powyższej wypowiedzi lider Republiki jasno zaznaczył, że ta piosenka ma swoje zabarwienie mocno polityczne, jednak nie jest to jedyna możliwość odczytania treści utworu. Tekst opisuje relację damsko-męską i w taki sposób można interpretować *Arktykę* na jednym z poziomów odczytania sensu. W przeciwieństwie do poprzednich erotyków, ten utwór dotyczy uczuć, choć wciąż mamy do czynienia z polityczno-demograficznym opisem sytuacji. Język orwellowski łączy się tu z emocjami kochanków będących na skraju swojego związku. Oba miejsca (Syberia i Arktyka) są tu synonimami zimna, jakie ma w sobie kobieta (nie bez przyczyny wymienione terytoria geograficzne są rodzaju żeńskiego). Ciechowski podkreśla to już od początku utworu; ponadto tworzy epitet tautologiczny: „Arktyka biała”²⁴¹, podkreślając brak jakichkolwiek uczuć ukochanej. Wszystkie określenia krążą wokół słowa „zimny”, które może oznaczać nie tylko niską temperaturę powietrza, ale także „obojętny lub niechętny stosunek do kogoś lub czegoś; też: wyrażający taki stosunek”²⁴². Przez większą część utworu odnosimy wrażenie, że tego związku nie można już uratować, choć mężczyzna (opisujący tę sytuację) wydaje się mieć nadzieję na poprawę relacji. Można to zauważyć w refrenach, w których mówi: „Syberia! wygra! o nie nie! o tak! / Arktyka! wygra! o nie nie! o tak!”. Użyte tu przeciwstawienia „nie-tak” wskazują na chęć zmiany tego patowego układu między kochankami. Taki sposób przedstawienia relacji damsko-męskiej stoi w opozycji do wcześniejszych erotyków. Ciechowski nie tylko skupił się na uczuciach, ale przede wszystkim nie opisuje w ogóle ciała kochanki. Wpływ na to ma zapewne fakt, że w tym tekście jest drugie, ukryte znaczenie, które ma podtekst polityczny. Pojawiająca się w tekście (a pierwotnie również w tytule) Syberia to kraina geograficzna leżąca na terenach Rosji (a w czasach powstawania tekstu piosenki – ZSRR). W tym kontekście

²⁴⁰ A. Kowalczyk, *The best off...*, „Brum” 1995, nr 10/95, cyt. za: L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 200.

²⁴¹ Wszystkie cytaty z utworu *Arktyka* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 25.

²⁴² *Zimny*, *Słownik Języka Polskiego PWN*, dostępny w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/zimno.html> [dostęp dn. 01.12.2021].

zimną relację między kochankami można przełożyć na stosunki polsko-rosyjskie w czasach PRL-u. Jeśli przyjmiemy, że podmiotem mówiącym w tekście jest Polska, zaś drugą stroną jest ZSRR można zastosować następujące założenia: szeroko opisywane zimno odnosi się do zimnej wojny, która toczyła się w tamtym okresie. Uprzednio zinterpretowane nadzieje na poprawę sytuacji kochanków, w nowym (politycznym) odczytaniu tekstu mogą znaczyć wiarę w zmiany na lepsze dla Polski. Podmiot mówiący nie określa konkretnych działań, które miałyby się przyczynić do uwolnienia kraju spod kontroli ZSRR, jednak na końcu stwierdza, iż kiedyś nadejdzie szansa na wolność („Syberia! przegra!”). Nie jest tego stuprocentowo pewien (stąd te przeciwstawienia „tak-nie”). Ostatnia część utworu pozostawia nadzieję na wolność. Główną rozbieżnością między jednym i drugim odczytaniem tekstu *Arktyki* jest powrót do „starych map”. W przypadku kochanków odnosi się to do chęci przywrócenia tych samych uczuć, które były między nimi na początku związku. W drugim (politycznym) znaczeniu wskazywałoby to na nadzieję przywrócenia wolności, która przecież kiedyś była w kraju; wątpię, by Ciechowski miał na myśli powrót do dobrych relacji z Rosją, o które trudno w naszej wspólnej historii. Podsumowując: tekst *Arktyki*, zarówno w pierwszym, jak i drugim rozumieniu, dotyczy nadziei na lepsze. Właśnie w taki sposób lider Republiki opisywał omawiany utwór w przywoływanym wcześniej artykule w „Non Stop”:

„Arktyka” ma tekst najbardziej chyba przesycony elementami polityki. Jest w nim wyrażona nadzieja bez pokrycia, bez której jednak nikt z nas nie może żyć. Dlatego ta nadzieja jest w nim zawarta. Ona bowiem popycha nas do przodu. Każdy z nas musi sobie wmówić, że kiedyś będzie lepiej²⁴³.

Arktyka jest utworem leżącym na pograniczu między erotykami a kompozycjami poruszającymi kwestie polityczne. Właśnie do tej drugiej kategorii należą utwory poruszające sposób funkcjonowania w rzeczywistości socjalistycznej. Najbardziej reprezentatywny jest *Znak =*. W tej piosence został szczegółowo opisany plan na życie zgodnie z regułami narzuconymi przez rząd. Republikanie przedstawiają wizję utopijnego państwa, w którym wszystko działa idealnie. Żaden obywatel nie wyróżnia się w tłumie, przez co aparat administracji jest w stanie kontrolować praktycznie wszystko. Sprawuje władzę nad ludźmi pozbawionymi jakichkolwiek praw. Tekst nawiązuje do opowiadania Kurta Vonneguta pt. *Harrison Bergeron*²⁴⁴, gdzie pojawiają się tak zwane

²⁴³ W. Sopotek, *Literacka*..., dz. cyt. s. 5.

²⁴⁴ K. Vonnegut, *Harrison Bergeron*, [w:] tegoż, *Opowiadania wszystkie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2018, s. 907-911.

„wyrównywacze”. Były to różne rzeczy (radajko w uchu, worki na plecach czy okulary) pozwalające zrównać wygląd wszystkich ludzi oraz zagłuszyć myśli ludzi z ponadprzeciętną inteligencją. „Wyrównujące radajko” miał m.in. George Bergeron. W opowiadaniu Vonneguta funkcjonuje Ministerstwo Równości, które sprawowało pieczę nad tym, by żaden obywatel nie wyróżniał się ani odrobinę. W tym świecie jedynym buntownikiem stał się czternastoletni Harrison. Jednak po brawurowym akcie sprzeciwu wobec systemu, chłopak został zastrzelony. Właśnie do tej vonnegutowskiej wizji nawiązuje Ciechowski w *Znaku* =. W tekście podmiot wypowiada się za grupę, zatem brakuje jego własnych przemyśleń. Ponadto jest to jeden z niewielu tekstów, w którym Ciechowski używa przede wszystkim liczby mnogiej czasowników. Z tekstu dowiadujemy się, że każdy człowiek musi stosować się do odgórnych nakazów, które dotyczą wszystkich sfer życia: nie tylko zawodowej, ale też prywatnej. Pozostajemy w świecie absurdu, bo to w nim organ kontrolny decyduje nawet o snach; toteż mamy przywołany charakterystyczny już dla Ciechowskiego motyw oniryzmu. Przedstawiony świat w *Znaku* = to przeniesienie tego z orwellowskiego *Roku 1984* do piosenki Republiki. Wszystko, o czym śpiewa lider jest nam już znane; pytanie jest jedno: czy było znane również w 1983 r., gdy ukazała się płyta *Nowe sytuacje*? W latach 80. Orwell nie był powszechnie dostępny. Dziś widzimy te powiązania, jednak wówczas nie było to tak oczywiste. Ciechowski posłużył się swoista paralełą międzygatunkową, o której wiedzieli tylko ci, którzy za sprawą drugiego obiegu zapoznali się z twórczością brytyjskiego pisarza. Jednak nawet dla tych nie znających tekstu Orwellem, tekst Ciechowskiego mówił wiele. Lider pokazał słuchaczom możliwość doprowadzenia znanej im rzeczywistości PRL-u do poziomu absurdu. Myślę, że warto spojrzeć na ten tekst w kontekście stanu wojennego, który w momencie wydania płyty powoli się kończył. Fani Republiki mogli odczytać ten tekst jako nawiązanie do tego, co działo się od grudnia 1981 r., kiedy wojsko zaczęło kontrolować społeczeństwo. Nic więc dziwnego, że piosenka trafiła na pierwsze miejsce Listy Przebojów Trójki. Piosenka, która teoretycznie dotyczyła nieistniejącego państwa (jak to przedstawiał zespół), tak naprawdę była metaforą ówczesnej sytuacji w kraju. W taki sposób Ciechowski komentował rzeczywistość, jednocześnie sprytnie przechodząc (choć nie zawsze) przez akceptację cenzora.

„Znak równości”, czyli unifikacja posunięta do granic absurdu. Wszyscy muszą być równi. Króciutka rewolucja na moment zakłóca ów stan równości. Ta abstrakcyjna sytuacja ubarwiona jest starymi hasłami z okresu socrealizmu²⁴⁵.

Znak = pokazuje brak możliwości wyróżnienia się z tłumu, co zostało już pokazane w pierwszym singlu Republiki, czyli *Kombinacie*. Ciechowski użył tego motywu wielokrotnie na debiutanckiej płycie toruńskiej grupy. Taki zabieg pojawia się też w utworze *Będzie plan*, w którym bohater musi dostosować się do porządku zaprojektowanego przez rząd. Jest to klasyczny przykład użycia nowomowy w tekście, wyśmiewający socjalistyczne plany gospodarcze. Ciechowski śpiewa o tym, jak komunistyczne rządy rozpisują organizację pracy całego społeczeństwa na przyszłość. Gospodarka planowa była jednym z kluczowych elementów funkcjonowania państwa w czasach PRL-u²⁴⁶. Po II wojnie światowej władze obrały sobie za cel sprawną odbudowę kraju. Nie było to jednak nic nowego, ponieważ wieloletnie plany były stosowane już w okresie międzywojennym. Niestety, w okresie powojennym zaczęto wzorować się na systemie planowym wprowadzanymi w ZSRR, co poskutkowało tym, że w połowie lat 70. rozpoczął się w Polsce plan naprawy gospodarki po kryzysie wywołanym przez poprzedni plan. W gospodarce planowej rząd odgórnie ustalał system funkcjonowania kraju przez najbliższe kilka lat (w tym także ceny produktów i ilość ich wyprodukowania), co po jakimś czasie stawało się nieaktualne, a to skutkowało brakiem wielu rzeczy na rynku lub podwyżkami zgodnie z nowym planem. Taki sposób zarządzania gospodarką uznaje się za nieefektywny, m.in. ze względu na brak adaptacji do aktualnych warunków rynkowych kraju. Właśnie taki sposób działania rządu w latach 80. wyśmiał Ciechowski w piosence *Będzie plan*. Należy sobie zadać kluczowe pytanie: dlaczego cenzor zaakceptował ten utwór? Prawdopodobnie dlatego, że cały tekst opiera się na ironii; na próżno szukać w nim jakichkolwiek dosadnych pretensji kierowanych w stronę rządu. Wszak bez zrozumienia ironii, można by dojść do wniosku, iż Ciechowski wręcz wychwalał gospodarkę planową! Trzeba jednak wziąć to na karb sytuacji politycznej i tego, w jaki sposób funkcjonowała wówczas cenzura, która, na szczęście, rzadko dopatrywała się „drugiego dna” w tekstach Ciechowskiego (czego przykładem może także omawiany uprzednio utwór *Śmierć w bikini*). Historia pokazuje nam, w jaki sposób będzie wyglądał świat za kilka lat, o ile każdy dostosuje się do zaaranżowanego

²⁴⁵ W. Soporek, *Literacka*..., dz. cyt. s. 5.

²⁴⁶ Zob. D. Grała, *Reformy gospodarcze w PRL (1982-1989)*, Warszawa 2005.

układu. Dlatego też nie ma możliwości ucieczki czy wyróżniania się z tłumu. Całe społeczeństwo musi współgrać i funkcjonować tak samo, by plan się ziścił. Opowieść oraz użyte słownictwo (w szczególności nazwy budynków, jakie mają w przyszłości powstać, czyli „Biuro Planów” oraz „Gmach Planowych Zmian”) nie tylko przypomina orwellowski *Rok 1984*, ale wręcz go odwzorowuje. Można odnieść wrażenie, że postacią mówiącą w utworze toruńskiej grupy jest właśnie Winston Smith. Charakterystyczne dla Republiki powtórzenia i eholalia zastosowano również w utworze *Będzie plan*. Powoduje to spójność kompozycyjną. W piosence brakuje jakiegokolwiek nadziei, nawet tej złudnej, jak to było w przypadku *Arktyki*. Podmiot nie widzi możliwości zmiany funkcjonowania takiego systemu, a to prowadzi do depresyjnego wręcz zakończenia utworu. Poza tym, zapętłony w odgórnie ustalonym świecie, nie jest w stanie sam decydować o swoim życiu. W tym wszystkim brakuje tylko jednego planu – na to, w jaki sposób wyrwać się spod ciągłej kontroli.

„Będzie plan”, czyli mówienie serio o sprawach zupełnie idiotycznych. Jest to sytuacja z granic wytrzymałości,

w której dotknięcie kobiecych włosów również musi być zaplanowane. Mogę dotknąć twoich włosów tylko wówczas, gdy wiem, co będę robił dalej, co będzie zaplanowane. Nowy wspaniały plan dla świata i wszechkosmosu. Plan do granic wytrzymałości myślowej. Absolutna fiksacja. Jest to znów do pewnego stopnia tekst politykierski nawiązujący w jakiś sposób do gospodarki planowej²⁴⁷.

Brak kontroli nad własnym życiem przedstawiono także w *Halucynacjach*²⁴⁸. Lider Republiki, wykorzystując poetykę oniryzmu, ukazuje marzenia o idealnym świecie i jednostkach funkcjonujących w nim w sprawny sposób. Dlatego bohater mówi w tekście: „omamy mamy więcej nic”²⁴⁹, stąd wiemy, że wszystko stworzone wokół jest tylko senną mrzonką. Mimo kilkukrotnego użycia liczby mnogiej, bohater skupia się przede wszystkim na sobie, co stoi w opozycji do tego, jak państwo chciałoby, żeby myślał. Mimo tego, że to władza chce, by ludzie funkcjonowali w świecie halucynacji, okazuje się, iż bohater też tego chce. Ciechowski pisze o tym, że życie na trzeźwo, bez ucieczki do mar sennych jest niemożliwe. Prawda jest zbyt bolesna, dlatego też wszyscy wspólnie w żyją w halucynacjach. W totalitarnym państwie najważniejszy jest kolektyw,

²⁴⁷ W. Soporek, *Literacka.....*, dz. cyt. s. 5.

²⁴⁸ Pierwotnie tytuł miał brzmieć *Fatamorgany*, lecz po przesłuchaniu piosenki Urszuli pod tą samą nazwą, Ciechowski zdecydował się na zmianę.

zob. J. Rzewuski, *Republika*, „Magazyn Muzyczny-Jazz” 1982, nr 4/82.

²⁴⁹ Wszystkie cytaty z utworu *Halucynacje* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s.31.

jednak Ciechowski pokazuje nam, że przecież grupy składają się z jednostek, które wykonują poszczególne zadania na rzecz „wyższych” celów. Dodatkowo bawi się słowem („omamy mamy”, „emisje misje”) i używa sformułowań, sprawiających, że odbiorca czuje wszechogarniającą bohatera tekstu iluzję (np. nawiązania do odtwarzanego filmu czy fatamorgany). W *Halucynacjach* otrzymujemy obraz powszechnej indoktrynacji i zmiany rzeczywistości. Fałszowanie tego, jak wygląda prawda to motyw przewodni tego utworu.

„Halucynacje” są tekstem o dużej dozie sceptycyzmu. Oszukujcie mnie, pięknie kłamcie, bo jestem skazany na życie w omamach²⁵⁰.

Życie jedynie w sennych marach pokazane zostało także w kompozycji *My lunatycy*. To ostatni utwór z debiutanckiego albumu Republiki i jeden z tych, którego ramy kompozycyjne skomponował Zbigniew Krzywański²⁵¹. Jeśli chodzi o tekst, Ciechowski zastosował tu znany już z wcześniejszych piosenek motyw oniryzmu. Świat przedstawiony przypomina ten, który pojawił się w *Halucynacjach* – przechodzimy na poziom snu i to z tej perspektywy ukazane są marzenia o idealnym świecie. Ciechowski ponownie bawi się słowem; tym razem korzysta z pierwszej części wyrazu „lunatycy” i osadza tę historię w „lunaparku” (oba podkr. aut.). W całym tekście jest użyta liczba mnoga, zatem otrzymujemy opowieść przedstawioną przez grupę. Ten zabieg został użyty już w poprzednim utworze, jednak tam pojawiły się pojedyncze wypowiedzi jednostki, natomiast piosenka *My lunatycy* zostaje opowiedziana w całości przez pewien kolektyw. Łączą ich senne marzenia o tym, że świat, w którym funkcjonują jest kolorowy i ciekawy, jak w lunaparku. Aby pozostać w wymagowanym świecie muszą przyjmować leki („tabletki na sen to komunizm święta / dla każdego z nas”²⁵²), bo dzięki temu mogą spełniać marzenia („każdy własny wulkan / na księżycu ma”). Niestety, nikt nie śni dobrowolnie; z tekstu jasno wynika, że ci ludzie nie są już pytani o przyzwolenie („i nikt nie pyta nas czy chcemy / bo nikt już nie budzi nas”). Otrzymujemy dziwną korelację świadomości i nieświadomości kolektywu: zdają sobie sprawę z tego, że znajdują się we śnie, ale nigdy z niego nie wychodzą, zatem nie wiedzą, jak wygląda rzeczywistość. O prawdziwym świecie dowiedzieliśmy się z innych piosenek z płyty,

²⁵⁰ W. Soporek, *Literacka....*, dz. cyt. s. 5.

²⁵¹ W. Królikowski, *Nowe sytuacje czarno na białym*, dz. cyt.

²⁵² Wszystkie cytaty z utworu *Znak* = pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s.34.

także w tej ostatniej Ciechowski nie musi ponownie pokazywać prawdy. Lawiruje między snem a jawą we wszystkich utworach, jednak w tej ostatniej zdecydował się na pokazanie tylko ułudy. *My lunatycy* to nie obraz orwellowskiego kraju, lecz prezentacja jedynej możliwości na wybrnięcie z zastanej sytuacji. Skoro obywatele nie mogą przejąć kontroli nad własnym losem w rzeczywistości, to przenoszą się do nierealnego świata, w którym mogą robić, co tylko chcą. Stąd wymaginowane miejsca („posrebrzany sztuczny lunapark”) i niespotykany dotąd styl życia („nierealnie orbitują”, „połykamy karmę z księżycowych tac”); przypomina to motywy baśniowe używane we wcześniejszych kompozycjach. W przedstawionym śnie praktycznie nie ma żadnego elementu prawdziwej codzienności tych ludzi, dzięki czemu wszyscy mogą zapomnieć o prawdzie. Czy jest ona na tyle straszna, że aż nie ma o niej wzmianki w tym utworze? Ciechowski nie musi odpowiadać na to pytanie, wszak opisał rzeczywistość już w poprzednich piosenkach. Wiemy zatem, że tytułowi „lunatycy” żyją w kraju, w którym ich los jest podporządkowany wieloletnim planom gospodarczym (*Będzie plan*), nikt nie może się wyróżniać ani mieć własnego zdania (*Znak =*), a dodatkowo brakuje dostępu do prawdy (*System nerwowy*). *My lunatycy* to swoiste podsumowanie tego, co już wcześniej zostało opowiedziane, dlatego jest to ostatni utwór na tym albumie. Prawdopodobnie usadowienie tego utworu na innym miejscu na płycie nie miałoby sensu, ponieważ to właśnie ta piosenka tłumaczy zachowanie bohaterów w poprzednich historiach i to, dlaczego sen jest jedyną możliwością wyrwania się spod jarzma totalitarnej władzy.

„Lunatycy” są utworem, którego tematyka zbliżona jest do „Halucynacji”. Mówię tu o ludziach, którzy odchodzą od rzeczywistości nie poprzez świadomość, a przy pomocy różnych środków. Ludzie ci również nie mogą być oceniani. Oni łykają tabletki na sen. Chodzą we śnie po lunaparku. Gdy budzą się, dostrzegają, że wokół jest coraz gorzej, a ich życie jest tylko snem. Inaczej jednak żyć nie mogą. Są to ludzie nieprzydatni do niczego, lecz jako jedyni czynią próbę wyłamania się z rzeczywistości małego państwa, które starałem się opisać²⁵³.

My lunatycy zamyka grupę utworów, w których opis funkcjonowania jednostki w kolektywie jest motywem przewodnim. Wspomniany powyżej *System nerwowy* nie porusza już tego tematu i skupia się na zgoła innym problemie, a mianowicie roli mediów. Można uznać, że jest on kontynuacją *Układu sił* z drugiego singla. Oczywiście zarówno w przytoczonym fragmencie, jak i w całej piosence nie brakuje znanych już eholalii,

²⁵³ W. Sopotek, *Literacka*..., dz. cyt. s. 5.

które akurat w tym utworze podnoszą panujące napięcie. Tak jak nerwy, które działają impulsywnie i zazwyczaj chwilowo, tak Ciechowski używa podczas śpiewania wielokrotnych powtórzeń sylab w celu unaocznienia w pewnym sensie tego, co dzieje się w ludzkim organizmie. Nawiązania do biologii pojawiły się już w *Kombinacie*, przez co widać spójność motywów. Odwzorowywanie odruchów ciała poprzez konkretny sposób śpiewu to jeden z tych elementów, które pojawiają się dość często w twórczości Ciechowskiego. W ten sposób lider Republiki wpływa na odczucia, jakie towarzyszą odbiorcy podczas słuchania tekstu. Pisze o tym, jak nasze ciało reaguje na odbiór w danej chwili, przez co uświadamiamy sobie, że faktycznie tak się czujemy. W ten sposób powstaje swoista klamra wykraczająca poza piosenkę, ale jednocześnie mająca z nią punkty wspólne. Impulsy nadawane przez system nerwowy w ciele człowieka są odwzorowane nie tylko poprzez wspomniane echolalia, ale również poprzez samą formę tekstu. Pierwsza i trzecia zwrotka jest zaśpiewana hasłowo, zatem brakuje konkretnej konstrukcji zdania. Ciechowski wyśpiewuje jedynie pojedyncze wyrazy, co wskazuje na wspomniane wcześniej przy okazji omawiania *Kombinatu* wykorzystywanie elementów awangardy (w tym przypadku można odwołać się do koncepcji „słów na wolności”). Dla przykładu poniżej przedstawiam część pierwszej strofy:

anteny / sygnały anten / sygnały / komunikaty / systemy / systemy światów / anteny komunikaty / systemy / nerwowe świata²⁵⁴

Tematycznie utwór *System nerwowy* odnosi się do funkcjonowania aparatu przekazu informacji publicznej. Oczywiście jest to, że Ciechowski odnosi się tylko do znanych sobie wówczas systemów komunikacji, zatem pojawiają się odniesienia do radia („sputniki bez żadnych śladów”), telewizji („anteny”, o których śpiewa, nawiązują do różnego typu środków przekazu, m.in. telewizji), teleks²⁵⁵ („telexy agencji bratnich”). Utwór jest na tyle uniwersalny, że równie dobrze mógłby zostać napisany w czasach obecnych (zamieniając jedynie przestarzałe teleksy na komunikację internetową). Każdy rząd kontroluje media, podając jedynie te informacje, które sam uzna za warte przedstawienia społeczeństwu („nadawania swoich prawd / każde z nich / komunikaty śle”). Mimo zróżnicowanych środków przekazu, tworzy się podobny schemat przedstawianych

²⁵⁴ Wszystkie cytaty z utworu *System nerwowy* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 20-21.

²⁵⁵ *Teleks* – sieć telegraficzna umożliwiająca bezpośrednie przekazywanie telegramów między aparatami telegraficznymi abonentów; sieć teleksowa (zob. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 9, Warszawa 1967, s. 89).

komunikatów, a w konsekwencji brakuje jakiegokolwiek konkurencji. Jednak problemem nie jest jedynie monotonia, lecz także bezmyślne przyswajanie wszelkich informacji. O takim sposobie rozumienia piosenki *System nerwowy* wspominał Ciechowski we wspomnianym artykule do czasopisma „Non Stop”.

Tekst nie mówi, które dane są dobre, które złe. Każdy kraj dysponuje siecią nadawczo-odbiorczą. Zawsze napływają komunikaty, które niczego nie zmieniają. Zazębiają się nad nami, tworząc osobliwą siatkę, przez którą nie można się przedostać i w której musimy egzystować. Bez tego nie ma mowy o współczesnym istnieniu, bo to wszystko w jakiś sposób nami kieruje. Nie jest to zajęcie jakiegokolwiek stanowiska na temat tych informacji, a raczej wskazanie problemu, że stale są jakieś ośrodki, które naciskają na pewne nasze ośrodki i czy chcemy, czy nie, jesteśmy skazani na politykę²⁵⁶.

Ostatnim w tej części dysertacji, acz pierwszym na płycie jest utwór *Nowe sytuacje*, który jest wstępem do wszystkich powyższych opowieści. Tę piosenkę szczegółowo omówił Paweł Tański – w publikacji *Nowe sytuacje polskiego rocka* pierwszy rozdział otwiera analiza właśnie tego utworu Republiki, w której autor stwierdza, że tekst opowiada „o rzuceniu człowieka w sieć rzeczywistości, przedzieraniu się przez tunel doświadczeń”²⁵⁷. Należy zaznaczyć, że warstwa słowna tej piosenki nie jest zbyt rozbudowana; ogranicza się do kilku wielokrotnie powtórzonych wersów. Ciechowski uwydatnił tu echa, którymi posługiwał się już wcześniej. To one budują cały nastrój w tym utworze, a często nawet dają nam dodatkowe informacje. Lider Republiki bawi się słowem na tyle, że na przykład wers „niewyjaśnione sytuacje”²⁵⁸ zamienia się w „śnione sytuacje”, co wprowadza nowe znaczenie do wypowiedzianej frazy. Warstwa melodyjna jest dość ostra, z konkretnymi partiami perkusyjnymi i gitarowymi, co (jak już wiemy) jest muzycznym motywem przewodnim całego albumu.

Ten numer ma niesamowitego kopa – mówi o *Nowych sytuacjach*, swoim ulubionym fragmencie albumu, Paweł Kuczyński. – Zaczyna się delikatnie, gitarowo, a potem odpala bombę²⁵⁹.

Tytuł albumu i pierwszej piosenki nie był przecież przypadkowy. Dają jasną informację, że na odbiorcę czekają zupełnie nowe przeżycia, zarówno melodyjne, jak i tekstowe. Republikanie, chcąc wyróżniać się na tle popularnych wówczas rockowych zespołów,

²⁵⁶ W. Soporek, *Literacka...*, dz. cyt. s. 5.

²⁵⁷ P. Tański, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – interpretacje*, Poznań 2016, s. 14.

²⁵⁸ Wszystkie cytaty z utworu *Nowe sytuacje* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 19.

²⁵⁹ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 195.

zdecydowali się na zabawę²⁶⁰ nie tylko formą. Stąd wielopoziomowość przesłania w tekstach. Utwór *Nowe sytuacje* właściwie opiera się na tego typu zabiegach. Podmiot daje nam jasno do zrozumienia, że „nowe orientacje”, które go otoczyły, osiągną również innych. Nie wyjaśnia jednak, czy zastana rzeczywistość jest „śniona”, czy jednak realna. Motyw oniryzmu pozostawia pole do opisu dla słuchacza, mimo tego, że w utworze *Nowe sytuacje* wielokrotnie Ciechowski poddaje ten senny stan w wątpliwość. Tym samym autor wprowadza odbiorców do stworzonego przez zespół świata: z jednej strony prawdziwego (choć nowego), z drugiej zaś wyimaginowanego, wprost ze snu. Pewne jest tylko to, że te „nowe sytuacje ogarną nas”. Ciechowski opisał każdą piosenkę z płyty *Nowe sytuacje*; koncepcję tytułowego utworu przedstawił w następujący sposób:

„Nowe sytuacje” to jakby najbardziej ogólna rzecz. W pewnym sensie jest to motto całej płyty i być może jakieś tam moje credo, o którym nie chciałbym zbyt szczegółowo mówić. Ludzie robiąc cokolwiek, zamykają się w tym działaniu, tkwią w swojej skorupie. Ja natomiast chcę być otwarty zawsze i na wszystko. Pragnę te skrupuły kruszyć i stale robić krok naprzód. Brać udział w nowych sytuacjach, nie stać na boku – oto co mnie interesuje²⁶¹.

Z wypowiedzi Ciechowskiego można wnioskować, że utwór niesie za sobą przesłanie pozytywne, co stoi w opozycji do melodii i sposobu śpiewania. Piosenka zawiera pewien element grozy, a powtarzane wielokrotnie frazy „nowe sytuacje ogarną nas” mają wydźwięk negatywny. Jednak lider Republiki daje nam do zrozumienia, że jest wręcz przeciwnie. Toteż utwór można interpretować jako zachętę do poznawania nowych rzeczy, otwarcia się na nieznane dotąd sytuacje. W ten sposób piosenka zmienia swoje intencje. Kolejny raz autor stawia odbiorcę w trudnej sytuacji, mówiąc: jeśli dobrze odczytasz moje słowa, poznasz zupełnie nowy, ciekawy świat; jeśli nie, to zrezygnujesz z odsłuchu reszty płyty. O tym znaczeniu interpretacyjnym pisał także Tański we wspomnianym artykule, zaznaczając, że odbiorca powinien mieć pewne konkretne cechy: „umiejętności rozpoznawania określonych miejsc i kierunków w terenie oraz rozeznania w sytuacji, jakimś zagadnieniu, a także umiejętność ich oceny”²⁶². Tym samym otrzymujemy pełny obraz słuchacza, jakiego chcieliby muzycy Republiki, czyli takiego, który byłby w stanie zrozumieć wszystkie poziomy przekazu ich piosenek. Do tego

²⁶⁰ Należy zwrócić uwagę na szerokie spektrum tego terminu. W tym znaczeniu zabawa jest czynnością sprawiającą przyjemność. Można przez to rozumieć, iż dla Ciechowskiego pisanie tekstów piosenek nie było jedynie zawodem pozwalającym na uzyskanie finansów, ale także hobby.

²⁶¹ W. Soporek, *Literacka*..., dz. cyt. s. 5.

²⁶² P. Tański, *Nowe sytuacje*..., dz. cyt., s. 14.

potrzebne jest przede wszystkim otwarcie się na nowe, a tym samym przejście z poziomu zwykłego odbiorcy na nieco wyższy.

Płyta *Nowe sytuacje* to sprytny komentarz do lat, w którym przyszło żyć Republikanom i ich fanom. To także dobrze przemyślana spójna kompozycja, która, jak widać po analizie tekstu *My lunatycy*, łączy się w całość, tworząc jednocześnie opis (niby) nieistniejącego kraju. Muzycy postarali się, by wszystkie piosenki były spójne zarówno w warstwie melodyjnej, jak i słownej. Ciechowski, używając słownictwa zaczerpniętego z socrealistycznych mediów maluje obraz totalitarnego państwa (a częściowo również świata, jak to było w przypadku *Arktyki*) na wzór orwellowskiego *Roku 1984*. Choć publikacja brytyjskiego pisarza nie była legalnie dostępna w PRL-u, to przypuszczalnie płyta *Nowe sytuacje* mogła wpłynąć na popularność tej powieści (oczywiście w drugim obiegu). Na poziomie kulturowym, debiutancki album Republiki był wyłamaniem się z rynku rockowego, powracając do surowego, nie ubarwionego grania. Bez zbędnych solówek, popisów czy ruchów na scenie. Wszystko w Republice było ascetyczne, a *Nowe sytuacje* miały nie tylko opowiedzieć spójną historię nieistniejącego (czyżby?) państwa, ale także przygotować odbiorców na to, że przyszłe performance'y będą właśnie w takim stylu: oszczędnym do granic możliwości. Muzycy na występach mogliby być przecież bohaterami, o których mowa w ich piosenkach: bez niepotrzebnych ruchów i wychodzenia przed szereg. Wszyscy są równi, jak w *Znaku =*. Zamiast powielania tych samych schematów, zespół postanowił skonstruować pewną spójną całość, co zresztą kontynuowano na kolejnej płycie.

Powyższe rozważania zostały zebrane i skondensowane w formie tabeli podsumowującej całą płytę. Dzięki temu można obrazowo zobaczyć powtarzające się motywy literackie, kompozycyjne oraz muzyczne. Utwory zostały ułożone tak, jak na płycie, co pozwala na zrozumienie przeplatających się tematów piosenek. Takie tabele pojawią się również w przypadku kolejnych długogrających płyt Republiki i Obywatela G.C. omawianych w tej pracy.

Tytuł piosenki (zgodnie z numeracją na płycie)	Główny motyw; powiązania	Charakterystyczne elementy kompozycyjne	Melodia
<i>Nowe sytuacje</i>	- oniryzm (poddany pod wątpliwość); - zestawienie przeciwieństw: świat	- echolalia; - zabawa słowem (zmiana znaczeń); - krótkie wersy	- mocna z konkretnie zaznaczonymi partiami gitarowymi i perkusyjnymi;

	wyimaginowany i prawdziwy	(skondensowana warstwa słowna)	- wprowadza element grozy
<i>System nerwowy</i>	<ul style="list-style-type: none"> - rola mediów; - nawiązanie do <i>Układu sił</i> i <i>Kombinatu</i>; - użycie słownictwa biologicznego 	<ul style="list-style-type: none"> - echolalia; - pierwsza zwrotka śpiewana hasłowo, bez konkretnych konstrukcji zdania 	<ul style="list-style-type: none"> - skoczna, delikatnie rockandrollowa; - przyspieszone wstawki gitarowe w części refrenu
<i>Prąd</i>	<ul style="list-style-type: none"> - erotyk; - motyw dłoni i dotyku 	<ul style="list-style-type: none"> - język techniczny, surowy; - onomatopeje 	<ul style="list-style-type: none"> - rytmiczna i miarowa; - statyczna, bez wyraźnych punktów kulminacyjnych
<i>Arktyka</i>	<ul style="list-style-type: none"> - erotyk; - nastawienie na uczucia; - nadzieja na poprawę aktualnej sytuacji 	<ul style="list-style-type: none"> - przeciwieństwa „nie-tak”; - epitety tautologiczne („Arktyka biała”) 	<ul style="list-style-type: none"> - gradacyjna (początkowo bardzo cicha, a następnie głośniejsza); - szумы przypominające wiatr
<i>Śmierć w bikini</i>	<ul style="list-style-type: none"> - erotyk; - motyw dotyku; - skupienie na ciele kobiety; - głównie doznania fizyczne, a nie emocjonalne; - Eros i Tanatos; - nawiązanie do prób jądrowych na atolu Bikini 	<ul style="list-style-type: none"> - echolalia, powtórzenia; - chwilowy cichy śpiew 	<ul style="list-style-type: none"> - rytmiczna, taktowna; - brak wyraźnie zaznaczonej partii solowej
<i>Będzie plan</i>	<ul style="list-style-type: none"> - brak możliwości wyróżnienia się z tłumu; - jednakowość wobec wszystkich; - praca dla dobra ogółu 	<ul style="list-style-type: none"> - nowomowa; - ironia wychwalająca gospodarkę planową; - powtórzenia i echolalia 	<ul style="list-style-type: none"> - skoczna; - delikatnie punkrockowa; - wyraźnie zaznaczony takt perkusji
<i>Mój imperializm</i>	<ul style="list-style-type: none"> - erotyk; - główne motywy: śmierć, ciało, dotyk; - uprzedmiotowienie partnerki pozbawionej praw; - nawiązanie do czasów kolonizacyjnych 	<ul style="list-style-type: none"> - język zaczerpnięty z prasy; - nomenklatura orwellowska 	<ul style="list-style-type: none"> - skoczna; - delikatnie punkrockowa; - w środkowej części utworu wolniejsza, spokojniejsza
<i>Halucynacje</i>	<ul style="list-style-type: none"> - oniryzm (sen jako klatka); - świat całkowicie kontrolowany przez władzę; - akceptacja narzuconej iluzji 	<ul style="list-style-type: none"> - zabawa słowem („omamy mamy”, „emisje misje”) 	<ul style="list-style-type: none"> - spokojna, wręcz nie pasująca do klimatu płyty; - jednostajna
<i>Znak =</i>	<ul style="list-style-type: none"> - równość wobec wszystkich; 	<ul style="list-style-type: none"> - liczba mnoga; 	<ul style="list-style-type: none"> - skoczna; - delikatnie

	<ul style="list-style-type: none"> - świat idealny; - nawiązania do opowiadania Kurta Vonneguta pt. <i>Harrison Bergeron</i>; - motyw oniryzmu 	<ul style="list-style-type: none"> - paralela międzygatunkowa 	<ul style="list-style-type: none"> - punkrockowa; - nawiązująca do ironii przedstawionej w tekście
<i>My lunatycy</i>	<ul style="list-style-type: none"> - oniryzm;; - przymuszenie do snu; - marzenia o idealnym świecie (powiązania z <i>Halucynacjami</i>); - połączenie świadomości i nieświadomości 	<ul style="list-style-type: none"> - liczba mnoga (reprezentowanie grupy); - zabawa słowem (nacisk na pierwsze części wyrazów „luna”); 	<ul style="list-style-type: none"> - niespokojna; - korelacja muzyki z podtekstem zawartym w historii (ludzie przymuszeni do życia w idealnym świecie)

III.V. Rozrachunek ze stanem wojennym

Komponując *Nowe sytuacje* muzycy skupili się na stworzeniu spójnej koncepcji. Dlatego też przed wydaniem debiutanckiego albumu na rynku pojawiło się kilka singli będących wprowadzeniem do republikańskiego świata. Połączyli to z image'em oraz zachowaniem na scenie. Przedstawili odbiorcom wizję wymyślonego przez siebie państwa, a każda kolejna piosenka, sesja zdjęciowa czy, ostatecznie, całe *Nowe sytuacje* wpisywały się w założony projekt. W związku z tym w 1984 r. pojawiła się na rynku druga płyta (*Nieustanne tango*)²⁶³.

Nieustanne tango zostało usytuowane w tym samym świecie, co poprzedni album. Wskazuje na to już okładka, na której widnieją *Nowe sytuacje*, lecz z nadpalonym fragmentem. Informacja wręcz jednoznaczna: muzycy chcieli pozostać we wcześniej wykreowanej krainie, o jakiej wspomiano przed debiutem, lecz wprowadzili znaczne zmiany. Dali do zrozumienia, że świat z *Nowych sytuacji* zaczął się rozpadać, więc trzeba zaproponować coś nowego. Podpalenie płyty może również sugerować, że muzycy sami zniszczyli kraj opisywany na debiutanckim albumie. Koncepcja została po prostu zmodyfikowana. Dlatego też *Nieustanne tango* jest bardziej poetyckie niż poprzedni

²⁶³ Należy nadmienić, iż w tym samym roku ukazała się również angielska wersja debiutanckiego albumu pod znamienym tytułem *1984. Nowymi sytuacjami* zainteresowała się brytyjska wytwórnia New Organization i przy współpracy z Ciechowskim oraz Anną Baranówną, tłumaczką tekstów toruńskiej grupy, wydała angielskie wersje piosenek. Dzięki temu zespół zyskał rozgłos również na zachodnim rynku muzycznym. Niestety, ze względu na wezwanie do służby wojskowej lidera grupy, nie powiodły się plany promocji zagranicznej wersji płyty (zob. A. Stach, *Gwiazdy...*, dz.cyt., s. 41).

album. Ponadto użycie podobnego motywu wpłynęło zapewne na popularność drugiej płyty. Debiutanckie wydanie cieszyło się dużym zainteresowaniem, a to mogło mieć znaczenie przy projektowaniu okładki *Nieustannego tanga*. Pomysł wyszedł od ówczesnego managera Andrzeja Ludewa.

Na jakimś koncercie ktoś podarł okładkę pierwszej płyty Republiki – wspomina menedżer. – Wtedy wpadłem na pomysł, żeby podpalić okładkę *Nowych sytuacji* i aby z niej wyłaniał się biały album z napisem *Nieustanne tango*, czyli czymś trwającym wiecznie. Grześkowi bardzo spodobało się zrzucenie jednej skóry i założenie następnej²⁶⁴.

Nadpalenie starej płyty to symbol przejścia do czegoś nowego. Republikanie pozostali w tej samej wymyślonej krainie, jednak kompozycje zarówno na poziomie melodii, jak i tekstów odbiegały od tego, co można było usłyszeć na *Nowych sytuacjach*. Nie wszystkie piosenki na drugim albumie są stricte nowofalowe; ponadto teksty nie nawiązują już tak mocno do orwellowskiego świata, nie były napisane na kanwie nowomowy. Dodatkowo zespół postanowił nieco odstąpić od swoich (do tej pory ścisłych) reguł i w ten sposób niektóre kompozycje stały się delikatnie pop-rockowe. Republikanie chcieli pokazać odbiorcom coś nowego, z czym do tej pory nie eksperymentowali. Z perspektywy słuchacza ta płyta wydaje się być łatwiejsza w odbiorze. Dzięki odejściu od nowomowy teksty są bardziej przystępne. Ciechowski mówił o tym w następujący sposób:

Płyta *Nieustanne tango* owocowała piosenkami o rzeczywistości depreczającej mi po piętach. To przede wszystkim rozrachunek ze stanem wojennym. (...) Chciałem tam dać upust swoim tekstom, mniej bawić się słowem, zająć się jego znaczeniem. Jest tam wiele piosenek dla mnie ważnych – *Nieustanne tango*, *Poranna wiadomość...* Próby odnalezienia miłości na przekór złu.²⁶⁵

Nie oznacza to jednak, że warstwa słowna stała się prosta w odbiorze. Ciechowski raczej nie pozwoliłby sobie na bezprecedensowe wykorzystanie znaczeń używanych słów. Jednak *Nowe sytuacje* były płytą bardzo sztywno trzymającą się w ustalonych ramach. Utwory miały wręcz perfekcyjnie do siebie pasować i stanowić jedność kompozycyjną. *Nieustanne tango* nie jest już tak restrykcyjnie ułożone, choć nie można zarzucić

²⁶⁴ L. Gnoiński, *Nieustanne...*, dz. cyt., s. 237.

²⁶⁵ A. Kowalczyk, *The best off...*, „Brum” 1995, nr 10/95, cyt. za: L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 235.

muzykom, że ten drugi album był chaotyczny. Tak przed jego powstaniem wypowiadał się Ciechowski:

Po prostu obawiam się, że wiele rzeczy zawartych w utworach może umknąć uwadze tych, którzy wyłącznie słuchają radiowych przebojów dla przyjemności. Niektóre kompozycje są skonstruowane tak, iż wymagają spokojnego wysłuchania – nie takiego z przytupywaniem. Całość jest bardziej przemyślana pod względem muzycznym, w kilku zaś utworach znajduje się parę – nazwijmy to – załamań muzycznych, dyskwalifikujących je jako przeboje. Podporządkowane są one tekstom – temu, co chcę w nich wyrazić²⁶⁶

Jak uprzednio, tak i tym razem warto pogrupować piosenki z tego albumu tematycznie. Idąc tropem wcześniejszej części, tu również zacznę od erotyków, choć jest ich zdecydowanie mniej. Ponadto znacznie różnią się od tego, co do tej pory pisał Ciechowski. We wcześniejszych utworach autor skupiał się w dużej mierze na ciele kochanki, bez zwracania większej uwagi na kwestię emocjonalną (oprócz *Arktyki*, co zaznaczyłam już przy okazji omawiania tej kompozycji). Na tym albumie mamy odwrotną sytuację, ponieważ erotyki bazują przede wszystkim na uczuciach, choć nie pomijają spraw cielesnych. Spoiwem łączącym poprzednie erotyki z tymi, które znalazły się na *Nieustannym tangu* jest *Obcy astronom* – jedyny utwór skomponowany nie tylko przez Grzegorza Ciechowskiego, ale także przez gitarzystę Zbigniewa Krzywańskiego.

Grzegorz usiadł do fortepianu, zagrałem mu gitarowy riff, a on wymyślił wiodącą partię klawiszową. Na koniec powiedział: „Będzie zabebisty numer, mamy kolejną wspólną kompozycję” – wspomina powstanie jednego z największych przebojów Republiki gitarzysta²⁶⁷.

Utwór, pod względem melodyki, wyróżnia się na tle innych. Być może jest to zasługa właśnie Krzywańskiego. Piosenkę rozpoczyna bardzo spokojny wstęp, wręcz nietypowy dla twórczości zespołu. Jednak po chwili słyszymy rytmiczną grę perkusji, która jest już dość charakterystyczna i znana fanom toruńskiej grupy.

Podobnie jak w kompozycjach z poprzednich lat, tutaj także główną postacią jest mężczyzna, zaś kobieta jest od niego oddalona, toteż nie pojawia się w bezpośrednim kontakcie z bohaterem. Opisuje on ukochaną z daleka, podglądając ją. Bohater przedstawia nie tylko jej ciało, ale także uczucia, jakimi ją darzy. Motyw podglądactwa

²⁶⁶ Wypowiedź Grzegorza Ciechowskiego dla „Magazynu Muzycznego” (1994 r.). Dostępny w Internecie: http://ciechowski.art.pl/wywiad_mm84.html [dostęp dn. 20.02.2022].

²⁶⁷ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 236.

został użyty w tym utworze po raz pierwszy, jednak będzie stosowany również w późniejszej twórczości Ciechowskiego (np. w piosence Obywatela G.C. pt. *Zasypiasz sama*). Historię rozpoczyna wyznanie mężczyzny: „Oglądam twoją twarz / Oglądam twoją twarz w lunecie / I nie wiesz o mnie nic / Zasypiasz naga w swoim świecie”²⁶⁸. Ciechowski śpiewa ten utwór w spokojny i dość delikatny sposób. Mężczyzna podgląda kobietę także w trakcie mycia. Skądinąd ten element jest też lejtymotywwem piosenki *Tak długo czekam (Ciało)*, która ukazała się na płycie '82- '85, czyli kilka lat po wydaniu *Nieustannego tanga*, choć jest to album zawierający utwory właśnie z okresu „pierwszej Republiki”. Toteż można sądzić, że *Tak długo czekam (Ciało)* oraz *Obcy astronom* powstawały w podobnym czasie.

Co ciekawe, bohater podgląda kobietę nie z okna, lecz z zupełnie innej planety lub nawet galaktyki. Odległość może być także metaforą różnic, jakie dzielą tych dwoje, czyli niedostępności ze względów na przykład społecznych. Niemniej, wskazywana odległość (ta dosłowna i metaforyczna) jest niemożliwa do pokonania. Tym razem (zamiast słownictwa biologicznego) Ciechowski czerpie z geologii czy geofizyki, co można zauważyć chociażby we fragmencie: „me serce myli sejsmografy”. Według *Słownika Języka Polskiego PWN*, sejsmograf to: „przyrząd do wykrywania i mierzenia drgań skorupy ziemskiej”²⁶⁹. Ponadto piosenka kończy się wielokrotnym powtórzeniem frazy: „wysyłam SOS”, co jest typowym dla Ciechowskiego zastosowaniem klamry.

Biorąc pod uwagę fakt, że cała płyta interpretowana jest w odniesieniu do stanu wojennego, tu również można odnaleźć takie nawiązania. Bohater znajduje się bardzo daleko od ukochanej; wskazanie, że znajduje się on na innej planecie może być hiperbolą do faktu, iż po prostu jest gdzieś daleko lub pozostaje zamknięty w domu bądź na internowaniu. Dlatego też nie może dotrzeć do swojej ukochanej i jedynie ją sobie wyobraża.

W *Obcym astronomie* ciało odgrywa jeszcze ważną rolę, na równi z emocjami bohatera. Jednak w kolejnym erotyku to uczucia stają się najważniejsze. Choć w tekście znajdziemy informacje o niektórych częściach ciała kobiety, jak oczy, uszy czy dłonie (jako odniesienie do fragmentu „dotykasz mnie ostatni raz”²⁷⁰). Mowa o utworze *Na barykadach walka trwa*. Jest to erotyk opisany z wykorzystaniem retoryki wojennej.

²⁶⁸ Wszystkie cytaty z utworu *Obcy astronom* pochodzą z książki G. Ciechowski, dz. cyt., s. 49.

²⁶⁹ *Sejsmograf*, *Słownik Języka Polskiego PWN*, dostępny w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/sejsmograf;2575066> [dostęp dn. 03.03.2022].

²⁷⁰ Wszystkie cytaty z utworu *Na barykadach walka trwa* pochodzą z książki G. Ciechowski, dz. cyt., s. 40-41.

Ponownie Ciechowski komentuje okres stanu wojennego, jednak z użyciem motywu miłosnego. Powraca zabieg użyty w *Moim imperializmie* lub *Arktyce*, w którym lider Republiki połączył elementy erotyczne z politycznymi. W piosence *Na barykadach walka trwa* ukazane są jednocześnie dwie sytuacje: wojenna i miłosna. Pod względem melodyjnym zwrotki są dość jednostajne; akcenty kładzie się dopiero w refrenach, szczególnie na ostatnie części kolejnych fraz. Tekst rozpoczyna się opisem sytuacji, jednak w pierwszej strofie nie wiadomo dokładnie, o jakich wydarzeniach opowiada Ciechowski. Refren, który, podobnie jak pierwsza strofa, jest tajemniczy, nie wyjaśnia, w jakiej sytuacji znaleźli się kochankowie. Dopiero w drugiej zwrotce otrzymujemy jasną wiadomość: „upojna wojna wokół nas”. Dzięki temu wiemy, że pierwsza zwrotka jest pełna metafor, gdyż „karnawał”, o którym śpiewa Ciechowski, to odniesienie do walk na froncie (choć może to mieć dwojakie znaczenie, o czym wspomnę w kolejnym akapicie). Staje się też zrozumiałe, dlaczego kochankowie mogą dotknąć się po raz ostatni. W drugiej strofie Ciechowski śpiewa: „Gazowe maski wielki bal”, nawiązując jednocześnie do wojny oraz balu, o którym mowa była już w pierwszej zwrotce. Maski, pojawiające się m.in. na eleganckich zabawach, używane są w celu ukrycia własnej tożsamości. W przedstawionej sytuacji bohaterowie mogą udawać przed sobą fakt, w jak tragicznej sytuacji się znaleźli. Walki są porównane do balu, zaś rakiety do wystrzałów fajerwerków. Kochankowie biorą udział w „zabawie”, jednak jest to ich ostatnie spotkanie.

W kontekście całego tekstu istotny jest także tytuł oraz użyte w nim słowo „barykady”, które, według definicji słownikowej, są „przeszkodą z jakichś przedmiotów utrudniającą przejście”²⁷¹. Mając na uwadze fakt, że *Nieustanne tango* miało stanowić komentarz do stanu wojennego, można uznać, iż przedstawiona historia nie odbywa się na froncie wojennym, lecz na ulicach miast, kiedy to polskie wojsko odpierało protesty ludzi. W takim kontekście bohaterowie widzą się po raz ostatni, gdyż prawdopodobnie rozłączy ich nie jedynie śmierć (jak można było przypuszczać z kontekstu), lecz może to być także aresztowanie bądź internowanie.

Zatem piosenka *Na barykadach walka trwa* zawiera wielorakie poziomy interpretacyjne. Przy pierwszym odczytaniu można uznać, iż autor opowiada o kochankach na balu, przy kolejnym: o wojnie, zaś jeśli skupimy się na tematyce całej

²⁷¹ *Barykady*, *Słownik Języka Polskiego PWN*, dostępny w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/barykada;2443120.html> [dostęp dn. 05.02.2022].

plyty wysuniemy wniosek, iż tekst opowiada o sytuacji odbywającej się na ulicach miast po wprowadzeniu stanu wojennego.

Ostatnim utworem, który jest swoistym mostem łączącym teksty o zabarwieniu miłosnym i polityczno-społecznym jest *Wielki hipnotyzer*. Nie jest to erotyk w takim znaczeniu jak dotychczas. Jednak zawiera elementy, które sprawiają, że odczuwamy pewne nasilenie emocjonalne. Główny bohater zwraca się do drugiej osoby, choć nie znamy nawet jej płci (nie wskazują na to zakończenia gramatyczne); nikogo poza nimi nie ma. Dlatego utwór wydaje się bardzo intymny i nasycony uczuciami. Tekst jednak nie odpowiada temu, co mogłaby sugerować melodia. *Wielki hipnotyzer* ma mocno zaznaczoną partię basową i dość mroczną melodię. Ponadto Ciechowski postanowił wykorzystać tu swój charakterystyczny, acz nieco agresywny sposób śpiewania, przypominający styl stosowany często na poprzedniej płycie (jest on też słyszalny w niektórych momentach utworu *Psy Pawłowa*, które zostanie omówione w kolejnych akapitach). Tekst jest równie tajemniczy jak sama melodia. Ponadto Ciechowski uwypuklił tu często stosowaną poetykę oniryzmu.

Główną postacią tej opowieści jest człowiek, który stwierdził, iż działa niezgodnie z obowiązującymi zasadami, zaś herezje, o których wspomina, dotyczą odmiennego od powszechnego sposobu myślenia. Najwyraźniej zaczyna mu to przeszkadzać, w związku z czym błaga odbiorcę, by ten go zahipnotyzował. Tym samym mężczyzna będzie mógł dostosować się do otaczającego go społeczeństwa i nie wyróżniać się na tle innych; przestanie „płonąć wśród innych”²⁷². Co ciekawe w tym fragmencie użyto słowa „lawa” („Herezje we mnie od lat / lawa lawa płonę tonę wśród was”), który będzie motywem przewodnim piosenki o takim właśnie tytule. Pojawi się ona na późniejszej składance Republiki o nazwie *1991*. Sądzę, że istotnym zabiegiem zastosowanym w *Wielkim hipnotyzerze* jest wspomniany wcześniej brak określenia płci postaci, do której zwraca się bohater. W całej piosence brakuje końcówek fleksyjnych, z których moglibyśmy odczytać do kogo zwraca się mężczyzna; na płęć bohatera mówiącego w tym tekście wskazuje przymiotnik „nieruchomy” (podkr. aut.) we fragmencie: „tak nieruchomy chcę stać”. Tym samym można by stwierdzić, że odbiorcą tego przekazu jest system polityczny, który jest w stanie przejąć nad nim kontrolę (czyli zahipnotyzować go).

Należy wrócić również do konwencji oniryzmu pojawiającego się w tym utworze. Ciechowski tym razem ukazał sen w charakterze ucieczki od przytłaczającej

²⁷² Wszystkie cytaty z utworu *Wielki hipnotyzer* pochodzą z książki G. Ciechowski, dz. cyt., s. 47..

rzeczywistości (choć na tle innych piosenek nie jest to innowacyjne). Przedostanie się do tej wymyślonej krainy jest marzeniem mężczyzny, dlatego jest on w stanie oddać adresatowi wszystko, co posiada. To właśnie taka koncepcja wykorzystania oniryzmu jest czymś nowym. Ponadto przejście w fazę snu dokonuje się w sposób niezwykle intymny, gdyż dotyczy jedynie głównego bohatera oraz odbiorcy, do którego się zwraca. Tylko adresat wie, jak zahipnotyzować mężczyznę. W ten sposób tekst nabiera dodatkowego, nieco erotycznego znaczenia: historia opowiadająca o przystosowaniu się do ogółu została wzbogacona o element intymny i właśnie to sprawia, że *Wielki hipnotyzer* jest utworem łączącym erotyki z piosenkami dotykającymi kwestie polityczno-społeczne.

Na albumie *Nieustanne tango* utwory, w których podnoszone są sprawy życia codziennego oraz ówczesnej sytuacji w kraju są przepełnione metaforami, a ich głównymi elementami są sen i gra. Do symboliki oniryzmu nawiązuje *Hibernatus*. Tytuł od razu przywołuje na myśl film z 1969 r. wyreżyserowany przez Édouard Molinaro i opowiadający o człowieku odkrytym w bryle lodu. Według tej ekranizacji bohater został zahibernowany ponad 50 lat wcześniej. Lekarze, nie chcąc dopuścić do zbyt dużego szoku, postanawiają udawać, iż wciąż jest rok 1905 r., co prowadzi do komicznych sytuacji. Motyw ten często wykorzystywano w różnych filmach (choćby w kultowej polskiej komedii pt. *Seksmisja* z 1983 r.). Utwór Republiki może nawiązywać do tej ekranizacji również melodią, która (w przeciwieństwie do dość mrocznego tekstu) jest delikatnie komediowa. Powodem skomponowania *Hibernatusa* nie był jednak żaden film, a powieść Marcina Wolskiego pt. *Laboratorium nr 8*, której fragmenty były prezentowane w odcinkach na antenie radiowej „Trójki”. Sposób powstania tekstu wspomina Krzywański:

Dość typowa historia, często pokazywana w filmach, z reguły komediowych, jak to ktoś zahibernowany zostaje przez pomyłkę obudzony nie za dwa, ale za kilkaset lat. W tej historii zamrożono żołnierzy, którzy obudzili się w świecie rządzonego przez inteligentne szczury. Na tyle nas to zaintrygowało, że postanowiliśmy przeczytać książkę. I kiedyś wracamy z koncertu, a Grzegorz mówi: „Słuchaj, jaki nieprawdopodobnie fajny temat!”. Ja na to: „Masz świetny powód do napisania tekstu”. Powiedział, że spróbuje. I napisał *Hibernatusa*. To jedna z nielicznych piosenek Republiki o zabarwieniu nieco humorystycznym. „Syreny wyły, więc do snu umyłem zęby...”. Duży dysonans. Tak jak wiele lat później w utworze *Mamona*. Totalny żart²⁷³.

²⁷³ P. Stelmach, *Lżejszy...*, dz. cyt., s. 483.

W tej piosence Ciechowski pokazuje przygotowania bohatera do zahibernowania. Istotna jest przede wszystkim przyczyna takiej decyzji. Utwór otwierają urywane frazy, składające się w całość obraz sytuacji; dowiadujemy się z nich, że życie tego mężczyzny dobiegło końca, dlatego podejmuje ostateczną decyzję (choć nie wiadomo, czy został do niej zmuszony, czy też sam się na nią zdecydował). Ciechowski porównuje linię życia bohatera do „linii frontu”, ponownie wykorzystując retorykę wojenną, użytą już w innym kontekście: miłosnym (w utworze *Na barykadach walka trwa*). W utworze wykorzystano jednozdaniowy refren: „syreny wyją, a ja myję zęby / idę spać”²⁷⁴, będący nawiązaniem do piosenki z poprzedniego albumu, czyli *Znaku* =, w którym także pojawia się motyw znaków/sygnali. Ważny w tym utworze motyw snu funkcjonuje w twórczości lidera Republiki jako jedyna możliwość oderwania się od rzeczywistości i sfera, w którą nie może ingerować nikt z zewnątrz (choć w *Halucynacjach* z poprzedniej płyty, Ciechowski pokazał, że system, funkcjonujący w tym wymyślonym republikańskim świecie, jest w stanie kontrolować nawet sen obywatela).

W nawiązaniu do poprzednich piosenek oraz tematycznej koncepcji całej płyty, można stwierdzić, iż bohater chciał uciec od wydarzeń stanu wojennego. Nie wiadomo, w którym momencie zdecydował się na hibernację, gdyż nie wyjaśniono, czy sygnały, o których mowa w tekście, są alarmami z 13 grudnia 1981 r. czy też z późniejszego okresu. Bohater miał zamiar obudzić się w innym świecie, w którym nie byłoby ciągłej kontroli. Nie uściślił, na kiedy zaplanowano wybudzenie. Mimo tego tekst *Hibernatusa* ma w sobie elementy pozytywnego przekazu. Być może dlatego zespół zdecydował się na odwołanie do satyry oraz skomponował melodię, która jest żywa i delikatnie popowa; ostatecznie pasuje do dość pesymistycznego tekstu, w którym zawarto (ledwie wyczuwalne acz jednak) optymistyczne motto.

W ramach konkluzji można uznać, że sen pozwolił na uniknięcie problemów, a w konsekwencji do ich rozwiązania. W *Hibernatusie* (ale też w innych piosenkach) sen jest ucieczką od sytuacji w kraju. Jednak powstaje pytanie, czy bohater utworu Republiki odnajdzie się w nowej rzeczywistości? Czy taka dezercja sprawi, że będzie szczęśliwy? Ciechowski pozostawia tę sprawę otwartą i nie dopowiada zakończenia historii.

Powiązania ze *Znakiem* = i pierwszym albumem pojawiają się także w piosence *Psy Pawłowa*, w której odnajdziemy wielokrotne odwołania do znaków czy sygnałów. Utwór ten zdobył pierwsze miejsce podczas notowania Listy Przebojów Trójki

²⁷⁴ Wszystkie cytaty z utworu *Hibernatus* pochodzą z książki G. Ciechowski, dz. cyt., s. 42-43.

w styczniu 1985 r. (pierwszy raz na Liście pojawił się w grudniu 1984 r.). Ciekawe są również okoliczności napisania tekstu, o czym wspominał Ciechowski w artykule do magazynu „Brum”:

„Psy Pawłowa” to opowieść o tym, jak zaskoczył mnie i moich znajomych stan wojenny. Co prawda słyhać było tylko szepty, ale i tak ci co chcieli właściwie odebrali jej przesłanie. Wkrótce po tym jak napisałem „Psy Pawłowa” siłą zapakowano mnie do wojska. Chodziłem po koszarach i oglądałem sceny dokładnie odpowiadające treści tego utworu. Nastąpiła przedziwna koincydencja – napisałem piosenkę, która mi się później przydarzyła²⁷⁵.

Tu również można usłyszeć wielokrotne powtórzenia fraz, czyli element charakterystyczny już dla wokalizacji Ciechowskiego, szczególnie z czasów pierwszej płyty. Do debiutanckiego albumu nawiązuje także melodia, która w *Psach Pawłowa* jest zdecydowanie bardziej agresywna i energiczna niż w pozostałych piosenkach z *Nieustannego tanga*. Tytuł omawianego utworu nawiązuje do badań naukowych prowadzonych przez Iwana Pawłowa na początku XX wieku dotyczących odruchów warunkowych. Wynika z nich, że ciągle powtarzanie tych samych sytuacji doprowadza do wytworzenia się sztucznych mechanizmów działania mózgu. Do tego eksperymentu odwołuje się Ciechowski w tekście. Sposób funkcjonowania bohatera jest wyznaczany przez określone znaki. Brakuje jednak jakiegokolwiek informacji odnośnie autora tych sygnałów. Toteż mamy do czynienia ponownie z zabiegiem, w którym pojawia się jedna osoba przedstawiająca ogląd na wszystko, co dzieje się w społeczeństwie (przedstawiciel ludu). Świat, w którym żyje ta postać, jest niezwykle mały; prawdopodobnie ten człowiek został zamknięty na stałe w jakimś pomieszczeniu. Nie może on decydować o żadnym elemencie swojego życia, nawet w sprawach wynikających z podstawowych potrzeb człowieka, jak jedzenie czy spanie; ciągle tylko czeka na sygnał. Kompozycyjnie, powtórzenie frazy „na nowy znak”²⁷⁶ stanowi refren piosenki. Z dalszej części dowiadujemy się, że wspomniane impulsy decydują również o kwestiach moralnych bohatera, ponieważ mogą one rozkazać mężczyźnie zakochać się w kimś lub zabić. Toteż Ciechowski pokazuje wyższy poziom kontroli. Na poprzedniej płycie rząd przejął władzę nad snem bohaterów, zaś tutaj wkracza już tematyka etyki.

²⁷⁵ A. Podgórski, *Grzegorz Ciechowski...*, dz. cyt., s. 60.

²⁷⁶ Wszystkie cytaty z utworu *Psy Pawłowa* pochodzą z książki G. Ciechowski, dz. cyt., s. 38.

W związku z tym, że płyta *Nieustanne tango* miała być formą rozliczenia ze stanem wojennym, można wnioskować, iż sygnały czy znaki, o których śpiewa Ciechowski w *Psach Pawłowa* to nieodłączny element tamtego okresu w historii Polski. Alarmy dźwiękowe były podnoszone 13 grudnia 1981 r. w ramach mobilizacji wojska, a także często w trakcie całego stanu wojennego. Nie dziwi więc, że Ciechowski uznał te sygnały za kolejne rozkazy zmieniające sposób funkcjonowania społeczeństwa. Piosenka stanowi swego rodzaju komentarz do tamtego dnia, który zaskoczył zarówno lidera Republiki, jak i ludzi dookoła niego. Ten jeden konkretny znak dźwiękowy z grudnia 1981 r. diametralnie zrewolucjonizował życie w kraju i prawdopodobnie na tym oparty został utwór. Tym samym zrozumiałe staje się, dlaczego piosenka jest tak agresywna, mocna i nieco przypominająca te ścieżki melodyjne, jakie słyhać było na *Nowych sytuacjach*. Ponadto ciągle powracające słowo „znak” przywołuje na myśl piosenkę z poprzedniego albumu, czyli *Znak* = (toteż *Psy Pawłowa* stanowią jego kontynuację lub są prequelem, wyjaśniającym wydarzenia przedstawione w utworze z debiutanckiej płyty).

Zarówno powyższy utwór, jak i *Hibernatus* zawierają nawiązania do poprzedniej płyty. Odwołują się jednak do czasów sobie współczesnych i pokazują niektóre elementy życia społecznego z okresu stanu wojennego. Te elementy odnajdziemy też w utworze *Nieustanne tango*. Cały album jest pełen symboliki snu i gry (aktorskiej czy tanecznej w tym przypadku), jednak tytułowa piosenka wydaje się być najbardziej reprezentatywna w tym zakresie. Zadebiutowała ona na początku grudnia na Liście Przebojów Trójki w notowaniu numer 85. i zdobyła pierwsze miejsce już w kolejnym tygodniu. Utwór jest odniesieniem do ciągłej walki o przetrwanie. W początkach swojej historii tango było uznawane za taniec brudny, ponieważ pierwotnie wykonywano go w podrzędnych barach oraz domach publicznych. Uznawano, że jest to forma bezpruderyjna i nasycona erotycznymi pozami, przez co była zakazana w wielu zakątkach świata. Z czasem stała się symbolem zniewolenia i smutku z nim związanego. Ostatecznie tango wybiło się z nizin społecznych i trafiło na salony. Do historii tego tańca nawiązuje też dramat Sławomira Mrożka (1964 r.). W ostatniej scenie Edek wykonuje tango wraz z wujkiem, co symbolizuje m.in. zwycięstwo nad rodziną oraz przejęcie władzy. Główny bohater manifestuje upadek moralny, a także wyższość kultury masowej nad sztuką²⁷⁷.

²⁷⁷ *Tango* Sławomira Mrożka zawiera w sobie wiele znaczeń. Przypomniałam tylko te główne, najczęściej wymieniane możliwości interpretacji.

Ciechowski w swoim utworze nawiązuje zarówno do tańca, jak i dramatu Mrożka. Melodia przypomina rytmiczne i mocno akcentowane piosenki komponowane właśnie do wykonywania tanga.

Natomiast w tekście odnajdziemy charakterystyczne powtórzenia fragmentów tekstu, jak np.: „Ile dni od ilu dni tańczymy tango / Ile lat nie mija nic tańczymy tango”²⁷⁸. Pewną innowacją jest to, że Ciechowski śpiewa strofy bez akcentowania jakichkolwiek emocji (wzmocnienie tonu głosu pojawia się tylko w refrenach), co może wskazywać na to, że opisywana sytuacja nie jest niczym nowym, a bohaterowie tkwią w niej od długiego czasu. Melodia odpowiada temu, w jaki sposób Ciechowski śpiewa: zwrotki są jednostajne i dość spokojne, zaś w refrenie muzyka jest zdecydowanie głośniejsza, mocniej zaakcentowana. Historia w *Nieustannym tangu* opowiada o konkursie tanecznym, z którego żaden z zawodników nie chce zrezygnować. Główną zasadą jest, by tańczyć w parach²⁷⁹. W związku z tym, by tylko pozostać w rozgrywkach, bohaterowie łąnią reguły: jedna osoba z pary umarła, ktoś inny tańczy z samą sukienką, a jeszcze ktoś z lustrem. Z tekstu wynika, że zawodnicy łączą się ze sobą z pobudek czysto hazardowych: każdy chce jedynie wygrać, poszczególnych osób nie wiążą żadne uczucia. Głównodowodzącym jest orkiestra nadająca rytm całym zawodom. Jeśli ktoś będzie chciał się jej pozbyć, to i tak „przyjdą lepsi”, potwierdzając, że chęć wprowadzenia rewolucji może niewiele zmienić. Przynajmniej tak opisuje to narrator, który zna sposób przeprowadzania owych zawodów. Czy oby na pewno tak jest czy to tylko sposób na apatię i poddanie się regułom? Ostatecznie ludzie biorący udział w tym konkursie jednak rozpoczynają jakiegoś rodzaju bunt, na co wskazuje melodia, która na końcu staje się chaotyczna i odzwierciedla dźwięki rozpadającej się orkiestry. Ciechowski pozostawia odbiorcę z dozą niedopowiedzenia, ponieważ nie wiadomo, czy rewolta spowodowała zmiany na korzyść społeczeństwa czy wręcz przeciwnie.

Utwór obrazuje konkretny układ, w którym wszystko działa sprawnie (mimo wielu uchybień, ponieważ część uczestników okłamuje orkiestrę). W przytoczonej wyżej wypowiedzi, Ciechowski zaznaczał, że *Nieustanne tango* to podsumowanie stanu wojennego (płyta została wydana w 1984 r., czyli już po jego zakończeniu, jednak piosenki powstawały wcześniej, w związku z czym były świadectwem rozrachunku z tamtym okresem). Dlatego też tytułowy utwór można interpretować właśnie pod kątem

²⁷⁸ Wszystkie cytaty z utworu *Nieustanne tango* pochodzą z książki G. Ciechowski, dz. cyt., s. 37.

²⁷⁹ Po latach Budka Suflera będzie śpiewać: „Bo do tanga trzeba dwojga...”.

tego wydarzenia historycznego. Orkiestrą wygrywającą rytm dla uczestników konkursu może być wojsko, które w 1981 r. przejęło kontrolę nad państwem. Ponadto pojawia się apel bohatera, by nie zabijać tego zespołu, bo „przyjdą lepsi” – drugi człon wyrażenia został tu użyty w znaczeniu ironicznym²⁸⁰. Ciechowski wskazuje na to, że władza nie zmieni się na lepsze (prawdopodobnie jedyną zmianą w tamtym okresie mogło być wkroczenie Rosjan na terytorium Polski); jakakolwiek reforma może spowodować jeszcze gorszy stan rzeczy niż dotychczas. Natomiast konkurs tańca to nic innego jak przedstawienie sposobu funkcjonowania społeczeństwa w zastanej rzeczywistości. Mimo wielu niedogodności czy restrykcyjnych zasad życia w kraju, ludzie już nauczyli się dostosowywać do działań rządu²⁸¹. Tak jak uczestnicy konkursu, którzy potrafią adaptować się do muzyki zagranej przez orkiestrę. Ciechowski jednak uwydatnia duże nieścisłości w życiu społeczeństwa; w tekście takimi wadami są taniec z lustrem czy samą suknią. Pierwsze może sugerować egoizm i samotność, drugie zaś przywodzi na myśl rozstanie z kimś bliskim (śmierć, aresztowanie lub emigracja). Dzięki temu widzimy, że system funkcjonuje jedynie powierzchownie, ponieważ tak naprawdę nic nie działa poprawnie. Ludzie są w stanie jedynie kontynuować taniec, nie kontrolują niczego ponadto. Zakończenie utworu sugeruje, że być może w przyszłości system, na którym oparte jest życie społeczne, zostanie zrewolucjonizowany (choć brak tu sugestii, kto miałby to zrobić). W końcowej części piosenki słychać chaos, jaki zapanował po „upadku” orkiestry. Nie wiadomo jednak, jak po tych reformach zachowali się członkowie konkursu. Być może jest to interpretacja nad wyraz, ale mam nieodparte wrażenie, że pisząc ten tekst na początku lat 80. Ciechowski (jak zapewne część społeczeństwa) mógł przeczuwać nadciągające zmiany w polskiej polityce, lecz nie wiedział, jakie konsekwencje będzie miała taka rewolucja. Stąd też otwarte zakończenie *Nieustannego tanga*, w którym pozostawia odbiorcom możliwość zastanowienia się nad przyszłością kraju.

Utwór ten został skonstruowany na podstawie metafory gry (w tym przypadku były to zawody taneczne). Kolejnym przykładem piosenki kompozycyjnie opartej na tym symbolu jest *Zróbmy to (teraz)*. Piosenka otwierająca drugą część płyty rozpoczyna się wielokrotnym powtórzeniem (co już na tym etapie można uznać za typowe dla twórczości

²⁸⁰ Można tu odwołać się do frazeologizmu „śmiać się przez łzy”, oznaczający kogoś złudnie wesołego, który w rzeczywistości jest smutny, lecz ukrywa to przed innymi.

²⁸¹ Przywodzi to na myśl związek frazeologiczny: „tańczyć (tak) jak ktoś zagra”.

Republiki) frazy: „Kurtyna podnosi się / opada”²⁸², co od razu przywodzi na myśl motyw użyty w tytułowym utworze tego albumu, w którym bohaterowie uczestniczyli w zawodach tanecznych, jednak cała oprawa przypominała zachowania wręcz teatralne. Podnoszenie się lub opadanie kurtyny symbolizuje odsłanianie czegoś tajemniczego i zasłanianie tego, co już nam znane. Zwróćmy uwagę, że bohaterowie oglądają spektakl, który jest dla nich tajemnicą. Zazwyczaj świadomie wybieramy sztukę, jaką chcemy poznać. W republikańskiej koncepcji jest zgoła odwrotnie: widz przychodzi do teatru²⁸³ (choć na tym etapie nie wiemy jeszcze czy robi to z własnej woli, czy został do tego zmuszony) i do momentu podniesienia kurtyny nie wie, jaki spektakl będzie oglądał. Istotne jest to, co dzieje się na scenie, czyli sztucznie wykreowany świat. Widowni nie interesuje, jak wygląda sytuacja za kulisami. Wszyscy zgadzają się na oglądanie wykreowanej rzeczywistości, zamiast chęci poznania prawdy. Dopiero na końcu bohaterowie decydują się na rewolucję; podobny zabieg zastosowano w uprzednio omawianym utworze. Tak radykalna decyzja może prowadzić do tego, że dopiero po usunięciu kurtyny ludzie będą w stanie zobaczyć, jak wygląda sytuacja za kulisami; w dosłownym znaczeniu: w końcu poznają prawdę. Widzowie pragną wyjść z tego sztucznego, wykreowanego świata, lecz w tym momencie urywa się historia – jest to kolejne nawiązanie kompozycyjne do *Nieustannego tanga*. Z tekstu nie dowiadujemy się, czy do tej rewolucji w ogóle doszło. Nie wiemy też, jakie byłyby konsekwencje ewentualnego przewrotu.

Po raz kolejny Ciechowski pozostawia odbiorcę z pytaniem: co dalej? Podobny zabieg zastosował w poprzednim utworze oraz *Hibernatusie*. Gdyby spojrzeć na tę płytę całościowo, można by uznać, iż lider Republiki konsekwentnie stosował niedopowiedzenie, urywając historie na chwilę przed lub tuż po rozpoczęciu punktów kulminacyjnych. Taki sposób rozliczenia ze stanem wojennym w Polsce najprawdopodobniej odwzorowuje uczucia Polaków z grudnia 1981 r., kiedy nikt nie zdawał sobie sprawy, jak potoczą się ich losy. Dezinformacja to podstawowy sposób na wzbudzenie niepokoju, czego aktem są właśnie te niedopowiedziane losy bohaterów piosenek Republiki. Kompozycyjnie, użycie metafor jeszcze bardziej jeszcze bardziej zwodzi odbiorcę, który nie wie, czy dobrze odczytał całość przesłania.

²⁸² Wszystkie cytaty z utworu *Zróbmy to (teraz)* pochodzą z książki G. Ciechowski, dz. cyt., s. 44-45.

²⁸³ Teatru bądź opery – w całym tekście nie ma konkretnej informacji, gdzie została osadzona akcja. Kurtyna zaś jest wykorzystywana w obu tych miejscach, więc użycie przez mnie słowa „teatr” funkcjonuje w tym miejscu jako synonim, nie zaś stwierdzenie, że to właśnie tam dzieje się przedstawiona sytuacja.

Tak duża ilość symboliki (w tym sennej) pojawia się także w *Fanatykach ognia*. Bohaterem tekstu jest przywódca grupy, który zachęca pozostałe osoby do napaści na innowierców. Nawołuje on do społecznej krucjaty, jaką będzie podpalenie cerkwi. O ile wcześniejsze teksty Ciechowskiego były osadzone w czasach współczesnych liderowi Republiki lub w niedalekiej mu przyszłości i codzienności, o tyle *Fanatyki ognia* mogą być interpretowane dwojako. Po pierwsze jak powrót do czasów średniowiecza, kiedy to skazańców palono na stosie (dotyczyło to głównie osoby oskarżane o bycie magikami/czarownicami). Zaś po drugie jako odzwierciedlenie anarchizmu, rewolucji czy nawet systemów totalitarnych, w których wszelka religia jest zakazywana. Bohater nawołuje do palenia²⁸⁴ nie tylko innowierców, ale też wszystkiego dookoła. Działania te są pewną rewolucją. Czyny bohatera oraz grupy, która za nim podąża, to przewrót, chęć zmiany wszystkiego, być może także władzy. Rewolucja ta zakłada pozbycie się wszelkich religii; Ciechowski śpiewa „pod gwiazdami płonie siwy bóg”, jednak w tekście słowo „bóg” jest zapisane małymi literami jako określenie istoty nadprzyrodzonej, a nie Boga chrześcijańskiego, którego, zgodnie z regułami, zapisujemy wielką literą. Przewrotowcy chcą przede wszystkim zmian mentalnych oraz światopoglądowych; zaznaczają wagę swoich działań oraz stanowisko wśród „nowego” społeczeństwa.

Pojawia się też opis rewolucji umysłów ludzi. Jest to końcowy etap wprowadzania zmian. Przewrotowcy chcą nie tylko przebudować to, co mogą, lecz również to, na co, z racjonalnego punktu widzenia, nie mają wpływu. Pragną wprowadzić nowy sposób myślenia ludzi. Zdają sobie sprawę z najważniejszej rzeczy: rewolucja dotyczy nie tylko odmiany strategii rządu, ale przede wszystkim adaptacji mentalnej ludzi wobec nowej rzeczywistości. Chcą wpływać na jedyne obszary wolności społecznej, czyli myśli i sny (tu mamy wykorzystanie znanych już symboli). Ciechowski już wcześniej mówił o aneksji sfery sennej przez wrogi rząd. Wielokrotnie oniryzm używany był w kontekście synonimu ostatniego bastionu wolności, którego przejście oznacza całkowity upadek człowieka jako jednostki i poddanie się wrogiemu systemowi. Głównodowodzący rewolucji z *Fanatyków ognia* zdają sobie z tego sprawę; co więcej: wiedzą, że oni także będą musieli przystosować się do nowych zasad. Chcą odciąć się od dotychczasowego sposobu funkcjonowania, ale nie tylko innowiercy²⁸⁵ będą musieli zapomnieć o dawnych

²⁸⁴ Warto przypomnieć, że motyw spalania pojawia się już na okładce płyty, na której widnieje poprzedni album z nadpalonym rogiem.

²⁸⁵ Używam synonimu „innowiercy” w odniesieniu do tego, co (dosłownie) zostało w tekście przedstawione. Jednak w kontekście całego tekstu to słowo dotyczy nie tylko wyznawców innej wiary, lecz przede wszystkim zwolenników starego świata (dawnych zasad społecznych czy rządów).

zasadach, lecz także sami rewolucjoniści. Fanatyk to osoba, która żarliwie wyznaje jakieś poglądy i nie toleruje odmiennego stanowiska. Jednak w tym tekście okazuje się, że tytułowi „fanatycy” będą zmuszeni do zmiany także swojego myślenia, co nie do końca łączy się z prawdziwym znaczeniem tego słowa (skoro sami muszą dostosować się do zmian, to oznacza, iż wcześniej ich nie stosowali, a zatem nie byli gorliwymi wyznawcami nowych reguł). Ci, którzy chcą całkowitej transformacji społeczeństwa muszą pamiętać, że także są jego częścią.

Względem powyższej analizy warto byłoby zastanowić się, do czego odniósł się w tej piosence Ciechowski chcąc przez to rozliczyć się ze stanem wojennym? Czy dotyczy to zwolenników systemu komunistycznego, którzy mieli za zadanie w pełni spacyfikować społeczeństwo i przejąć nad nim kontrolę? Czy może chodzi o opozycjonistów, pragnących wprowadzenia zmian ustrojowych, a tym samym również rewolucji całego społeczeństwa? Myślę, że właśnie z tymi pytaniami Ciechowski chciał pozostawić odbiorcę. Bez względu na opcję polityczną, jaką obierze słuchacz, każdy będzie musiał pogodzić się z konsekwencjami swoich działań, wprowadzając zmiany nie tylko w życie innych ludzi, lecz przede wszystkim w swoje. Ponadto Ciechowski zdawał sobie sprawę, że sama zmiana rządów to nie wszystko; liczy się rewolucja w sposobie myślenia i funkcjonowanie społeczeństwa. Jeśli ludzie do tej pory potrafili żyć zgodnie z wyznaczonymi regułami, to z dnia na dzień nie zmienią swojego postępowania, a to wydaje się być najtrudniejsze zarówno dla całego kolektywu, jak i dla samych tytułowych fanatyków, którzy takiego przełomu chcą²⁸⁶.

Ostatnia piosenka z płyty spełnia podobną funkcję, jak *Znak =*, czyli jest zwieńczeniem historii, choć tak naprawdę powinna ją otwierać. *Poranna wiadomość*, bo o tym utworze mowa, to wstęp do całego komentarza dotyczącego stanu wojennego, jakim jest album *Nieustanne tango*. Opowieść otwiera odliczanie kolejnych liczb (w języku polskim, a następnie angielskim) zachowane w klimacie filmów science-fiction (przywołuje to na myśl dźwięki poprzedzające start rakiety czy odpalenie ładunku wybuchowego). Liczenie rozpoczyna się od liczby 13, co może nawiązywać do daty wprowadzenia stanu wojennego, o czym świadczy wypowiedź Ciechowskiego na ten temat:

²⁸⁶ Problem ze zmianą myślenia społeczeństwa pojawił się w Polsce po roku 1989, kiedy to po wielu latach funkcjonowania w systemie socjalistycznym ludzie musieli z dnia na dzień dostosować się do otwarcia na Zachód. Ostatecznie przez wiele lat Polacy nie potrafili poradzić sobie z tak drastyczną zmianą, o czym świadczą liczne kryzysy (nie tylko w kraju, ale w pozostałych państwach byłego bloku komunistycznego).

(...) [piosenka – przyp. aut.] opisuje dokładnie, wręcz z intymnymi szczegółami, jak się obudziłem trzynastego grudnia w swoim domu, ze swoją żoną, i co się wtedy działo²⁸⁷.

Ciechowski na zmianę z głosem kobiecym odlicza kolejno liczby aż do zera, czemu nie towarzyszy żadna melodia. W tle słychać jedynie szum; muzyka pojawia się dopiero przy samym końcu, w okolicach liczby trzy.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że do powyższego utworu powstał teledysk. Jego reżyserii podjął się ponownie Ryszard Czernow, który wcześniej stworzył videoklip do piosenki *Śmierć w bikini*. Tym razem jednak skonsultował to wcześniej z muzykami. Klip został nagrany na wzór etiudy filmowej, ponownie bez udziału grupy, choć było to celowym zabiegiem. Intro do piosenki w wersji studyjnej znacznie różni się od tego, co usłyszymy

w teledysku: początkowo pojawiają się jakieś tajemnicze głosy, a następnie dwukrotnie powtórzoną partię werbli przerwana przez okrzyk na wzór rozkazu wydanego przez dowódcę. Całość trwa około półtorej minuty. Dopiero po wstępie zaczyna się piosenka. Choć w samym klipie grupa nie bierze udziału, to jednak w fazie wstępnej tego filmu widać trzysobową grupę ludzi ubraną na czarno i niosącą republikańską flagę, co przypomina image sceniczny muzyków. Motyw czarno-białych pasów pojawia się wielokrotnie. Ponadto istotny jest też element maski, jaką mają prawie wszyscy bohaterowie. Ci, którzy jej nie noszą, mają twarze pomalowane na wzór mimów. Skąd pomysł na taki zabieg?

Czasy mieliśmy burzliwe i pewnych rzeczy nie mogliśmy powiedzieć wprost – wspomina reżyser. – Para żyła w odosobnieniu, a mówca symbolizował ciemną siłę, która ją otacza. Odniosłem to do siebie. Byliśmy z żoną w bardzo podobnej sytuacji – w stanie zamknięcia, emigracji wewnętrznej, odcięcia się od świata stanu wojennego i przemocy. (...) Długo zastanawialiśmy się nad samą mimiką, nad tym, jakiego mówcę ma pokazać. Stwierdziliśmy, że najlepszy będzie Władysław Gomułka. I on te wszystkie gesty budował na jego podobieństwo. Oczywiście w sposób bardzo przerysowany. Gdy kręciliśmy i przemawiał, tarzaliśmy się ze śmiechu – mówi Czernow²⁸⁸.

Mim, którego gesty miały przypominać Gomułkę, przemawia do zgromadzonych z mównicy przystrojonej w czarno-białe sukno, na którym widnieje nazwa zespołu

²⁸⁷ K. Bielas, J. Szczerba, *Co to za pan...*, dz.cyt..

²⁸⁸ L. Gnoiński, *Republika...*, s. 239.

Republika. Jego na wskroś przejawione zachowanie, przebitki na ludzi oraz mroczna (choć dość typowa dla grupy) muzyka wpływają na psychodeliczny charakter tego klipu. Obraz w całości przywołuje na myśl filmy science-fiction połączone z elementami horroru oraz orwellowskiego świata, ale jeszcze bardziej przerysowanego, niż to, co wykreował brytyjski pisarz. Teledysk *Porannej wiadomości* przypomina w aranżacji wyprodukowaną wcześniej *Śmierć w bikini*. Reżyser zastosował bardzo podobną konwencję, aczkolwiek w tym przypadku odnoszę wrażenie, że piosenka lepiej pasuje do takiego psychodelicznego klimatu, dzięki czemu całość nabiera więcej znaczenia (a sam teledysk jest potwierdzeniem tego, co dowiedzieliśmy się z tekstu).

Piosenka ta, choć zamyka album, pod względem aranżacji idealnie nadaje się jako wstęp do reszty utworów. Tekst nie jest tu zaśpiewany; cała warstwa słowna została jedynie odczytana szeptem przez Ciechowskiego i kobietę. Prowadzą oni dialog o tym, co powinni teraz zrobić. Mężczyzna ma zamiar wyjść z ukrycia, jednak kobieta go powstrzymuje. On pragnie wziąć płaszcz i odejść, ona boi się tak bardzo, że woli pozostać w ukryciu. Jednak oboje nie wiedzą, co się zaraz stanie i dlaczego znaleźli się w tej sytuacji. Jedyne, co przekonuje kobietę do pozostania w tym (bliżej nieokreślonym) pomieszczeniu to fakt, iż jest tam ciepło. Bohaterowie reprezentują dwie różne postawy. Zgodnie ze stereotypem, mężczyzna to postać waleczna, chcąca brać czynny udział w tym, co dzieje się na zewnątrz. Kobieta zaś to osoba apatyczna, nie lubi ingerować w wydarzenia wokół niej, jest zbyt zastraszona; jedyne, na czym jej zależy to spokój. I choć to ona jako ostatnia wypowiada się w tym tekście, to jednak nie wiemy, czy mężczyzna zgodził się z nią i faktycznie został na miejscu, czy też sprzeciwił się jej i wyszedł. Mamy do czynienia z typowym dla Ciechowskiego zabiegiem: odbiorca nie otrzymuje jasnej odpowiedzi. Uzyskujemy obraz sytuacji, którą sami musimy sobie dopowiedzieć do końca. Na końcu piosenki melodia nagle milknie, zaś w teledysku jeden z mimów wbija czarno-białą flagę w nasyp, kończąc tym samym opowieść. Ten gest możemy interpretować jako przejęcie władzy przez Republikę (w odniesieniu do przejęcia rządów w ich wymyślonym państwie). Biorąc pod uwagę konstrukcję poprzedniej płyty można uznać, że *Poranna wiadomość* spełnia tę samą funkcję, co *Znak* =, ponieważ jest wstępem do pozostałych utworów. Mogłaby znaleźć się na początku albumu, jednak (jak jej odpowiedniczka z *Nowych sytuacji*) pojawia się na końcu, tworząc tym samym konstrukcję klamrową. Jednocześnie podsumowuje wszystko to, co do tej pory mogliśmy odczytać z pozostałych utworów.

Jak już wielokrotnie zostało wspomniane, *Nieustanne tango* to przemyślenia Ciechowskiego na temat stanu wojennego oraz gorzki komentarz do tamtego okresu. Okazuje się, że nadpalona płyta z okładki to nie chęć wprowadzenia modyfikacji w świecie wykreowanym przez Republikę – to po prostu konieczność tych zmian ze względu na dynamiczny rozwój sytuacji w kraju. Wprowadzenie stanu wojennego w Polsce było o tyle ważnym wydarzeniem (zarówno politycznym, jak i społeczno-kulturowym), że muzycy nie mogli przejść obok niego obojętnie. Toteż nadpalona okładka płyty sugerować właśnie ten przymus wprowadzenia zmiany punktu widzenia. Świat przed grudniem 1981 r. był absurdalny (jak u Orwella), acz przewidywalny. To, co zadziało się 13 grudnia przewróciło wszystko, co do tej pory było (w miarę) do przewidzenia. Myślę, że nikt, a tym bardziej Republikanie, nie spodziewali się takiego ruchu ze strony władzy. Przez wiele lat Polacy potrafili funkcjonować w nonsensownym kraju, aczkolwiek po wprowadzeniu stanu wojennego nastąpił swoisty chaos, ponieważ wszystko to, co do tej pory działało, trzeba było zmodyfikować i nauczyć się żyć na nowo. Trzeba też zwrócić uwagę na to, że całe lata 70. i początek 80. (pomimo wielu krwawych strajków) prowadziły do rozluźnienia sytuacji w kraju. Toteż był to jeden z głównych powodów wprowadzenia stanu wojennego i powrotu do tego, o czym ówczesni młodzi ludzie już dawno zapomnieli (bądź w ogóle tego nie doświadczyli). Dlatego *Nieustanne tango* zawiera w sobie sporą grupę delikatniejszych utworów, będących słodko-gorzka refleksją nad panującym chaosem. Nie dziwią zatem takie hiperbole, jak ta użyta w utworze *Na barykadach walka trwa*, w której strajki tłumione przez wojsko zostały porównane do walki na froncie, bądź ta w piosence *Obcy astronom*, będącej opowieścią z odległej planety, choć tak naprawdę dotyczyło to aresztowania bądź internowania. Wyolbrzymianie niektórych sytuacji być może wiązało się z tym, jak tę sytuację odbierało społeczeństwo. Brak wiedzy na temat osób internowanych oraz tego, w jaki sposób wojsko będzie traktować strajkujących powodowało, że ludzie mogli wyobrażać sobie najbardziej absurdalne scenariusze. Ciechowski zebrał na tej płycie wszystkie przeżycia zarówno swoje, jak i bliskich mu osób, stąd też tak szeroki przekrój różnych historii. Ukazany chaos w tytułowym *Nieustannym tangu* pokazuje, jak desperacko społeczeństwo próbowało przetrwać zastaną rzeczywistość.

Tytuł piosenki (zgodnie z numeracją na płycie)	Główny motyw; powiązania	Charakterystyczne elementy kompozycyjne	Melodia
<i>Nieustanne tango</i>	<ul style="list-style-type: none"> - motyw zawodów tańca; - orkiestra nadająca rytm, dowodząca; - brak uczuć i emocji 	<ul style="list-style-type: none"> - anafory; - śpiew bez akcentowania (jednostajny, bez nacechowania emocjonalnego) 	<ul style="list-style-type: none"> - jednostajna, z akcentami gitarowymi pomiędzy zwrotkami; - głośniejsza w trakcie refrenów
<i>Psy Pawłowa</i>	<ul style="list-style-type: none"> - bezustannie przywoływane znaki i sygnały; - ingerowanie w sferę moralną 	<ul style="list-style-type: none"> - wielość powtórzeń; - brak konkretnego refrenu 	<ul style="list-style-type: none"> - agresywna i energiczna; - nawiązująca do koncepcji pierwszej płyty
<i>Na barykadach walka trwa</i>	<ul style="list-style-type: none"> - erotyk z elementami wojennymi; - nawiązania miłosne i polityczne (jak w <i>Arktyce</i> czy <i>Moim imperializmie</i>); 	<ul style="list-style-type: none"> - wielość metafor; - retoryka wojenna 	<ul style="list-style-type: none"> - zwrotki jednostajne; - akcenty gitarowe i perkusyjne w refrenach
<i>Hibernatus</i>	<ul style="list-style-type: none"> - oniryzm; - nawiązanie do powieści Marcina Wolskiego <i>Laboratorium nr 8</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - retoryka wojenna; - jednozdaniowy refren 	<ul style="list-style-type: none"> - żywa; delikatnie popowa; - nawiązanie do optymistycznego motta
<i>Zróbmy to (teraz)</i>	<ul style="list-style-type: none"> - motyw sceny, teatru, kurtyny; - tajemniczość i brak wiedzy na temat spektaklu; - rewolucja w końcowym stadium 	<ul style="list-style-type: none"> - anafory; - urwanie historii; - wielość metafor i powtórzeń 	<ul style="list-style-type: none"> - delikatnie punkrockowa, momentami poprockowa; - jednostajna, bez wyraźnych punktów kulminacyjnych
<i>Wielki hipnotyzer</i>	<ul style="list-style-type: none"> - nieoczywisty erotyk; - nastrój intymny, nasycony uczuciami; - sen jako ucieczka od przytłaczającej rzeczywistości 	<ul style="list-style-type: none"> - brak wskazania na płęć odbiorcy; - agresywny styl śpiewania 	<ul style="list-style-type: none"> - tajemnicza; nawiązująca do atmosfery opowieści; - pierwsza część spokojna, skomponowana na podstawie rytmu gitary basowej i perkusji
<i>Obcy astronom</i>	<ul style="list-style-type: none"> - erotyk z elementami podglądactwa; - motyw mycia ciała: nawiązanie do <i>Tak długo czekam (Ciało)</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - słownictwo zaczerpnięte z geologii czy geofizyki; - wielokrotne powtórzenia fraz 	<ul style="list-style-type: none"> - taktyczna, miarowa; - bardzo spokojny wstęp
<i>Fanatycy ognia</i>	<ul style="list-style-type: none"> - oniryzm; - motyw innowierstwa, krucjaty i podpalenia cerkwi 	<ul style="list-style-type: none"> - słownictwo odpowiadające czasom przedstawionym 	<ul style="list-style-type: none"> - brak gradacyjnego wstępu; - dodanie tajemniczych odgłosów

		<ul style="list-style-type: none"> - w tekście; - śpiew Zbigniewa Krzywańskiego 	
<i>Poranna wiadomość</i>	<ul style="list-style-type: none"> - liczenie do zera przypominające chwilę przed startem rakiety; - dwie skrajne postawy: waleczna i spokojna; - perspektywa dwóch osób: kobiety i mężczyzny 	<ul style="list-style-type: none"> - tekst przeczytany w formie dialogu 	<ul style="list-style-type: none"> - jednostajna w pierwszej części, następnie mocniej zaznaczona partia gitarowa; - chwilami wyciszona, by później znowu wrócić do wcześniejszego rytmu

III.VI. Farsa i kontrowersje, czyli singiel *Sam na linie/Moja krew*

Po wydaniu *Nieustannego tanga*, a jeszcze przed rozpadem zespołu, Republika zdecydowała się na wydanie singla zawierającego dwie nowe kompozycje. Biorąc pod uwagę wcześniejsze poczynania grupy, która przed ukazaniem się *Nowych sytuacji* wydawała minialbumy w ramach promocji długogrającej płyty, można wnioskować, iż *Sam na linie / Moja krew* mogły być akcją marketingową przez pojawieniem się kolejnej płyty Republiki. Niestety, grupa nie zdążyła wydać nowego albumu, gdyż w 1986 r. muzycy postanowili się rozstać. Główną przyczyną rozpadu formacji był przede wszystkim konflikt finansowy między Ciechowskim a resztą muzyków.

Singiel zawierający dwie piosenki został zarejestrowany w studiu muzycznym Tonpressu w listopadzie 1985 r., zaś na rynku ukazał się w marcu następnego roku. Na Liście Przebojów Trójki jako pierwszy zadebiutował utwór *Sam na linie*, który po sześciu tygodniach trafił na drugie miejsce. Większą popularność zyskała druga piosenka, *Moja krew*, którą odbiorcy usłyszeli w radiowej „Trójce” 19 lipca 1986 r., a już w kolejnym notowaniu trafiła na pierwsze miejsce. W okamgnieniu stała się przebojem grupy i w pewnym sensie pomogła Republice odzyskać uwielbienie słuchaczy. Mowa tu o incydencie na festiwalu w Jarocinie w 1985 r., który był kulminacją negatywnych emocji fanów. Tak te wydarzenia wyglądały w oczach dziennikarza Grzegorza Brzozowicza, organizatora koncertów w warszawskim klubie „Remont”, a w latach 1986-1986 pełniącego funkcję kierownika:

W nowofalowskim środowisku byli [muzycy Republiki – przyp. aut.] uważani za gwiazdorów ze świecznika, mimo że grali znakomitą muzykę. Artystycznie i ideologicznie numerem jeden była dla nas

Brygada Kryzys. Republika to był numer dwa. Ale, niestety, zrobił się wokół nich jakiś dziwny mur. Fankluby, dziewczynki, piski, histeria, przeboje... Ich pierwsza płyta była siedem razy droższa niż inne, które wtedy się ukazywały. To nie jest etos nowofalowy. Po prostu chodziło o kasę. Płyty kosztują sto trzydzieści-sto osiemdziesiąt złotych, a ich album kosztował siedemset. No, chwileczkę. Tak się, kurwa, nie robi²⁸⁹.

Muzycy już przed występem słyszeli krzyki i gwizdy, ale nie spodziewali się tego, co mogło za chwilę nastąpić. Po wyjściu na scenę ujrzeli kukły przypominające Ciechowskiego wiszącego na szubienicy oraz obraźliwe transparenty. W stronę zespołu poleciały różne przedmioty, głównie warzywa, owoce czy maślanka. Sytuację opisywał między innymi Paweł Kuczyński:

I wydaje mi się, że większość tych ciosów była skierowana na tę stronę sceny, gdzie stał Grzegorz. Jakiś pomidor trafił w jego yamagę DX7. Na wyświetlaczu zaczęły mu się pojawiać jakieś fałszywe komunikaty, nie mógł wybrać brzmienia, działo się coś dziwnego. (...) Grzegorz – wiadomo – śpiewał i przemawiał. Rzucił tekst, że musi wyrzucić swój syntezator i jest mu do tego potrzebna jakaś szmata. „Może ktoś z was?”. Oj, szło na ostro²⁹⁰.

Cały koncert trwał około czterdziestu–pięćdziesięciu minut, ale z każdym kolejnym utworem publiczność cichła. Jednak początkowo nawet sam konferansjer Piotr Nagłowski bał się zapowiedzieć występ Republiki, gdyż wśród publiczności można było odczuć ogromną falę negatywnych emocji. Niektórzy słuchacze trzymali transparenty z wyzwiskami lub podobizną Ciechowskiego wiszącego na szubienicy. Poziom stresu, jaki przeżywali realizatorzy koncertu w Jarocinie może obrazować też fakt, że podczas wejścia zespołu na scenę, oświetleniowiec Arek Jarosz przez pomyłkę włączył kasetę na stronie z nagraniem innego koncertu, co jeszcze bardziej wzmoгло złą energię odczuwalną ze strony publiczności. Na koniec zespół zagrał nowy utwór, czyli *Moją krew*, której fani słuchali już bez żadnych gwizdów. Po zakończeniu, słuchacze domagali się bisu, jednak na scenie pojawił się ponownie jedynie Ciechowski wraz ze słynnym już komentarzem: „Słuchajcie, gralibyśmy dla was godzinami, ale za tego pomidora nie zagramy”²⁹¹. Powyższą sytuację opisuje również Zbigniew Krzywański.

²⁸⁹ P. Stelmach, *Lżejszy...*, dz. cyt., s. 436.

²⁹⁰ Tamże, s. 443.

²⁹¹ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt. 283.

Zaczęliśmy grać koncert, od riffu z „Paryż - Moskwa 17:15”, więc było mocno i dalej była setlista, w połowie napakowana świeżymi utworami. By na końcu pojawiła się „Moja krew”. Kiedy skończyliśmy koncert to zapadła cisza. I były bardzo wyraźne prośby o bisy. Zeszliśmy ze sceny, stwierdzając, że nie gramy dalej. Grzegorz mówił: „W porządku, ale za tego pomidora w mój instrument, to bisu nie będzie” (śmiech). Nikt na nas się nie obraził, wręcz przeciwnie. Zaśpiewano nam na te ileś tysięcy gardeł „sto lat”. I tak się ta cała przygoda zakończyła. Była potem recenzja całego Jarocina chyba w „Jazz Forum”. I ten fragment dotyczący naszego koncertu pamiętam do dzisiaj, bo to strasznie fajnie łechta próżność. Dziennikarz napisał coś takiego: „Niewielu artystów jest w stanie wyjść obronną ręką z takiej sytuacji, a już w ogóle nieliczni potrafią przekształcić to w totalny tryumf”²⁹².

Tym samym piosenka *Moja krew* stała się poniekąd hymnem zespołu. Do tego przyczynił się także film dokumentalny pt. *Fala* nakręcony przez Piotra Łazarkiewicza właśnie podczas tego jarocińskiego występu. W filmie dokumentalnym *Jarocin. Po co wolność* (reż. L. Gnoiński, 2016) całą sytuację podsumowuje gitarzysta Republiki.

Jak zbliżało się nasze wyjście na scenę, posypały się przeróżne rzeczy typu maślanki, zgniłe jabłka, pomidory i tak dalej. Ale w momencie, kiedy naprawdę tak przyłożyliśmy i po pierwszej, drugiej piosence sam czułem, że oto czterech facetów może spokojnie zawładnąć dwudziestoma paroma tysiącami ludzi²⁹³.

Moja krew to piosenka, którą Grzegorz Ciechowski przyniósł na próbę już z tekstem (podobna sytuacja zdarzyła się jedynie w przypadku utworu *Znak* =); po latach w prywatnych rozmowach nazywał ją „hymnem dla alterglobalistów”²⁹⁴. Ponadto piosenkę napisał w przeciągu piętnastu minut, co jest istotne biorąc pod uwagę fakt, że lider zespołu często pisał i poprawiał swoje utwory tygodniami, a nawet miesiącami²⁹⁵. Ta kompozycja jest dość nietypowa względem reszty utworów Republiki, głównie przez jej jednostajność. W całej aranżacji brakuje punktów kulminacyjnych, a melodia jest wciąż taka sama, nie wyznacza się poprzez nią kolejnych partii. Podobnie jest ze śpiewem, który został tu zastąpiony ciągłym krzykiem. Tu warto nadmienić, iż utwór „wykrzykują” wszyscy muzycy.

²⁹² Wypowiedź Zbigniewa Krzywańskiego w wywiadzie dla internetowego wydania „Wprost”. Wywiad dostępny w Internecie: <https://www.wprost.pl/513971/gitarzysta-republiki-o-jarocinie-niezwykle-doswiadczenie.html> [dostęp dn. 05.03.2023].

²⁹³ *Jarocin. Po co wolność*, reż. L. Gnoiński, 2016.

²⁹⁴ P. Stelmach, *Lżejszy...*, dz. cyt., s. 421.

²⁹⁵ Zob. A. Podgórski, *Grzegorz Ciechowski...*, dz. cyt., s. 60.

Grzegorz chciał, żebyśmy śpiewali ją razem, bo dla niego ten utwór od początku miał znamiona hymnu. Opowiadał, że tekst wysypał mu się z rękawa – usiadł i po prostu go napisał²⁹⁶.

Istotną rolę odegrała tu również partia na saksofonie, którą Krzywański uważa za przewrotną, bo występuje „jako totalna antyteza tego, co jest w piosence”²⁹⁷. Dużą rolę odgrywa także mocny rytm wygrywany przez Ciechowskiego na klawiszach i Ciesielskiego na perkusji. Choć, jak już pisałam na początku tego rozdziału, *Biała flaga* zdobyła ogromną popularność, to jednak nie ona stała się hymnem zespołu. To właśnie *Moja krew* nabrała poniekąd takiego znaczenia, przede wszystkim dlatego, że w taki sposób postrzegali ją sami członkowie zespołu. Toteż kompozycja tej piosenki wynika właśnie z faktu chęci stworzenia czegoś na wzór „litanii pod adresem ludzkości” (jak to określił Leszek Gnoiński w swojej książce²⁹⁸).

Strukturalnie tekst przypomina obwieszczenie, przedstawiając w ten sposób ogólną prawdę, stanowisko dużej grupy ludzi (jeśli nie wszystkich). Krew jako podstawa funkcjonowania organizmu człowieka, została tu ukazana w charakterze dobra materialnego, którym można handlować, licytować i sprzedawać dalej. Przedstawiono ją jak rzecz, przedmiot fizyczny, nie zaś płyn zapewniający funkcjonowanie organizmu. Krew zostaje odebrana człowiekowi, do którego należy, choć w realnym świecie nie wydaje się to możliwe. Ciekawe, że we wcześniejszych (i kolejnych również) utworach to sen był ukazywany jako obszar nie do odebrania przez ciała zewnętrzne (głównie rząd i organa kontrolowane przez niego), coś, czego nie można zdobyć (ewentualnie przedstawiane zostały konsekwencje przejęcia tej strefy, jak to było np. w przypadku *Halucynacji*). Tutaj Ciechowski skupił się na czymś faktycznie istniejącym, na „rzeczy namacalnej”, jaką jest krew. To ona poniekąd spełnia w tym utworze tę samą funkcję, jaką w poprzednich piosenkach reprezentował sen. Ciechowski jednak nie pisze teraz o wymyślonym świecie, marzeniach i sennych marach, lecz o czymś, co jesteśmy w stanie realnie zobaczyć. Dlatego też ta kompozycja jest tak dobitna i może reprezentować każdą grupę społeczną, wręcz całą ludzkość. Okazuje się, że to nie my jesteśmy właścicielami swojego ciała, gdyż zostaje ono przejęte przez różne instytucje i sprzedawane. Krew jest tu poniekąd podstawą humanizmu, który został odebrany ludziom w czasach totalnej komercjalizacji.

²⁹⁶ Wypowiedź Zbigniewa Krzywańskiego. P. Stelmach, *Lżejszy...*, dz. cyt., s. 421.

²⁹⁷ Tamże, s. 423.

²⁹⁸ Zob. L. Gnoiński, *Republika...*, s. 287.

Nic więc dziwnego, że *Moja krew* stała się głównym motywem reportażu *My blood, your blood*. Jego tytuł bezpośrednio odnosi się do wersu z piosenki Republiki (na końcu tekstu muzycy wykrzykują frazę „Moja krew / I twoja też / Moja krew / I wasza też”²⁹⁹). Film dokumentalny nakręcony dla brytyjskiej stacji BBC przez Andrzeja Kostenkę był poświęcony tematyce polskiego rocka lat osiemdziesiątych. W tym reportażu część z piosenek została zarejestrowana podczas festiwalu w Jarocinie w 1986 r., inne, tak jak *Moja krew* Republiki, nagrano w studiu. W związku z tym, że motyw „tej samej krwi”³⁰⁰ był tematem przewodnim, utwór toruńskiej grupy pojawił się w filmie jako pierwszy. Na nagraniu widać, jak bardzo Ciechowski zaangażował się w realizację tego formatu, co jednocześnie przekłada się na jego stosunek do samej piosenki.

Na singlu z 1986 r. znalazł się kolejny kultowy utwór Republiki. *Sam na linie* to opowieść o człowieku występującym w cyrku. Utwór jest utrzymany właśnie w takiej konwencji; na końcu słychać nawet konferansjera (w jego rolę wcielił się perkusista Sławomir Ciesielski), który zapowiada cały występ. Melodia została skomponowana w zupełnie innym klimacie niż *Moja krew*. W tym przypadku ścieżkę muzyczną utrzymano w nastroju podobnym do tematyki tekstu, czyli skocznym i delikatnie humorystycznym, lecz przede wszystkim żywym. W przywołanym wcześniej utworze melodia jest jednostajna; tu zaś podtrzymano podział kompozycyjny i po dwóch zwrotkach muzyka delikatnie cichnie, by można było usłyszeć donośny głos konferansjera. Ostatnia faza utworu stanowi punkt kulminacyjny, przez co melodia jest głośniejsza, a tekst zostaje wręcz wykrzyczany. Przez całą resztę piosenki Ciechowski używa statecznego, choć dość nerwowego śpiewu, lecz nie krzyczy. Zatem w odróżnieniu do *Mojej krwi*, *Sam na linie* kompozycyjnie nie wyróżnia się niczym specjalnym. Być może był to celowy zabieg, aby tak skrajnie różne utwory zestawić razem i tym samym utrzymać pewną równowagę (*Sam na linie* funkcjonuje nieco jako balast dla mocnej i wykrzykiwanej przez cały czas *Mojej krwi*). W podobny sposób łączone były ze sobą utwory na singlach poprzedzających wydanie *Nowych sytuacji*.

Tekst *Samego na linie* odwołuje się do metaforyki cyrku, czyli poniekąd Ciechowski użył podobnych motywów, jakie mogliśmy dostrzec w *Nieustannym tangu* (symbolika konkursu oraz gry) oraz *Zróbmy to (teraz)* (nawiązanie do gry aktorskiej

²⁹⁹ Wszystkie cytaty z utworu *Moja krew* pochodzą z książki G. Ciechowski, dz. cyt., s. 68-69.

³⁰⁰ Zdaniem Waltera Chełstowskiego tytuł reportażu odnosił się nie tylko do utworu Republiki, ale także do powiedzenia Mowglięgo, bohatera *Księgi dżungli*, który mówi: „Ja i wy jesteśmy jednej krwi” (zob. P. Stelmach, *Lżejszy...*, dz. cyt. s. 424).

i teatru). W utworze z singla z 1986 r. również pojawia się scena, na której bohater musi samotnie przejść po linie, zaś wszyscy dookoła go obserwują. Nie ma odwrotu z zaistniałej sytuacji, nie może uciec. Widzi jedynie dwie opcje: może spaść z liny lub dojść do końca. Jak przystało na teksty Ciechowskiego, brakuje zakończenia, toteż nie wiemy, jak zakończył się pokaz. Ważne jest to, że osoba mówiąca nie jest bohaterem tej historii; jedynie opowiada wszystko będąc gdzieś z boku (w roli obserwatora). Używając drugiej osoby liczby pojedynczej autor zwraca się wprost do odbiorcy, pokazując, że opisywana sytuacja dotyczy bezpośrednio tego słuchacza. Zestawiając ten tekst z wcześniejszymi można uznać, że pokaz przejścia po linie jest metaforą życia na określonych zasadach. Każde, nawet niewielkie, uchybienie może spowodować, że znikniemy³⁰¹. Widownią w cyrku jest władza, obserwująca wszystkie ruchy obywatela. Ponadto trzeba zaznaczyć, że kraj w tym przypadku został opisany w sposób satyryczny. Władze uznawały, iż wszystko działa w państwie idealnie, zaś Ciechowski porównuje to do cyrku. Takiego określenia używa się w celu opisanie sytuacji groteskowej. Toteż rzeczywistość lat 80. wcale nie była taka, jak mogła się wydawać władzy. Z pozoru wszystko działało sprawnie, jednak z perspektywy zwykłych obywateli funkcjonowanie kraju było jedynie farsą.

III.VII. Płyta '82- '85 – wspomnienia z lat 80.

Choć płyta *Nieustanne tango* i singiel *Sam na linie/Moja krew* to ostatnie wydania zespołu w tym składzie, to jednak kilka lat po powrocie grupa postanowiła skomponować składankę piosenek zrealizowanych w czasach „pierwszej Republiki”. Album '82- '85 ukazał się w 1995 r. i zawiera utwory, które pojawiły się już wcześniej na rynku w ramach singli (w kolejności: *Kombinat*, *Gadające głowy*, *Układ sił*, *Sexy doll*, *Telefony*, *Biała flaga*, *Sam na linie* oraz *Moja krew*), lecz znalazły się na nim także dwie kompozycje nagrane w latach 80. przez pierwszy skład Republiki, ale nie wydane w formie studyjnej.

Pierwszą z nich jest *Zawsze ty (klatka)*, piosenka, która zadebiutowała na Liście Przebojów „Trójki” w październiku 1985 r. i już po tygodniu zdobyła pierwsze miejsce (taki stan utrzymywał się jeszcze podczas kolejnego notowania). Utwór został wydany

³⁰¹ Można to interpretować dwojako. Dosłownie oznaczałoby, że człowiek umarł. Zaś w ramach przenośni uznajmy, iż zniknięcie dotyczy osób nieprzychylnych dla władzy i nagłe pozbycie się takiej osoby ze środowiska, czyli morderstwo lub internowanie.

również na płycie CD³⁰² 1991, jednak w nieco poprawionej wersji, stąd na składance '82-'85 mogliśmy usłyszeć go w pierwotnej postaci. Mimo iż *Zawsze ty* chronologicznie pojawiło się w radiu wcześniej niż *Moja krew* i *Sam na linie*, to jednak ta piosenka miała swój debiut płytowy dopiero za czasów „drugiej Republiki”.

Jest to erotyk, w którym kobieta dominuje nad mężczyzną i próbuje go zniewolić (stąd podtytuł „klatka”). W poprzednich utworach o podobnej tematyce zazwyczaj kochanek starał się utrzymywać kontrolę nad sytuacją (odwrócenie sytuacji miało miejsce w *Śmierci w bikini*); tu zaś otrzymujemy kompletne przeciwieństwo. Ciechowski przedstawia osaczenie oraz niemożność ucieczki lub też uzależnienie od kobiety. Bohater doprowadzony jest do takiego stanu, w którym prawdopodobnie niedługo sam zadecyduje, by oddać się ukochanej, co będzie wiązało się z zatraceniem samego siebie.

Myślę, że na sposób ukazania niezdrowej relacji w piosence wpłynęło życie prywatne artysty. *Zawsze ty* zostało skomponowane w pierwszej połowie lat 80., kiedy Ciechowski poznał, a następnie związał się z Małgorzatą Potocką. Być może wspomniany utwór odnosi się do tego, jak traktowała go poprzednia żona, Jolanta Muchlińska? Nie znalazłam potwierdzenia tej hipotezy, jednak należy brać taką możliwość pod uwagę, ze względu na to, że lider Republiki bardzo często odwoływał się do swojego życia prywatnego lub osób w jego otoczeniu.

Drugą piosenką ze składanki '82-'85 jest *Tak długo czekam (Ciało)*³⁰³, która trzykrotnie zdobywała pierwsze miejsce na Liście Przebojów „Trójki”, stąd też ogromna popularność tej kompozycji. Jest to kolejny erotyk, jednak w przeciwieństwie do *Zawsze ty (klatka)* przedstawia zupełnie odmienne spojrzenie na relację damsko-męską. Piosenka jest bardzo intymna, dlatego, zdaniem Ciechowskiego, powinna być przedstawiana w innej aranżacji.

To musi być kameralne. Często wręcz posługujemy się czymś, co nazwałbym „muzycznym szeptem”. Nie widzę w tym nic szczególnego, niebezpieczeństwa dla zespołu. Trzeba tylko wprowadzić publiczność w stan swojego rodzaju hipnozy³⁰⁴.

³⁰² Ważne jest, by podkreślić, że *Zawsze ty (klatka)* znalazło się na płycie CD 1991, ponieważ na płycie winylowej tego samego albumu nie ma tej piosenki (wynika to prawdopodobnie z tego, że płyta winylowa ma większe ograniczenia pojemności, stąd na płycie CD można usłyszeć dodatkowo takie utwory jak: *Zawsze ty*, *Sam na linie* oraz *Gadające głowy*).

³⁰³ W ramach dygresji muszę zaznaczyć, że podczas szukania informacji do niniejszej rozprawy, bardzo często piosenki zawierające podtytuł są określane jedynie słowem z podtytułu, zatem omawiane wyżej *Zawsze ty (klatka)* najczęściej określane jest po prostu jako *Klatka*, zaś *Tak długo czekam (ciało)* jest znane bardziej jako *Ciało*.

³⁰⁴ W. Królikowski, J. Rzewuski, *Nowe sytuacje*, dz. cyt., s. 10.

Warto zwrócić uwagę na to, że *Ciało* pojawiło się nie tylko na singlu '82-'85, lecz zdecydowanie wcześniej na pierwszej solowej płycie Ciechowskiego *Obywatel G.C.* Nie są to jednak dokładnie te same utwory, gdyż wersja z albumu *Obywatela G.C.* jest o wiele krótsza (trwa niecałe pięć minut). Piosenka, która znalazła się na płycie '82-'85 to ponad sześciominutowa wersja. Obie te kompozycje zawierają ten sam tekst; dłuższa z nich jest rozbudowana o dodatkową partię melodyjną.

Według relacji Małgorzaty Potockiej *Ciało* zostało napisane właśnie dla niej. Zresztą artystka pojawia się też w teledysku do tego utworu³⁰⁵, w którym widać jej nagie ciało dotykane przez Ciechowskiego³⁰⁶. Tekst opisuje jeden konkretny moment: czekanie mężczyzny na kobietę aż ta skończy się myć³⁰⁷. Jest to erotyczny opis zwykłej codziennej czynności, jednak z perspektywy bohatera nabiera ona dodatkowego znaczenia. Ciechowski zawarł w tekście bardzo długie omówienie dość krótkiej chwili. Natomiast z perspektywy kochanka ta czynność trwa niezwykle długo, toteż opis idealnie komponuje się z delikatną, spokojną melodią. W związku z tym cała piosenka wpływa na odbiorcę tak, by ten miał wrażenie, że relacja mężczyzny jest czymś intymnym, erotycznym. Jednak te określenia pasują bardziej do wyobrażeń kochanka na temat tego, co i w jaki sposób robi kobieta, niż samego czekania. Utwór wpływa na wyobraźnię odbiorcy tak, by było to spójne z wyobrazeniami mężczyzny o ukochanej myjącej swoje ciało. Dodatkowo w trakcie całej piosenki Ciechowski śpiewa cicho i delikatnie, co wpływa na lekkość tej kompozycji (w przeciwieństwie do innych utworów Republiki, które są mocne i wręcz wykrzyczane przez wokalistę), a tym samym jeszcze bardziej pobudza wyobraźnię odbiorcy. Muzycy skupili się tu przede wszystkim na tym, w jaki sposób działa ludzka fantazja i wpływa na postrzeganie zwykłej codziennej czynności, jaką jest mycie.

Ciało to wielokrotnie przywoływany erotyk napisany przez Ciechowskiego, a jednocześnie jeden z jego sztandarowych tekstów o miłości. Niemniej, przy tej okazji chciałabym zwrócić na pewien ciekawy element. Choć piosenka była skomponowana w czasach dość konserwatywnych, to jednak z perspektywy warto podkreślić tu fakt, że

³⁰⁵ *Tak długo czekam (Ciało)*, reż. M. Potocka, 1988.

³⁰⁶ Wypowiedź Małgorzaty Potockiej w wywiadzie dla Polskiego Radia Programu Pierwszego z dn. 31.08.2013. Rozmowa dostępna w Internecie: <https://www.polskieradio.pl/76/1551/Artykul/921917%2CPotocka-Ciechowski-Niesamowite-spotkanie-dwoch-tworczych-dusz> [dostęp dn. 16.03.2022]

³⁰⁷ Należy przypomnieć, że opis kobiety w trakcie mycia pojawił się (w mniejszym stopniu) już w utworze *Obcy astronom*, o czym wspominałam już wcześniej.

lider Republiki bardzo często skupiał się przede wszystkim na tym, co czuje mężczyzna. Jest to oczywiste, jednak w piosence *Ciało* wielokrotnie słyszymy frazę: „To co robisz, robisz dla mnie”³⁰⁸, co podkreśla oczekiwania bohatera wobec kobiety. Podobnie było w piosenkach *Mój imperializm* (w której zupełnie nie było mowy o odczuciach kochanki) czy *Sexy doll* (będącej kompletnym uprzedmiotowieniem kobiety). Nawet w kompozycji *Śmierć w bikini*, opisującej dominację płci żeńskiej, Ciechowski używa bardzo dużo zaimków „mi”, „mnie” czy „ma” (w znaczeniu „moja”), co pokazuje jak bardzo skupia się na postawie bohatera-mężczyzny (w którego rolę często się wciela, jak to jest w przypadku *Ciała* i *Klatki*). Nie chciałabym, aby zabrzmiało to jak zarzut feministyczny, wręcz przeciwnie: Ciechowski wybrał pewien punkt widzenia opisywanych przez siebie historii, a ja jedynie uwypuklam ten wybór. Trzeba jednak pamiętać o takim sposobie pisania lidera toruńskiej formacji, gdyż przejawia się on w całej jego twórczości, nie tylko w okresie „pierwszej Republiki” (czyli tej przed rozpadem).

Lata 1981-1986 były o tyle ważne, że wyznaczyły kierunek twórczy zarówno zespołu (również tego po powrocie w 1990), jak i samego Ciechowskiego jako artysty solowego. Warto pamiętać, iż pierwszy album Obywatela G.C. obejmuje materiał przygotowywany jeszcze przez członków całej Republiki, toteż ta płyta nie odbiega daleko stylem od tego, co zespół komponował wspólnie. Niemniej, należy podkreślić, że to lider był głównym twórcą tekstów i muzyki. To prawdopodobnie dlatego jego pierwszy solowy album jest po prostu kontynuacją tego, co wcześniej tworzył wraz z Krzywańskim, Ciesielskim i Kuczyńskim. Tym samym *Nowe sytuacje* oraz *Nieustanne tango* funkcjonują dzisiaj wśród fanów polskiego rocka jako albumy sztandarowe. To o nich głównie wspomina się w kontekście Republiki. Ponadto większość przebojów pochodzi właśnie z tych lat.

³⁰⁸ Wszystkie cytaty z utworu *Tak długo czekam (Ciało)* pochodzą z książki G. Ciechowski, dz. cyt., s. 60-61.

Rozdział IV. Działalność solowa

IV.I. Osobiste wyznania Obywatela G.C.

Kierunek muzyczny obrany przez „pierwszą Republikę” był kontynuowany przez zespół także podczas przygotowywania materiału na trzecią płytę. Niestety, jak wspomniałam w poprzednim rozdziale, grupa się rozpadła, lecz przygotowane uprzednio utwory nie przepadły i pojawiły się na solowym albumie Ciechowskiego.

Na początku 1986 r. Republika zaczęła nagrania w studiu, ale nigdy ich nie dokończyła. Między muzykami doszło do kłótni na temat finansów, przez co wszyscy, oprócz Ciechowskiego, wyjechali z Warszawy³⁰⁹. Po wstępnych spotkaniach na sesji pozostały wersje demo nowych piosenek. I to właśnie te utwory stały się kanwą solowej płyty byłego już lidera Republiki. Starym wersjom utworów nadano zupełnie nową aranżację, przede wszystkim poprzez współpracę Ciechowskiego z nowymi artystami. Na płycie *Obywatel G.C.* zagrały takie postacie jak Jan Borysewicz, Jose Torres czy Michał Urbaniak. Muzyk z Tczewa nie ukrywał jednak, że związek z Małgorzatą Potocką znacznie wpłynął na poszerzenie zawodowych znajomości. Tym samym Ciechowski stawał się coraz bardziej popularny w swojej grupie zawodowej. Nie oznacza to jednak, że Potocka była nową Yoko Ono, jak nazywała ją część fanów. To nie ona stała się bezpośrednią przyczyną rozpadu zespołu. Z perspektywy czasu, muzycy stwierdzili, że rozstanie w 1986 r. było jednak potrzebne, bo każdy z nich mógł zaznać współpracy z innymi artystami, co zdecydowanie rozwinęło ich umiejętności. Natomiast ambicje samego Ciechowskiego wydawały się wówczas o wiele wyższe. Po kłótni z Krzywańskim, Kuczyńskim i Ciesielskim, ex-lider Republiki wraz z Jackiem Sylwinem (ówczesnym managerem grupy) zdecydowali, że sesja nagraniowa będzie kontynuowana, lecz z innymi muzykami.

Zespół rozszedł się ze sobą, a ja z towarzyszeniem innych muzyków nagrałem ten sam materiał, ubrany w nową i – mam nadzieję – o wiele bardziej nowoczesną szatę, zarówno jeśli idzie o myślenie muzyczne, jak ekspresję i wiele innych spraw³¹⁰.

³⁰⁹ Opis całego rozstania z perspektywy wszystkich członków grupy został spisany przez Alexa Stacha: A. Stach, *Gwiazdy...*, dz. cyt. s. 52-57.

³¹⁰ K. Masłoń, *Obywatel G.C.*, „Razem”, wydanie z dn. 08.02.1987.

Na początku trzeba było dokończyć utwór *Ciało*, nad którym prace przerwała kłótnia Republiki. Jak wspominałam w poprzednim rozdziale, piosenka ta ukazała się na składance 82 - '85, jednak wersja skomponowana przez zespół przed rozpadem nieco różni się od tego, co można usłyszeć w wersji Obywatela G.C. Ciechowski potrzebował nowej wersji *Ciała* dlatego, że miał wystąpić zamiast Republiki podczas Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Niestety, utwór nie został pozytywnie odebrany przez słuchaczy. W konkursie Grand Prix nowa wersja piosenki zajęła ostatnie miejsce. Myślę, że może to być dzisiaj dość zaskakujące, gdyż obecnie *Ciało* jest jednym z popularniejszych utworów Obywatela G.C./Republiki. Jednak w 1986 r. publiczności nie spodobały się nowe sample oraz chórki puszczone z taśmy. Wersja solowa różni się od tej republikańskiej nie tylko długością, o czym wspominałam w poprzednim rozdziale. Jest zdecydowanie delikatniejsza, co słyhać już na samym początku utworu. *Ciało* w wykonaniu Republiki zaczyna się mocnym zaznaczeniem partii gitarowych, zaś w wersji Obywatela G.C. pojawiają się przede wszystkim bębny. Choć może wydawać się to zbyt ogólnikowe, to jednak po analizie piosenek z działalności zespołu sprzed rozpadu mogę stwierdzić, że *Tak długo czekam* w pierwotnej wersji brzmi typowo republikańsko: pojawiają się charakterystyczne układy gitarowe, mocny głos wokalisty oraz przejścia między poszczególnymi fragmentami tekstu na wzór tego, co słyszeliśmy w *Nowych sytuacjach*. Obywatel G.C. postawił na bardziej romantyczną wersję tego utworu: delikatniejszą, z użyciem bębnów zamiast gitary czy ściszonego głosu, co mogło być niemałym zaskoczeniem dla fanów. Być może taka (dość drastyczna jednak) zmiana nie spodobała się odbiorcom, stąd tak negatywny odbiór występu w 1986 r.

Warto wspomnieć, że w Opolu Ciechowski wystąpił jeszcze pod swoim nazwiskiem; pseudonim pojawił się dopiero miesiąc później.

Cały czas zadawaliśmy sobie pytania: jak nazwiemy ten projekt? Jaki damy tytuł płycie? – wspomina Jacek Sylwin. – No i wracaliśmy jego samochodem z wybrzeża do Warszawy, nasze dziewczyny zostawiliśmy we Władysławowie. I Grzesiek mówi, że była Republika, więc trzeba by stworzyć jej kontynuację. Zapytał mnie: „Kto żył w republice rzymskiej?”. Odpowiedziałem, że republikanie, mieszkańcy Rzymu. A on na to, że mieszkali obywatele. „Przecież republika rzymska ustanowiła obywateli. Jak to jest republika, to ja jestem obywatelem tej republiki, nie? To może Obywatel G.C.?”. Przeżyliśmy wtedy fantastyczny, metafizyczny moment i wiedzieliśmy, że mamy super tytuł. Czasami dotykasz takiej magii i wtedy wszystko wydaje się proste, na wyciągnięcie ręki³¹¹.

³¹¹ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 316.

Budowaniem image'u zajęła się wówczas Potocka. To ona przejęła rolę swego rodzaju dyrektora artystycznego występów Ciechowskiego i kreacji całego projektu, jakim był Obywatel G.C. Sama przyznała, że „chciała zrobić z tych występów spektakl, coś w rodzaju kina”³¹². Niewątpliwie znajomości Potockiej pozwoliły jej partnerowi na rozwinięcie popularności w szeroko rozumianym środowisku artystycznym. Zaowocowało to także rozwojem muzyki tworzonej przez Ciechowskiego i pozostałych osób współpracujących z nim przy tworzeniu solowej płyty.

Solowy album, nazwany przez autora „monolitem stylistycznym”³¹³, pojawił się na rynku w bardzo szybkim tempie, bo już 7 grudnia 1986 r. Na uwagę zasługuje także okładka, która usytuowała nowy projekt Ciechowskiego w koncepcji zapoczątkowanej w czasach Republiki. Obraz przedstawia białe zdjęcie artysty na czarnym tle, jednak na twarz Obywatela pada cień – tym samym fotografia jest podzielona na biało-czarne pasy, co stanowi kontynuację image'u toruńskiej grupy. Zaś na rewersie zamieszczono fotografię Ciechowskiego grającego na klawiszach (z charakterystycznym dla niego odchyleniem). Te zabiegi z pewnością pozwoliły łatwiej zidentyfikować artystę, co mogło wpłynąć na popularność płyty i samego Ciechowskiego.

Po ukazaniu się płyty, na Liście Przebojów „Trójki” pojawiły się dwa single promocyjne: *Odmiana przez osoby* oraz *Paryż-Moskwa 17:15*, które dwukrotnie znalazło się na pierwszym miejscu podczas notowań. Ważną informacją na temat drugiego z utworów jest to, że do samego tytułu został dodany opis *czyli mimowolne podróże kochanków*, co wynikało z problemów z cenzurą. Podobny zabieg zastosowano w *Błagam nie odmawiaj*, którego podtytuł brzmi *czyli wyroki ferowane z pewną nadzieją* oraz *Przyznaję się do winy* z dopiskiem *czyli zeznania miłosne*. Powyższe zmiany były kompromisem, dzięki czemu Ciechowski nie musiał pozbywać się utworów z płyty.

Nie miałem najmniejszego zamiaru niczego zmieniać. Koniec końców wmówiłem mu [cenzorowi – przyp. aut.], że *Spoza linii świata* to o Legii Cudzoziemskiej, bo przecież Wojsko Polskie jest czyste i zadbane, że *Odmiana przez osoby* nie jest moją historią z wojska, tylko o Józefie K., że... Oni tam się w końcu zgodzili na moje tropy interpretacyjne, tylko kazali mi je dopisać. Zrobiłem to tak, by nie uniemożliwiały one właściwego odczytania utworów. Ratowałem teksty bez jednej zmiany!³¹⁴

³¹² P. Stelmach, *Lżejszy...*, dz. cyt., s. 325.

³¹³ K. Masłoń, *Obywatel G.C.*, dz. cyt.

³¹⁴ G. Brzozowicz, F. Łobodziński, *Nie jestem rockandrollowcem*, „Rock'n'Roll” 1991, nr 6/91; cyt. za: L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 319-320.

Na pierwszej płycie Obywatela G.C. pojawiło się siedem piosenek, będących opowieściami o miłości. Nie oznacza to jednak, że wszystkie dotyczą nowego wówczas związku Ciechowskiego z Potocką; utwór *Paryż-Moskwa 17:15* został napisany jeszcze przed tym, jak para się poznała³¹⁵. Toteż album stanowił rozliczenie z przeszłością, z ówczesną żoną Anną oraz teraźniejszością i nową relacją. Nie dziwi zatem, że wszystkie kompozycje są niezwykle erotyczne, choć wyjątkiem może być *Kaspar Hauser*, którego tekst stanowi wielokrotne powtórzenie frazy: „Nie jestem sam, Kaspar”. Tytułowa postać urodziła się w Norymbergii na początku XIX w. i funkcjonuje do dziś w kulturze jako osoba bez ustalonej tożsamości. Jednak Ciechowski w tym utworze skupia się przede wszystkim na wielokrotnym wyśpiewaniu pierwszej części tego zdania, toteż można sądzić, że ten utwór stanowi przyznanie się do nawiązania nowej relacji.

Podobny zabieg kompozycyjny zastosowano również w *Moich modlach*, które są utworem przede wszystkim instrumentalnym. Warstwę tekstową stanowi jedynie wielokrotne powtórzenie tytułowej frazy. Dodatkowo słychać wokalizy użyte także w *Kasparze Hauserze*. I choć pod względem melodii *Moje modły* są skomponowane na zasadach charakterystycznych dla Republiki, czyli wiodącej partii gitarowej, to jednak nie są one ustawione w taki sam sposób jak na pierwszych dwóch płytach zespołu. Widać zatem rozwój Ciechowskiego jako twórcy.

Takim instrumentalnym utworem jest również *Mówca*, wydany na singlu i dodany do albumu *Obywatel G.C.* w reedycji z roku 1991. Piosenka została w całości skomponowana jeszcze z republikańskim składem. Jednak pojawienie się trzech piosenek bez tekstów (nie wliczając pojedynczych fraz z *Moich modłów* i *Kaspára Hausera*) było innowacyjnym zabiegiem, który do tej pory nie był stosowany. Biorąc pod uwagę, że *Mówcę* skomponowali muzycy z Republiki, można stwierdzić, iż zespół chciał iść w podobną stronę, w jaką poszedł już sam Ciechowski.

Ponadto pokłosem tego są także inne utwory z solowej płyty artysty, przypominające to, co już wcześniej tworzył z zespołem. Mam tu na myśli kompozycje, w których można odnaleźć dwa odczytania. Pierwsze z nich: miłosne, erotyczne; zaś drugie: polityczne i naszpikowane mocnym komentarzem do rzeczywistości. Mowa tu przede wszystkim o piosence *Paryż-Moskwa 17:15*. Na pierwszym poziomie znaczeniowym jest to opowieść o walce kochanków i pokazanie rozbieżności ich uczuć. Pojawia się też nawiązanie do erotyku *Dziewięć bram twojego ciała* Guillaume’a

³¹⁵ Zob. Tamże, s. 321.

Apollinaire'a („Naprawdę pragnę każdej z twoich bram”³¹⁶). Zakochany mężczyzna próbuje uratować związek z ukochaną, która jest wobec niego zimna i niedostępna. W przeciwieństwie do poprzednich erotyków, Ciechowski skupia się tu na emocjach i, przede wszystkim, pokazuje bohatera walczącego o względy kobiety. Bohater nie chce zawładnąć kobietą (jak to było na przykład w *Moim imperializmie*); pragnie wrócić do tego emocjonalnego ciepła, które kiedyś ich łączyło, lecz z jakiegoś (bliżej nieokreślonego) powodu ulotniło się. Cały utwór jest zaśpiewany bardzo delikatnie, co można uznać za pewien element charakterystyczny dla erotyków Obywatela G.C., ponieważ taki sposób wokalizacji pojawił się już w solowej wersji *Ciała*. Utwór *Paryż-Moskwa 17:15* jest wręcz naszpikowany metaforą, co może stanowić kontynuację sposobu pisania erotyków z albumu *Nieustanne tango*.

Jak już wspomniałam, tekst ten ma dwa znaczenia. Drugim z nich jest odniesienie do aktualnej (wówczas) sytuacji politycznej Europy, a konkretniej do dwóch stron zimnej wojny: zimnego i obojętnego na zmiany Wschodu (Moskwy) oraz ciepłego Zachodu z pragnieniem odnowienia relacji (Paryż). Toteż Ciechowski musiał dopisać drugą część tytułu, ponieważ tak mocny komentarz do ówczesnej rzeczywistości z pewnością nie dostałby akceptacji cenzury. Sam autor mówił o wieloznaczności tego utworu, stwierdzając, iż jest to „walizka z kilkoma dnami”³¹⁷.

Nawiązania do polityki pojawiają się także w piosence *Odmiana przez osoby (czyli nieodwołalny paradygmat Józefa K.)*, która znalazła się na tym samym singlu, co poprzednia kompozycja. Nie ma tu już takiej wieloznaczności jak w *Paryżu-Moskwie*, choć jest to ewidentne odwołanie do totalitarnego świata pełnego przesłuchań i braku możliwości wyrwania się jednostki spod jarzma społeczno-socjalistycznego. Tekst tak naprawdę pokazuje, że indywidualizm nie ma żadnego znaczenia w ówczesnym świecie. Ponadto Ciechowski opisuje realia przesłuchań obywateli w latach 80., co można odczytać z takich fragmentów, jak chociażby: „stoi tu jasny i nagi zbadany zawezwany”³¹⁸. Pojawia się znany już motyw oniryzmu – w tym przypadku przesłuchujący pojawiają się w snach bohatera, toteż zawładnęli sferą, którą Ciechowski zawsze uznawał jako jedyną wolną od wpływów (choć już w innych tekstach rząd przejmował kontrolę nad tym obszarem, co jest poniekąd metaforą do ukazania

³¹⁶ Wszystkie cytaty z utworu *Paryż-Moskwa 17:15* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 76-77.

³¹⁷ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 321.

³¹⁸ Wszystkie cytaty z utworu *Odmiana przez osoby (czyli nieodwołalny paradygmat Józefa K.)* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 87-89.

kompletnej, całościowej władzy nad jednostką). Potwierdzeniem może być zakończenie omawianego utworu, kiedy przesłuchiwany poniekąd przechodzi na stronę przesłuchującego; nie ma możliwości, by nie zgodzić się na stawiane mu warunki.

Cała płyta stanowi swoiste świadectwo zmian w twórczości muzyka z Tczewa, choć nie brak na niej elementów przypominających działalność samej Republiki. Wspomniany utwór *Paryż-Moskwa 17:15* został napisany i był grany jeszcze przed rozpadem zespołu, toteż na płaszczyźnie melodii bardzo przypomina wcześniejsze dokonania grupy. Podobne skojarzenia przywołuje również utwór *Ciało*, który pojawił się po wydaniu solowej płyty Obywatela G.C. na składance Republiki '82- '85 (choć jak już wcześniej wskazałam: różnią się od siebie nacechowaniem emocjonalnym). Ponadto podobieństwa do poprzedniego okresu twórczości Ciechowskiego można odnaleźć w tekstach. Jego solowy debiut to zbiór bardzo osobistych opowieści miłosnych, wprost odnoszących się do elementów z jego biografii. Ani jedna z poprzednich płyt Republiki nie odnosiła się aż tak dokładnie do wydarzeń z życia prywatnego żadnego z muzyków. Jednak w tekstach utworów z *Obywatela G.C.* można odnaleźć typ słownictwa, używany przez Ciechowskiego z poprzedniego okresu.

Przykładem może być kolejny erotyk z nomenklaturą wojskową, czyli *Spoza linii świata*. Tekst jest napisany w formie listu żołnierza piszącego z odległego frontu do swojej ukochanej. Prosi, by ta kochała go bez względu na to, co robi podczas wojny. Przyznaje się do swojej słabości, ale próbuje wytłumaczyć kobiecie, że wykonuje jedynie rozkazy, zaś miłość jest jego jedyną nadzieją na lepszą przyszłość. Można odnieść wrażenie, iż historia została osadzona w podobnych realiach, co ta przedstawiona w utworze *Na barykadach walka trwa*, choć w tym przypadku nie szukałabym analogii do stanu wojennego. Bardziej odpowiada tu nawiązanie do życia żołnierza w ogóle, nie tylko w tamtych czasach. W związku z tym tekst można uznać za ponadczasowy.

Kompozycyjnie zostały tu użyte elementy znane nam już z czasów Republiki. Pojawiają się powtórzenia fraz w strofach, takie jak: „dotknij mnie”, „kochaj mnie” i „poddaj się”³¹⁹. Każda zwrotka jest ułożona na takiej samej zasadzie zachowując tym samym pewien rygor (jak w wojsku, o którym mówi tekst). Piosenka ma układ klamrowy, ponieważ na początku pojawia się ten sam fragment, który słychać na końcu. Większy chaos można usłyszeć w melodii, która na początku jest delikatna i spokojna, a punkt kulminacyjny osiąga dopiero na końcu piosenki. Zresztą wokal jest ułożony w podobny

³¹⁹ Wszystkie cytaty z utworu *Spoza linii świata* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 82-83.

sposób: początkowo Ciechowski wręcz melorecytuje, a dopiero później, z każdą kolejną zwrotką i refrenem, krzyczy coraz mocniej, tworząc tym samym połączenie z melodią.

Kolejnym przykładem nawiązania do poprzedniego okresu działalności Ciechowskiego może być piosenka *Błagam nie odmawiaj*, w której autor używa nomenklatury rodem z futurystycznych powieści; pojawiają się tam frazy: „Bez litości oddam cię w ręce mej Pracującej cicho maszyny złej” czy „Zdrada mego stanu nie wchodzi w grę”³²⁰, co od razu przywołuje na myśl obraz tworzony przez Ciechowskiego jeszcze na debiutanckiej płycie *Republiki*. W tym utworze nie brakuje także ponownego nawiązania do oniryzmu, który tutaj ukazany jest z perspektywy jednostki, lecz wspólnoty (kochankowie zasypiają razem). Całość jest niczym innym jak remakeiem *Mojego imperializmu*. Otrzymujemy ten sam motyw, czyli chęć zawładnięcia kobietą. Ciechowski używa nawet podobnej nomenklatury, choć już nie nawiązującej aż tak do czasów kolonijnych. Jednak nowa odsłona tej samej historii różni się nacechowaniem emocjonalnym. W *Błagam nie odmawiaj* mężczyzna informuje kobietę o wyroku, jaki na nią zapadł, ale ostatecznie prosi, by ta się na to zgodziła. Szuka aprobaty, której nie było w *Moim imperializmie* i to jest największa różnica pod względem tekstowym między tymi dwoma utworami. Dużym zaskoczeniem jest także melodia. Wcześniej zaznaczyłam, że erotyki na pierwszej solowej płycie Obywatela G.C. są delikatniejsze, jeśli chodzi o sposób śpiewania i melodię. Tu jednak jest zupełnie odwrotnie. To właśnie poprzedni *Mój imperializm* ma bardziej skoczną, delikatnie punkową muzykę; zaś *Błagam nie odmawiaj* przypomina inne utwory z *Nowych sytuacji*, ponieważ jest bardzo mocna, z ostro zaznaczoną partią gitarową. Toteż otrzymujemy odwrócenie kompozycji tych utworów: podobna (lub wręcz ta sama) historia przedstawiona w zupełnie innym świetle.

Sporym zaskoczeniem jest też kolejna piosenka z omawianej płyty, czyli *Przyznaję się do winy*. Początkowo historia wydaje się być zbudowana na podstawie znanych nam już elementów. Pojawia się sen, na który kochanek chce pozwolić swojej kobiecie. Ponownie otrzymujemy bohatera pragnącego zawładnąć ukochaną. I faktycznie, przez większość tekstu wydaje się, że to właśnie on sprawuje nad nią kontrolę. Prowadzi dość brutalne przesłuchanie (motyw znany już z *Odmiany przez osoby*); torturuje kobietę, bo chce, by ta w końcu coś wyznała. Ostatecznie to mężczyzna przyznaje się do winy, jaką jest miłość (mówi: „przyznaję się do winy: naprawdę kocham

³²⁰ Wszystkie cytaty z utworu *Błagam nie odmawiaj* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 78-79.

cię / aresztujcie mnie”³²¹). To właśnie ten element, który dotychczas nie pojawiał się w twórczości Ciechowskiego. W opisywaniu relacji damsko-męskich przez artystę można zauważyć pewną gradację. W pierwszych tekstach mowa była jedynie o ciele kobiety, bez wplatania uczuć (np. *Sexy doll*). Później powoli zaczynały pojawiać się emocje (jak chociażby w *Ciele*). Teraz otrzymujemy zupełne przeciwieństwo: bohaterowie nie są już nawet na równi wobec siebie; mężczyzna wprost przyznaje się do swojej słabości i prosi o aresztowanie. Już nie jest tym samym władcą z *Mojego imperializmu*, nie jest nawet (poniekąd) niewinnym obserwatorem jak w *Obcym astronomie*. Kompletnie poddał się miłości wobec kobiety i pokazuje swoją słabość. Innowacyjność jest podkreślona także w melodii, ponieważ ten ostatni fragment jest bardziej agresywny, a Ciechowski śpiewa go mocniej i głośniej (w przeciwieństwie do pierwszej części piosenki, która jest delikatna, a zamiast tradycyjnego wokalu użyto melorecytacji).

Cała płyta pod względem melodii bardzo przypomina twórczość Republiki; słychać, że część piosenek była skomponowana jeszcze przed rozpadem, przez tę samą grupę muzyków, co może być mylące dla nowych odbiorców. Dla przykładu po wpisaniu w przeglądarkę Google hasła „Paryż-Moskwa 17:15” pojawiają się odniesienia do stron z tekstami piosenek, w których ta piosenka widnieje jako utwór Republiki. Ze względu na podobieństwo muzyczne, młodszy fani Republiki i Ciechowskiego mogą mieć niemały problem sprawdzając w Internecie piosenki z pierwszej płyty Obywatela G.C. Jednak znaczącą różnicą między poprzednimi dokonaniem a solowym albumem jest to, że tym razem artysta postanowił przybliżyć odbiorcom swoją osobę przekazując w tekstach własne przeżycia miłosne. Na tę płytę Obywatela G.C. trafiły idealnie dobrane do siebie utwory, tworzące spójną koncepcję i odzwierciedlające biografię jej autora. Nie należy zapominać o tym, że podobną selekcję przeszły kompozycje Republiki, dzięki czemu zespół również wydał dwa spójne wewnętrznie albumy. Niemniej, ta cecha jest elementem charakterystycznym wszystkich projektów napisanych przez Ciechowskiego.

³²¹ Wszystkie cytaty z utworu *Przyznaję się do winy* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 84-85.

Tytuł piosenki (zgodnie z numeracją na płycie)	Główny motyw; powiązania	Charakterystyczne elementy kompozycyjne	Melodia
<i>Paryż-Moskwa 17:15 (czyli mimowolne podróże kochanków)</i>	<ul style="list-style-type: none"> - połączenie erotyki i polityki; - skupienie się na emocjach; - nawiązanie do <i>Dziewięciu brak twojego ciała</i> Apollinaire'a 	<ul style="list-style-type: none"> - bardzo delikatny śpiew; - wielość metafor 	<ul style="list-style-type: none"> - mocny, gitarowy wstęp; - zmienna: co chwilę wyciszona i głośniejsza
<i>Tak długo czekam (Ciało)</i>	<ul style="list-style-type: none"> - motyw czekania; - utwór dedykowany Małgorzacie Potockiej 	<ul style="list-style-type: none"> - cichy i delikatny śpiew; - powtórzenia słowa „ciało” 	<ul style="list-style-type: none"> - delikatna i spokojna; - jednostajna
<i>Błagam nie odmawiaj (czyli wyroki ferowane pewną nadzieją)</i>	<ul style="list-style-type: none"> - oniryzm ukazany z perspektywy wspólnoty (kochanków); - nawiązanie do <i>Mojego imperializmu</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - nomenklatura z powieści futurystycznych i czasów kolonijnych 	<ul style="list-style-type: none"> - przypomina okres <i>Nowych sytuacji</i>; - kompozycja z ostrą partią gitarową
<i>Kaspar Hauser</i>	<ul style="list-style-type: none"> - skupienie się na emocjach; - nawiązanie do postaci urodzonej w Norymbergii na początku XIX w. 	<ul style="list-style-type: none"> - wielokrotne powtórzenie frazy „Nie jestem sam, Kaspar” 	<ul style="list-style-type: none"> - tajemnicza, niespokojna, jednostajna; - początek przypominający chóry kościelne; - saksofon w drugiej części utworu
<i>Spoza linii świata (czyli listy pisane z serca dżungli)</i>	<ul style="list-style-type: none"> - erotyk z elementami wojennymi; - nawiązanie do <i>Na barykadach walka trwa</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - powtarzanie fraz; - nomenklatura wojskowa; - układ klamrowy; - melorecytacja 	<ul style="list-style-type: none"> - początkowo delikatna i spokojna; później chaotyczna; - punkt kulminacyjny na końcu piosenki
<i>Przyznają się do winy (czyli zeznania miłosne)</i>	<ul style="list-style-type: none"> - erotyk; - wyznanie winy przez mężczyznę (element nowatorski) 	<ul style="list-style-type: none"> - śpiew gradacyjny: coraz głośniejszy i mocniejszy 	<ul style="list-style-type: none"> - jednostajna, spokojna; - saksofon w drugiej części utworu
<i>Moje modły</i>	<ul style="list-style-type: none"> - piosenka głównie instrumentalna 	<ul style="list-style-type: none"> - wielokrotne powtórzenie tytułowej frazy; - użycie wokalizy 	<ul style="list-style-type: none"> - jednostajna; - gradacyjna: na początku cicha, następnie coraz głośniejsza i mocniejsza
<i>Mówca</i>	<ul style="list-style-type: none"> - utwór instrumentalny, bez tekstu 	<ul style="list-style-type: none"> - piosenka dodana do reedycji z 1991 r. - dodany głos w tle mówiący w nieznanym języku 	<ul style="list-style-type: none"> - jednostajna, statyczna; - wstęp tylko z użyciem gitary elektrycznej
<i>Odmiana przez osoby</i>	<ul style="list-style-type: none"> - oniryzm; 	<ul style="list-style-type: none"> - piosenka dodana do 	<ul style="list-style-type: none"> - jednostajna, bez

<i>(czyli nieodwołalny paradygmat Józefa K.)</i>	<ul style="list-style-type: none"> - połączenie erotyki i polityki; - odwołanie do totalitarnego świata; - nawiązanie do przesłuchań w czasach PRL-u 	reedycji z 1991 r. <ul style="list-style-type: none"> - wokaliza; - retoryka socjalistyczna 	punktów kulminacyjnych; <ul style="list-style-type: none"> - szybka, przypominająca mocniejszy punk rock
--	---	---	---

IV.II. *Tak! Tak!* jako emigracyjna refleksja

Więcej kontrastu w stosunku do stylu muzycznego Republiki odnajdziemy na kolejnej solowej płycie ex-lidera, która ukazała się dwa lata później, czyli w 1988 r. Album *Tak! Tak!* zawierał dwa najpopularniejsze w twórczości Ciechowskiego³²² utwory, czyli *Nie pytaj o Polskę* oraz *Tak...tak...to ja*. Pierwszy z nich wielokrotnie zwyciężał w notowaniach Listy Przebojów „Trójki” i znalazł się na trzecim miejscu w podsumowaniu Listy Polskiego Topu Wszech Czasów. Tytułowa piosenka również była szczyty popularności i pierwsze miejsce na LP3 zajęła już po dwóch tygodniach od debiutu. Obie kompozycje do dziś są jednymi z najbardziej rozpoznawalnych polskich utworów. Ponadto *Nie pytaj o Polskę* było wielokrotnie coverowane, jak chociażby w ramach Festiwalu Męskie Granie w 2022 r., podczas którego piosenka Ciechowskiego została zaśpiewana przez Krzysztofa Zalewskiego oraz Borysa „Bedoesa” Przybylskiego. Swoją interpretację tego utworu nagrał również raper Eldo. Jego piosenka *Nie pytaj o nią* promowała album o tym samym tytule³²³. Śmiem twierdzić, że wydanie tego utworu w 2008 r. mogło wpłynąć na ponowny wzrost popularności pierwotnej wersji, a także samego Ciechowskiego. *Nie pytaj o Polskę* mogło być też znane młodszym odbiorcom z lekcji języka polskiego, bowiem interpretacja tej piosenki stanowiła dodatek do omawiania tematu kontekstowego czytania utworu literackiego w podstawie programowej dla szkół ponadpodstawowych³²⁴.

³²² Muszę nadmienić, że piosenki takie jak tytułowe *Tak... tak to ja* czy *Nie pytaj o Polskę* często są obecnie mylnie określane jako piosenki Republiki (w takim zestawieniu można je bez problemu znaleźć w Internecie).

³²³ Coverów tego utworu jest zresztą znacznie więcej. Kolejnymi przykładami może być nagranie Jacka Bończyka na płycie *Resume (z wątkiem kosmicznym)* z 2013 roku lub Kasi Kowalskiej z albumu *Ciechowski. Moja krew* z 2010 roku.

³²⁴ Zob. *Kontekstowe czytanie utworu literackiego*, red. R. Bryzek, W. Kozak, A. Romerowicz. Materiał dostępny online na stronie Centralnej Komisji Egzaminacyjnej: <https://cke.gov.pl/egzamin-maturalny/egzamin-maturalny-w-formule-2023/materialy-dodatkowe/materialy-informacyjne-szkoleniowe/> [dostęp dn. 17.08.2022].

Niewątpliwie album *Tak! Tak!* przyniósł większą popularność samemu Ciechowskiemu, który od tamtej pory stał się bardziej rozpoznawalny jako Obywatel G.C., a nie „tylko” jako ex-lider Republiki. Ponadto płyta wyróżniała się na tle pozostałych kompozycji zarówno solowych, jak i zespołowych. Słychać, że Ciechowski komponował te piosenki sam bez udziału członków toruńskiej grupy, jak to było w przypadku pierwszego solowego albumu. Różnice widoczne są także po stronie wizualnej, bowiem na okładce po raz pierwszy pojawił się kolor czerwony (czyli jakikolwiek inna barwa niż czerń i biel). W górnej części widnieje napis „ObGC”, zaś na dole: nazwa „Tak! Tak!”. Na środku znajduje się zdjęcie Ciechowskiego, który wciąż ma na sobie czarno-biały krawat, zaś w ręku trzyma teczkę. Fani mogli znaleźć jeszcze dodatkową zmianę, bowiem Obywatel G.C. nie nosił już bujnej grzywki, która była elementem charakterystycznym dla jego poprzedniego image’u. Na drugiej stronie okładki zobaczymy już nie tylko zdjęcie Ciechowskiego (tym razem w mundurze), lecz także inne osoby biorące udział przy tworzeniu tej płyty. Widoczna jest także Małgorzata Potocka, ówczesna partnerka muzyka, której głos można usłyszeć w kilku utworach.

Album z 1988 r. nie tylko nie był przygotowywany przez ex-członków Republiki, ale też nie był przedstawiany wcześniej na koncertach, jak to się odbywało przy okazji wcześniejszych płyt. Tym razem Ciechowski postanowił przedstawić słuchaczom w pełni nowy repertuar, którego nigdzie dotąd nie można było usłyszeć.

Na „Tak! Tak!” złożyły się utwory, które nigdy nie miały swojej realizacji koncertowej. Była to czysta, niezapisana tablica – do końca nie wiedziałem, jak te utwory będą brzmiały, czy się sprawdzą... To największa różnica między tymi płytami, bo utwory z „Obywatela G.C.” pierwotnie były przygotowywane jeszcze z Republiką. Myślę, że obie płyty są równie dobre³²⁵.

Podczas opisywania historii swoich płyt, Ciechowski nazwał tę płytę „walką i kompromisem”³²⁶, co w sporym skrócie przedstawia to, w jaki sposób artysta próbował przekonać rządowe media do wydania tegoż albumu. W 1987 r. rozpoczął on współpracę z Zakładem Widowisk Estradowych, które należało wówczas do Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych (ZPR). Po wyjeździe Jacka Sylwina, Ciechowski został bez managera, jednak dzięki współpracy z ZPR-ami poznał Jerzego Tolaka, który do

³²⁵ J. Skaradziński, *Nie mam i nie uznaję kapci jako takich*, rozmowa z Grzegorzem Ciechowskim. Materiał dostępny online: <https://grzegorzciechowski.pl/wywiady/page/5/> [dostęp dn. 19.02.2023].

³²⁶ W. Królikowski, *Republika i Obywatel*, „Tylko Rock” 1992, nr 4/92. Materiał dostępny online: <https://grzegorzciechowski.pl/wywiady/page/4/> [dostęp dn. 19.02.2023].

tamtej chwili zajmował się organizacją koncertów Edyty Geppert. Ostatecznie pomógł byłemu liderowi Republiki w wydaniu płyty. Jak Ciechowski przekonał ZPR-y, żeby zgodziły się w niego zainwestować? Otóż do współpracy zaprosił wielu znanych już wtedy artystów, takich jak chociażby Kora czy John Porter. To oni mieli śpiewać piosenki napisane przez Ciechowskiego i w ten sposób rozpromować nowy materiał. To miało przyciągnąć nowych odbiorców, ponieważ poprzednia płyta nie sprzedała się w tak dużym nakładzie jak się tego spodziewano. Ex-lider Republiki musiał więc pójść na kompromis i ująć czymś nowym znacznie szerszą grupę fanów. Ostatecznie pomysł zaczął powoli upadać. Zrezygnowała Kora, która stwierdziła, że to Ciechowski powinien śpiewać, bo dzięki temu nada to jednolitości całej płycie. Sam artysta uznał, że pierwotny zamysł nie był trafny, a jego realizacja doprowadziłaby do tego, że „płyta utraciłaby swą jednorodność artystyczną”³²⁷. Ostatecznie Ciechowski zaryzykował i zrezygnował z tak licznego grona muzyków, jednak to nie był koniec kłopotów. Kolejnym był budżet, który z każdym kolejnym etapem produkcji albumu okazywał się być zbyt mały, toteż trzeba było szukać dodatkowych sponsorów³²⁸. Finalnie ZPR-y udźwignęły finansowo realizację płyty, jednak wszystkie powyższe historie dobrze wyjaśniają, dlaczego Ciechowski opisał *Tak! Tak!* jako „walkę”. Zaś dodany przez niego „kompromis” to wynik współpracy z realizatorem Rafałem Paczkowskim, o czym także mówił ex-lider Republiki:

Są na tej płycie piosenki, które bardzo lubię. Natomiast uważam, że w pewnych momentach widać ścieranie się moich pomysłów z pomysłami Rafała. Ta nasza wspólna produkcja polegała na walce między pokazywaniem nowych rzeczy a tym, co chciałem przekazać³²⁹.

Jak już wcześniej wspomniałam, album promowały dwie piosenki. Tytułowe *Tak...tak..to ja* nakreśla sprawę rozliczenia Ciechowskiego z samym sobą. Z tekstu wynika, iż bilans artystycznych dokonań nie wygląda korzystnie. Wręcz przeciwnie – Ciechowski jest tu bardzo surowy dla siebie. Patrząc na jego dorobek muzyczny do momentu powstania *Tak! Tak!* wydaje się, że nie powinien być tak krytyczny. Poza tym w środowisku rockowym tak ostra samokrytyka raczej się nie zdarzała. Łatwiej było wówczas znaleźć piosenki, w których artyści wysoko (czasami nazbyt) oceniali swój

³²⁷ Tamże.

³²⁸ Jednym z nich miał być Pewex, który zastrzegł sobie, że jeśli da pieniądze na realizację, to płyta ma się nazywać „Tak! Tak! Pewex”, na co Ciechowski nie chciał się zgodzić.

³²⁹ W. Królikowski, *Republika i Obywatel*, dz. cyt.

dorobek i wpływ na środowisko. Tu spotykamy się z czymś zupełnie innym. Być może warto jednak spojrzeć na życie prywatne Ciechowskiego, który kilka lat wcześniej stanął po drugiej stronie pozostałych muzyków z Republiki zabierając wynagrodzenie z tantiem w głównej mierze dla siebie. W dodatku wdał się w romans z Małorzatą Potocką, podczas gdy wciąż był jeszcze w związku małżeńskim. Dlatego podczas interpretacji tegoż utworu warto zadać sobie pytanie: czy Ciechowski nie opowiada o sobie prywatnie, a nie zawodowo? Gdybyśmy w ten sposób spojrzeli na tytułową piosenkę moglibyśmy dostrzec spójność artystyczną albumu debiutanckiego oraz *Tak! Tak!*. Przecież na *Obywatelu G.C.* spora część tekstów dotyczy życia osobistego artysty. W *Tak...tak...to ja* również mamy z tym do czynienia.

Jako ciekawostkę warto dodać, że piosenka powstała już po rozpadzie Republiki, ale sam Ciechowski przyznawał, że kompozycyjnie przypomina mu ona czasy zespołu.

Ten utwór przypomina mi Republikę. Świadomie wykorzystałem tu progresję, jaka pojawia się w „Białej fladze”. Tak samo jak kiedyś gram tu na fortepianie. Ten utwór jako jedyny na płycie został w całości nagrany przez muzyków – nic tu nie jest z sequencera, z komputerowego programu. Postanowiłem go umieścić na płycie w takiej, prawie koncertowej wersji, żeby tym mocniej zasygnalizować, skąd się wzięłam³³⁰.

Tymi wspólnymi cechami są elementy kompozycyjne. W tekście pojawia się bardzo dużo powtórzeń fraz, a przede wszystkim anafory, czyli rozpoczynanie wersów od słów „tak tak”. Choć brakuje znanych już eholalii, to jednak Ciechowski zastosował inne charakterystyczne dla swojego stylu zabiegi, czyli melorecytację (pojawiającą się w końcowej części utworu), a także bezpośredni zwrot do odbiorcy.

Ponadto do piosenki powstał teledysk w reżyserii Tadeusza Ciesielskiego³³¹. Klip zrealizowano w klimacie minimalistycznym i czarno-białym, podobnie, jak wcześniejsze filmy do utworów Republiki. Składa się on głównie z wielu zdjęć z autorstwa Andrzeja Świetlika, którego współpraca z Ciechowskim rozpoczęła się właśnie w 1988 r. W teledysku wielokrotnie użyto motywu z okładki płyty, czyli Ciechowskiego trzymającego teczkę.

Jednak tytułowa piosenka to nie tylko rozliczenie z samym sobą i swoją przeszłością jako artysty i partnera. To także utwór otwierający album, który w ogólnym

³³⁰ „Magazyn Muzyczny” listopad 1988, cyt. za: J. Skaradziński, K. Wojciechowski, *Piosenka...*, dz. cyt., s. 456.

³³¹ *Tak...Tak... to ja*, reż. T. Ciesielski, 1988r.

rozrachunku jest po prostu rozrachunkiem z całym społeczeństwem. I tu można wskazać pierwszą innowację w sposobie układanie piosenek na płycie. Mianowicie do tej pory kompozycje stanowiące swoiste podsumowanie całej koncepcji pojawiały się na końcu albumu. Tutaj otrzymujemy zupełnie odwrotny zabieg, wręcz niepasujący do Ciechowskiego, który od odbiorców wymagał przede wszystkim samodzielnego myślenia i interpretacji. W przypadku drugiego solowego albumu już na samym początku artysta daje jasno do zrozumienia, o czym będzie cała płyta. Czy była to decyzja Ciechowskiego czy wynik wspomnianego kompromisu? Na to pytanie nie znalazłam odpowiedzi, jednak można się domyślać, że ten zabieg ułatwił dotarcie do tej grupy odbiorców, która lubi przejrzyste rozwiązania.

Rozliczenie ze swoją przeszłością odnajdziemy także w utworze *Umarłe słowa*, w których Ciechowski dosadnie stwierdza, że składane przez niego dawne deklaracje nie mają żadnego znaczenia. To, co mówił swojej poprzedniej partnerce to tylko słowa; zaś swoim zachowaniem pokazał zupełnie inną postawę. Wyznania miłości czy wierności nijak się mają do czynów. Artysta zdawał sobie sprawę z tego, co uczynił (mowa o zdradzie żony), jednak użyta w tekście forma czasownika „wypowiadać” oznacza ciągłość działania. Toteż mimo braku pokrycia w czynach, Ciechowski wciąż używa tych samych słów. Tekst to słodko-gorzka refleksja nad tym, w jaki sposób funkcjonowały jego relacje. Zdawał sobie sprawę z tego, jak postąpił wobec pierwszej żony i wyznał to wprost w tym utworze. Ciekawym zabiegiem jest śpiew Potockiej, którą można usłyszeć w tle. Otrzymujemy w ten sposób paradoks: artysta przyznaje się do zdrady, stwierdzając brak pokrycia słów w czynach, a mimo tego wyrazi takie jak „kocham” czy „na zawsze” wypowiada jego ówczesna partnerka, której też wyznał miłość. Kompozycyjnie ten utwór przypomina twórczość Republiki, bo jest bardziej rockowa i zawiera mocne partie gitarowe. Wręcz nie pasuje do całej koncepcji płyty, która została skomponowana w dość jazzowym (i tym samym spokojnym) klimacie.

Jednak refleksje na temat własnego postępowania w życiu prywatnym to raczej kwestia poboczna płyty. Album dotyka przede wszystkim sprawa emigracji. Wspomniane przeze mnie wcześniej *Nie pytaj o Polskę* stanowi rozrachunek ze społeczeństwem. Kompozycyjnie utwór przypomina to, co otrzymaliśmy już na debiutanckiej płycie Obywatela G.C., a mianowicie bardzo delikatną, wręcz przypominającą balladę, melodię, przerywaną mocnymi akcentami wokalnymi. Piosenka jest bardzo jednostajna, nie ma w niej punktu kulminacyjnego ani konkretnego

zaznaczenia początku i zakończenia. Nie dzieli się na części, zaś sama melodia jest miarowa i statyczna przez cały czas (choć kompozycja trwa prawie sześć minut). Tekst również nie wyznacza nam części, ale za to zawiera dwa znaczenia. Bez zaznajomienia się z tytułem można odnieść wrażenie, że Ciechowski opowiada o kobiecie, z którą nie może się rozstać. Nikt poza nim nie rozumie, dlaczego wciąż są razem. Lecz znając tytuł wiemy, że autor nie mówi o kobiecie, a o Polsce. Największą innowacją w tym tekście jest bezpośrednio odwołanie się do hymnu. Wcześniej Ciechowski nawiązywał wielokrotnie do różnej twórczości, jednak te odwołania dotyczyły przede wszystkim świata literatury popularnej czy filmu. Zaś tym razem postanowił wykorzystać oficjalną pieśń państwową w ostatniej zwrotce utworu, śpiewając: „póki my żyjemy ona żyje też”³³², co stanowi bezpośrednio nawiązanie do fragmentu „Jeszcze Polska nie zginęła, kiedy my żyjemy”.

Do tego utworu również powstał teledysk, tym razem w reżyserii Małgorzaty Potockiej³³³. Cała akcja klipu rozgrywa się na podwórku, zaś Ciechowski jako główna postać przechadza się wokół zebranych w tym miejscu ludzi. Ówczesna partnerka Ciechowskiego nakręciła klip na warszawskiej Pradze.

Gdy usłyszałam tę piosenkę, od razu przed oczami miałam tę scenę: podwórko, trzepak, jacyś szaleni ludzie, chór. Mogłabym to nakręcić w Łodzi na Włókienniczej, ale mieszkaliśmy w Warszawie, więc Praga okazała się najlepsza³³⁴.

Tekst ma w sobie cechy manifestu, jednak nie jest patetyczny. Wpływa na to przede wszystkim jednostajna melodia, która nie nadaje utworowi wzniosłego tonu. Jest na tyle statyczna, że po prostu pozwala odbiorcy skupić się na samym przekazie. Jednym z niespodziewanych elementów jest dodanie chórków do refrenów. Pomysł zaproponował realizator Rafał Paczkowski: „Zaproponowałem Grzegorzowi, żeby zaśpiewał je na trzy głosy. To był strzał w dziesiątkę”³³⁵.

Połączenie liryki miłosnej z polityką jest czymś, co Ciechowski wielokrotnie wykorzystywał. Jednak w *Nie pytaj o Polskę* po raz pierwszy tak jawnie odnosi się do patriotyzmu. Pojawiają się elementy krytyki, jednak mimo wszystko tekst jest nacechowany pozytywnie. To po prostu deklaracja bezwarunkowej miłości do kraju,

³³² Wszystkie cytaty z utworu *Nie pytaj o Polskę* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 105.

³³³ *Nie pytaj o Polskę*, rez. M. Potocka, 1988.

³³⁴ L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 358.

³³⁵ Tamże, s. 359.

a o tym Ciechowski jeszcze nigdy dotąd nie mówił w swoich utworach. Niemniej, w kontekście całej płyty ta piosenka to kwintesencja rozliczenia się z emigrującym społeczeństwem. Całe lata 80. (a w szczególności ich druga część) to okres, w którym duża część Polaków decydowała się na opuszczenie kraju. Sytuacja polityczna nie zapowiadała zmian, jakie miały nadejść w 1989 r., toteż wiele osób, w tym także tych z okręgu Ciechowskiego, postanowiła wyjechać³³⁶. *Nie pytaj o Polskę* to swoista deklaracja artysty, że on nie ma zamiaru opuszczać kraju.

Jest to przerywany sen w – powiedzmy – ponurą, zimową noc. Wiadomo, że temu komuś śni się jakaś Ziemia Obiecana. I to jest największy dylemat mojego pokolenia: wyjechać czy zostać. Chyba nie ma większego problemu. Ta płyta jest moją deklaracją na najbliższe lata, że nigdzie się nie wybieram.³³⁷

Dość konkretnym stanowiskiem na temat pozostania w Polsce jest także utwór *Ani ja ani ty*, w którym Ciechowski jasno stwierdza, iż nie potrafi wyjechać z kraju. Wskazuje na istnienie miejsc idealnych, w których nie ma żadnych ograniczeń. Zwraca się jednak do takich samych osób jak on, bo używa stwierdzenia: „ani ja... ani ty... nie umiemy stąd odejść ani tu być”³³⁸ – to przecież nic innego, jak ta sama polaryzacja użyta w *Nie pytaj o Polskę* (na przykład we fragmencie: „to nie kochanka, ale sypiam z nią choć śmieją ze mnie się i drwią”). Ciechowski nie jest zaślepiony pięknem kraju; pokazuje go przecież w bardzo przecież używając bardzo gorzkich słów. W poprzednim utworze nie ma żadnego zwrotu pozytywnego na temat Polski. W *Ani ja ani ty* jest podobnie, bo artysta podkreśla, że są miejsca idealne (w których nawet „nie ma zim”). Jednak z jakiegoś powodu (choć bliżej nieokreślonego) nie potrafi emigrować. Zwraca się do tej części słuchaczy, którzy, podobnie jak on, mimo ponurej atmosfery wokół, wolą zostać w Polsce. Melodia, choć już nie tak statyczna jak w *Nie pytaj o Polskę*, jest również dość spokojna i wzmagająca refleksję nad tekstem. Słychać w tle saksofon, który stanowi element charakterystyczny całej płyty.

Jak wspominał Ciechowski, cała płyta to deklaracja pozostania w kraju i jednocześnie rozliczenie się z ówczesną emigracją, na co zresztą wskazują chociażby tytuły niektórych utworów, jak na przykład *Podróż do ciepłych krajów*. Jest to odwołanie do dawnych przyjaciół, którzy zdecydowali się wyjechać. Kompozycyjnie ten utwór

³³⁶ Zob. Opisywana już nowa wersja *Białej flagi*, s. 83-85.

³³⁷ K. Bielas, J. Szczerba, *Co to za pan...*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie z 7.09.2022; cyt. za: L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 360.

³³⁸ Wszystkie cytaty z utworu *Ani ja ani ty* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s.102.

nawiązuje do erotyków: w tle słychać kobiece głosy, zaś muzyka jest spokojna, wręcz jazzowa, choć zawiera w sobie mocne gitarowe przerywniki. Toteż otrzymujemy połączenie elementów nowych oraz charakterystycznych dla Ciechowskiego. I choć utwór nie jest tak statyczny jak *Nie pytaj o Polskę*, to jednak tu również brakuje konkretnych podziałów; nie ma też jasnego zakończenia (piosenka po prostu się urywa). Użyto znaną już z poprzednich kompozycji anaforę: w tym przypadku powtarzana jest fraza „przeczuwam inny świat”; po niej otrzymujemy kolejny opis wizji egzotycznego miejsca. Tekst pokazuje wizję człowieka wypoczywającego gdzieś w odległym kraju na plaży. Całą atmosferę buduje melodia, przypominająca latynoskie klimaty. W historię wpleciony jest komentarz dotyczący tego, co dzieje się aktualnie u narratora: pojawia się fragment o tym, że za oknem jest śnieg (jako kompletne przeciwieństwo upalnej pogody na egzotycznej plaży). W mojej ocenie tekst po prostu przedstawia dwa różne światy, bez konkretnego wskazania, który z nich jest lepszy lub gorszy.

Muszę zaznaczyć, że w tomiku *Wokół niej* pojawił się utwór o tym samym tytule, co piosenka z albumu z 1988 r. Jednak wiersz porusza zupełnie inną tematykę. Nie ma w nim rozliczenia z emigracją, jak to jest w przypadku piosenki. Niemniej, analizą porównawczą tych dwóch tekstów zajmę się w kolejnym (ostatnim) rozdziale.

Gorzki komentarz do emigracji możemy usłyszeć także w *Depeszy do producenta*, która jest chyba najbardziej jazzowym utworem z całej płyty. Choć w połowie utworu muzyka zmienia się na bardziej poprockową z dużym naciskiem na saksofon (ta melodia przywodzi mi na myśl twórczość Elektrycznych Gitar, mimo że to zupełnie inny okres). Rockowe fragmenty stanowią pewnego rodzaju refren i tylko w nich Ciechowski śpiewa. Pozostałą częścią jest melorecytacja najprawdopodobniej Małgorzaty Potockiej³³⁹. Innowacją w tym przypadku jest nie tylko dość niespotykana do tej pory melodia, ale także angielskojęzyczny wers: „My heart belongs to daddy”³⁴⁰. Wcześniej Republika wydała angielską wersję płyty *Nowe sytuacje* (na zagranicznym rynku ich nazwa była dość dosadna,); później sam Obywatel G.C. zrealizował także minialbum pt. *Citizen G.C* (1989 rok). Jednak w *Depeszy* po raz pierwszy użyto angielskiego zwrotu w polskojęzycznej piosence, toteż mogę uznać to za innowację w dorobku Obywatela G.C. Oprócz tego utwór jest dość długi i nawiązujący melodyjnie do

³³⁹ Nie znalazłam potwierdzenia tej tezy, ale wszystko wskazuje na to, że ten kobiecy głos należy do Małgorzaty Potockiej.

³⁴⁰ Wszystkie cytaty z utworu *Depesza do producenta* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 103-104.

jazzu z bardzo przejściami instrumentalnymi, co odpowiada całej koncepcji płyty. Tekstowo Ciechowski z goryczą odnosi się do emigracji pokazując, że wyjazd z kraju kompletnie zmieni człowieka. Z opisu wynika, że kobieta wie, jak chce wyglądać ona (dosłownie) i jej życie. Jednak ta zmiana pociągnęłaby za sobą zależność od osoby, która miałaby tę transformację dokonać. Tekst pozostawia słodko-gorzka refleksję, czy na pewno kompletna reorganizacja sprawi, że nasze życie się polepszy? Ten utwór jest kwintesencją polaryzacji fanów Ciechowskiego. Jego wcześniejsza twórczość łączyła odbiorców, ponieważ była skierowana w (tak zwanego) jednego wroga. *Tak! Tak!* mogła wewnątrznie podzielić słuchaczy Obywatela G.C., ponieważ stanowisko artysty nie jest jednoznacznie przez wszystkich akceptowalne. Toteż moim zdaniem *Depesza do producenta* pozostawiła z bardzo gorzką refleksją na temat emigracji szczególnie tych fanów, którzy chcieliby wyjechać z kraju. Muszę podkreślić, że wyżej wspomniane *Ani ja ani ty* adresowane było do drugiej grupy odbiorców. Stąd też Ciechowski kieruje swoją płytę do każdego fana, bez względu na jego stanowisko odnośnie opuszczenia Polski.

Podsumowaniem kwestii emigracji jest ostatni utwór, czyli *Skończymy w niebie*. Tę kompozycję możemy usłyszeć na końcu albumu, jednak nie jest to wstęp do całej tematyki, jak to bywało w przypadku płyt Republiki. Piosenka jest dedykowana wszystkim fanom, a nie jak we wcześniejszych propozycjach, do ich części. Ciechowski ponownie używa motywu rajy (w znaczeniu idealnego miejsca), o którym była mowa już w *Ani ja ani ty* czy *Podróży do ciepłych krajów*. Tym razem nie jest to siedlisko wybranych, lecz miejsce dla wszystkich. Jak już kiedyś wspominałam, artysta raczej nie porusza kwestii religijnych w swoich utworach. Niemniej, użyte w tej kompozycji hasło „niebo” odzwierciedla raczej wyimaginowane miejsce, do którego każdy trafi po śmierci. Jako podsumowanie tematyki emigracji i zatarcie wszelkich sporów między tymi, którzy chcą wyjechać, a tymi pozostającymi w kraju, Ciechowski stwierdza, że ostatecznie i tak wszyscy spotkamy się kiedyś w tym samym rajy, choć dla każdego będzie on wyglądać inaczej. Dodatkowo w tekście odnajdziemy odwrócony motyw ingerowania w umysł. W twórczości Republiki była mowa o tym, że rząd ma władzę nie tylko nad sposobem funkcjonowania obywateli, ale też często przenika do ich mózgow. Ponadto Ciechowski stwierdzał w poprzednich utworach, że najtrudniej jest zmienić właśnie sposób myślenia obywateli. W tej piosence pojawia się nawiązanie do tych charakterystycznych dla niego lejtymotywów we fragmencie „bo nikt nam w mózgu już nie grzebie”³⁴¹. Można zatem

³⁴¹ Wszystkie cytaty z utworu *Skończymy w niebie* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 108-109.

stwierdzić, że kwestia emigracji jest sprawą kompletnie oderwaną do decyzji rządów, choć oczywiście wyjazd na stałe z kraju bez odgórnego pozwolenia był nielegalny. Ciechowski jednak pokazuje złożoność takiej decyzji. Każdy musi ją podjąć dosłownie sam, bez żadnej ingerencji z zewnątrz.

Ciekawą odmianą w tym utworze jest również melodia, ułożona w sposób gradacyjny. Rozpoczyna się delikatnie, jak przystało na charakterystykę całej płyty, jednak z czasem zaczyna przyspieszać, aż dochodzi do dźwięków niemal rockandrollowych. Po fragmencie kulminacyjnym następuje kolejne zwolnienie i otrzymujemy to samo, co było na początku, jednak odtworzone od tyłu. Ten zabieg to kompletna nowość w twórczości Ciechowskiego, acz nieczęsto stosowana także w późniejszych kompozycjach. Dodatkową ciekawostką jest to, że w książce *Obcy astronom*, zawierającej teksty artysty z Tczewa, słowa „NIEBO”, „NIKT” i „SKOŃCZYMY” są zapisywane wielkimi literami, czego również nie stosowano w uprzednio spisanych kompozycjach.

Ostatnim utworem, jaki pozostał do omówienia, jest *Piosenka kata*. Postanowiłam opisać ją na końcu, ponieważ tematycznie w pierwszym odczytaniu nie jest związana z żadną wcześniejszą piosenką. Ponadto została skomponowana na podstawie dość nietypowej dla całej płyty melodii, gdyż lejtmotywy jest rock'n'roll przeplatany z mocnymi (czasami wręcz heavymetalowymi) partiami gitarowymi. Sam tekst to po prostu opowieść ukazana słowami kata, który nie lubi swojego zawodu, ale jednocześnie wie, że ktoś go musi wykonywać. Zatem postanawia znosić to uciemnienie. Nienawidzi swojej pracy, ale nie chce skazywać na nią nikogo, toteż wszystkie męki woli wziąć na siebie. Jednak biorąc pod uwagę twórczość Ciechowskiego oraz tematykę tej płyty nie pozostawiałabym tej historii bez znalezienia drugiego dna. Otóż tym katem może być przecież sam artysta, który jako jeden z nielicznych z kręgu swoich znajomych postanowił pozostać w kraju. Tym samym zbiera cały ten ciężar życia w państwie komunistycznym. Nie chce, by inni musieli znosić udręki, jakimi są ciągłe kontrole i ograniczenia. Myślę, że z tej perspektywy to właśnie *Piosenka kata* powinna stanowić podsumowanie całej tematyki emigracji, a także potwierdzić stanowisko Ciechowskiego w tej tematyce.

Płyta *Tak! Tak!* dosadnie pokazała słuchaczom oderwanie Ciechowskiego od przeszłości. Nie ma tu tak wielu motywów typowych dla Republiki, o czym świadczą przede wszystkim te utwory, w których głównym motywem muzycznym jest jazz.

Ponadto w wielu kompozycjach użyto saksofonu jako elementu przewodniego, jak na przykład w *Podróży do ciepłych krajów* czy *Ani ja ani ty*. Słychać, że ten album jest wynikiem wielu kompromisów, ponieważ nie ma na nim tak wielu charakterystycznych dla Ciechowskiego motywów muzycznych. Z perspektywy odbiorcy uważam, że był to bardzo dobry zabieg, ponieważ kompletnie odciął artystę od tego, co wcześniej tworzył z Republiką. Wielość instrumentalnych wstawek, anglojęzyczne fragmenty tekstu czy melorecytacje i spokojne (często wręcz balladowe) utwory usytuowały Ciechowskiego jako artystę solowego. Dzięki temu późniejsza twórczość Republiki i Obywatela G.C. była jasno rozdzielona. Zabiegi zastosowane na albumie *Tak! Tak!* zapewne poszerzyły grupę odbiorców, choć dużą rolę odegrała tu także współpraca z wieloma znanymi muzykami. Płyta okazała się dużym sukcesem, co później potwierdziło się na trasie koncertowej, którą nazwano „Obywatel G.C. wchodzi na scenę”. Trwała ona przez dwa miesiące (październik i listopad) i była reżyserowana przez Małgorzatę Potocką. Każdy z występów trwał niemal dwie i pół godziny³⁴². Wszystko to sprawiło, że dwie główne piosenki z płyty, czyli *Tak...tak...to ja* oraz *Nie pytaj o Polskę* przez wiele tygodni utrzymywały się na liście przebojów, zaś sam Obywatel G.C. wręcz zdominował ówczesny rynek muzyczny. Sukces drugiego solowego albumu potwierdził oderwanie się Ciechowskiego od przeszłości, a także podniósł go z porażki, jaką odniósł na występie w Opolu.

Tytuł piosenki (zgodnie z numeracją na płycie)	Główny motyw; powiązania	Charakterystyczne elementy kompozycyjne	Melodia
<i>Tak... Tak... to ja</i>	<ul style="list-style-type: none"> - krytyczne rozliczenie z samym sobą; - nawiązanie do życia prywatnego i zawodowego artysty 	<ul style="list-style-type: none"> - powtórzenia fraz (w tym anafory); - eholalia; - nawiązanie do twórczości Republiki; - bezpośredni zwrot do odbiorcy 	<ul style="list-style-type: none"> - gradacyjna: spokojny wstęp i mocniejszy refren; - w punkcie kulminacyjnym następuje zwolnienie i użycie saksofonu
<i>Podróż do ciepłych krajów</i>	<ul style="list-style-type: none"> - zwrot do przyjaciół na emigracji; - motyw rajy 	<ul style="list-style-type: none"> - śpiew cichy, delikatny; - kobiece głosy użyte w tle 	<ul style="list-style-type: none"> - spokojna, wręcz jazzowa; - jednostajna; - użycie saksofonu
<i>Umarłe słowa</i>	<ul style="list-style-type: none"> - motyw miłosny, skupiony na emocjach; - słodko-gorzka 	<ul style="list-style-type: none"> - śpiew Potockiej w tle; - drugi głos dopowiadający historie 	<ul style="list-style-type: none"> - gradacyjna; - rockowa z mocnymi partiami gitarowymi (przypomina

³⁴² por. L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 372.

	refleksja na temat relacji prywatnych artysty		twórczość Republiki)
<i>Ani ja, ani ty</i>	<ul style="list-style-type: none"> - polaryzacja społeczeństwa; - deklaracja o rezygnacji z emigracji; - motyw rajy 	<ul style="list-style-type: none"> - wielokrotne powtórzenia tytułu w refrenach; - anafory 	<ul style="list-style-type: none"> - spokojna i wzmagająca refleksję; - użycie saksofonu
<i>Depeza do producenta</i>	<ul style="list-style-type: none"> - polaryzacja odbiorców; - gorzki komentarz na temat emigracji 	<ul style="list-style-type: none"> - śpiew Ciechowskiego tylko w refrenie; - melorecytacja; - anglojęzyczne fragmenty 	<ul style="list-style-type: none"> - jazzowa w połączeniu z pop rockiem; - użycie saksofonu
<i>Nie pytaj o Polskę</i>	<ul style="list-style-type: none"> - połączenie erotyki i polityki; - rozrachunek ze społeczeństwem; - nawiązanie do polskiego hymnu 	<ul style="list-style-type: none"> - bezpośredni zwrot do odbiorcy 	<ul style="list-style-type: none"> - dość statyczna, jednostajna; - przerywana akcentami wokalnymi
<i>Piosenka kata</i>	<ul style="list-style-type: none"> - historia kata; - odniesienie do pozostania w kraju przez Ciechowskiego 	<ul style="list-style-type: none"> - anafory i powtórzenia fraz; - zmienność kompozycyjna zwrotek 	<ul style="list-style-type: none"> - zmienna: co chwilę cicha i głośna; - rockandrollowa przeplatana z mocnymi (heavymetalowymi) partiami gitarowymi
<i>Skończymy się w niebie</i>	<ul style="list-style-type: none"> - motyw rajy; - podsumowanie tematyki emigracji; - omówienie spraw, na które rząd nie ma wpływu 	<ul style="list-style-type: none"> - wielokrotne powtórzenia słowa „niebo”; - anafory 	<ul style="list-style-type: none"> - gradacyjna; - po punkcie kulminacyjnym następuje zwolnienie muzyki

Rozdział V. Wiersze a piosenki

V.I. *Wokół niej* - ogólna koncepcja tomiku

Ostatnią część niniejszej rozprawy chciałabym poświęcić wierszom Ciechowskiego, które (używając jego słownictwa) zostały „przetransformowane” na piosenki. Muszę jednak zaznaczyć, że artysta każdą swoją płytę traktował jak kolejny tomik, o czym świadczy chociażby opis na okładce albumu Republiki z 1993 r. pt. *Siódma pieczęć*:

Nazwałem tę płytę *Siódma pieczęć*. Nie dlatego, że jest ona moim siódmym tomikiem wierszy, który wydaję za plecami literatów, i nie dlatego, że czuję się Strażnikiem Siódmej Pieczęci. W filmie Bergmana o tym samym tytule śmierć gra z rycerzem w szachy o życie. Nie liczę na taką łaskawość. Liczę się z tym, że założy mi czarną szarfę na oczy w najmniej oczekiwanym momencie. Tak jak to zrobiła w tym roku memu Ojcu, któremu poświęcam wszystkie moje ostatnie wiersze³⁴³.

Ciechowski wielokrotnie zaznaczał, że wydawane przez niego (solowo czy z zespołem) piosenki traktuje jak kolejne wiersze, co powtarzał chociażby w przywoływanych przeze mnie wcześniej wywiadach. Jego słowa potwierdzają także muzycy z Republiki, między innymi Zbigniew Krzywański.

Co więcej, sam o sobie mówił, że nie jest rock'n'rollowcem. Muzykę rockową traktował jako medium, czyli metodę na pokazanie swojej twórczości, a przede wszystkim poezji. Każdą płytę nazywał nowym tomikiem wierszy. To były jego podstawowe hasła³⁴⁴.

„Kariera” Ciechowskiego-poety nie zaczęła się jednak tak dobrze, jak Ciechowskiego-muzyka. Młody Grzegorz wielokrotnie próbował swoich sił, by wydać wiersze w miesięczniku „Poezja”. Jednak redakcja czasopisma za każdym razem odrzucała jego propozycje.

Pamiętam dokładnie jedną z naszych rozmów... Wtedy „papiery na poetę” uzyskiwało się, kiedy można było pochwalić się wydanym tomikiem swoich wierszy. Niestety, w tej konkurencji tomiki wierszy wydawane – nazwijmy je dumnie studenckimi – się nie liczyły.³⁴⁵ To były jedynie arkusze poetyckie. Grzesiek próbował wysyłać swoje wiersze do różnych wydawnictw – nobilitacją był na przykład druk

³⁴³ Republika, *Siódma pieczęć*, Sound-Pol, 1993; cyt. za: P. Stelmach, *Lżejszy...*, dz. cyt., s. 123.

³⁴⁴ P. Stelmach, *Lżejszy...*, dz. cyt., s. 151.

³⁴⁵ Mowa tu o tomiku wierszy Ciechowskiego wydanym w 1980 r. nakładem Studenckiego Klubu Pracy Twórczej, dz.cyt.

w miesięczniku „Poezja”. I on do tego miesięcznika pisał. Dostawał odpowiedzi typu: „To bardzo interesujący kierunek, niech Pan tak dalej trzyma, ale na razie nie zasługuje to na publikację”³⁴⁶.

W 1996 r. ukazał się tomik wierszy artysty zatytułowany *Wokół niej*. Redakcją tego wydania zajęła się pierwsza żona Obywatela G.C., czyli Jolanta Muchlińska, zaś autorem fotografii na tylnej okładce był (znany już wtedy fanom Ciechowskiego) Andrzej Świetlik³⁴⁷. Na zdjęciu znajduje się również dedykacja Ciechowskiego:

DO MOICH WIERSZY

Mój wydawca poprosił mnie o notkę o Was.

I nagle poczułem się tak jakbym stał nad Waszym grobem

i miał wygłosić mowę pożegnalną.

No to cześć moje Wierszyki³⁴⁸.

Tak właśnie wygląda utrata dziewictwa. Jesteście opublikowane.³⁴⁹

Publikacja zyskała rozgłos ponownie w 2001 r., ponieważ dołączono ją do reedycji płyty Obywatela G.C. *Tak! Tak!*. Tomik wierszy Ciechowskiego to zbiór jego twórczości jako poety z wielu lat, toteż pod niektórymi tekstami można znaleźć informację o roku powstania. Biorąc pod uwagę podpisane rocznikami utwory, autor pisał je na przełomie lat 1977/1978 oraz 1994/1995, więc *Wokół niej* to zbiór twórczości zebranej na przestrzeni niemal dwóch dekad. Moment wydania tomiku to okres bardzo intensywnej działalności Ciechowskiego. W tamtym czasie pojawił się jego solowy album wydany jako Grzegorz z Ciechowa *oJDADAna* (1996 r.), rok wcześniej ukazał się album Republiki *Republika marzeń* (1995 r.). Ponadto artysta działał też jako producent Justyny Steczkowskiej i jej albumu *Dziewczyna Szamana* (1996 r.), do którego teksty pisał pod pseudonimem „Ewa Omernik”. Zatem wydanie tomiku poezji wydaje się być dobrym zabiegiem marketingowym. Wszak Ciechowski należał do najbardziej rozchwytywanych artystów z branży muzycznej, a co za tym idzie: był jednym z najpopularniejszych

³⁴⁶ L. Gnoiński, *Lżejszy...*, dz. cyt., s. 600.

³⁴⁷ Andrzej Świetlik współpracował z Grzegorzem Ciechowskim od 1988 r. aż do śmierci muzyka. Fotografował nie tylko jego, ale również Republikę po ich powrocie w latach 90. W 2016 r. nakładem wydawnictwa Agora ukazał się album ze zdjęciami lidera zespołu pt. *Ciechowski. Świetlik*. W tym samym roku w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej odbyła się wystawa zdjęć Świetlika. W przygotowaniach do tego wydarzenia wziął udział także syn Ciechowskiego, Bruno.

³⁴⁸ Ciechowski zastosował wielkie litery przy zaimkach osobowych i dzierzawczych, a także w słowie „Wierszyki”. Tym samym nadał swojej poezji cech ludzkich, co wskazuje na ich duże znaczenie w życiu artysty.

³⁴⁹ G. Ciechowski, *Wokół niej*, Warszawa 1996 [tył okładki].

twórców. Próba zmiany kierunku działalności artystycznej (z muzycznej na poetycką) wydaje się dość ryzykowna, aczkolwiek myślę, że w całej karierze Ciechowskiego był to najlepszy moment. Trzeba wziąć pod uwagę fakt, że tomik *Wokół niej* to zbiór wierszy, których część była napisana jeszcze przed działalnością Republiki; w związku z czym można wysnuć wniosek, iż jest to zbiór jego najlepszych tekstów pisanych przez wiele lat. Można uznać, że jest to swoiste wyznanie artystyczne i przyznanie się do własnej tożsamości. Wydawać się mogło, że pierwsza solowa płyta wydana jako Obywatel G.C. stanowiła takowe przedstawienie własnych odczuć. Niemniej, *Wokół niej* to jednak materia, którą Ciechowski do tej pory nie miał się oficjalnie. Jego literacki debiut to nie tylko ukazanie prawdziwego „ja”, ale także pewien gest odwagi.

Głównym motywem całego tomiku jest śnieżna sceneria, jaką opisał niemal w każdym wierszu. Zbiór otwiera utwór bez tytułu, lecz już w nim historia kończy się słowami: „już przed śmiercią / jestem świeżym śniegiem / jestem dźwiękiem fletu”³⁵⁰. Zimowy pejzaż odzwierciedlony jest także w tytułach niektórych utworów, takich jak *Wigilia* czy *Baśń o bałwanie*. Trzeba jednak podkreślić, że wiersze być może odzwierciedlały aktualną dla momentu ich pisania aurę, ponieważ część z nich została stworzona w takich miesiącach jak grudzień czy luty. Użycie takiego motywu obrazuje zarówno przemijalność pewnych ulotnych chwil oraz bezradność podmiotu lirycznego wobec zastanej sytuacji. Przykładem może być wiersz o incipicie [jej dekolt], w którym bohater jest bezbronny wobec ciała swojej ukochanej.

jej dekolt
był zaledwie wierzchołkiem
lodowca
którego prawdziwe wdzięki
okrywały niedostępne
i arktyczne fale
mrocznej sukni³⁵¹

Mimo iż powyższy wiersz nie został podpisany konkretną datą, to jednak znalazł się w pierwszej części tomiku, w której zebrane są wiersze z końcówki lat 70. Toteż warto podkreślić, że użyte w nim połączenie motywu lodowca oraz mrozu w porównaniu z ciałem kobiety pojawiło się na długo przed napisaniem utworu *Arktyka*, który przecież

³⁵⁰ G. Ciechowski, ***, *Wokół niej*, dz. cyt., s. 23.

³⁵¹ Tamże, s. 23.

odnosi się do tych samych elementów. Niemniej, Ciechowski zmodyfikował znaczenie powyższych symboli. W wierszu odnosiły się one do niedostępności ciała kobiety; zaś w piosence odzwierciedlały zerwanie relacji międzyludzkich.

Nawiązaniem do innej piosenki, powstałej w późniejszym okresie, jest także wiersz *Msza niedzielna*. Tekst opisuje przeżycia towarzyszące różnym ludziom w trakcie obrządku. Autor przedstawia punkt widzenia dzwonnika, parafian, kościelnego oraz proboszcza. Najważniejsza jest jednak postać kobiety, której odczucia nie zostały przedstawione. Jednakże w trakcie całego wiersza powtarzana jest fraza „jaka piękna pani”³⁵². Konstrukcyjnie ten wiersz przypomina tekst piosenki, zaś przywołany fragment mógłby służyć jako krótki refren. Na końcu zaś czytamy:

błogosławiona między niewiastami
rozpuść swe włosy nad nami

To właśnie ta część ładząco przypomina część tekstu z utworu *Paryż-Moskwa 17:15*:

O pochyl nad Sekwaną Moskwo pochyl się
I rozpuść oszronione włosy swe

Biorąc pod uwagę nawiązania do *Arktyki* w uprzednio omawianym wierszu, a także powyższy fragment, można domniemywać, iż Ciechowski czerpał inspiracje do pisania tekstów piosenek ze swoich wcześniejszych wierszy. Wszak zacytowane utwory literackie pochodzą z lat 70., zaś piosenki, o których mowa, ukazały się w latach 80. za czasów tzw. „pierwszej Republiki”. Analizując twórczość Ciechowskiego na przełomie lat można wysnuć wniosek, jakoby miał on swoje ogólnie wyznaczone metody artystyczne bądź motywy, którymi posługiwał się od początku literackiej kariery (zarówno jako poeta, jak i poeta piosenki).

W tomiku *Wokół niej* można znaleźć więcej wierszy o układzie piosenki. Przykładem może być utwór o tytule *Modliłem się za nas tak cicho*. Jest to tekst napisany także w latach 70. (prawdopodobnie w 1977 r., ponieważ widnieje zaraz po *Mszy niedzielnej*, która właśnie na ten rok została datowana). Pojawia się tam anafora „i słyszałem” użyta na początku każdej kolejnej strony. Warto przypomnieć, iż tego zabiegu Ciechowski często używał w tekstach piosenek, jak na przykład w *Podróży do*

³⁵² Tamże, s. 24.

ciepłych krajów czy *Tak! Tak!*. Ponadto powyższy wiersz jest ułożony rytmicznie: podzielony na pięć strof po cztery wersy każdy (w tym wszystkie zwrotki kończą się jednym słowem). Anafory pojawiają się dość często w wierszach Ciechowskiego. Możemy je zauważyć w utworze *Prezent* (powtarzany fragment brzmi „co położę pod choinką”), a także w *Cyruliku toruńskim* („w tym samym czasie” zostało przywołane dwukrotnie jako rozpoczęcie kolejnej części historii). Są to wiersze, które ze względu na samą kompozycję mogłyby pełnić rolę tekstu piosenki.

Należy nadmienić, iż w całym tomiku pojawia się także wiele bardzo krótkich utworów. Są one często dwu lub czterowyrazowe, a nierzadko po prostu przedstawiają zaistniałą sytuację, bez dodatkowej puenty, jak na przykład:

jadąc w ostatnim autobusie
zagryzam smutek zimnym jabłkiem³⁵³

Lub też wiersz o tytule *Przez telefon*³⁵⁴:

jak pocałunki
przez szybę
wymienialiśmy uwagi
na temat 160 kilometrów³⁵⁵

W ramach równowagi w tomiku zawarto również o wiele dłuższe utwory, takie jak *Noc Chagalla*, *Niepamięć* czy *Wieczór cudów*. Ten ostatni jako jedyny został oznaczony dedykacją; w tym przypadku skierowaną do Stanisława Grochowiaka. Przypomnę, iż Ciechowski cenił twórczość tegoż autora, zresztą jego wierszom w stylu haiku poświęcił swoją pracę magisterską. *Wieczór cudów* to tekst dość nietypowy względem pozostałych w tomiku wierszy, dlatego że pojawia się tu dialog. Przedstawiona sytuacja jest wręcz absurdalna, ponieważ opisuje obrzęd odprowadzany w lesie. Mimo tego pojawiają się tam dźwięki organów, których de facto nie powinno przecież być. W całym tym zgromadzeniu udział biorą przede wszystkim zwierzęta, takie jak wilk czy żrebak. W tekście znalazł się również wulgaryzm:

³⁵³ Tamże, s. 26.

³⁵⁴ Skądinąd tekst pochodzi z pierwszej części tomiku z wierszami z lat 70., zaś później ukazała się słynna już piosenka *Telefony*.

³⁵⁵ G. Ciechowski, *Przez telefon, Wokół niej*, dz. cyt., s. 43.

panowie – mówię do wilków –
a tak właściwie
to co wy macie
kurwa
zamiar zrobić?³⁵⁶

Stosowanie przekleństw (których Ciechowski nie używał w swojej twórczości), sceny nadto realistyczne czy obsceniczne to przykłady turpizmu, którego przedstawicielem był właśnie Stanisław Grochowiak. Swoisty bunt ukazany w jego tekstach miał za zadanie przede wszystkim szokować. Podobną rolę odgrywa wiersz Ciechowskiego. Pozostałe teksty w tomiku, choć często bardzo krótkie i stwierdzające fakty, nie są aż tak dosadne jak *Wieczór cudów*. Dedykacja dla swego rodzaju idola nie jest tu zatem bezzasadna, bowiem autor wykorzystał w tym utworze cechy typowe dla Grochowiaka. Już wcześniej przy okazji analizy tekstu *Sexy doll* wskazywałam na podobieństwa w ich twórczości. Niemniej, należy na to spojrzeć całościowo. Teksty Ciechowskiego z lat 80. w dużej mierze odwołują się właśnie do turpizmu autora *Rozbierania do snu*. Są dosadne, przepełnione fizycznością i obscenizmem. Właściwie większość erotyków z czasów „pierwszej Republiki” to inspiracje stylem Grochowiaka. Stąd też *Wieczór cudów* wyróżnia się na tle pozostałych wierszy z tomiku, gdyż jest to jedyny tekst obfitujący w turpizm.

Powyższe rozważania pokazują, że część wierszy przypomina piosenki pod względem konstrukcji lub kompozycji i użycia toposów. Toteż działalność muzyczna i poetycka Ciechowskiego ma ze sobą wiele wspólnych elementów. Mimo iż należy rozgraniczyć te dwie ścieżki działalności artystycznej, to jednak można zauważyć kilka wspólnych cech stałych dla twórcy. Nie dziwi zatem fakt, iż parę wierszy ma swój odpowiednik muzyczny, co przedstawię w kolejnym podrozdziale.

V.II. Wiersze jako teksty piosenek

W tej części chciałabym omówić różnice między wersją muzyczną a poetycką (prawie) tego samego tekstu. Jednym z takich zmienionych utworów są wspomniane w poprzednim rozdziale *Podróże do ciepłych krajów*. Zarówno wersja muzyczna, jak i literacka mają te same tytuły. Piosenka znalazła się na drugiej solowej płycie

³⁵⁶ Tamże, s. 46.

Ciechowskiego pt. *Tak! Tak!* i odnosiła się do kwestii emigracji w latach 80. Była gorzkim komentarzem skierowanym do wszystkich tych, którzy zdecydowali się opuścić kraj. Natomiast wiersz porusza zupełnie inne kwestie. Tekst jest w całości zmieniony; piosenka w żadnym stopniu (oprócz samego tytułu) nie wiąże się z utworem literackim na płaszczyźnie przekazu. W piosence Ciechowski przywoływał obrazy z dalekiego, egzotycznego miejsca, w którym żyje emigrant. Podobny krajobraz wyłania się również z wiersza, jednak zostało to przedstawione w zupełnie innym kontekście. Tekst z tomiku to erotyk opisujący sytuację intymną. Ogólna koncepcja przypomina utwory pisane wcześniej dla Republiki, szczególnie na drugiej płycie. W wierszu Ciechowski skupił się na ciele kobiety, jednak nie opisywał jej tak zaborczo czy bezuczuciowo, jak to było w przypadku piosenek z *Nowych sytuacji*. Tytułowa podróż odnosi się do dotykania ciała ukochanej i porównywania poszczególnych jego partii do egzotycznych miejsc. Autor zbudował historię na zasadzie przeciwieństwa, gdyż z jednej strony pokazuje obraz tego, co dzieje się za oknem (czyli świata rzeczywistego), zaś z drugiej opisuje swoje wrażenia podczas zbliżenia (rzeczywistość wyimaginowana).

Można jednak wyznaczyć kilka podobieństw między tymi utworami. W obu pojawia się motyw śniegu (często używany w całym tomiku *Wokół niej*).

tekst piosenki	wiersz
za oknem pada śnieg nie szkodzi ważne że chociaż wiem ³⁵⁷	gdy na podwórku śnieg odbiera kurom ostatnią nadzieję śniadania ³⁵⁸

Koncepcyjnie są to dwa zupełnie niepowiązane ze sobą fragmenty, łączy je jedynie wspomniany element śniegu. Ponadto w obu tekstach pojawiło się sporo odniesień do ciała. W piosence mowa jest o stopach, karku oraz biodrach; zaś w wierszu Ciechowski wielokrotnie zaznaczył motyw dłoni, którego powtarzany na początku kolejnych strof fragment funkcjonuje tu jako anafora (będąca cechą charakterystyczną zarówno utworów muzycznych, jak i literackich omawianego autora).

³⁵⁷ Wszystkie cytaty z utworu *Podróż do ciepłych krajów* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 98-99.

³⁵⁸ Wszystkie cytaty z wiersza *13 cyfr* pochodzą z tomiku *Wokół niej*, dz., cyt., s. 56-57.

moje dłonie
błądzą po różanym
ogrodzie w Damaszku

moje dłonie
dotykają wiszących
pomarańczy

w moich dłoniach
najniższa gwiazda
poci się jak pieniążek

Wiersz różni się od ogólnej koncepcji piosenki Ciechowskiego. Na próżno szukać tu klamry, która często pojawiała się w utworach muzyka. Ponadto nie ma tu powtórzeń nierzadko stosowanych na drugiej solowej płycie Obywatela G.C. Trudno dokonać daleko idącego porównania, ponieważ wiersz i piosenka to dwa zupełnie inne teksty, które łączy jedynie tytuł. Ponadto Ciechowski nie opowiadał, w jaki sposób łączą się ze sobą te utwory. W dodatku w tomiku pod wierszem nie ma wpisanej daty powstania. W związku z tym nie możemy określić, co powstało jako pierwsze, a tym samym w jaki sposób autor modyfikował teksty.

Zupełnym przeciwieństwem zmiany wiersza w piosenkę jest *13 cyfr*. Ten utwór w wersji muzycznej ukazał się na płycie Republiki z 1998 r. zatytułowanej *Masakra*. Dzięki dacie dopisanej w tomiku, wiemy, że wiersz został napisany w 1994 r. W jednym z wywiadów Ciechowski sam przedstawił historię zmiany tego tekstu na piosenkę.

Leszek w geście solidarności przejrzał tomik moich wierszy, który mu podarowałem. Chodził, chodził po studiu i powiedział w pewnym momencie: Ogólnie mistyka, ale jest jeden, który idealnie by się nadał (śmiech). I 13 cyfr to taki przetransponowany wiersz. Przyłożyłem to do muzyki i w pięć minut miałem gotowy tekst³⁵⁹.

Z dalszej części wywiadu dowiadujemy się, że tekst odnosi się do konkretnej historii z życia Ciechowskiego.

³⁵⁹ W. Królikowski, *Szukanie równowagi*, dz. cyt.

A w ogóle 13 cyfr to cała historia. To był taki czas, gdy moja Ania wyjechała na stałe do Ameryki, a ja wydzwaniałem do niej. To jest opowieść o tym, jak przenosiłem się coraz dalej wykręcając kolejne numery...³⁶⁰

Jak powiedział artysta, piosenka faktycznie jest innowacyjna, ponieważ została zaaranżowana na podstawie sampli, które muzyk skomponował w swoim domowym studiu. Wokalnie została wykorzystana tu w dużej mierze melorecytacja wzmacniająca niepokojącą atmosferę, jaką daje melodia. Słysząc, że Republika przeszła znaczną zmianę, a w międzyczasie do kraju dotarła już moda na muzykę elektroniczną. Toteż mistyczny tekst *13 cyfr* idealnie wpasował się do powstałej wcześniej melodii. Choć został dosłownie zaczerpnięty z tomiku *Wokół niej*, to Ciechowski dokonał niemałych modyfikacji. Ogólna koncepcja oraz przedstawiona historia nie były naruszone, jednak artysta musiał dopasować wiersz do tego, co już zostało zrealizowane muzycznie. Przede wszystkim w piosence zastosowano refren. Pojawia się on po drugiej strofie oraz na końcu, tworząc tym samym układ klamrowy, którego na próżno szukać w jego poetyckim odpowiedniku. Do refrenu Ciechowski wykorzystał ostatni fragment wiersza, choć i on został mocno zmodyfikowany.

tekst piosenki	wiersz
czy słyszysz tam wołanie me ja cię pragnę ja łaknę uwolnij proszę wypuść mnie i podnieś słuchawkę ³⁶¹	czy nie słyszysz mojego opętanego krzyku spod knebla nie podniesionej słuchawki ³⁶²

Ponadto Ciechowski zmodyfikował punkt odniesienia bohatera. W drugim wersie wiersza można przeczytać: „wznoszę się na satelitę”, zaś w piosence śpiewa: „unosz mnie na satelitę”. W związku z czym pojawia się zmiana wskazująca na zależność podmiotu od zaistniałej sytuacji, na którą nie ma żadnego wpływu.

Ogólna myśl powyższych fragmentów pozostaje taka sama: bohater denerwuje się i zastanawia, dlaczego jego ukochana nie odbiera telefonu od niego. Zwraca się do niej bezpośrednio, choć tak naprawdę niemożliwe jest, by go usłyszała, dopóki nie podniesie słuchawki. W piosence Ciechowski wręcz wykrzykuje ten fragment, co ma

³⁶⁰ Tamże.

³⁶¹ Wszystkie cytaty z utworu *13 cyfr* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 206-207.

³⁶² Wszystkie cytaty z wiersza *13 cyfr* pochodzą z tomiku *Wokół niej*, dz., cyt., s. 56-57.

swoje odzwierciedlenie w tekście wiersza („czy nie słyszysz mojego opętanego krzyku”). Zresztą w ostatniej strofie utworu z płyty otrzymujemy wariację na temat tego samego fragmentu wiersza: „czy słyszysz ten stłumiony krzyk i czy jesteś tam u siebie”. Z tej samej zwrotki dowiadujemy się także, że mowa jest o trzynastu cyfrach: „w pamięci mam trzynaście cyfr które niosą mnie do ciebie”. Jest to informacja bardzo ważna, bo tekst utworu z płyty kończy się tak naprawdę na cyfrze ósmej; zaś w wierszu opisane są wszystkie z nich. To stanowi największą różnicę między tymi dwoma tekstami. Moim zdaniem można było wykorzystać cały utwór z tomiku, ponieważ piosenka mniej więcej od połowy to tylko powtarzanie tego samego refrenu. Natomiast Ciechowski postanowił urwać historię na ósmej cyfrze i tylko w ostatniej strofie zaznaczyć, że łącznie jest ich trzynaście. Mimo tego tekst piosenki jest o wiele dłuższy: zawiera w sobie 34 wersy, zaś wiersz ma ich 28. Toteż piosenka jest bardziej skondensowana niż jej literacki odpowiednik.

tekst piosenki	wiersz
cyfra druga: mknę światłowodem po oceanu dnie	cyfra druga i trzecia światłowodem mknę po dnie oceanu tak szybko że nie zauważam kołyszących się alg koralowych osiedli i ławic śpiących ryb
cyfra czwarta: biegnę kanałami twojej centrali	cyfra siódma ósma i dziewiąta biegnę kanałami twojej dzielnicy widzę gniazda szczurów i kloszarda rozpalającego gazetę

Poszczególne cyfry w wierszu zostały skondensowane i opisywane grupowo; zaś w piosence każda z nich jest przedstawiana osobno. W związku z tym opisy musiały zostać skrócone i potraktowane wybiórczo, dzięki temu tekst nabrał dynamiki, co podbudowało dramaturgię przedstawionej historii. Zestawienie obu tekstów w taki sposób pokazuje, że Ciechowski nie stosował dosłownego odzwierciedlenia wiersza w utworze muzycznym, tylko dopasowywał go do powstałej już melodii. W ten sposób wersja poetycka nie była w stu procentach odwzorowaniem tego, co dostawali fani na płycie.

Taki sam sposób modyfikacji zastosował w kolejnym utworze. Piosenka nosi tytuł płyty, na której się pojawiła, czyli *Republika marzeń* (album z 1995 r.), zaś w tomiku wiersz został nazwany *Konkwistadorzy*. Co ciekawe, w wersji poetyckiej to samo tytułowe słowo nie zostało użyte, a pojawia się w piosence. Podobnie jak w przypadku poprzedniego utworu, tu również mamy pewność, że wiersz powstał jako pierwszy, o czym mówił Ciechowski w jednym z wywiadów.

Republika marzeń to tekst, który powstał na podstawie wiersza – wspominał Ciechowski. – Wiersz opisywał historie nowych zdobywców i konkwistadorów, którzy usiłowali zdobyć jedną z nieznanych wysp, a zrobili to, odłączając się od całej armady płynących statków. Zrobili to za szybko i zostali zabici przez tubylców. I to była myśl, która zrodziła się w pewnej dość intymnej sytuacji, kiedy na ciało kobiety, która leży koło mnie, spadają pierwsze krople burzy i ta burza się wycofała, a krople po prostu musiały wyschnąć³⁶³.

Podobnie jak w poprzednim utworze tu również ogólny sens pozostał taki sam. Oba teksty to erotyki przedstawiające historię zdobywcy kobiecego ciała w sytuacji intymnej. Nie można jednak poczynić takiego porównania, jak w przypadku *13 cyfr*, ponieważ tekst został w znacznej mierze zmieniony³⁶⁴. W *Republice marzeń* oraz *Konkwistadorach* pojawia się motyw letniej burzy, jaka przeszła obok kochanków. Jednak wiersz jest zdecydowanie bardziej wymowny niż piosenka. Utwór z płyty wydaje się naszpikowany większą ilością metafor, a to sprawia, że opis ten intymnej sytuacji jest delikatniejszy, romantyczny i zwiększający napięcie z każdym kolejnym fragmentem. Ponadto kompozycyjnie jest ułożony na zasadzie pojedynczych zdań bez dłuższych opisów. Zaś w wierszu użyto bardziej rozbudowanej relacji. Prawdopodobnie dlatego wersja poetycka jest dobitna w przekazie. Pojawia się w niej słownictwo nieużywane wcześniej przez Ciechowskiego, jak na przykład „orgazm” czy „onanizowanie” (zastosowanie tego typu słownictwa przywołuje na myśl wskazany wcześniej turpizm i inspiracje Grochowiakiem). Tego typu wyrazy są w piosenkach ujmowane w formie metafor, co sprawia, że stają się bardziej tajemnicze i nie tak dosłowne, jak to, co otrzymujemy w wierszu. Oprócz samej zmiany tekstu, możemy także zauważyć sporą modyfikację w kompozycji i sposobie odbioru. To pokazuje, że niedopowiedzenia, które stosował Ciechowski w piosenkach, były dopełniane za pomocą melodii. W wierszach nie ma

³⁶³ P. Wróblewski, *Republika marzeń*, Radio Lublin, kwiecień 1995; cyt. za: L. Gnoiński, *Republika...*, dz. cyt., s. 518.

³⁶⁴ Por. opisywana wcześniej piosenka *13 cyfr*, s. 165-167.

takiej możliwości, co nie tłumaczy użycia tak dobitnej nomenklatury (wszak została ona zastosowana świadomie). Niemniej, odnoszę wrażenie, że sposób kreacji atmosfery w piosenkach został lepiej doceniony przez odbiorców, niż dobitność wierszy. Wpływa na to także kondensacja zastosowana w utworach muzycznych, co widać chociażby w poniższym przykładzie.

tekst piosenki	wiersz
gdy tak naga leżysz obok mnie a tu spada nagły letni deszcz tu pierwsza kropla tu druga kropla jak konkwistadorzy jak odkrywcy lądów nowi Kolumbowie zdobywają cię ³⁶⁵	letnia burza która właśnie przechodzi bokiem nie posiadzie twej rozpalonej słońcem nagości los tych kilku kropli które spadły na twe piersi brzuch i uda przywodzi na myśl wyprawy prawdziwe pierwszych odkrywców ³⁶⁶

W powyższych fragmentach warto podkreślić również dobór słownictwa. W wierszu zastosowano bardziej formalne lub wręcz doniosłe (i przestarzałe) „nie posiadzie” czy zaimek „twej”; w piosence nomenklatura została zdecydowanie ułatwiona, wręcz skrócona do minimum. Ponadto w wersji muzycznej Ciechowski zastosował prostą gramatykę. W wierszu otrzymujemy natomiast ułożenie przestawne: „przywodzi na myśl / wyprawy prawdziwe pierwszych odkrywców” (choć łatwiejsze w odbiorze byłoby „prawdziwe wyprawy”).

Utwór z płyty z 1995 r. jest dodatkowo bardziej chwytliwy. Należy podkreślić tu przede wszystkim wielokrotne powtórzenia frazy „republika marzeń”, dzięki czemu odbiorca nie tylko łatwiej zapamiętuje tekst, ale również sam tytuł. W odbiorze pomaga również melodia odzwierciedlająca poniekąd to, co dzieje się w przedstawianej historii. Otóż, gdy Ciechowski śpiewa o burzy, w tle można usłyszeć mocne acz przerywane partie gitarowe, niejako odwzorowujące dźwięki tego zjawiska pogodowego.

³⁶⁵ Wszystkie cytaty z utworu *Republika marzeń* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s. 173-174.

³⁶⁶ Wszystkie cytaty z wiersza *Konkwistadorzy* pochodzą z tomiku *Wokół niej*, dz., cyt., s. 54.

Na końcu muszę jeszcze zaznaczyć, iż piosenka zawiera elementy romantyczności³⁶⁷. Biorąc pod uwagę pierwsze erotyki pisane przez Ciechowskiego, można tu zauważyć znaczną zmianę. Na początku twórca przyrównywał relacje damsko-męskie głównie do uciech cielesnych. Zaś w *Republice marzeń* Ciechowski posiłkuje się elementami romantyzmu w ostatnim fragmencie tekstu.

więc niech będzie tak by każdy dzień
zdobyciem nowych lądów kończył się
daj się odkrywać
jak Ameryka
ciebie chcę zdobywać
ciebie chcę odkrywać
nazwę twym imieniem
najpiękniejszy szczyt

Powyższa deklaracja autora znacznie różni się od tego, co otrzymujemy w wierszu.

choć to oni
odbierali dziewictwo nowym wyspom
i kontynentom
historia o nich milczy
bo opętani żądzą sławy
odłączyli się od floty

Toteż tomik *Wokół niej* jest znany głównie przez fanów Ciechowskiego, aczkolwiek na arenie ogólnopoetyckiej nie zdobył on wielkiego uznania. W związku z tym lider Republiki określany jest mianem jednego z najlepszych polskich muzyków i tekściarzy, zaś nie zasłynął jako poeta. Wspomniane przeze mnie wiersze zmodyfikowane na piosenki zdobyły zdecydowanie większy rozgłos. Tym samym można powiedzieć, że Ciechowski w hierarchii muzycznej był poetą piosenki, jednak w grupie kulturowej, w której znajduje się poezja, nie wspiął się tak wysoko, choć wydaje mi się, iż samo wydanie tomiku *Wokół niej* było bardziej spełnieniem marzeń, aniżeli chęcią podbicia rynku poetyckiego.

³⁶⁷ Romantyczność rozumiana jako nastrojowość czy emocjonalność, nie zaś jako kategoria odwołująca się do epoki romantyzmu.

VI. Zakończenie

Ciechowski od początku swojej kariery twierdził, że jego artystyczna przygoda rozpoczęła się od pisania wierszy, traktując je jako sposób na wyzwolenie swoich emocji. Toteż wyraźnie oddzielał poezję od tekstopisarstwa, jednocześnie godząc ze sobą obie te sfery. Po rozpoczęciu współpracy z Wiesławem Rucińskim, Ciechowski nauczył się przede wszystkim łączenia słowa z innymi elementami piosenki. Stąd też później, gdy wykorzystywał własne wiersze w twórczości muzycznej, mówił o „przetransportowaniu” utworu poetyckiego. Ten sposób dostosowywania poezji do melodii ukazałam w ostatnim rozdziale niniejszej rozprawy. Ciechowski nie wykorzystywał swoich tekstów poetyckich bez modyfikacji; wszak każdy z nich został przystosowany do linii melodyjnej (tworzonej zazwyczaj wcześniej) i do samej konstrukcji piosenki, poprzez dodanie refrenu i rytmiczność wersów. Wobec powyższego należy wyraźnie oddzielić twórczość Ciechowskiego jako poety i jako autora tekstów piosenek. Tomik *Wokół niej* nie odbił się dużym echem w środowisku literackim. Z perspektywy czasu można wręcz stwierdzić, iż wydanie tego zbioru było po prostu spełnieniem marzeń artysty, który chciał pokazać światu te wiersze, których (być może) dostosowanie na język muzyczny nie było możliwe. Ponadto był to ukłon w stronę fanów, którym artysta mógł w końcu pokazać swoją nierozpowszechnianą dotąd twórczość. Dodatkowym (a być może głównym) argumentem wyjaśniającym, dlaczego ten tomik ukazał się dopiero w latach 90. jest kwestia finansowa. Związek z Małgorzatą Potocką, choć zakończył się fiaskiem, spowodował, iż Ciechowski jako artysta zdobywał coraz większą popularność. Ponadto aktorka wprowadziła swojego partnera w świat dotychczas mu nieznaną, stąd też tak wiele spotkań muzycznych z różnymi artystami na obu solowych płytach Obywatela G.C. Zatem lata 80. były dla omawianego twórcy owocne w nawiązywanie nowych kontaktów, co wpłynęło na zbliżenie do siebie fanów z różnych środowisk, a co za tym idzie: na wzrost popularności. Tym samym Ciechowski mógł rozpocząć swoją przygodę jako producent muzyczny, a potem jako swego rodzaju opiekun artystyczny dla takich osób jak Justyna Steczkowska czy Kasia Kowalska. Dodatkowo pokazał się swoim odbiorcom także jako twórca muzyki filmowej. W 1989 r. ukazał się film w reżyserii Janusza Kijowskiego *Stan strachu*. Muzykę do tej produkcji przygotował właśnie Grzegorz

Ciechowski. Ścieżka dźwiękowa ukazała się także na osobnym albumie³⁶⁸ nakładem wydawnictwa Polskie Nagrania „Muza”. Realizacją tych utworów zajął się Rafał Paczkowski, który współpracował z Ciechowskim przy jego dwóch pierwszych solowych płytach. Dwa lata później artysta ponownie dał się pokazać swoim odbiorcom jako twórca muzyki filmowej. Tym razem przygotował ścieżkę dźwiękową do produkcji wyreżyserowanej przez Rolanda Rewińskiego pt. *Obywatel świata*. Film z 1991 r. został oparty na opowiadaniu autorstwa samego Ciechowskiego o tym samym tytule. Toteż na przełomie kilku lat artysta rozbudował swoją popularność na wielu różnych polach. Nic więc dziwnego, że właśnie w latach 90. miał w końcu możliwości finansowe na wydanie tomiku *Wokół niej*. Ponadto twórca poszerzył grono swoich odbiorców biorąc pod skrzydła wspomniane wcześniej nowe artystki. W 1994 r. ukazała się debiutancka płyta Kasi Kowalskiej *Gemini*, której produkcji podjął się Ciechowski. Album sprzedał się w nakładzie ponad czterystu tysięcy egzemplarzy, uzyskując status podwójnej platyny. Kilka lat później, czyli w 1996 r. oraz 1997 r. na rynku pojawiły się dwie płyty Justyny Steczkowskiej: *Dziewczyna szamana* oraz *Naga*. Producentem również był Ciechowski.

W międzyczasie doszło do reaktywacji Republiki. W 1990 r. zespół wystąpił na 27. Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Zagrali w ramach koncertu gwiazd lat 80. Fani mogli wówczas usłyszeć *Kombinat*, *Telefony*, *Sexy doll*, *Arktykę* i *Białą flagę*. Podczas Festiwalu wystąpił także Obywatel G.C. Na końcu wszyscy występujący w ramach tej części koncertu zagrali *Moją krew*. Rok po występie w Opolu Republika wydała album z nowymi wersjami starych piosenek. Na tej płycie znalazła się omawiana wcześniej *Biała flaga '91*, a także nowe utwory: *Lawa*, *Balon*, *Republika* oraz *Zawroty głowy*³⁶⁹. Jako ciekawostkę można dodać, że album ukazał się w trzech wersjach: na płycie winylowej, CD oraz na kasecie. Po wydaniu płyty zespół zerwał współpracę z Pawłem Kuczyńskim i zaangażował nowego basistę, Leszka Biolika. W tym składzie Republika nagrała w latach 90. jeszcze trzy długogrające płyty: *Siódmą pieczęć* (1993), *Republikę marzeń* (1995) oraz *Masakrę* (1998). Pierwsza z nich pojawiła się ponownie w 2022 r. Na nowszej wersji ukazały się dwa dodatkowe utwory: *Betlejem jest wszędzie* oraz *Tu jestem w niebie*³⁷⁰. Ponadto na *Siódmej pieczęci* wszyscy muzycy zostali zapisani jako twórcy muzyki, co nie miało miejsca na wcześniejszych płytach. To właśnie między

³⁶⁸ Na okładce płyty znalazł się kadr z filmu. Fabuła produkcji w reżyserii Kijowskiego przedstawia wydarzenia związane z grudniem 1981 r.

³⁶⁹ Odnośnik do strony z trzeciego rozdziału, w którym omawiałam *Białą flagę '91*. Zob. s. 83-85.

³⁷⁰ *Tu jestem w niebie* zostało nagrane podczas koncertu w 1994 r. Jest to wersja akustyczna.

innymi te nieścisłości związane z tantiemami od stworzonych kompozycji sprawiły, że muzycy rozstali się kilka lat wcześniej. Najprawdopodobniej to wydarzenie nauczyło ich, by po reaktywacji kwestie formalne były uregulowane od samego początku. Tę konsekwencję widać też na kolejnych albumach. Na *Siódmej pieczęci* i *Republice marzeń* pojawiły się utwory tworzone przez nowego basistę, zaś *Masakra* została w pełni skomponowana przez Grzegorza Ciechowskiego i Zbigniewa Krzywańskiego. Ponadto nie mogę nie wspomnieć, że na płycie z 1998 roku znalazł się jeden z najśłynniejszych utworów z okresu „drugiej Republiki”, a mianowicie *Mamona*. Piosenka reprezentowała kapitalistyczny świat, w jakim znaleźli się wszyscy twórcy po zmianach ustrojowych. Zresztą na tym samym albumie znajdziemy również kompozycję pn. *Koniec czasów*, w której Ciechowski śpiewa słynny fragment:

Nie ma o czym pisać
Skończyło się
Nie ma murów by walić w nie
Upartym swym łbem³⁷¹

Lata 90. były swoistym sprawdzianem dla wszystkich artystów, którzy swoją artystyczną przygodę rozpoczynali w poprzednich dekadach. Jednak wejście do nowego, kapitalistycznego świata nie było dla Ciechowskiego niczym skomplikowanym, o czym świadczą jego liczne dokonania artystyczne po 1989 r. Rozszerzenie działalności na inne pola okołomuzyczne sprawiło, że artysta stawał się coraz bardziej rozpoznawalny, a co za tym idzie: coraz częściej angażowany do różnych działalności, o których pisałam wyżej.

Warto nadmienić, że w tym okresie Grzegorz Ciechowski postanowił przedstawić się publiczności jako producent muzyki ludowej. Pod pseudonimem „Grzegorz z Ciechowa” wydał piosenki będące połączeniem nowoczesnych (jak na tamten czas) rytmów (z elementami gitary elektrycznej oraz techno) z polskimi przyśpiewkami ludowymi. W ten sposób powstał album *ojDADAna*, który ukazał się na rynku 1996 r. Najbardziej znanym utworem było *Piejo kury piejo*, które pojawiało się na Liście Przebojów „Trójki” podczas kolejnych dwunastu notowań. Album Grzegorza z Ciechowa ukazał się trzy lata przed słynną ludową płytą Bregovicia i Kayah³⁷². Toteż

³⁷¹ Wszystkie cytaty z utworu *Koniec czasów* pochodzą z książki *Obcy astronom*, dz. cyt., s.216-217.

³⁷² Kayah i Goran Bregović, *Kayah i Bregović*, BMG Poland, 1999.

Ciechowski uznaje się za prekursora w szerzeniu tego typu muzyki w branży rozrywkowej.

Rozważania przedstawione w niniejszej rozprawie miały na celu ukazanie rozwoju omawianego artysty w kontekście jego twórczości lat 80. Można zauważyć, że przez dziesięć lat Ciechowski korzystał z pewnych sztandarowych dla siebie elementów, na podstawie których napisał większość utworów. Najczęściej pojawiającymi się lejtmotywami są: oniryzm (ukazywany w dużej mierze na zasadzie przeciwieństwa świadomości i rzeczywistości a nieświadomości i świata marzeń) oraz erotyzm (przedstawiany głównie jako pożądanie ciała kochanki). Na podstawie tych motywów można zaobserwować rozwój Ciechowskiego jako twórcy tekstów piosenek.

Oniryzm był wykorzystywany już w czasach tekstopisarstwa dla zespołu Res Publica, chociażby w *Orderze za sen*. Już wtedy autor wskazywał na to, że świat senny jest ucieczką od przytłaczającej rzeczywistości. We wspomnianej piosence taka ucieczka była wręcz zakazana przez władzę. Ten sposób przedstawiania oniryzmu był wykorzystywany przez Ciechowskiego jeszcze przed wydaniem debiutanckiego albumu Republiki. Mogliśmy go odnaleźć w *Układzie sił*, w którym autor nawiązywał do hipnozy, czyli stanu wywołanego celowo przez kogoś innego. Mamy tu zatem sen zainicjowany nie przez bohatera, lecz przez kogoś innego. Na *Nowych sytuacjach* motyw ucieczki do świata nierzeczywistego był przedstawiany jako jedyna możliwość oderwania od narzuconego systemu. Kluczowym utworem są *Lunatycy*, w których Ciechowski postanowił pokazać ludzi pragnących pozostać na zawsze w wymagowanym świecie. Dla nich rzeczywistość była zbyt nieakceptowalna, by chcieć do niej wrócić. Na pierwszej płycie Republiki znajdziemy także *Halucynacje* będącymi opisem świata idealnego, w którym wszyscy obywatele żyją w ten sam (odgórnie narzucony przez władzę) sposób. Dodatkowo Ciechowski wykorzystywał oniryzm jako temat przewodni w dyskusji z odbiorcą. Przykładem są tu tytułowe *Nowe sytuacje*. To w nich artysta pozostawia słuchaczowi możliwość wyboru i własnej decyzji, czy opisywany świat jest rzeczywisty, czy jest tylko marzeniem sennym. Toteż w czasach debiutu Republiki Ciechowski używał tego lejtmotywu głównie w celu ukazania kontrastu między tym, co realne, a tym, co wymagowane. Na drugiej płycie zespołu oniryzm nie pojawia się już tak często. Najbardziej widoczny jest w *Hibernatusie*, aczkolwiek tu ponownie mamy powrót do snu przywołanego przez czynniki zewnętrzne. Nie jest to naturalna forma do przejścia do świata marzeń. Niemniej, Ciechowski

powrócił do tego motywu już jako Obywatel G.C. i w tym czasie można zauważyć zmiany. W *Błagam nie odmawiaj* sen jest elementem wspólnym dla kochanków i nie dotyczy już tylko jednej osoby. Dodatkowo w *Odmianie przez osoby* świat senny nie jest już miejscem ucieczki dla bohaterów. Pojawia się w nim przesłuchujący, toteż okazuje się, człowiek nie ma już możliwości uniknięcia totalitarnej władzy, kontrolującej od tej pory wszystkie sfery życia. Motyw oniryzmu powoli zanikał na płycie *Tak! Tak!*. Jedynych wzmianek na ten temat można doszukiwać się w opisach rajy jako miejsca idealnego. We wcześniejszej twórczości Ciechowski uznawał sen za krainę idealną do ucieczki. Na drugiej płycie Obywatela G.C. rajem były zachodnie kraje i życie na emigracji, toteż nie dotyczyło to już miejsc nierzeczywistych.

Natomiast częściej pojawiającym się motywem jest erotyzm (w odniesieniu do kobiety i jej ciała). Artysta nawiązywał do niego na każdej z przedstawionych przeze mnie płyt. W dużej mierze Ciechowski odwoływał się do ciała, kochanki. W okresie debiutu Republiki kobieta była uprzedmiotowiona, jak na przykład w *Sexy doll*, gdzie została porównana do dmuchanej lalki. Ponadto najczęściej pożądanie sprowadzało się do opisu ciała kobiety. Ciechowski zazwyczaj skupiał się na emocjach mężczyzny i jego reakcjach związanych ze zbliżeniem. Tak było w słynnej *Śmierci w bikini* czy *Prądzie*. Zaś w *Moim imperializmie* kochanek wręcz zawładnął ciałem kobiety, która nie mogła się sprzeciwić. Jedyną odmianą stanowiła *Arktyka*, w której Ciechowski ukazał gasnące między kochankami uczucia. Ponadto jest to przykład piosenki skupiającej w sobie zarówno elementy miłosne, jak i polityczne. Tego typu zastosowania były powielane na drugim albumie Republiki chociażby w utworze *Na barykadach walka trwa*. Na *Nieustannym tangu* powrócił także opis ciała, który pojawił się w *Obcym astronomie*. Podobny motyw zastosowano w *Tak długo czekam (Ciało)*, nagrany zarówno przez Republikę, jak i później przez Obywatela G.C. Zresztą to właśnie na solowych płytach Ciechowskiego motyw erotyzmu przeszedł największą ewolucję. Artysta zaczął skupiać się w dużej mierze na emocjach, nie zaś tylko na ciele kobiety. Tego typu zmiany można zaobserwować jeszcze w utworze *Zawsze ty (klatka)*, który ukazał się w okresie między rozpadem zespołu a rozpoczęciem solowej działalności Ciechowskiego. Niemniej, największym zaskoczeniem w zakresie używania motywów erotycznych są utwory Obywatela G.C., a przede wszystkim *Błagam nie odmawiaj* oraz *Przyznaję się do winy*. W pierwszym z nich to kobieta przejęła kontrolę nad mężczyzną, który do tej pory w pełni dominował. W drugim zaś kochanek przyznaje się do błędów. To pokazuje

skruczę będącą kompletnym przeciwieństwem postawy przedstawionej kilka lat wcześniej na przykład w *Moim imperializmie*. Druga solowa płyta Ciechowskiego odwołuje się w pełni do emigracji, toteż nie ma w niej aż tylu nawiązań do wcześniej używanych, charakterystycznych dla jego twórczości motywów. Mimo tego najpopularniejszy utwór z płyty, czyli *Nie pytaj o Polskę*, to nic innego jak zastosowanie elementów erotycznych w odniesieniu do opisu ojczyzny. Nawiązań do miłości czy uczuć można szukać także w piosence *Umarłe słowa*. To tam artysta przyznaje się do tego, że dotychczas składane przez niego deklaracje miłości czy oddania nijak się miały do czynów. Tym samym odniósł się do swojego życia prywatnego. Zresztą obie płyty Obywatela G.C. są bardzo osobiste, dlatego też można szukać w nich większego nacechowania emocjonalnego oraz odniesień do biografii artysty. Powyższy motyw rozwijał się także w kolejnych latach po reaktywacji Republiki. Na płytach z lat 90. można zauważyć, że elementy miłosne oraz emocjonalne były wręcz tematem przewodnim tekstów Ciechowskiego. Toteż ten topos ewoluował się coraz bardziej właśnie w stronę uczuciową, co pokazuje jego gradację od początków działalności artystycznej muzyka.

Oniryzm i erotyzm to główne, acz nie jedyne motywy wykorzystywane w twórczości Ciechowskiego. W czasach „pierwszej Republiki” ogromne znaczenie mają odniesienia do powieści George’a Orwella *1984*. Zastosowana tam nowomowa oraz kreacja świata przedstawionego to podstawowe elementy zaczerpnięte przez artystę z Tczewa do twórczości zespołu. Tym samym na *Nowych sytuacjach* pojawiły się elementy nomenklatury zaczerpniętej z mediów totalitarnych oraz technologii. Wykorzystano motywy znaków mających za zadanie sygnalizować obywatelom to, co powinni w danej chwili zrobić. W republikańskim świecie pojawiła się wszechobecna kontrola oraz narzucanie reguł społeczeństwu. Kontynuację tej kreacji stanowi też druga płyta grupy. Ponadto warto przypomnieć, że Orwell to nie jedyny artysta, do którego Ciechowski odwoływał się w swojej twórczości. Pojawiały się przecież nawiązania do twórczości Guillaume’a Apollinaire’a, Kurta Vonneguta czy Marcina Wolskiego. Ponadto lider Republiki wykorzystywał także elementy zaczerpnięte z filmów, takich jak *Lot nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya oraz *Dzisiejsze Czasy* z Charlie’em Chaplinem z 1936 r.

Lata 80. były dla Ciechowskiego czasem przedstawiania siebie jako artysty. Pokazał konsekwencję w korzystaniu z pewnych motywów, a także odnosił się do świata

literackiego i popkulturowego. Tym samym sprawiał, że jego teksty należało kilkakrotnie analizować szukając ukrytego znaczenia. Oczywiście, taki sposób konstruowania piosenek wymuszała również cenzura. Ciechowski, chcąc docierać do szerokiej publiczności i koncertować, musiał dostosować się do panujących rygorów (wspomniana piosenka *Koniec czasów* odwoływała się także do tego braku cenzury, toteż artyści po zmianach ustrojowych mogli wszystko pisać wprost, bez uciekania w dodatkową metaforykę ukrywającą prawdziwe przesłanie tekstu). Tym samym łączył ze sobą wiele elementów ze świata, by w ten sposób stworzyć spójny obraz: zarówno, jeśli odczytujemy tekst dosłownie, jak i trakcie odnalezienia ukrytego przesłania.

W tym miejscu należy wrócić do rozważań z pierwszej części niniejszej rozprawy, a mianowicie tego, czy Ciechowski zasługuje na miano poety piosenki. Wszak dotychczasowy stan badań wskazuje na to, że utwory muzyczne nadal klasyfikują się niżej w stosunku do poezji. Uznawane są za łatwiejsze w odbiorze ze względu na swój synkretyzm, w tym elementy ułatwiające odbiór warstwy słownej, czyli melodię oraz wykonanie. Przyjmując jednak zaproponowany przeze mnie podział na dwie osobne grupy kulturowe możemy jednoznacznie rozdzielić poezję od piosenek. W następstwie czego możemy zauważyć, że Ciechowski jako poeta nie wykazywał niczego wybitnego bądź niespotykanego w swojej twórczości. Tomik *Wokół niej* był raczej ukłonem w stronę fanów, aniżeli próbą zaistnienia w świecie poetyckim. Niniejsza rozprawa skupiła się zatem na przedstawieniu sylwetki tego artysty jako autora tekstów piosenek. Toteż należy spojrzeć na jego dorobek artystyczny przypisując Ciechowskiego do drugiej grupy kulturowej. W pierwszym rozdziale przywołany został opis piosenki zaproponowany przez Edwarda Balcerzana, z którego dowiedzieliśmy się, iż tego rodzaju utwór jest o wiele prostszy w przekazie, gdyż melodia ułatwia zrozumienie warstwy słownej. Jednak biorąc pod uwagę wskazane w kolejnych częściach dysertacji analizy tekstów Ciechowskiego, śmiało można stwierdzić, iż jego dorobku artystycznego nie można uznać za łatwiejszego w przekazie tylko ze względu na wybór rodzaju twórczości. Wielość motywów oraz poziomów odczytania poszczególnych piosenek wskazuje właśnie na złożoność, nie zaś prostotę. Przedstawione w niniejszej rozprawie badania udowadniają, iż Ciechowski zdecydowanie nie ułatwiał swoim słuchaczom odbioru komunikatu. Wielokrotnie korzystał z ironii oraz metaforyki, tworząc często wielopoziomowe możliwości zrozumienia treści. Wyznaczył w swojej twórczości kilka stałych elementów, takich jak motyw snu, erotyzm czy nowomowa. Możemy je uznać za

elementy charakterystyczne dla jego tekstów piosenek. Nie oznacza to jednak, że z tych stałych lejtmotywów korzystał wciąż w taki sam sposób, co zresztą wskazałam powyżej. Niniejsza rozprawa miała na celu ukazanie stylu formowania świata przedstawionego w twórczości Grzegorza Ciechowskiego z lat 80. ubiegłego wieku. Na tej podstawie można stwierdzić, iż w swojej grupie kulturowej ów artysta ugruntował swoją pozycję zarówno w polskiej branży muzycznej, a także w świadomości społecznej. Te dwa elementy wskazują na usytuowanie dorobku Ciechowskiego wyżej w hierarchii wobec innych artystów, toteż można go nazwać nie tylko tekściarzem (wskazując wprost na rodzaj wykonywanych czynności zawodowych), ale także poetą piosenki.

Bibliografia

I. Literatura podmiotu

Teksty drukowane:

1. G. Ciechowski, *Grzegorz Ciechowski*, Toruń 1980.
2. G. Ciechowski, *Wokół niej*, Warszawa 1996.

Dyskografia:

1. Obywatel G.C., *Obywatel G.C.*, Tonpress 1986.
2. Obywatel G.C., *Obywatel świata*, M.M. Potocka Production 1992.
3. Obywatel G.C., *Paryż – Moskwa 17:15/ Odmiana przez osoby*, Tonpress 1986.
4. Obywatel G.C., *Spoza linii świata/ Mówca*, Tonpress 1986.
5. Obywatel G.C., *Stan strachu*, Polskie Nagrania 1989.
6. Obywatel G.C., *Tak! Tak!*, ZPR Records 1988.
7. Republika, *1991*, MM Potocka Production 1991.
8. Republika, *82-85*, Sonic 1993.
9. Republika, *Kombinat/Gadające głowy*, Tonpress 1982.
10. Republika, *Nieustanne tango*, Polton 1984.
11. Republika, *Nowe sytuacje*, Pomaton EMI 1983.
12. Republika, *Masakra*, Pomaton EMI 1998.
13. Republika, *Republika marzeń*, Pomaton EMI 1995.
14. Republika, *Siódma pieczęć*, Sound-Pol 1993.

Teledyski:

1. *Nie pytaj o Polskę*, reż. M. Potocka, 1988.
2. *Poranna wiadomość*, reż. R. Czernow, 1983.
3. *Śmierć w bikini*, reż. R. Czernow, 1983.
4. *Tak długo czekam (Ciało)*, reż. M. Potocka, 1988.
5. *Tak... tak... to ja*, reż. T. Ciesielski, 1988.

Filmy:

1. *Obywatel świata*, reż. R. Rowiński, Studio Filmowe Perspektywa, 1991.
2. *Stan strachu*, reż. J. Kijowski, Zespół Filmowy OKO, 1989.

Źródła internetowe:

1. Republika, *Biała flaga* (wersja rozszerzona):
<https://www.youtube.com/watch?v=8gMsQN3j0Xs>.

II. Literatura przedmiotu

Teksty drukowane:

1. *Alfabet polskiej rozrywki*, red. W. Filler, M. R. Groński, J. Wittlin, Warszawa 1974.
2. Balcerzan E., *Poeci i piosenkarze (I)*, „Nurt”, nr 6, 1968.
3. Barańczak A., *Słowo w piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
4. Barańczak A., *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973.
5. Barańczak S., *Gesty piosenkarzy*, „Nurt” 1971, nr 11.
6. Barańczak S., *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 3.
7. Bereś S., *Historia literatury polskiej w rozmowach: XX - XXI wiek*, Warszawa 2003.
8. Bralczyk J., *500 zdań polskich*, Warszawa 2015.
9. Brylewski R., *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*, Kraków 2012.
10. Brzozowicz G., *Resortowe dziecko rock'n'rolla*, Warszawa 2016.
11. Butrym M., *Rock jako medium*, „Razem” 1982, z. 19/9.
12. Chrzanowska M., *O gatunkowości piosenki*, „Piosenka” 2014, nr 2.
13. Chrzanowska M., *O użyteczności piosenki. Uwagi wstępne*, „Piosenka” 2015, nr 3.
14. Derlatka P., *Poeci piosenki 1956-1989: Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012.
15. Drewnowski K., *Piosenka jako problem kulturowy*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1976.
16. Gawłowska S., *W kręgu polskiej piosenki autorskiej – twórczość Grzegorza Ciechowskiego*, rozprawa doktorska, Kielce 2018.
17. Gnoiński L., *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa 2016.

18. Głowacki M., *Literatura popularna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1993.
19. Grała D., *Reformy gospodarcze w PRL (1982-1989)*, Warszawa 2005.
20. Hejmej, A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
21. Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
22. Jeziński M., *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.
23. *Język pisarzy. Problemy słownictwa*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, t. 3, Warszawa 2011.
24. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
25. Kopania-Przebindowska L., *O problemach z wartościowaniem muzyki popularnej*, „Piosenka” 2016, nr 4.
26. Kopka P., *Wstęp do Ciechowskiego*, „Piosenka” 2011, nr 10.
27. Królikowski W., Rzewuski J., *Nowe sytuacje*, „Magazyn Muzyczny” 1986, nr 5.
28. *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy*, red. J. Osiński, t.1, Toruń 2015.
29. Kwiatkowski J., *Remont pegazów. Szkice i felietony*, Warszawa 1969.
30. Mańczyk Ł., *Grzegorz Ciechowski, obywatel*, „Piosenka” 2008, nr 9-12.
31. Masłoń K., *Erotyka, polityka, republika*, „Razem” 1985, nr 51.
32. Masłoń K., *Obywatel G.C.*, „Razem”, 1987.
33. *Młodzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980-1989) – nowe tropy i pytania badawcze*, red. B. Noszczak, Warszawa 2016.
34. Mrożek S., *Tango*, Lublin 1999.
35. Najsztub P., *Nie jestem geniuszem, ale...*, „Magazyn Viva” 2001, nr 25.
36. Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2.
37. Panas P., *Na tropach autora. O poezji Marcina Świetlickiego*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
38. Piotrkowski G., *Muzyka popularna: nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016.
39. Podgórski A., *Grzegorz Ciechowski (Republika)*, „Brum” 1995, nr 10.
40. *Pogranicza poezji*, wybór i oprac. J. Z. Brudnicki, J. Witana, Warszawa 1983.
41. *Pokolenie J8: Jarocin '80 - '89*, red. K. Wojciechowski, Poznań 2011.
42. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. 28, Poznań 2000.

43. *Republika wrażeń. Grzegorz Ciechowski i Republika jako fenomen społeczno-kulturowy*, red. M. Jeziński, Sosnowiec 2012.
44. Rogalski D., *Lekka, łatwa i przyjemna. O problemach analizy piosenki uwagi porządkowe*, „Piosenka” 2008, nr 1-4.
45. Rogalski D., *Piosenka jako akt komunikacji*, „Piosenka” 2007, nr 7.
46. Rychlewski M., *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011.
47. Rzewuski J., *Druga Republika*, „Magazyn Muzyczny” 1984, nr 2.
48. Rzewuski J., *Republika*, „Magazyn Muzyczny-Jazz” 1982, nr 4.
49. Sandauer A., *O Galczyńskim – tym razem... bez taryfy ulgowej*, [w:] tegoż, *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981.
50. Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich*, wyd. IV, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.
51. Skaradziński J., Wojciechowski K., *Piosenka musi posiadać tekst. I muzykę*, Czerwonak 2017.
52. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 6, Warszawa 1964.
53. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 9, Warszawa 1967
54. *Słownik gatunków literackich*, M. Bernacki, M. Pawlus, Bielsko-Biała 2004.
55. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.
56. *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002.
57. *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, red. A. Wolański, Warszawa 2000.
58. *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, t. 2, Warszawa 1998.
59. Soporek W., *Literacka wyobraźnia*, „Non Stop” 1983, nr 8.
60. Stach A., *Gwiazdy, komety & czad*, Warszawa 1996.
61. Stelmach P., *Lżejszy od fotografii – o Grzegorzu Ciechowskim*, Kraków 2018.
62. Świetlik A., *Ciechowski. Świetlik*, Warszawa 2016.
63. Tański P., *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – interpretacje*, Poznań 2016.
64. Tański P., *Piękno – racja istnienia wiersza. O śpiewaniu utworów poetyckich*, „Piosenka” 2008, nr 1-4.
65. Tański P., *Sandały Hermesa. Szkice o poezji*, Toruń 2008.
66. Torzecki M., *Okladki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Poznań 2016.

67. Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.
68. Traczyk M., *Zostały jeszcze pieśni...: Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, Warszawa 2010.
69. Tuwim J., *O piosence*, „Przekrój” 1946, nr 88.
70. Tuwim J., *O piosence*, „Przekrój” 1947, nr 91.
71. Vonnegut K., *Opowiadania wszystkie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2018.
72. *Wielki słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 3, Warszawa 2018.
73. Wojciechowski K., *Perfect. Wszystkie pilne sprawy*, Poznań 2010.

Dyskografia:

1. Budka Suflera, *Nic nie boli tak, jak życie*, New Abra, 1997.
2. Jacek Bończyk, *Resume (z wątkiem kosmicznymi)*, MTJ Agencja Artystyczna, 2013.
3. Kasia Kowalska, *Ciechowski. Moja krew*, Universal Music Polska, 2010.
4. Kayah i Goran Bregović, *Kayah i Bregović*, BMG Poland, 1999
5. Kobranocka, *Sztuka jest skarpetką kulawego*, Polton, 1987.
6. Lao Che, *Wiedza o społeczeństwie*, Mystic Production, 2018.

Teledyski:

1. *Kombinat*, reż. J. Kościuszko, 2015.

Filmy:

1. *Gadające głowy II*, reż. K. Kieślowski, Studio Filmowe Kronika, 2004.
2. *Jarocin. Po co wolność*, reż. L. Gnoiński, Stowarzyszenie Film Kraków, 2016.

Źródła internetowe:

1. Archiwum Listy Przebojów Trójki:
<https://web.archive.org/web/20181101055200/http://lp3.pl/alpt.phtml?m=12&w=48>.
2. *Atomowy atol Bikini*:
<https://histmag.org/atomowy-atol-bikini-13086>.
3. Bielas K., Szczerba J., *Co to za pan w tych kulturalnych okularach?*, „Magazyn” (Dodatek do Gazety Wyborczej), 2000:
http://ciechowski.art.pl/wywiad_gw_magazyn.html.
4. Butrym M., *Rock jako medium*, „Razem” 1989, z. 19:
http://republika.art.pl/wywiad_butrym.html.

5. Brzozowicz G., Łobodziński F., *Nie jestem rockandrollowcem*, „Rock’n’roll” 6(18)/1991:
http://ciechowski.art.pl/wywiad_nowe_sytuacje.html.
6. Czapińska M., *Mam słabość do siebie*, „Uroda” 1999, nr 8:
http://ciechowski.art.pl/wywiad_uroda.html/.
7. Hasło „Barykady”, *Słownik Języka Polskiego PWN*:
<https://sjp.pwn.pl/sjp/barykada;2443120.html>.
8. Hasło „Cover”:
https://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=57899&ind=0&w_szukaj=cover.
9. Hasło „Imperializm”, *Słownik Języka Polskiego PWN*:
<https://sjp.pwn.pl/sjp/imperializm;2561305.html>.
10. Hasło „Kombinat”, *Słownik Języka Polskiego PWN*:
<https://sjp.pwn.pl/sjp/kombinat;2563987.html>.
11. Hasło „Republika”, *Słownik Języka Polskiego PWN*:
<https://sjp.pwn.pl/sjp/republika;2574046.html>.
12. Hasło „Sejsmograf”, *Słownik Języka Polskiego PWN*:
<https://sjp.pwn.pl/sjp/sejsmograf;2575066>.
13. Hasło „Zimny”, *Słownik Języka Polskiego PWN*:
<https://sjp.pwn.pl/slowniki/zimno.html>.
14. *Kontekstowe czytanie utworu literackiego*, red. R. Bryzek, W. Kozak, A. Romerowicz:
<https://cke.gov.pl/egzamin-maturalny/egzamin-maturalny-w-formule-2023/materialy-dodatkowe/materialy-informacyjno-szkoleniowe/>.
15. Królikowski W., *Nowe sytuacje czarno na białym*, „Tylko Rock” 1997:
http://ciechowski.art.pl/wywiad_nowe_sytuacje.html.
16. Królikowski W., *Republika – siedem opowieści*, „Tylko Rock” 1993, nr 12:
http://ciechowski.art.pl/wywiad_tylkorock93.html.
17. Królikowski W., *Republika i Obywatel*, „Tylko Rock” 1992, nr 4:
<https://grzegorzciechowski.pl/wywiady/page/4/>.
18. Królikowski W., *Szukanie równowagi*, „Tylko Rock” 1998, nr 12:
http://republika.art.pl/wywiad_tylkorock98.html.
19. Kydryński M., *Nie pytaj mnie ... Rozmowa z Grzegorzem Ciechowskim*, „Scena”:
http://ciechowski.art.pl/wywiad_kydrynski.html.

20. Marciniak K.B., *Co mi śpiewa „Biała flaga” Grzegorza Ciechowskiego, czyli piosenkologia*:
<https://kulturaliberalna.pl/2012/11/13/marciniak-co-mi-spiewa-biala-flaga-grzegorza-ciechowskiego-czyli-piosenkologia/>
21. Masłoń K., *Erotyka, polityka, republika*, „Razem” 1985, nr 51:
http://ciechowski.art.pl/wywiad_razem85.html.
22. Niedźwiecki M., Stelmach P., *Single z Żoliborza #51. Wspomnienie Grzegorza Ciechowskiego*, 03.01.2023:
<https://radio357.pl/twoje357/audycje/single-z-zoliborza-tylko-w-twoje-357/>.
23. Recenzja dr. hab. Pawła Tańskiego z dnia 25.06.2018 roku:
<https://whum.ujk.edu.pl/wp-content/uploads/2018/09/Ta%C5%84ski-Gaw%C5%82owska.pdf>.
24. Skaradziński J., *Nie mam i nie uznaję kapci jako takich*, rozmowa z Grzegorzem Ciechowskim:
<https://grzegorzciechowski.pl/wywiady/page/5/>.
25. Szczygieł M., *Moja tajna broń*, „Na Przełaj” 1987, nr 23:
http://republika.art.pl/wywiad_szczygiel.html.
26. Wojnicki M., *Najlepsza piosenka*:
https://www.tekstowo.pl/piosenka,mieczyslaw_wojnicki,najlepsza_piosenka.html.
27. Wypowiedź Grzegorza Ciechowskiego dla „Magazynu Muzycznego” (1994 r.):
http://ciechowski.art.pl/wywiad_mm84.html.
28. Wypowiedź Grzegorza Ciechowskiego w wywiadzie dla Radia Gdańsk (1980 r.):
<https://www.youtube.com/watch?v=0OZak5N0Qz4>.
29. Wypowiedź Małgorzaty Potockiej w wywiadzie dla Polskiego Radia Programu Pierwszego z dn. 31.08.2013r.:
<https://www.polskieradio.pl/76/1551/Artykul/921917%2CPotocka-Ciechowski-Niesamowite-spotkanie-dwoch-tworczych-dusz>.
30. Wypowiedź Zbigniewa Krzywańskiego w wywiadzie dla internetowego wydania „Wprost”:
<https://www.wprost.pl/513971/gitarzysta-republiki-o-jarocinie-niezwyklo-doswiadczenie.html>.