

Paweł Regiewicz

Uniwersytet Śląski
pawel.regiewicz@gmail.com
ORCID: 0009-0002-0582-3906

Wspólne drogi kultury sowizdrzalskiej i muzyki punkowej

Na początku był bunt. Z niego wyrasta kultura punkowa, która swoje korzenie ma w Wielkiej Brytanii. Tę subkulturę, która pociągnęła za sobą setki tysięcy młodych, zapoczątkowali Johnny Rotten oraz Malcolm McLaren, zbuntowani młodzi ludzie, których można określić mianem outsiderów. Na lata siedemdziesiąte w Wielkiej Brytanii przypadają między innymi kryzys ekonomiczny oraz wiele protestów na tle rasowym. Johnny Rotten oraz Malcolm McLaren, jak i wiele młodych osób, nie potrafili odnaleźć się w tej brytyjskiej rzeczywistości¹. W konsekwencji stanęli w opozycji wobec mieszczańskiego ładu, który pragnie jedynie utrzymania dotychczasowego porządku². Symbolami tego *status quo* są: własny dom, rodzina, stabilna praca etc. Jednak to nie mieszczański nonkonformizm był główną przyczyną punkowego buntu – choć na pewno bardzo znaczącą. Towarzysząca punkowi ideologia proklamowała wolność osobistą i relatywizm moralny. Sprzeciwiano się jakimkolwiek segregacjom seksualnym czy płciowym. Ale punk był przede wszystkim głosem sprzeciwu wobec rządu, prowadzonej polityki, autorytarności, co przełożyło się na propagowanie postaw anarchistycznych, głoszących postawy wolnościowe, indywidualistyczne czy alterglobalistyczne. Głos ten został wyrażony za pomocą bardzo charakterystycznego stylu wypowiedzi naznaczonego gniewem, który w warstwie

¹ Zob.: M. Cegielski, *Johnny Rotten i Sid Vicious*, [w:] tegoż: *Leksykon Buntowników*, Warszawa 2013, s. 156–166.

² Por. T. Paleczny, *Kontestacja: formy buntu we współczesnym społeczeństwie*, Kraków 1997, <http://www.wisr.wsmip.uj.edu.pl/publikacje/kontestacja.htm> [dostęp 6.07.2023].

tekstowej objawiał się wulgarnością i dosadnością wypowiedzi, a w estetyce muzycznej prostotą harmonii i surowością brzmienia, w zachowaniu scenicznym zaś bezceremonialnością.

Do Polski kultura punkowa przywędrowała pod koniec lat 70. i znalazła podatny grunt w ówczesnym społeczeństwie. Były to czasy władzy partii komunistycznej, której sprzeciwiały się nowe pokolenia. Sytuacja, w jakiej znalazło się nowe pokolenie młodych, pod wieloma względami przypominała tę, w której przyszło funkcjonować ich rówieśnikom w ogarniętej punkową rewoltą Wielkiej Brytanii. Jerzy Wertenstein-Żuławski pisał w tym kontekście:

Martwota, brak perspektyw i rosnąca frustracja – tak można by najładniej określić istotę podobieństwa sytuacji społecznej i kulturowej młodzieży angielskiej i polskiej w drugiej połowie lat 70. – sytuacji, która zaowocowała nową „prawdziwą” muzyką rockową. I tu i tam młodzi ludzie odczuwali boleśnie wszelkie przejawy hipokryzji³.

Rosnący sprzeciw wobec otaczającej rzeczywistości znajdował wyraz przede wszystkim w muzyce. Rafał Kasprzycki zauważa, że już w dynamice, napięciu, ostrości punka wyczuwalny był sprzeciw wobec rzeczywistości. Esencją nowego gatunku muzycznego tworzyły jednak nie rytmy, ale nieskomplikowane, choć mocno krytyczne wobec zastanego ładu społeczno-politycznego teksty piosenek⁴. Kultura i ideologia punkowa wyrażana przez ubiór, zachowanie, muzykę, uderzała przede wszystkim w zniewolenie, cenzurę, propagandę oraz całą ideologię komunistyczną. Za wyraz tego buntu można uznać słynną piosenkę zespołu The Boors: *I'm not a communist*, która wydaje się swoistą deklaracją polskiego punka. Punkowy bunt w Polsce, skierowany przeciwko życiu w komunistycznym kraju, został powiązany z anarchizmem (wspomniany już wcześniej Johnny Rotten niejednokrotnie wykrzykiwał przeciw: „And I am an anarchist”)⁵ i nihilizmem („Ja urodziłem się 20 lat po wojnie i nie ma radości nie ma pokoju. Nie ma nadziei nie ma wolności”)⁶. Ubiór charakterystyczny dla kultury punkowej w Polsce wyrażał silniej niż w Wielkiej Brytanii sprzeciw

³ J. Wertenstein-Żuławski, *Rock, młodzież, społeczeństwo. Między nadzieją a rozpaczą*, Warszawa 1993, s. 50.

⁴ R. Kasprzycki, *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989*, Kraków 2013.

⁵ Jest to fragment piosenki *Anarchy in the U.K.* zespołu Sex Pistols.

⁶ Dezerter, *Nie ma nas*.

wobec powszechnej uniformizacji⁷. Chęć zburzenia mieszczańskiego ładu i związanych z nim zachowań społecznych stała się siłą napędową kultury punkowej. Wraz z jej rosnącą popularnością sprzeciw wobec norm objął coraz szerszy obszar, nie tylko uderzając w aparat partyjny, lecz także we wszystkie przejawy komunistycznej ideologii.

Punk połączył ze sobą postawę niezgody społecznej z prostą, wręcz barbarzyńską estetyką, która wyrażać miała gniew pokolenia. Muzyka punkowa w tamtych czasach była prosta, opierała się na niewielu akordach o nieskomplikowanych przejściach oraz krzyczanym wokalu. Zmiany w tym zakresie przynoszą lata 90. Mają na nie wpływ zarówno nowa sytuacja polityczna, rzeczywistość rynkowa, w jakiej wówczas znalazła się twórczość muzyczna, jak również popularna w krajach zachodnich tendencja do postmodernizacji przekazu. W wyniku tych przesłanek punk uległ przekształceniom w bardziej skomplikowany styl muzyczny, nazwany postpunkiem.

Kryjący się za tym pojęciem typ wypowiedzi muzycznej odrzucał surowość punka i wypróbowywał nowe, awangardowe sposoby gry oraz tematykę warstwy tekstowej. Punkowa energia i dynamika pozostały jednak w warstwie muzycznej nadal znakiem rozpoznawczym nurtu, choć zostały, w duchu postmodernistycznej gry konwencją, zmieszane z elektroniką lub innymi rozwiązaniami instrumentalnymi. Marek Krajewski zwraca uwagę, że postpunk porzucił wcześniejszy przekaz ideologiczny, skupiając się mocnej na samej estetyce⁸. Tendencja ta jest silnie skorelowana z procesem postmodernizacji tekstów kultury, który wyraża się silną autorefleksyjnością i autotematyzmem, grą z odbiorcą poprzez mieszanie dawnych styków z nowoczesnymi formami, eklektyzmem, żartobliwością mającą na celu nieustanne podważanie statusu wypowiadającego się podmiotu itp. W konsekwencji postpunk stał się jednym ze sposobów wyrazu postmodernizmu, operując: grą, cytatami, parafrazami, pastiszem, a także parodią, ironią i groteską⁹.

W 1990 roku, u progu nowego ustroju, Big Cyc – zespół mieszczący się w tej właśnie estetyce, wydaje swoją pierwszą płytę. Na jej okładce ironicznie użyty zwrot „Z partyjnym pozdrowieniem” oraz wizerunek Lenina

⁷ M. Cegielski, *Johnny Rotten i Sid Vicious*, [w:] tegoż: *Leksykon Buntowników*, Warszawa 2013, s. 161.

⁸ M. Krajewski, *Punk Rock (Later)*, [w:] tegoż: *POpamiętane*, Gdańsk 2006, s. 119–120.

⁹ B. Gryszkiewicz, *Śmiech postmodernistów*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historiocolitteraria” 2002, nr 1, s. 31.

z irokezem jest kwintesencją postmodernistycznej gry z konwencjami¹⁰. Wymieniona płyta jest istotna jeszcze z innego powodu. Krzysztof Skiba, który jest autorem tekstów, otrzymuje następujące role: „text, x łabędzi śpiew, x zianie ogniem, x darcie koszulki”. Nie ma więc wątpliwości, że Skiba w tym zespole pełni funkcję nie tyle muzyczną, ile performatywną, a jego zachowanie na scenie często przypomina postępowanie błazna¹¹.

Skiba w rolę błazna wchodzi świadomie, przywołując przy tym tradycję sowizdrzalską. Figura błazna przeżywała swój rozkwit w XVI–XVII wieku. Według koncepcji Stanisława Grzeszczuka powstała ona w wyniku dychotomii kulturowych wyrażających się w opozycji mądrości, piękna i bogactwa wobec głupoty, brzydoty i biedy. Autorzy kreujący w literaturze późnośredniowiecznej oraz staropolskiej figurę błazna wprowadzali poetykę łamiącą te antynomie. Według Grzeszczuka wyrastająca z mieszczańskiego sprzeciwu wobec szlachecko ziemiańskiej kultury figura błazna łączy ze sobą inteligencję i spryt, przeciwstawiając ją bogactwu oraz mądrości w klasycznym ich rozumieniu¹². Dobrą egzemplifikacją tej figury wydaje się Marchołt, bohater literacki, który stał się symbolem literatury sowizdrzalskiej. W rozmowie z królem Salomonem, którego tradycja interpretuje jako symbol kultury wysokiej, sowizdrzalski bohater udowadnia wyższość swojej inteligencji błazeńskiej, opierającej się nie na odczytaniu, a na prostej logice, wynikającej z doświadczenia życiowego. Marchołt jest postacią realizującą ideę „świata na opak”, tak charakterystyczną dla literatury sowizdrzalskiej. Jednak nie samo zwycięstwo Marchołta decyduje o nośności tej figury. Błazeństwo wpisane w postawę Marchołta jest odwróceniem świata. Przełamuje ono ustalony porządek społeczny, oparty na wspomnianej wcześniej dychotomii. Figura czy rola błazna, jak zauważa Michał Głowiński, tak naprawdę mieści się w systemie feudalnym¹³. Marchołt jest nie tylko postacią, która jest sprytniejsza od króla Salomona, pokazując tym swoją wyższość, lecz jako błazen jest potrzebny królowi i dworowi, gdyż może:

¹⁰ Po drugiej stronie okładki ukazują się spis utworów i czas ich trwania wyrażony w różnych jednostkach systemu metrycznego (dag, kg, procenty).

¹¹ Krzysztof Skiba w poświęconej mu biografii wyraźnie podkreśla rolę błazna, jaką przybrał w działaniach scenicznych. K. Skiba, J. Jabłonka, P. Łęczuk, *Skiba. Autobiografia łobuza. Ciągłe na wolności*, Kraków 2018.

¹² Zob.: S. Grzeszczuk, *Filozofia i socjologia błazna*, [w:] tegoż: *Błazeńskie zwierciadło : rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1970, s. 128–142.

¹³ M. Głowiński, *Portret Marchołta*, [w:] tegoż: *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 115.

[...] zachowywać się w sposób wchodzący w konflikt z obowiązującą etykietą, [...] wolno [mu -P.R.] mówić rzeczy, jakie innym były surowo zabronione. [...] odchylenia od systemu zostały przez ów system zaprojektowane i zinterioryzowane, zostały weń wpisane¹⁴.

Głowiński zauważa również, że tak naprawdę to monarcha wyznacza teren, przedmiot i problematykę dysputy z Marchołtem. Rolą błazna jest jedynie „obniżanie i parodiowanie kwestii wypowiedzianych przez króla”¹⁵. Według koncepcji Stanisława Grzeszczuka figura błazna jest figurą niezgody. Jednakże, jak pokazuje Głowiński, jest ona również wpisana w system feudalny, jest potrzebna instytucji króla, na co między innymi wskazuje fakt, że błazen chce „dowieść swej wyższości nie wyzbywając się swojej niższości”¹⁶. Marchołt swoją inteligencją i sprytem faktycznie przewyższa króla, lecz jego „wyższość w niższości” wydaje się paradoksalną niezgodą, skierowaną w system feudalny, który na nią zezwala i jej potrzebuje.

Postać Marchołta jest *signum temporis* literatury, w której porządek kultury zostaje nałożony na porządek społeczny. Chodzi zatem o cały nurt wypowiedzi niepokornych, niezgodnych z powszechnie przyjętym porządkiem społecznym. Mówiąc inaczej, chodzi o literaturę wyrażającą sprzeciw lub bunt wobec zastanej rzeczywistości. W takiej perspektywie należałoby sytuować literaturę sowizdrzalską i wykreowane przez nią figury: błazna czy sowizdrzała właśnie. W ten sposób widzi jej motywację oraz sposób funkcjonowania w obiegu czytelniczym Stanisław Grzeszczuk, dowodzi, że jej twórcy wywodzili się z warstwy plebejskiej, często używali humorystycznych przydomków i stworzyli pierwszą generację *Cyganerii*. Na tę grupę składali się ludzie ze środowiska klechów, rybaltów oraz studentów porzucających studia. Podróżowali w poszukiwaniu zarobku, obracając się głównie w stanie plebejskim – wędrowka za pożywieniem i znośniejszymi warunkami pracy jest jednym ze wspólnych motywów biografii polskich sowizdrzałów. Często znajdowali się na dworach królewskich, pracując tam w roli muzykantów i błaznów, co dawało im jedynie tymczasowe utrzymanie. Sowizdrzałowie nie stronili od alkoholu i innych plebejskich przyjemności, choć nie zgadzali się na ostracyzm społeczny, a wyrazem tego miała być literatura.

¹⁴ Tamże, s. 116.

¹⁵ Tamże, s. 120.

¹⁶ Tamże, s. 110.

Wydaje się zatem, że literaturę sowizdrzalską tworzyli ludzie znajdujący się na marginesie społeczeństwa stanowego, z czego wynikałaby krytyka feudalizmu. W odpowiedzi na niesprawiedliwość życia, jak i udręki, które ich spotkały, posługiwali się w swoich wypowiedziach groteską, drwiną, czy budowaniem modeli narracyjnych prezentujących wywrócony porządek¹⁷. Figura „świata na opak” musi zawierać zatem wezwanie do burzenia porządku panującego w świecie poprzez wykazywanie sprzeczności, konfrontowanie mądrości wielkich i chłopskiego (ludowego) sprytu. W konsekwencji ustalony porządek rzeczy zostaje odwrócony, burzy panującą hierarchię.

Grzeszczuk w swoich pracach poświęconych literaturze sowizdrzalskiej twierdzi, że wszyscy członkowie tego „cechu” dzielili nienawiść do świata feudalnego oraz moralności z nim związanej. W pogoni za chlebem przypadł im los błaznowania, które rozumieją nie tyle jako formę zarobkowania, ile pewną postawę życiową, w której odbija się określona filozofia życia. Sowizdrzałowie patrzyli na świat i jego hierarchię jak na coś absurdalnego. Z tego powodu absurd i groteska stały się główną cechą tworzonej przez nich literatury. Niedorzeczność opisywanego przez nich świata opierała się na wspomianej już wcześniej dychotomii mądrości i piękna oraz głupoty wraz z brzydotą. Sowizdrzałowie zauważają nieprawidłowość w tym podziale, więc w swoich dziełach odwracają obraz świata¹⁸. Grzeszczuk zwraca uwagę na to, że z początku literatura sowizdrzalska opierała się głównie na buncie przeciw instytucjom – wyrażanym np. w postaci Marchołta, Sowizdrzała, jak i Ezopa – by później zacząć podejmować poważniejsze tematy polityczne – jak w *Sejmie Niewieścim* lub *Wyprawie plebańskiej*. Niezależnie jednak od rozwoju, wspólnym mianownikiem tej literatury jest właśnie niezgoda: u Marchołta, wobec instytucji króla, u Ezopa – Pana i religii, a w *Wyprawie* skrytykowane zostaje skąpstwo i hipokryzja plebanów.

Obecnie badacze zajmujący się literaturą sowizdrzalską polemizują z koncepcją Grzeszczuka, zakładającą, że u źródeł jej powstania leżą bunt i walka przeciwko instytucjom króla i Kościoła. Oprócz porzucenia aspektu walki klasowej sowizdrzałów z klasą wyższą – co jest zasadne, zważywszy na to, że w swoich utworach twórcy sowizdrzalscy kierowali ostrze krytyki przeciwko wszystkim warstwom społecznym¹⁹ – badacze uwydatniają

¹⁷ Zob.: S. Grzeszczuk, *Biografia społeczna polskich sowizdrzałów* [w:] tegoż: *Błazeńskie zwierciadło...*, s. 38–58.

¹⁸ Zob.: S. Grzeszczuk, *Świat opak wywrócony*, [w:] tegoż: *Błazeńskie zwierciadło...*, s. 224–244.

¹⁹ T. Banaś-Korniak, *Teorie, metody a „ideologizacje”*, [w:] tejże: *Ludyczność w literaturze polskiej epok dawnych – metoda, teoria, interpretacja*, Katowice 2022, s. 35–36.

aspekt ludyczny sowizdrzalskiej krytyki²⁰. Mimo że twórcy literatury sowizdrzalskiej używali ironii, parodii i groteski²¹, by wyśmiać na przykład panujące wśród szlachty obyczaje oraz mity²², to nie tylko wyższe sfery i ich elitarna, często dworska, kultura, są obiektem parodii²³. Zabiegi literackie, których twórcy literatury sowizdrzalskiej chętnie używali – jak wspomniane wcześniej satyra, ironia, parodia – zawierają w sobie pierwiastek krytyczny²⁴, tym samym nie samo rozbawienie czytelnika było ich celem, ale także unaocznienie wad i przywar różnych warstw społecznych – nie tylko samych elit. W tym wypadku nie można mówić o literaturze sowizdrzalskiej jako o zjawisku buntu klasy niższej przeciwko szlachcie i królowi, lecz jako krytyce społecznej w ogóle.

To nieco przydługie wprowadzenie ma na celu ukazanie wspólnych płaszczyzn porównania dwóch, wydawałoby się nieprzystających i odległych rzeczywistości kulturowych i społecznych: staropolskich twórców literatury sowizdrzalskiej i dwudziestowiecznych muzyków proveniencji punkowej, buntujących się przeciwko społecznym konstruktom ideologicznym. Towarzyszy mi przekonanie komparatystyczne o poszukiwaniu *relacji z tradycją, dziedzictwem, które warunkuje współczesną tożsamość i integralność naszej podmiotowości. Jak zauważa George Steiner, wysiłek komparatystyki powinien skupiać się na odkrywaniu potencjału dziedzictwa, bowiem „bez dziedzictwa nie ma dziedziczenia”*²⁵. Ponadto, badanie wybranych współczesnych zjawisk i tendencji kulturowych, takich właśnie jak narracja muzyczna, podejmowanych w dyskursie ahistorycznym i transkulturowym, pozwala na odkrycie ciekawych powiązań oraz znaczeń w analizowanym zjawisku kulturowym. Taka perspektywa pozwala dostrzec figury „długiego trwania” w kulturze, ich stałą obecność w dyskursie równoległym ze współczesnością.

²⁰ Zob.: T. Banaś-Korniak, *Ludyczność w literaturze...*, s. 11–78.

²¹ S. Grzeszczuk, *Blazeńskie zwierciadło...*, s. 7–404.

²² Zob.: T. Banaś-Korniak, *Ludyczność w literaturze...*, s. 61–62.

²³ Tematyka literatury sowizdrzalskiej również często obejmuje mieszczaństwo oraz – choć zdarza się to rzadziej – chłopów.

²⁴ Parodia według *Słownika terminów literackich* jest wypowiedzią naśladowującą cudzy styl w celu jego ośmieszenia; satyra za to jest utworem literackim ośmieszającym lub piętnującym ukazywane w nim zjawiska. Stąd nie można założyć braku pierwiastka krytycznego w literaturze sowizdrzalskiej. (Zob.: *Parodia*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 344–345.; *Satyra*, w: *Słownik terminów literackich...*, s. 456–457.)

²⁵ G. Steiner, *Czym jest literatura porównawcza?*, przeł. I. Hansz, „Przegląd Polityczny” 2009, nr 93, s. II.

Co zatem pozwala zestawiać ze sobą te dwie odległe na pozór rzeczywistości kulturowe?

Członkowie obu grup należeli do niższych warstw społeczeństwa, czuli się w pewien sposób odrzuceni przez społeczeństwo, nie znajdując dla siebie miejsca. Oczywiście, opisane współczesne zjawisko społeczno-muzyczne nie jest właściwe tylko dla narracji punkowej, ale wspólne dla wielu pokoleń wyrażających niezgodę na zastaną rzeczywistość (wystarczy wspomnieć wcześniejszy ruch awangardowy, modernistyczną cyganerię artystyczną czy romantyczny bunt przeciwko mieszczańskim wartościom). Niemniej, wypowiedzi punkowe oraz sowizdrzalskie łączy wspólna poetyka. Pomijając podobne krytyczne podejście do rzeczywistości, punk i literatura sowizdrzalska stosują podobne chwytły – przede wszystkim za pomocą parodii, karykatury, satyry odwracają ustalony porządek świata. Poniższa analiza utworów polskiej sceny postpunkowej będzie opierać się na wymienionych wyżej wątkach, ze szczególnym uwzględnieniem krytyki zachowań społecznych i kulturowych przyzwyczajzeń.

Zobaczymy to zatem na konkretnym przykładzie piosenki *Adelajda* zespołu Łydka Grubasa.

„Chłopaki się chowajta, nadciąga Adelajda
Sprajta nie dopijajta, do domu spać

Kapela już nie grajta, do lasu spierdalajta
Bo dzisiaj Adelajda chce siłda tkać

W ciemnym barze, w garze nagle piwo drży
Czy to tyranozaur? Czy to burza grzmi?
Gdy na barze setka, słyhać ciężki krok
Dupa jak basetla i przekrwiony wzrok

Jak lekarskie piłki obok piersi pierś
Nogi jak sarenka – taka na nich sierść
Wąsy jak Sobieski i czosnkowy dech
Každy ząb to kolor i pirata śmiech

[...]

Z kopa wzięła wrota, bokiem weszła w drzwi
Myślę „wiać do kibla!”, rekin szuka krwi

Lecz za wolny byłem – wyciągnęła krok
Za uszy złapała, zaciągnęła w mrok

Czułem się swobodnie jak na KGB
Lekarz by oszalał widząc EKG
Ponad nami knieja, dookoła noc
Puściłem Eneja, ona zdjęła koc

Chłopaki się chowajta, nadciąga Adelajda
Sprajta nie dopijajta, do domu spać
Kapela już nie grajta, do lasu spierdalajta
Bo dzisiaj Adelajda chce siidła tkać

Hej!
Hu, Monsieur
Hu, Mademoiselle
Żule idą na pole rzepaku, a za żulę turla się żur
Widzę żabę z petę, mon cheri, adieu!

Gdy uciekałem z rana od tego lewiatana
Zapchany cały ludźmi ujrzałem plac
Rozeszło się po gminie, że byłem w tej dziewczynie
Pozostał mi jedynie moralny kac”²⁶

Na początek warstwa muzyczna. Utwór grany jest głównie w durowej tonacji w umiarkowanym tempie. Akcenty podkreślane przez uderzenia stopą idą w parze z metrum 4/4 i łudząco przypominają tupanie lub uderzanie pięścią w stół. Pomysł muzyczny koresponduje z tekstem, w którym sceneria wydarzeń odnosi się do baru czy klubu. Rytm nie jest skomplikowany, rola perkusji opiera się głównie na wystukiwaniu metrum, z przebicciem talerza na drugie ósemki, co jest charakterystyczne dla stylistyki punkowej. Utwór opiera się na pięciu podstawowych akordach, które w prosty sposób przechodzą w następne. W linii wokalne również nie występuje wiele trudnych skoków interwałowych, a jeśli określić rodzaj melodyki, trzeba by ją nazwać kantylenową, co oznacza, że jest ona śpiewna. Ogólną

²⁶ Łydka Grubasa, *Adelajda*, [w:] *O-Dur C-Ból*, 2017.

warstwę muzyczną piosenki można określić jako prostą, co nie oznacza, że nie jest ona warta uwagi.

Piosenka rozpoczyna się od refrenu śpiewanego *a capella* przez grupę mężczyzn w różnych rejestrach, lecz w jednej linii melodycznej. Towarzyszą temu jedynie wybijane na perkusyjnej centrali uderzenia. Przed ostatnią zwrotką pojawia się *bridge*, grany na klawesynie, który swój złoty okres przeżywał w XV–XVII wieku – a więc w późnym średniowieczu, renesansie i baroku. Wykorzystanie tego instrumentu w piosence wydaje się świadomym zabiegiem stylistycznym, odwołującym do dawnej kultury muzycznej. Ten fragment odróżnia się swoją melodią, gdyż jest wyraźnie figuracyjny, o czym świadczą pasaże. Wykorzystanie klawesynu w punkowej stylistyce wskazuje na estetyczne powinowactwo z postpunkiem, gdzie występują awangardowe elementy, a zarazem z postmodernistyczną grą z odbiorcą. Jak wiadomo, kulturę postmodernizmu cechuje ukierunkowanie nie tyle na utwór sam w sobie, ile na jego kontekstowość²⁷. W tym przypadku wprowadzenie klawesynu rozbija punkową spójność. Z jednej strony pozwala na przywołanie konotacji kultury dawnej, z drugiej zaś wprowadza element prześmiewczy, współgrający z prowadzoną w warstwie tekstowej narracją. Można zatem warstwę muzyczną *Adelajdy* traktować jako dopełnienie warstwy tekstowej, w celu wzmocnienia odwołań do kultury staropolskiej.

Drugim elementem wartym uwagi jest warstwa językowa tekstu. Uwagę przyciągają końcówki czasowników „-ta” w refrenie: *chowajta, dopijajta, grajta, spierdalajta*. Użycie tej formuły nie wydaje się jedynie zabiegiem służącym ujednoczeniu rymów. Końcówka czasownika „-ta” wskazuje wyraźnie na ich społeczne pochodzenie: plebejskie. Tym samym, stosując taki zabieg językowy, autor tekstu odwołuje się do tradycji sowizdrzalskiej

Jednak najciekawszym i nie pozostawiającym żadnych wątpliwości na temat nawiązań do stosowanej przez sowizdrzałów poetyki jest literacki opis tytułowej Adelajdy. Zatrzymajmy się przy nim. „Tyranozaur”, „ciężki krok”, „dupa jak basetla”, „przekrwiony wzrok”... to tylko część środków służących opisowi przedstawionej w piosence kobiety. Tekst utworu ukazuje bohaterkę jako osobę niestroniącą od przemocy, stąd liczne wyolbrzymienia. Nadnaturalna siła koresponduje ze zwierzęcą aparycją kobiety. Autor tekstu stosuje typowe dla baroku środki wypowiedzi: wyliczenie, hiperbolizację, peryfrazę, które służą zamierzonemu conceptowi. Jego podstawą

²⁷ B. Baran, *Postmodernizm literacki*, [w:] tegoż: *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 140.

jest odwrócenie kulturowego porządku. Cechy przypisywane zwyczajowo mężczyźnie: wulgarność, siła, monstrualność zostają przypisane kobiecie. To ona okazuje się tu myśliwym, łowczym, szukającym ofiary agresorem. Ten zabieg można zidentyfikować jako realizację figury świata na opak. Odwróceniu ulega nie tylko przedstawiona sytuacja, lecz również cały świat, w którym literackie modele miłości nie wytrzymują siły porównania z rzeczywistością. „Bycie w dziewczynie” okazuje się nie tyle peryfrazą aktu miłosnego, co dosłownie zrealizowanym gargantuicznym doświadczeniem cielesności.

Spróbujmy teraz zestawzić opis Adelajdy z tradycją tekstów sowizdralskich. Jest on łudząco podobny do opisu żony Marchołta, zawartego w *Rozmowach z królem Salomonem*. Wspólną płaszczyzną odniesień jest jej cielesność, która w żaden sposób nie jest zgodna z kanonami piękna:

Żona też jego była malutka **a barzo mięsza, z wielkimi cyckami**, [wyr. – P. R.] włosy jej były jakoby szczeciny, brwi wielkie, ostre a **smrodliwe jakoby na grzbiecie u wieprza**, brodę jakoby u kozła, uszy jakoby u osła, **oczy pochmurne a płynące, wzrok wężowy**, ciało czarne a zmarszczone, **cycki sinie jakoby ołów**, palce miała krótkie, mając na nich żelazne pierścienie, nozdrze oboje, **wierzchnie i spodnie, miała nieboga barzo wielkie; goleni krótkie a mięsze, a kosmate jakoby i u niedźwiedzia**; suknia jej była kosmata a rozerwana²⁸.

W obu tekstach zostają wymienione te same elementy urody: nadmierne owłosienie, ogromne piersi, smród, duży rozmiar ciała i jego otłuszczenie oraz wzrok, oczy. Opisy w podobny sposób akcentują odrażające elementy kobiecej fizjonomii, dalekie od tradycyjnego obrazowania piękna. Można domniemywać, że opis Adelajdy będzie służył temu samemu, lub przynajmniej podobnemu celowi, co opis żony Marchołta. Początkowo wydawać się może, iż takie przedstawienie ma umniejszyć kobietom, jednakże Teresa Banaś-Korniak zauważa, że owe mizoginistyczne przedstawienia wydają się pozorne „z tego względu, że pozostają oni [twórcy sowizdralscy – P.R.] w opozycji do kreowanego w literaturze ziemiańskiej wyidealizowanego wizerunku żony – Sarmatki, przyjaciółki i »miłej duszki«”²⁹. Z tego powodu

²⁸ *Rozmowy ktore myał Krol Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprosnym, a wssakoż iako o nyem powyedaia barzo zwymownym zfigurami i zgakdami smyessnymi*, tłum. J. z Koszyczek, Haarlem 1913.

²⁹ T. Banaś-Korniak, *Ludyczność w literaturze...*, s. 146.

założenie, że celem takiego przedstawienia w *Marcholcie* jest odwrócenie i zniszczenie mitu miłości oraz wyidealizowanego wizerunku żony, wydaje się zasadne.

Owo odwrócenie sytuacji miłosnej w piosence, która wyraźnie (także w warstwie muzycznej) nawiązuje do tradycji literatury dawnej, jest swoistym przełamaniem mitu miłości prowansalskiej³⁰, mitu wyrastającego z pierwszego romansu – *Tristana i Izoldy*. Nie da się ukryć, że mit ten zdeterminował kulturowe (także współczesne) postrzeganie miłości. Przedstawiony tam wzór miłości opiera się na opozycji miłości zmysłowej i duchowej. Miłość ta jest nierozłącznie związana z kodeksem rycerskim (rycerz walczy o rękę damy, kocha ją bez względu na wszystkie okoliczności i kochać ją będzie, niezależnie od tego, ile lat będzie musiał czekać na odwzajemnienie tej miłości) i zostaje w sposób fałszywy przedstawiona jako jedyny możliwy model romansu.

Wykazuje to Denis de Rougemont w studium *Miłość a świat kultury zachodniej*, gdzie zaznacza, że Tristan i Izolda sami o sobie mówią, że kochają się tylko z powodu eliksiru, który wypili i który ograniczył ich wolę. Francuski badacz wskazuje, że przed wypiciem magicznego napoju stosunki Tristana i Izoldy są *stricte* konwencjonalne, grzecznościowe. Pokazuje także, że Tristan i Izolda nie tyle kochają samych siebie, ile samą miłość. Kochają samą zdolność kochania, co sprawia, że jest to miłość egoistyczna i wyjaśnia brak skłonności do poświęceń kochanków³¹. Okazuje się więc, iż mit miłości prowansalskiej opiera się na fałszu. Jego podstawa nie opiera się na miłości samej w sobie, lecz takiej, która znajduje się poza kontrolą kochanków. Zważywszy na fałszywe przesłanki mitu, nic dziwnego, że obrazowi średniowiecznej miłości rycerskiej jest bliżej do etosu rycerskiego jako konstrukcji ideologicznej niż do prawdziwej miłości. Ważne jest bowiem, że w owym obrazie miłości rycerskiej brak jest jakiegokolwiek namiętności i pożądania, co z kolei pozwala sądzić, iż jest to tylko etykieta, a nie prawdziwa miłość. Obraz miłości prowansalskiej, która tak naprawdę jest tylko grzecznością, został w *Adelajdzie* odwrócony i wywrócony.

Utwór Łydki Grubasa z albumu *O-dur C-ból* jest skierowany właśnie przeciw temu mitowi pięknej, rycerskiej miłości. Po pierwsze odwraca role: w piosence mężczyzna jest „łupem” a kobieta rycerzem walczącym o mi-

³⁰ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.

³¹ Tamże, s. 29–31.

łość. Po drugie, zmienia się sama istota „walki”. W świecie przedstawionym *Adelajdy* nie walczy się „o ukochaną/ukochanego”, ale walczy się z nim, aby go posiadać, dopaść. Bohaterka muzycznej historii zmierza do baru, aby pochwytać w sidła męczyznę. Nie ma w tym jednak nic z pajęczej subtelności *femme fatale*, do której przyzwyczała nas kultura modernistyczna. Adelajda to kwintesencja seksualnej, prymitywnej siły, która za „uszy złapała, zaciągnęła w mrok”. Samo złapanie za uszy przywodzi na myśl jakąś karę dla niesfornego dziecka, które bezsilne jest wobec silniejszego oprawcy, a nie seksualną grę wstępną. Użycie przemocy przez bohaterkę odwraca społeczny porządek, naznaczając kobiecie zachowanie siłą i zdecydowaniem, męskie zaś ucieczką i strachem.

To zaś prowadzi do trzeciego wątku – przeniesienia akcentu z pierwiastka duchowego na cielesny. W piosence zostaje odwrócony długi proces zalotów i miłości wiernej i obecnej przez całe życie w *one night stand*, czyli stosunek na jedną noc. Odwrócenia typowych zachowań wpisanych w obraz miłości prowansalskiej są jego krytyką i łączą się z teorią dołu materialno-cielesnego, opisaną przez Michaiła Bachtina. Obecny jest on w opisie Adelajdy, który skupia się głównie na ciele bohaterki i to wymiarze fizjologii, a nie na pięknie twarzy, jak byłoby to stosowne dla miłości prowansalskiej. W dodatku jest to ciało zupełnie na opis niezastępujące: brzydkie, odrażające. Ukazanie monstrualnego ciała, z jego fizjologicznymi rejestrami, zamiast piękna twarzy jest – jak to nazywa Bachtin – przemieszczeniem cielesnej góry na cielesny dół³². Przekładanie sytuacji miłosnej, wywiedzionej z mitu, na język dołu materialno-cielesnego jest czymś charakterystycznym dla kultury ludowej, w działaniu przeciw symbolom kultury oficjalnej. Stąd próby przeciwdziałania mitowi miłości prowansalskiej możemy uznać za rzecz zupełnie naturalną i zarazem nieuniknioną.

W celu zdewaluowania obrazu miłości rycerskiej autor posługuje się poetyką wyraźnie barokową. Pojawiają się typowe dla poetyki tego czasu zabiegi: porównania – „Wąsy jak Sobieski; jak lekarskie piłki obok piersi pierś”, hiperbole (piersi porównane do lekarskich piłek, kobieca postura do tyranozaura), peryfrazy („rekin szuka krwi”) oraz porównania – „Nogi jak sarenka, taka na nich sierść” – mające na celu zestawienia skojarzeń odległych rejestrów znaczeniowych służących zaskoczeniu. Wszystko zaś

³² M. Bachtin, *Obrazy dołu materialno-cielesnego w powieści Rabelais'go*, [w:] tegoż: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 501–535.

służy konceptowi. Wykorzystanie konceptu w piosence wydaje się niezwykle ciekawym, a zarazem atrakcyjnym zabiegiem, widocznym właśnie w artystycznych dokonaniach współczesności. Marta Zmyślna zauważyła podobieństwo między barokiem a XX/XXI wiekiem, jako czasem przełomów, załamania idei i wartości³³. Pisze o rozdarciu człowieka w baroku oraz w postmodernizmie, na co odpowiedzią jest koncept. Badaczka uważa, że koncept jest sposobem radzenia sobie z egzystencjalnymi problemami w postmodernizmie, które stają się „uwspółcześnionym barokiem”³⁴. Według Zmyślnej barokowy koncept oraz charakterystyczne dla niego antytezy i oksymorony używane były do wyrażenia paradoksów egzystencji, z jakimi człowiek postmodernizmu także musi się mierzyć³⁵.

Gdy już mowa o postmodernistycznej grze, warto wspomnieć o fragmencie pełniącym funkcję *bridge'u*. W warstwie tekstowej jest to fragment wychodzący poza główny wątek. Przedstawia pole, świat agrarny, w którym odciska swoje piętno zwierzęca natura. Bohaterem wątku pobocznego są przedstawiciele marginesu społecznego, określane w idolekcie „żulami”.

Co ciekawe, wokalna interpretacja tekstu mówionego stylizowana jest na język francuski, poprzez wydłużenie wymowy samogłosek (szczególnie nosowych): „żulę idą na polę rzepaku”. Sam francuski wskazuje na kulturowe asocjacje z miłością. Pomieszanie kojarzonego z patetyczną miłością języka francuskiego z historią o „żulach” należy sklasyfikować jako trawestację, którą łatwo połączyć z sowizdrzalską figurą świata na opak.

Przenieśmy powyższe rozważania na nieco wyższy poziom uogólnienia. Jeśli autor piosenki *Adelajda*, podobnie jak twórcy literatury sowizdrzalskiej, korzysta z figury odwrócenia świata, stosuje podobne rozwiązania stylistyczne, uciekając się do parodii czy karykatury, to przeciwko czemu występuje? Czy chodzi jedynie o postmodernistyczną grę, rodzaj prowokacji, opartej na odwróceniu porządku? A może chodzi tylko o typowe dla twórczości postmodernistycznej żonglowanie cytatami, konwencjami? A może jednak tekst napędza ten sam, co jego sowizdrzalskich poprzedników, bunt. Przeciwko czemu? Analogicznie, jak w opisie żony Marchołta, piosenka ta ma za zadanie przedstawić kobietę w krzywym zwierciadle.

³³ M. Zmyślna, *Antropologiczne związki baroku z (post)modernizmem jako podłoże odrodzenia się konceptu*, [w:] *teże: Koncept w twórczości polskich poetek XX i XXI wieku*, Kielce 2021, s. 52–62.

³⁴ Tamże, s. 59.

³⁵ Tamże, s. 52–62.

Ważne jest, żeby zrozumieć, że tekst nie jest atakiem wymierzonym w kobiety, a jedynie w ich obraz w obiegu kulturowym. Jaki jest ten obraz?

Przede wszystkim jest to obraz skupiony na kobiecej cielesności: wyglądzie. Wydawałoby się, że współczesny wizerunek zwraca uwagę na te same elementy ciała, co te utrwalone w tradycji. Są to: twarz, włosy, oczy, ręce, szczupła sylwetka³⁶. Kamila Budrowska wskazuje te elementy cielesnego piękna, które pojawiają się w przekazie medialnym: jasne włosy, niebieskie oczy, szczupła i delikatna sylwetka³⁷. Budrowska trafnie zauważa opisywanie przez kulturę jedynie cielesnej góry, odrzucając cielesny dół. Łączy się to z Bachtinowską koncepcją dołu materialno-cielesnego i pokazuje, że owa cielesna góra, o której pisze, dalej jest nieodłącznym elementem kobiecego obrazowania. Takie spojrzenie na kobiece ciało alienuje ją od fizjologii, a tym samym uprzedmiotawia. Na dodatek na wizerunek kobiety nakłada się ikonę Barbie, eksponując dekolt, nienaturalnie wąską talię, wydatne biodra i długie nogi. Co ciekawe, gdy przyjrzeć się wizerunkowi *Adelajdy* okaże się, że tekst odnosi się do tych samych elementów obrazowania, jednak zamiast niebieskich oczu jest przekrwiony wzrok, a zamiast szczupłej sylwetki jest dupa jak basetla. Wydaje się zatem, że wpisany w punkowy utwór sprzeciw obejmuje przede wszystkim popkulturowe i uprzedmiotawiające traktowanie kobiety. Dlatego też autor piosenki dokonuje zamiany cielesnej „góry” na „dół”, uwydatnia brzydotę, eksponuje monstrialne, niemal gargantuiczne cechy bohaterki dla wywołania kontrowersji.

Ważnym mechanizmem zastosowanej poetyki jest koncept, polegający na budowaniu obrazu tytułowej bohaterki poprzez nagromadzenie elementów jej wyglądu. Zabieg ten znany jest z barokowej poezji dworskiej. W *Adelajdzie* występuje zgoła to samo nagromadzenie, lecz zostaje ono wykorzystane w innym celu. Zamiast budować piękno kobiety przedstawia jej brzydotę, co wydaje się typowe dla wspomnianej wcześniej figury odwrócenia.

Tekst piosenki *Adelajda* można uznać za reinterpretację sowizdrzalskiego obrazu kobiecego piękna, przedstawionego w opisie żony Marchołta. Niezgoda, która połączyła postpunkowych twórców z sowizdrzałami, jest skierowana przeciwko stereotypowemu utrwalanemu przez popkulturę obrazowi miłości i kobiety. Piosenka, wykorzystując motywy znane z lite-

³⁶K. Budrowska, *Zawsze piękna heroina w postrzępionym sweterku*, [w:] tejsze: *Kobieta i stereotypy*, Białystok 2000, s. 71–75.

³⁷Tamże, s.71.

ratury sowizdrzalskiej, podejmuje krytykę zamerykanizowanego, a przede wszystkim zbanalizowanego kodu romansowego oraz towarzyszącego mu wizerunku kobiety. Chodziłoby zatem – w literaturze sowizdrzalskiej i tekstach postpunkowych – o ten sam mechanizm obnażania zafalszowanego porządku³⁸. Stąd używanie tych samych zabiegów: parodii, groteski, satyry, karykatury, wszystkiego, co wywraca zastany świat, odwraca go na drugą stronę. Wszystko po to, by krytycznie spoglądać na świat.

Paweł Regiewicz

Common paths of plebeian culture and punk music

The article addresses the connections between plebeian literature and contemporary post-punk. It analyses the similarities between the song *Adelaide* and an excerpt from the *Conversations that King Solomon the Wise had with Marcholt the fat and bawdy*, demonstrating the similarities between punk culture and plebeian literature. Based on his analysis, the author juxtaposes the ideological background of the texts, which turn out to be a critique of the myth of love: both the late medieval conception and its transpositions present in contemporary culture. It turns out that pop culture, like grassroots plebeian culture, feeds on highly artistic cultural models. At the same time, both modes of expression, the plebeian and the punk, expose the world of high culture as incompatible with reality and life in the strictest of senses.

Keywords: post-punk, Łydka Grubasa, plebeian literature, material-bodily bottom, the world upside down

Słowa kluczowe: postpunk, Łydka Grubasa, literatura sowizdrzalska, dół materialno-cielesny, świat na opak

³⁸ Ciekawe jest, że te zabiegi są według Bogusława Gryszkiewicza charakterystyczne dla kultury postmodernizmu. Postmodernistyczny komizm opiera się często na wzorcach zaczerpniętych z trawestacji. B. Gryszkiewicz, *Śmiech postmodernistów...*, s. 31, 36.