

# Zaangażowanie, bierność i skandal. „Piosenkowe strategie” w konfliktach międzypokoleniowych

---

Michał Łukowicz

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0000-0001-8697-935X

## Abstract

*Commitment, passivity and scandal. „Song strategies” in intergenerational conflicts*

The article aims to present the analysis of three Polish songs that are treated in the social space as important statements by „voices of their generation”. Jacek Kaczmarski in *Our Class* [Nasza klasa], Zygmunt „Muniek” Staszczuk in the song *This nurture* [To wychowanie] and Michał „Mata” Matczak in *Pathointeligency* [Patointeligencja], expressing the problems of their peers, occupy a specific place towards the older generation, which is symbolized by the educational system. Using a different music genre and functioning in different socio-political realities, each of the artists also proposes a different strategy of „fighting” in a generational conflict, which ranges from (apparent) passivity, through commitment, to rebellion.

The interpretation of the aforementioned cultural texts (the song is understood as a multi-code message with a solid performative potential) considers their verbal and musical content and the historical and performance context, and the dynamically changing reception.

---

Michał Łukowicz, mgr; doktorant literaturoznawstwa w ramach interdyscyplinarnych studiów doktoranckich Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, „Humanistyka bez granic”; stały współpracownik dwutygodnika „ArtPapier”; zainteresowania naukowe: teatr politycznie zaangażowany, film i teatr w edukacji polonistycznej, narracje tożsamościowe we współczesnej polskiej piosence.

[michaluko@gmail.com](mailto:michaluko@gmail.com)

*Facta Ficta.*

*Journal of Theory, Narrative & Media*

---



The analysis of the differences and common points of the mentioned texts is intended to capture the phenomenon of popularity of these three completely different songs, which confirm that the most fortuitous statements of specificity and generational distinctiveness in the art use the mechanism of dispute.

**Keywords:** song, popular music, generations, conflict

## Wprowadzenie

W polskiej przestrzeni społeczno-kulturowej z dużą regularnością pojawiają się artyści okrzykiwani przez publiczność i krytykę „głosami pokolenia”, a także teksty kultury czytane jako „pokoleniowe manifesty”. Wartości merytorycznej i zgodności ze stanem faktycznym podobnych wskazań nie sposób jednak ani obiektywnie ocenić, ani zmierzyć. Wynika to przede wszystkim z niejednoznaczności pojęcia „pokolenie”, które rozmaicie modelowano w kolejnych ujęciach<sup>1</sup>. Różnice w wyznacznikach „pokoleniowości” pojawiające się obrębie powstających teorii i przekrojów dokonywanych z dystansu powodują, że granice domniemanych generacji jak również poszczególnych grup pokoleniowych mają „relatywnie elastyczny charakter” (Wrzesień 2006: 232). Co więcej, niektóre dziedziny i gatunki sztuki, jak na przykład piosenki, będące tematem tego artykułu, przez wgląd na swoją ogromną siłę oddziaływania i potencjał szybkiej i mocnej identyfikacji odbiorcy z wykonawcą, mogą same projektować wartości istotne dla określonych grup społecznych. Oświetlając poszczególne problemy i dylematy rówieśników artysty, a przez to wywołując konkretne reakcje (wprost proporcjonalne do popularności utworu lub muzyka), mają

<sup>1</sup> W 2016 roku na łamach „Tekstów Drugich” w dyskusji o „pokoleniu” jako kategorii analitycznej Anna Artwińska zwróciła uwagę na fakt, że definicje wspomnianego pojęcia są inne nie tylko w zależności od obszaru zainteresowań, czy metodologii przyjętej przez badaczy, ale również zależą od szeregu historycznych i geograficznych uwarunkowań przestrzeni społecznej, na której prowadzone są analizy. Inaczej tę kategorię postrzegają Amerykanie, inaczej Niemcy; Artwińska & Fidelis 2016: 350). Współcześnie w nauce kategoria ta jest mocno dyskutowana z tego powodu, że jak przekonuje Agnieszka Mrozik „zaciemnia różnice płciowe czy klasowe, a ponieważ łatwo podlega mitologizacji, wspomaga wytwarzanie »wielkiej powieści«” (Artwińska & Fidelis 2016: 349).

potencjał modyfikowania społecznego obrazu<sup>2</sup> (lub nawet autentycznego kształtu) grupy, z którą performujący będzie utożsamiany. Dodatkowym problemem przy ocenie zasadności nazywania konkretnych artystów „głosami pokolenia”, a dzieł „manifestami pokoleniowymi” jest również kwestia samoidentyfikacji autora, jak również stopień autentyczności jego wypowiedzi artystycznej. W przypadku piosenki, gdzie termin „autentyczność” jest szczególnie istotny<sup>3</sup>, oprócz performowanych przez autora treści, ważny jest również jego wizerunek i gatunek muzyczny, jaki reprezentuje. Powszechne przypisywanie komuś roli „głosu pokolenia” może być również efektem projekcji i społecznego przeświadczenia o tym, że dany twórca przez wzgląd na swoją osobowość sceniczną czy *background* jest modelowym przykładem członka konkretnej generacji (a gatunek muzyczny, który reprezentuje, jest dla tego pokolenia najbardziej istotnym).

Większość powyższych, naszkicowanych tylko ogólnie wątpliwości, nie zniechęca jednak opinii publicznej. Niezmiennie co pewien czas na polskiej scenie muzycznej pojawia się ktoś ogłaszany nowym „głosem pokolenia”, wyśpiewujący jego rzekome bolączki, lęki i nadzieje. Wydaje się, że tendencję tę warunkują w jakiejś mierze burzliwe losy naszego kraju na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat<sup>4</sup>, a także przywiązanie do koncepcji generacji, zaproponowanej przez Kazimierza Wykę, która dowartościowuje fatalizm i kategorię „przeżycia pokoleniowego” (Wyka 1977). Jak pisał Witold Wrzesień, „szybkie przemiany społeczne przyspieszają pojawianie się nowych bliskich generacji i powodują zawężanie ich granic” (Wrzesień 2006: 232). Od 1980 roku do dziś rzeczywistość polityczno-społeczna zmieniła się diametralnie, dzięki czemu trudno się dziwić intensywnym poszukiwaniom „wypowiedzi pokoleniowych”, odcinających się od tego co było, od przestarzałych (czy może: niewystarczających) form i wartości.

W niniejszym artykule chciałbym przybliżyć losy trzech popularnych polskich piosenek, które uznawane były i są za arcyważne głosy w debatach pokoleniowych<sup>5</sup>. Będzie to *Nasza klasa* Jacka Kaczmarskiego, *To wychowanie* zespołu T. Love i *Patointeligencja* rapera Maty. Analiza poszczególnych

2 Analizując wpływ kultury popularnej na świadomość społeczną, Wojciech Jerzy Burszta i Waldemar Kuligowski w pracy *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury* zaproponowali pojęcie „krajobrazów medialnych”, które oferują szeroki repertuar wyobrażeń, wątków narracyjnych, krajobrazów etnicznych składających się na formy tekstualne na podstawie których odbiorcy mogą składać scenariusze imaginacyjnego życia – zarówno własnego, jak i innych (Burszta & Kuligowski 1999: 40-54).

<sup>3</sup> Jak często padają zarzuty o brak autentyzmu u performujących wokalistów!

<sup>4</sup> Oczywiście, wyjąwszy współczesne działania marketingowe, które niemal z każdego artysty robią „ważny głos młodego pokolenia”.

<sup>5</sup> Terminu „pokolenie” będę używał zgodnie z jego potocznym rozumieniem i wykorzystywaniem w kontekście poszczególnych piosenek.

elementów wspomnianych piosenek będzie miała na celu zdiagnozowanie fenomenu ich popularności i statusu piosenek „pokoleniowych”. Istotnym elementem omówienia będzie również recepcja tych utworów (traktowanych jako wielokodowy performans), uwarunkowana przez szereg czynników wymienionych wcześniej – na czele z treścią słowną i muzyczną, wizerunkiem artysty, czy gatunkiem.

### **Co się stało z naszą klasą? Zaangażowanie**

*Naszą klasę* Jacka Kaczmarskiego uważa się za utwór szczególnie ważny dla Polaków tak zwanego pokolenia stanu wojennego. Ten „chwytający za gardło zapis dramatu polskiego lat osiemdziesiątych” (Bratkowski 1990: 7), wykorzystuje wielką metaforę szkoły dla parabolicznego ukazania losów rówieśników autora, którzy wychodząc z „systemu szkolnego”, próbują odnaleźć się w „systemie polityczno-społecznym” – dorosłym życiu. Kaczmarski sygnalizuje (na prawach synekdochy, która – choć sygnowana imiennie i geograficznie – ma tu walor uniwersalizujący) dramatyczne koleje życia swoich koleżanek i kolegów z tytułowej szkolnej klasy, ukazując ich komplikacje życiowe, trudne wybory, zarówno upadki, jak i wzloty, za którymi stoją ceny kompromisów, konformizmu i nonkonformizmu, a wszystkie one osadzone w czytelnych aluzjach do konsekwencji stanu wojennego. Wysoki stopień niedookreślenia migawkowo przedstawionych sytuacji sprawił, że ze strzępami życiorysów rówieśników Kaczmarskiego wielu mogło się utożsamiać: nie budziła wątpliwości mocna korelacja przedstawionych skrawków biografii z ówczesną sytuacją polityczno-społeczną.

Obok walorów treści werbalnej i warstwy muzycznej, ta, pisana od 1983 do 1987 roku piosenka, swój ogromny sukces i kształt recepcji zawdzięcza przede wszystkim postaci samego autora, który zajął szczególne miejsce w historii polskiej kultury. W latach osiemdziesiątych XX wieku przyłączył do Jacka Kaczmarskiego tytuł „barda *Solidarności*”, co mocno naznaczyło odbiór jego twórczości, w tym również omawianego utworu. Najlepszym dowodem na przywołany stan rzeczy może być to, że po śmierci poety niemal wszystkie większe dzienniki i czasopisma informowały o fakcie, wykorzystując właśnie ten epitet (Czaja 2020: 38-39). „Bard”, zupełnie jak „pokolenie”, to termin niejednoznaczny, rozmaicie definiowany<sup>6</sup>. Wyjąwszy większe, choć często tylko kosmetyczne, rozbieżności, badacze są zgodni co do tego, że współcześnie osoba określana tym terminem ma w swojej społeczności „wysoki status”, grono

<sup>6</sup> Termin „bard” w kontekście Jacka Kaczmarskiego dobrze opracowała Kamila Czaja w pracy *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane*.

wielbicieli, a poprzez wykonywanie swoich autorskich utworów angażuje się w sprawy społeczne<sup>7</sup>. Jak twierdzi Karolina Sykulska – stan wojenny i stylistyka powstających wówczas piosenek sprawiły, że pojęcie „współczesnego barda” zmieniło swoje znaczenie. Badaczka pisze: „Dla odbiorców nie był to już tylko śpiewający poeta, poruszający w swej twórczości problemy moralno-egzystencjalne, ale przede wszystkim śpiewak zagrzewający pieśnią do walki, podtrzymujący na duchu naród w dramatycznym momencie jego historii i polityczny opozycjonista, orędownik »Solidarności«” (Sykulska 2007: 56).

Jak powyższe fakty wpływają i wpływały na recepcję *Naszej klasy*? Marek Karpiński<sup>8</sup> w tekście *Jacek Kaczmarski – aneks do wniosku o awans* sugeruje, że ze względu na swój status barda, autor *Oblawy* „przemienia rzeczywistość w poezję. Znajduje dla niej skrót, kondensację, by tak ją zakląć, utrwalić, przekazać”. Krytyk sugeruje również, że fakt ten implikuje patrzenie na rzeczywistość „jego [Kaczmarskiego – M.Ł.] oczami” (Karpiński 1993: 24). W świetle powyższych sądów artystyczne komunikaty pieśniarza są poetyckim, autentycznym odtworzeniem ówczesnego „teraz” czy nawet synonimem prawdy. Co więcej, siła jego utworów ma wiązać się również z modelowaniem recepcji rzeczywistości, a co za tym idzie – jej kształtowaniem. Karpiński mówi przecież o „mówieniu i myśleniu Kaczmarskim” i nie jest w swoich rozpoznaniach odosobniony (w podobnym tonie wypowiada się na przykład Krzysztof Gajda; Gajda 2004).

Sam autor przekonywał: „[...] wstydzę się piosenki *Nasza klasa*, która w swoim czasie zrobiła furorę, a którą napisałem z bardzo chłodnym sercem, bo spodobał mi się pomysł wymienienia imion dawnych kolegów, rozsianych po świecie. Jej powodzenie zaskoczyło mnie. Doszedłem do wniosku, że napisałem »wyciskacz łez«” (Wróblewski 1995). Pomimo deklarowanego dystansu i „chłodnego serca” w stosunku do procesu powstawania warstwy tekstowej *Naszej klasy*, wszystkie komponenty piosenki, na czele z osobą autora, „pracują” na jej pogłębioną i emocjonalną recepcję. W świetle powyższych faktów trudno się też dziwić, że rzeczona piosenka, jak później jej kontynuacja 1992 z roku, stała się utworem, z którymi utożsamiało się pokolenie wchodzące w „dorosłość” w latach osiemdziesiątych XX wieku, a także inne pokolenia znajdujące w tekście elementy, z którymi można się było utożsamiać. Przykładem tego stanu rzeczy może być artykuł Piotra Bratkowskiego na łamach „Newsweeka”, gdzie dziennikarz analizuje swoją generację przez

<sup>7</sup> Na powyższe cechy zwracają uwagę Jadwiga Sawicka i Ewa Paczoska, Monika Parczyńska, Karolina Sykulska i Krzysztof Gajda.

<sup>8</sup> Co warto nadmienić – Karpiński w latach 80iemdziesiątych XX wieku był działaczem opozycji i członkiem „Solidarności”, przez co jego stosunek do twórczości Kaczmarskiego jest szczególnie – ale z pewnością zbliżony do postawy innych osób zaangażowanych w działalność opozycyjną.

pryzmat piosenki Kaczmarskiego (Bratkowski 2019). Pytanie *Co się stało z naszą klasą?* powraca jak mantra, a z różnymi wątkami tekstu mogą się utożsamiać także inne pokolenia.

### **To (punkowo-rockowe) wychowanie. (Pozorna) bierność**

Mirosław Pęczak przekonywał, że w ostatnich latach PRL-u doszło do istotnej zmiany wrażliwości młodych ludzi: „Nowe pokolenie w większości nie ekscytowało się estetyką poezji śpiewanej, zaś późniejsze inicjatywy, już lat dziewięćdziesiątych, w rodzaju Krainy Łagodności uchodziły w jego oczach za rodzaj muzycznego obciachu” (Pęczak 2017: 42). Wschodnie inspiracje (Aleksander Galicz, Dina Wierny, Włodzimierz Wysocki, Bułat Okudźawa), bardowska estetyka i sceny kabaretowe ustępowały miejsca zachodnim wzorcom muzycznym (brytyjski punk), gitarom elektrycznym, halom i klubom koncertowym. Młodzi ludzie, wchodzący w dorosłość w czasie transformacji gospodarczej, identyfikowali się z nową estetyką, szukali nowych idoli.

Jednym z głosów młodego pokolenia okrzyknięty został wówczas Zygmunt „Muniek” Staszczuk – lider zespołu T. Love. Jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku, mniej więcej w połowie dekady, grupa skomponowała utwór, który w okresie transformacji gospodarczej okazał się prawdziwym hitem.

Lider T. Love tekst *Wychowania* napisał<sup>9</sup> mając zaledwie dwadzieścia lat. W rozmowie z Rafałem Księżykiem wspominał: „Można powiedzieć, że to były pierwsze dojrzałe teksty. Ale jest w nich chłopięcość. [...] Pasowało mi też outsiderstwo, »obserwacja z boku«, jak ktoś napisał o naszych tekstach” (Księżyk & Staszczuk 2019: loc. 1368-5990). Ta chłopięcość połączona z potocznym (choć poetyckim) językiem<sup>10</sup> sprawiła, że utwór jawił się jako jasny i czytelny komunikat, mogący się podobać młodym. Cechy te pozwalały również na szerokie grono niekoniecznie „przygotowanych literacko” słuchaczy, którzy dostawali piosenki pozornie nieskomplikowane i w pełni zrozumiałe. Jednak postulowane przez Staszczuka „outsiderstwo”, wynikające z punkowych proweniencji zespołu, generowało oprócz celnych – bo zdystansowanych – obserwacji, także ironiczne treści, mogące sprawiać słuchaczom większe trudności interpretacyjne.

<sup>9</sup> Należy zaznaczyć, że bezsprzecznie najbardziej rozpoznawalny element utworu – refren został zapożyczony od zaprzyjaźnionego zespołu Staszczuka, a jak się później okazało – był plagiatem wiersza Włodzimierza Antkowiaka.

<sup>10</sup> Wojciech Bonowicz przekonywał: „Kaczmarski to nurt polityczny, też w sumie inteligentki, tyle że okoliczności uczyniły zeń zjawisko o szerszym znaczeniu. [...] Autorzy młodsi, jak Muniek Staszczuk, to z kolei przygoda punkowa polegająca na tym, że wchodzimy i mówimy tak samo jak na ulicy” (Marchewka, Illg, Jarniewicz, Bonowicz, Fiedorczyk & Majkowski 2017: 99).

W *Wychowaniu* rówieśnicy Staszczyka sportretowani zostali jako nieufni, zamknięci w sobie, zdystansowani wobec instytucji. Wokalista szkicuje w ramach piosenkowej narracji relację dwojga ludzi, którzy w nieprzychylniej rzeczywistości („tak strasznie leje i mokro wszędzie”) nie potrafią zawiązać nici porozumienia, bo „tak ich wychowano”. Pomimo marzeń o wolności i szaleństwie (wers „Tak bardzo chciałyby, abyśmy zwariowali”<sup>11</sup>), tkwią w nałożonych przez starsze pokolenie (rodzinę i szkołę) schematach. Jak zdradzał Muniak, *Wychowanie* to przede wszystkim „bunt przeciwko mieszczaństwu, kołtuństwu” (Księżyk & Staszczyk 2019: loc. 1356-5990). Refren, który rzekomo zachęca do bezrefleksyjnego szacunku wobec wielkich wartości, na czele z ojczyzną, ma naturalnie funkcję ironiczną i à rebours owe wartości dyskredytuje. Hipokryzja instytucji – rodzinnych i oficjalnych – uderzyła rykoszetem w pojęcia, których treść musi być przez młodych podważona jako naznaczona fałszem i opresyjna.

Skardziński i Wojciechowski przekonują, że właśnie z powodu refrenu *Wychowanie* w PRL uchodziło za piosenkę antykomunistyczną. W wolnej Polsce natomiast „przebój T. Love upodobali sobie skinheadzi i utożsamiali z pieśnią narodową” (Skardziński & Wojciechowski 2017: 417) – uniwersalne, antysystemowe, lecz ironiczne przesłanie w niektórych kręgach odczytywane było dosłownie. W wywiadzie z Rafałem Księżykiem wokalista wspominał jedną z takich sytuacji: „To był absurd, pamiętam taki koncert w Gdańsku, z przodu przed sceną tańczą nastoletnie dziewczynki w T-shirtach, a ci z tyłu stoją i śpiewają: »Oo ojczyznę koochać...« i hajlują. [...] Ludzie z różnych stron widzieli w *Wychowaniu* to, co im pasowało. I kontestatorzy, i narodowcy, i rasiści, od których zawsze byłem bardzo daleko” (Księżyk & Staszczyk 2019: loc. 1397-5990).

Przyczyną popularności piosenki mógł być jej tekst: uniwersalne sytuacje szkicowane przez autora<sup>12</sup>, wątek szkolny, który można było odczytać na różnych poziomach<sup>13</sup>, pociągać mógł również bezpośredni, choć poetycki język Staszczyka. Z pewnością nie bez znaczenia była w tym procesie nieskomplikowana, chwytliwa linia melodyczna. Sam lider T. Love sugeruje

<sup>11</sup> Fragment ten wydaje się subtelniejszą wersją podobnych buntowniczych postulatów wywodzących się z polskiej muzyki punk. Na poziomie tekstowych z tym gatunkiem zbieżności jest dużo więcej, na czele z wspomnianą niechęcią do wszelkich instytucji.

<sup>12</sup> Na ten element szczególną uwagę zwrócił Stanisław Soyka, który zdaniem Staszczyka przede wszystkim potraktował tę piosenkę jako *love story*. (Księżyk & Staszczyk 2019). Sam Soyka mówił jednak o inspiracji „Muńkowym” patriotyzmem – „z dystansem a nawet przekąsem”. Skardziński & Wojciechowski 2017: 418).

<sup>13</sup> W nowej wersji przeboju z 2017 roku, katowicki raper Miuosh wykonuje nowe zwrotki *Wychowania*, opierając się na treściach pierwowzoru. Okazuje się, że mimo różnicy pokoleniowej między artystami – Miuosh rocznik 1986, Muniak – 1963, problemy podejmowane w piosence nie tracą na aktualności.



jednak, że za sukcesem utworu mógł stać przede wszystkim jego wizerunek. Komentując fascynację, jaką względem *Wychowania* przejawiali skinheadzi, mówili: „Najwyraźniej brali za dobrą monetę, że ten Muniek, swojski, prząsny, o Polsce śpiewa” (Księżyk & Staszczuk 2019: loc. 1397-5990).

Z całą pewnością zespół wiele zawdzięcza jego osobowości scenicznej. Zygmunt Staszczuk, występujący pod ksywą „Muniek”<sup>14</sup>, od początku swojej kariery powszechnie utożsamiany był z luzem, prostotą i bezpośredniością. Dzięki temu jego „muzyczne komunikaty” funkcjonowały bardzo blisko odbiorcy, a doświadczając muzyki i tekstów T. Love, niezależnie od wieku, miało się wrażenie, że słucha się kumpla, który opowiada o sobie i swoich problemach, czasami się zgrywając, czasem będąc śmiertelnie poważnym. Dlatego też z treścią *Wychowania* tak łatwo się było utożsamić nie tylko rówieśnikom Staszczuka, ale również starszym i młodszym słuchaczom.

### „My to patointeligencja”. Skandal

Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XX wieku były czasem prężnego funkcjonowania subkultur, które produkowały coraz to nowe propozycje „manifestów pokoleniowych” w ramach swoich struktur. W XXI wieku w Polsce na ich miejscu zrodziło się diagnozowane przez Michela Maffesolię zjawisko nowoplemienności (Maffesoli 2008). Grupy społeczne nie są już stałe i jasno zdefiniowane<sup>15</sup>, ale powstają *ad hoc*, są wynikiem potrzeby chwili, charakteryzuje je płynność i ulotność. Wraz z komercjalizacją subkultur<sup>16</sup>, prymatem neoliberalizmu postulującego „identyfikację z samym sobą” (Melosik 2016: 92) i wszechobecną ironią, będącą formą obrony przez postępującym konsumpcjonizmem<sup>17</sup>, subkulturowe formy oporu lub buntu, typowe dla przeszłości, „wydają się niekiedy wręcz groteskowe” (Melosik 2016: 92). Dodając do powyższych rozpoznań powszechne przeświadczenie o tym, że współczesna młodzież nie ma postulowanego przez Wykę doświadczenia generacyjnego (Wyka 1977: *passim*), takiego, jakim mógł być dla ich rodziców i dziadków stan wojenny lub transformacja gospodarcza, trudno się dziwić, że niewiele jest piosenek traktowanych jako ich wypowiedzi „pokoleniowe”.

<sup>14</sup> Już samo zmięczenie imienia konotuje poczucie bliskiej relacji artysty ze słuchaczem.

<sup>15</sup> Marian Filipiak wskazuje na cztery elementy tworzące specyfikę subkultury: ideologię, obyczajowość, wizerunek i twórczość artystyczną. (Filipiak 1999: *passim*)

<sup>16</sup> David Muggleton mówi nawet o „śmierci oryginalności i autentyczności subkultur” (Muggleton 2004: 60).

<sup>17</sup> „Uprzejma, uładowana postawa jest w tej rzeczywistości postawą komercyjną. [(...) ronia, tak jak agresja, jest formą odreagowania uprzejmości wymuszonej przez otoczenie” (Siewiorek 2014).

Jeżeli „głosu młodych” się dzisiaj gdzieś poszukuje, to będzie to przede wszystkim kultura hip-hop. Jednym z najśłynniejszych utworów realizujących ten gatunek w XXI wieku była bez wątpienia *Patointeligencja* rapera Michała „Mata” Matczaka. Niedługo po jej publikacji w grudniu 2019 roku, piosenka stała się ogólnokrajowym fenomenem. O Matczaku i rzekomych problemach jego pokolenia rozpisywano się bardzo szeroko. Przekaz i formę *Patointeligencji* komentowali dziennikarze społeczni, politycy, celebryci, artyści i krytycy muzyczni<sup>18</sup>, piosenką zainteresowana była zarówno prawica, jak i lewica, podnoszące w dyskusjach najbardziej istotne dla siebie problemy. Obok komentarzy wyrażających podziw i współczucie wobec autora, pojawiły się także liczne głosy zawierające wątpliwość co do jego wiarygodności i autentyczności performowanych przez niego treści.

Rzeczony utwór przybliżył realia życia młodych Polaków z bogatych domów, którzy nie wytrzymując presji narzucanej przez rodziców i szkołę, odreagowują alkoholem, narkotykami, przygodnym seksem. Podobnie jak Kaczmarek w *Naszej klasie*, Mata przybliżył słuchaczom „strzępki biografii” swoich rówieśników. Uderzające jest to, że informacje, którymi się dzieli, ukazują wyłącznie głęboką patologię funkcjonowania młodych ludzi. Opisywane przez siebie epizody (na mocny przekaz utworu z pewnością ma wpływ także ich nagromadzenie) zderza z obrazami podkreślającymi wysoki status materialny ich bohaterów. Raper nie dystansuje się jednak od szkicowanych przez siebie problemów – sam deklaruje bycie częścią „patointeligencji”.

Odbierając nagrodę na gali Popkillery 2020 za najlepszy hip-hopowy singiel roku, Michał „Mata” Matczak wyznał, że zanim zaczął tworzyć własne utwory, zastanawiał się, czy przez wzgląd na swój status i pochodzenie (jest synem znanego prawnika, Marcina Matczaka<sup>19</sup>) ma prawo funkcjonować w ramach gatunku, który wywodzi się ze zgoła innych społecznych przestrzeni. Wyrazem tych wątpliwości była właśnie *Patointeligencja*, w której raper zdał relację z realiów życia osób sobie podobnych, a także podzielił się wątpliwościami na temat kontrastu tego społecznego uprzywilejowania z tworzonym przez siebie hip-hopem<sup>20</sup>. Deklarował przy tym (a także przy okazji okolicznych wywiadów) absolutną szczerą intencję.

Być może to liczne deklaracje autora sprawiły, że piosenka była odczytywana przede wszystkim jako szczerzy głos młodego pokolenia. Niewykluczone,

<sup>18</sup> Trudno wybrać kilka przykładów z mołości tekstów, dyskusji i polemik na temat utworu.

<sup>19</sup> Fakt ten został wykorzystany i skomentowany w „Wiadomościach” TVP. Treść piosenki miała zdyskredytować ojca rapera – ważną postać dla ówczesnej opozycji.

<sup>20</sup> Warto zaznaczyć, że przesunięcie, jakiego Mata dokonuje (snucie opowieści osoby uprzywilejowanej – dla tradycyjnego hip-hopu byłoby to nieporozumieniem), a także sukces komercyjny jest potwierdzeniem przemieszczenia hip-hopu z muzycznych peryferiów do głównego nurtu.

że wpływ na ten stan rzeczy miał również gatunek, który od początku swojego istnienia postulował prawdę i autentyzm. Sama werbalna warstwa piosenek Maty, przez wzgląd na ironię, nieco grubiańskie eksperymenty słowne i balansowanie na granicy dobrego smaku (przechodzące nieraz nawet w żenadę), nie pozwala jednak czytać jego twórczości bez pewnych problemów. Wspomniana autoironia i prześmiewczość, odbierane niejednokrotnie jako forma maski<sup>21</sup>, konotują skojarzenia ze zwykłym muzycznym żartem, osłabiając, ujmując komunikatem Maty wiarygodność w niektórych kręgach. Różne odczytania *Patointeligencji* nadają utworowi różne poziomy autentyzmu – od reportażu społecznego (który wymaga mocnej refleksji starszego pokolenia), poprzez zwykły kawałek muzyczny (literacko koloryzujący nieco rzeczywistość), po muzyczny mem (będący tylko zwykłym żartem małolata).

Można się zatem kłócić, czy singiel Maty jest autentycznym głosem pokolenia. Bezsprzecznie jednak funkcjonuje jako mocny głos w debacie międzypokoleniowej i diagnozuje problemy, które do tej pory nie wybrzmiewały w sferze publicznej tak donośnie<sup>22</sup>.

## Podsumowanie

Trzy przywołane w artykule piosenki – *Nasza klasa* Jacka Kaczmarskiego, *To wychowanie* zespołu T. Love i *Patointeligencja* rapera Maty mogą być dowodem na to, że uznanie kogoś za głos pokolenia zarówno przez określone pokolenie, jak i opinię publiczną, jest wynikiem zbiegów okoliczności – społecznego klimatu, atmosfery politycznej, koniunktury kulturalnej na określony gatunek muzyczny czy podjęcia przez autora społecznie ważkiego tematu związanego z młodymi ludźmi. Autentyczność, która jest nieodłącznym elementem debat roztrząsających zasadność traktowania muzyka jako reprezentanta danej (niejednokrotnie umownej, niedookreślonej, dyskursywnie projektowanej) generacji wcale nie musi przynależeć do warstwy werbalnej utworu, a również wynika z rozmaitych czynników – na czele z realizowanym gatunkiem czy wizerunkiem scenicznym artysty. Powyższe fakty, a także „przejmowanie” utworów przez poszczególne grupy i środowiska, utożsamianie się z performowanymi treściami dowodzi ogromnej społecznej potrzeby pojawiania się „piosenek pokoleniowych”.

Omówione w artykule utwory, będące egzemplifikacją piosenkowych manifestów różnych generacji, ukazując pokolenia swoich twórców w kontekście pokoleń rodziców i dziadków, są dowodem na to, że najbardziej fortunate deklaracje swoistości i odrębności pokoleniowej w sztuce opierają swoje

<sup>21</sup> Mata sam zresztą mówi o tej masce w wywiadzie (Błaszczak & Matczak 2020).

<sup>22</sup> Rok po premierze, utwór ma ponad czterdzieści milionów wyświetleń w portalu Youtube.

„narracje” na mechanizmie sporu. Konflikt będący mniejszym lub większym elementem każdej z przywołanych piosenek przynależy albo do sfery politycznej (stan wojenny u Kaczmarek) albo do społeczno-obyczajowej (relacje rodzice-dzieci u Muńka i Maty).

Pomimo różnic gatunkowych, literackich, estetycznych, w omawianych piosenkach dochodzi również do podobnej uniwersalizacji konceptu szkoły jako ponadpokoleniowego systemu tworzenia wartości. Co warto zaznaczyć – często utożsamianego z systemem opresji. Wątpliwości wobec procesu edukacji jako takiego (podnosili je między innymi Jerome Bruner, Klaus-Jürgen Tillmann, Pierre Bourdieu i Jean-Claude Passeron czy Michel Foucault) w przypadku polskiej historii wzmacnia jeszcze konkretny aspekt polityczny, który mocny wydzźwięk znajduje w tekstach przywołanych utworów, a także losach i wariantach ich recepcji.

Okazuje się, że nawet w tak niewinnym gatunku, jakim jest piosenka, potrzeba mocnego o zaznaczenia politycznych bądź obyczajowych antagonizmów (także w przypadku pozornego niezaangażowania), aby sprawić, żeby utwór zdobył liczne grono słuchaczy utożsamiających się z przesłaniem (niejednokrotnie odczytujących tekst po swojemu – w kontekście swojego pokolenia i własnych problemów). Nie wystarczy wyśpiewać pokoleniowe postulaty i racje – trzeba również wzorem romantyków sportretować i skrytykować „obszar gnuśności zalany odmętem” i jego „wody trupie” (Mickiewicz 2021).

## Źródła cytowań

- ARTWIŃSKA, ANNA, FIDELIS, MAŁGORZATA, MROZIK, AGNIESZKA, ZAWADZKA, ANNA (2016), „Pożytki z „Pokolenia”. Dyskusja o „pokoleniu” jako kategorii analitycznej’, *Teksty Drugie*: 1, ss. 347-366.
- BŁASZCZAK, JAN, MATCZAK, MICHAŁ (2020), „Na przekór – rozmowa z Matą’, *Przekrój*, online: <https://przekroj.pl/kultura/na-przekor-rozmowa-z-mata-jan-blaszczak>, [dostęp: 26.03.2021].
- BRATKOWSKI, PIOTR (1990), „Idol mimo woli’, *Tygodnik Powszechny*: 42, ss.7.
- BRATKOWSKI, PIOTR (2019), „To się stało z naszą klasą’, *Newsweek*: 10.04.2019, online: <https://www.newsweek.pl/kultura/jacek-kaczmarek-czy-potrafilby-wyspiewac-dzisiejsza-polske/8m7lqvp>, [dostęp: 13.02.2021].
- BURSZTA, WOJCIECH JERZY, KULIGOWSKI, WALDEMAR (1999) *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- CZAJA, KAMILA (2020), *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- FILIPIAK, MARIAN (2003), *Od subkultury do kultury alternatywnej*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- GAJDA, KRZYSZTOF (2003), *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- GAJDA, KRZYSZTOF (2004), „Słyszę czasami głosy osób rozżalonych...”, online: <http://www.kaczmarek.art.pl/media/prace-naukowe-o-jacku-kaczmarek-slysze-czasami-glosy-osob-rozjalonych/>, [dostęp: 8.03.2021].
- KARPIŃSKI, MAREK (1993), „Jacek Kaczmarski – aneks do wniosku o awans’, *Puls*: 5/6, ss. 81–91.
- KSIĘŻYK, RAFAŁ, STASZCZYK, MUNIEK (2019), *King! Autobiografia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie [Edycja Kindle]
- MAFFESOLI, MICHEL (2008), *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- MARCHEWKA, ANNA, ILLG, JERZY, JARNIEWICZ, JERZY, BONOWICZ, WOJCIECH, FIEDORCZUK, JULIA, MAJKOWSKI, TOMASZ (2017), „Poezja to jest to coś do śpiewania”, *Znak*: 742, ss. 94-104.
- MELOSİK, ZBYSZKO (2016), „Post-subkultury i tożsamość młodzieży współczesnej: Tyrania tymczasowości?”, *Studia Edukacyjne*: 39, ss. 73-96.
- MICKIEWICZ, ADAM (2021), *Oda do młodości*, online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/oda-do-mlodosci.html>, [dostęp: 02.04.2021].

- MUGGLETON, DAVID (2004), *Wewnątrz subkultury*, przekł. Agata Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- PĘCZAK, MIROSŁAW (2017), „Bardyzm”, *Dialog*: 726, ss. 33-44.
- SIEWIOREK, ROBERT (2014), „Powaga: beka z beki”, *Dwutygodnik.com*: 148, online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5610-powaga-beka-z-beki.html>, [dostęp: 23.03.2021].
- SKARDZIŃSKI, JAN, WOJCIECHOWSKI, KONRAD (2017), *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak: In Rock.
- SYKULSKA, KAROLINA (2007), „Bard w polskiej kulturze – historia i współczesność (zarys problematyki)”, *Literatura Ludowa*: 1/2007, ss. 45-57.
- WRÓBLEWSKI, ANDRZEJ, KACZMARSKI, JACEK (1995), „Przebywam w języku”, *ELa: europejski magazyn dla ciebie*, online: <http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/przebywam-w-jezyku/>, [dostęp: 6.03.2021].
- WRZESIEŃ, WITOLD (2006), „Kilka uwag o sytuacji pokoleniowej współczesnej młodzieży”, *Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny*: 1, ss. 229-241.
- WYKA, KAZIMIERZ (1977), *Pokolenia literackie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.