

Parodia konstruktywna raz jeszcze. O piosenkach zespołu „Kury” z płyty P.O.L.O.V.I.R.U.S.

Grzegorz Marzec

Grzegorz MARZEC

Parodia konstruktywna raz jeszcze.

O piosenkach zespołu „Kury” z płyty P.O.L.O.V.I.R.U.S.

|

W 1998 roku nieznanymi szerzej trójmiejski zespół „Kury” wydał płytę o zagadkowym tytule „P.O.L.O.V.I.R.U.S.”. Przyniosła ona, najogólniej rzecz ujmując, parodie i pastisze zastanych w polskiej rzeczywistości gatunków muzycznych, takich jak reggae, disco polo, metal, hip-hop i techno, piosenka patriotyczna, jazz czy country. Dość niespodziewanie, bo „Kury” reprezentują skrajnie podziemny nurt polskiej muzyki, „P.O.L.O.V.I.R.U.S.” zyskał oddźwięk nawet w komercyjnych mediach, zaś wyrazem uznania dla tego albumu stało się przyznanie zespołowi Fryderyka 1998 w kategorii „Alternatywna Płyta Roku”, a Ryszardowi Tymonowi Tymańskiemu, liderowi „Kur” – Paszportu „Polityki” za rok 2001. Podczas Fryderykowej gali Tymański nie zapomniał jednak o swych awangardowych korzeniach i w ostrych słowach skrytykował samą instytucję nagrody, pozostającą zapewne pod wpływem największych firm wydawniczych, oraz wymuszoną przez muzyczne lobby sytuację w mediach i na rynku. Jego mikrofon (telewizja transmitowała gałę bezpośrednio) wyciszono...

Tytuł jak i treść niniejszego artykułu zrodziły się z niewątpliwej inspiracji tekstem Michała Głowińskiego, podejmującym zagadnienie parodii w *Pornografii* Gombrowicza¹. Głowiński odróżnił w swej pracy wąsko rozumianą parodię literacką (nie będącą zazwyczaj niczym ponad ośmieszającą tekst wyjściowy zabawą) od reprezentowanej właśnie przez Gombrowiczowską narrację parodii konstruk-

^{1/} M. Głowiński *Parodia konstruktywna. O „Pornografii” Gombrowicza*, w: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

Marzec Parodia konstruktywna raz jeszcze

tywnej, która nie tylko nie ogranicza się do krytyki konkretnych stylów czy autorów, ale jest w istocie krytyką światopoglądu, jaki ukrywa się za parodiowanym językiem. Nie jest nigdy celem sama w sobie, „stanowi także regułę budowania własnego świata, staje się jednym z czynników, umożliwiających ekspresję własnej problematyki, tej, która w parodiowanych wzorcach nie tylko się nie pojawiła, ale nawet pojawić się nie mogła, polega przeto na budowaniu poprzez przeczenie”². Ludyczne aspekty parodii zostają poważnie ograniczone i stłumione, jeżeli już się pojawiają, to ubocznie, zwykle wskutek naddania parodiowanemu językowi autorskiej koncepcji komunikowania o świecie, a nie, jak to ma zazwyczaj miejsce, doprowadzania do karykatury. Pisarz jest ironistą, stale zajmuje pozycję ponad cudzymi i własnymi wypowiedziami, nie identyfikuje się z żadną z nich, każdą postrzega jako gwałt i przemoc. Dystans do formy zdobywa – to odkrycie Gombrowicza – panując nad formami, przyswajając je sobie. Ujawnić sztuczność, nieprzezroczystość, ideologiczne zaangażowanie języka – oto prawdziwe cele pozytywnej parodii.

Z takim odkryciem i obnażeniem mamy do czynienia w przypadku piosenek z płyty „P.O.L.O.V.I.R.U.S.”. Świat polskiej muzyki rozrywkowej w latach 90., przemawiający określonymi językami-piosenkami, pozornie przezroczystymi i oczywistymi, zostaje potraktowany przez „Kury” jako domena sztuczności i fałszu, pełna pretensji, których nie potrafią dostrzec przeciętni odbiorcy. Ryszard Tymański dostrzegł te języki i uczynił je przedmiotem parodystycznego omówienia. Stał się, by użyć formuły Gombrowicza, „panem form”. Potrafił stworzyć ironiczny dystans, który jest nieodzowny, jeśli chce się obnażyć cudzy język jako Formę. Podjął krytyczny dialog ze światem, kulturą i ideologią, jakie kryły się za pozornie zwyczajną piosenką, niby nie będącą niczym więcej niż źródłem banalnej rozrywki. Na ruinach tego świata i tej kultury – bo doprowadził je do ruiny – zbudował koncepcję zupełnie odmiennego komunikowania o muzycznej rzeczywistości.

2

O zakwalifikowaniu jakiegoś tekstu jako parodii decyduje zazwyczaj skonfrontowanie jej planu wyrażania i treści z tymi samymi składnikami wzorca. Jawi się wtedy jako twór pasożytniczy, stosujący wysoką formę do niskiej treści. Współczesna praktyka literacka dobitnie ukazała ograniczenia takiej definicji. Parodię trzeba obecnie opisywać jako jedną z form *mimesis* krytycznej³, jako destruktywne bądź destruktywno-konstruktywne naśladowanie cudzej mowy. Pragmatyczny aspekt parodii, którego domagała się Linda Hutcheon⁴, każe dostrzec za tą mową czyjąś postawę ideologiczną czy światopoglądową. Korzystając z rozróżnienia Aleksandra Berezy (i dość znacznie je redefiniując), można by mówić o wąskim

2/ Tamże, s. 227-228.

3/ Por. Z. Mitosek *Mimesis krytyczna*, w: *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.

4/ Zob. L. Hutcheon *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, przeł. K. Górską, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 1.

Interpretacje

i szerokim adresie wypowiedzi parodystycznej⁵. Pierwszy z nich byłby albo konkretnym tekstem, albo stylem, gatunkiem, kliszą, sposobem komunikacji, które dałoby się odtworzyć jako hipotekst parodii. W drugim wypadku należy mówić o przestrzeni ideologicznej, która ukrywa się za wąskim adresem parodystycznego dyskursu. Ograniczenie adresu parodii do jej wzorca, historycznie poprzedzającego ją tekstu, prowadzić musi nieuchronnie do pomniejszenia doniosłości samej kategorii. Zawężenie to zostaje nierzadko wtłoczone do definicji parodii, zazwyczaj nie dlatego, że nie dostrzega się jej krytyki ideologicznej, ale wyłącznie w celu otrzymania spójnej klasyfikacji pokrewnych jej zjawisk (trawestacji, burleski, parafrazy, satyry, groteski). Zamęt pojęciowy, jaki może napotkać czytelnik wielu tekstów poświęconych problemowi parodii i form do niej zbliżonych, wynika zatem z pomijania szerokiego adresu wypowiedzi parodystycznej (tak jak ja go ujmuję) oraz – i to mankament najpoważniejszy – z uporczywego trzymania się rozróżnienia w dziele literackim formy i treści⁶.

Słabość tego dualizmu polega po pierwsze na tym, że nie można za jego pomocą opisać wszystkich zjawisk parodystycznych, a po drugie – i do tego sprowadza się moja podstawowa teza – że owo rozróżnienie nie jest fundamentem, który decyduje o zakwalifikowaniu jakiegoś tekstu jako parodii, ale w istocie stanowi pochodną innego zjawiska, tym razem podstawowego – rozdwojenia (czy nawet zwielokrotnienia) podmiotów wypowiedzi parodystycznej. Dychotomia formy i treści może więc w parodii nastąpić (i zwykle tak jest), ale wcale nie musi. Spróbujmy to pokazać na materii tekstu; pod nóż biorę piosenkę *Jesienna deprecha* (patrz aneks). Zanim objaśnię jej parodystyczność, pragnę w tym miejscu przypomnieć prosty fakt, że jej tekst nie może, a przynajmniej nie powinien być czytany w oderwaniu od kodu muzycznego (jest to problem konwencjonalności tekstu słownego piosenki, szczególnie istotny w przypadku piosenki parodystycznej⁷).

^{5/} A. Bereza *Parodia wobec struktury groteski*, w: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965.

^{6/} Jak pokazuje W. Karrer, wpadając może w marksistowskie tony, opozycja formy i treści, na podstawie której zwykle odróżnia się parodię od trawestacji, w zastosowaniu do konkretnych tekstów wykazuje swoje braki, a jednocześnie ujawnia zakotwiczenie w warunkującej ją świadomości klasowej, którą próbuje maskować. Rozróżnienie „wysoki-niski”, opierające się na dokonanej przez Horacego przyporządkowaniu miar wierszowych różnym planom treści i mające podstawy w retorycznym modelu poziomów stylistycznych (wysokiego, średniego i niskiego), uwarunkowane jest, zdaniem Karrera, socjalnym statusem mówiącego i gatunku literackiego oraz socjologią odbioru. Zob. W. Karrer *Trawestacja, parodia, pastisz*, przeł. K. Jachimczak, „Studenckie Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” VII, „Studenckie Zeszyty Polonistyczne”, Kraków 1988, z. 3: *Ironia, parodia, satyra*.

^{7/} Rozważanie tego problemu, dla piosenki-parodii podstawowego, pozostaje poza zakresem niniejszego artykułu. Zainteresowanych odsyłam do prac A. Barańczak (*Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, w: *Formy literatury popularnej*, pod red. A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1973; *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983; *Problematyka interpretacji badawczej tekstu słownego*

Marzec Parodia konstruktywna raz jeszcze

Jesienna deprecha jest parodią granej do kotleta piosenki dancingowo-weselnej⁸, będąc ją tu określał mianem disco polo, gdyż współczesny klezmer to w potocznej świadomości wykonawca muzyki chodnikowej. O takim rozszyfrowaniu piosenki „Kur” decyduje nie tylko muzyka, ale również stylizowany na disco polo śpiew Tymańskiego – pełen emfazy i pretensjonalności. Jednak tekst słowny nie jest stylizacją, trzeba nawet powiedzieć więcej: wybiega daleko poza zakres tematyczny typowego tekstu piosenki disco polo, jest jak na nią dość niekonwencjonalny – tu w sensie przeciwstawienia się sztamie tego gatunku muzyki rozrywkowej, wręcz ambitny. Podejmuje (może forma poetycka nie jest wspaniała, ale tego byłoby już za wiele) rozważania egzystencjalne, co znacznie odbija od szmiry disco polo. Zwracam uwagę na pierwszy fakt: parodystyczna deprecjacja dokonuje się tutaj nie poprzez przedrzeźnianie głupawego wzorca, jak chciałby tego Ziomek⁹, ale przez podniesienie, choćby nieznaczące, rangi artystycznej tekstu. Zauważmy, jaką przeszkodę napotyka kwalifikowanie tej piosenki jako parodii ze względu na dychotomię formy i treści. Jeśliby bowiem założyć, że formą jest tekst muzyczny, a treścią – słowny, mielibyśmy do czynienia z sytuacją, w której forma została zachowana, treść natomiast – podwyższona. Trudno byłoby jednak zaklasyfikować *Jesienną deprechę* czy to jako parodię, czy jako trawestację (tylko te dwie wchodzi w grę), gdyż według tradycyjnych ujęć nie można mówić o parodiowaniu czy trawestowaniu gatunków z najniższej półki. Wydaje się więc, że już na tym elementarnym poziomie tradycyjne rozróżnienia wykazują swoją nieprzydatność lub przynajmniej ograniczoność. Wprawdzie zróżnicowanie formy i treści można tutaj wprowadzić, nie jest ono jednak źródłem parodystyczności, ale jego konsekwencją.

Wizja świata ukazana w tekście w niczym nie przystaje do głupio radosnych piosenek (znanych z komercyjnych telewizji), w których jeśli już pojawia się nuta smutku i przygnębienia, to raczej z tego powodu, że np. „ona odeszła i nie wiem, co mam z sobą zrobić”. W piosence Tymańskiego nie tylko nie padają skonwencjonalizowane do granic wytrzymałości słowa „kochać”, „miłość”, ale nie ma ani jednej wzmianki o tym, że przyczyną rozmyślań podmiotu lirycznego był miłosny zawód, uczuciowa klęska. Jest natomiast zupełnie czarna wizja, a jej powodem sprawy, które w normalnej piosence disco polo nie znalazłyby w ogóle miejsca: „ból prze-

piosenki, „Studia Polonistyczne IV, Poznań 1977) i E. Balcerzana (*Popularność literatury a „literatura popularna”*, w: *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1971).

8/ Tadeusz Komendant sugerował mi, że utwór ten parodiuje wzorce muzyki *new romantic* i istotnie wiele motywów muzycznych i tekstowych wskazuje, że jest to również dobry kierunek interpretacyjny. Piosenka dancingowo-weselna jest jednak bardziej swojska i przez to lepiej – co przyjdzie mi uzasadnić – wpisuje się w koncepcję płyty. Trudno tymczasem mówić o jakimś spektakularnym rozwoju *new romantic* w Polsce. Oba wzorce łączy jednak to, że są postrzegane jako kwintesencja tandety.

9/ J. Ziomek *Parodia jako problem retoryki*, w: *Powinowactwa literatury. Teksty i szkice*, Warszawa 1980, s. 374, 390. Zdaniem Ziomeka rzeczą niemożliwą, a jednocześnie zbyt łatwą, jest parodiowanie utworów o niskiej wartości literackiej.

Interpretacje

mijania, choroby, wojny, rozpacz, wszystkie ciemne strony życia”. Pojawia się temat, który, jak przypuszczam, tam stanowi tabu: poważnie potraktowane samobójstwo (bo oczywiście dopuszczalne są zdania w rodzaju „Dla ciebie mogę się zabić”). „Znów pragnę śmierci, wszystkie formy samobója przed oczyma stają mi” śpiewa nasz bohater i wiemy, że nie są to czcze pogroźki. Słownictwo, którym się posługuje, nie jest już przesłodzonym językiem tandetnych piosenek dobrych na wiejskie potańcówki: mamy tu i wulgaryzm, i wyrażenia slangowe (typowe raczej dla przedmieścia i piosenki hip-hop, np. „sprzedać adidasa”, co znaczy „zarazić wirusem HIV”), wreszcie metafory (trzy ostatnie wersy), z których rozszyfrowaniem mogą być niemałe problemy – stoi to w wyraźnej sprzeczności z opisaną przez Annę Barańczak tendencją komercyjnej piosenki do korzystania ze znaków jednorodnych i przyswojonych¹⁰.

Nie ulega wątpliwości, że tekst Tymańskiego jest absurdalny. Dzieje się tak, ponieważ jego podmiotem jest ktoś, kto – przynajmniej w dosyć potocznym wyobrażeniu, ale chyba nie tylko – mówi zgoła innym językiem i ma zupełnie przeciwny światopogląd czy odmienną umysłowość. Jest to ktoś, komu nigdy nie włożylibyśmy w usta słów „Mam znowu dola, znów pragnę śmierci...”. Tymański to właśnie robi: przedstawia stanowisko, o którym skądinąd wiemy, że jest absurdalne, jako wypowiedź grającego i śpiewającego disco polo mądrali¹¹. Nie może on, a przynajmniej nie powinien, wzbudzać naszej litości: oznaczałoby to, że daliśmy się sprowokować, lekceważąc wielopoziomą ironię przekazu, która tym jest silniejsza, im bardziej zdajemy sobie sprawę z owego przekazu niedorzeczności. Uwydatnia ją refren. *Alazon* dokonuje rozrachunku z dawnymi przyzwyczajeniami i uciechami (brazylijskie seriale, seks), które w nowej perspektywie, perspektywie rozważań sensu życia, okazują się, by użyć słów podmiotu, banałami. Tłumaczenie, że „może jestem nienormalny, za krótko byłem w wojsku”, poświadcza, że bohater był w przeszłości kimś innym i ślady tej dawnej osobowości ciągle w nim pozostaje: pobyt w wojsku uznawany jest za stymulator normalności.

Cel, do którego zmierzam, tu powinien się uwidocznić. Podmiotów wypowiedzi jest w tej piosence więcej niż tylko jeden i konstatacji tej nie przeczy również fakt, że mamy do czynienia z pierwszoosobową, konfesyjną formą wypowiedzianą. Zespól „Kury” przedstawia nam dyskurs, którego dysponentem nie jest ani on sam (największym bezsensem byłoby uznać, że *Jesienna deprecha* to wyznanie Tymańskiego), ani też pieśniarz disco polo: absurdalność jego stanowiska nie pozwala nam potraktować go jako szczerego i bezpretensjonalnego, co samo w sobie czyni już tę piosenkę parodią. Innymi słowy, żaden podmiot nie posiada w tej piosence

¹⁰ A. Barańczak *Konwencjonalność w piosence jako...*, s. 186-190.

¹¹ Zob. anegdotę, w której Kierkegaard pokazuje ironię Sokratesa (*Z „Papierów” (Noty o ironii)*, przeł. i oprac. B. Swiderski, „Literatura Na Świecie” nr 10-11/1999, s. 289). Do tego ujęcia nawiązuje de Man (*Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, s. 10), mówiąc o kontraście między *ieron* a *alazon*, głupkiem a mądralą z greckiej komedii. Mądrala jest tym, który mówi i zawsze wychodzi na głupka, sądząc, że głupkiem jest ten, który obnaża jego głupotę, *ieron*.

Marzec Parodia konstruktywna raz jeszcze

prawa wyłączności, *Jesienna deprecha* jest wypadkową dwóch co najmniej punktów widzenia, które spoiła sytuacja ironiczna; jeden z nich jest bowiem swego rodzaju nadświadomością drugiego, pokazuje jego ograniczenia, a zwłaszcza, skompromitowane tu przez sprowadzenie do groteski, jego dążenie do stania się językiem totalitarnym. Za wypowiedzią podmiotu, który śpiewa „Mam znowu doła, znów pragnę śmierci...”, ukryty jest podmiot ironiczny i parodystyczny, dokonujący krytycznego omówienia języka piosenki czy gatunku. Podkreślam więc raz jeszcze: nie jest możliwe opisanie parodystyczności *Jesiennnej deprechy* przy użyciu dychotomii forma–treść. Nigdy nie założono, że nie jest to rezultat mechanicznego zabiegu artystycznego, polegającego na manipulowaniu składnikami formalnymi hipotekstu, ale właśnie nietożsamości podmiotów, a więc sytuacji, w której jedna wypowiedź może mieć więcej niż jeden podmiot¹². Wydaje mi się, że nawet te utwory, w których opozycja forma–treść nigdy nie była kwestionowana (np. w *Batrachomachii* i całej w ogóle tradycji poematu heroikomicznego), można opisywać nie jako konflikt składników tej opozycji, ale jako nietożsamość podmiotu wypowiedzi z podmiotem wirtualnym, założonym przez czytelnika. Nietożsamość ta wynika z faktu, że podmiotów jest więcej. Kto zatem przemawia w powyższym tekście? Jak opisać tę dwoistość sytuacji komunikacyjnej? Z pomocą przychodzą dwie odmienne koncepcje ironii, które chciałbym zaanektować do opisu podmiotu wypowiadającego w piosence parodystycznej. Będą to pomysły Oswalda Ducrota oraz Paula de Mana. Wydaje się bowiem, że zachodzi podobieństwo sytuacji nadawczej w wypowiedzi ironicznej i w piosence-parodii.

Ducrot wprowadza definicję ironii do swoich rozważań o wypowiedzeniu polifonicznym, a więc mającym więcej niż tylko jeden podmiot. Ironia byłaby wyrazistym przykładem takiego wypowiedzenia. Píše Ducrot:

Moja teza [...] dałaby się wygodnie sformułować przez odróżnienie mówiącego i wypowiadających. Mówić w sposób ironiczny znaczy to, w odniesieniu do mówiącego L, że przedstawia wypowiedziane jako wyrażające stanowisko wypowiadającego E, stanowisko, co do którego skądinąd wiadomo, że mówiący nie bierze za nie odpowiedzialności i co więcej, uważa za absurdalne. Występując jako odpowiedzialny za wypowiedziane, L nie utożsamia się z E, źródłem punktu widzenia wyrażonego w wypowiedzianiu. W ten sposób odróżnienie mówiącego od wypowiadającego pozwala sformułować paradoksalny aspekt ironii [...]: z jednej strony stanowisko absurdalne jest w wypowiedzianiu ironicznym bezpośrednio wyrażone (a nie przytoczone), zarazem zaś nie obciąża L, skoro odpowiedzialny on jest tylko za słowa, punkty widzenia zaś ukazane w słowach są przypisane innej postaci, E.¹³

Otóż wypada zauważyć, że relacje nadawcze w piosence *Jesienna deprecha* zachowują się w sposób zbliżony do polifonicznej ironii Ducrota. Mielibyśmy w niej więcej niż jeden podmiot: mówiącego (L) i wypowiadającego (E), który byłby pod-

^{12/} Zob. O. Ducrot *Zarys polifonicznej teorii wypowiedziania*, przeł. A. Dutka, „Pamiętnik Literacki” 1989 z. 3.

^{13/} Tamże, s. 290-291.

Interpretacje

miotem niejako zaprojektowanym przez L. Mówiącym byłby tutaj zespół „Kury”, wypowiadającym natomiast piosenkarz disco polo, który niby to wyraża swoje stanowisko, swój światopogląd, a w istocie są one mu tylko przypisane. Śpiewając „Mam znowu dola, znów pragnę śmierci...”, Tymański nie śpiewa rzecz jasna o sobie czy w imieniu kolegów, ale projektuje te słowa jako wypowiedź podmiotu, piosenkarza disco polo, który przejmuje pełną odpowiedzialność za ich treść; my zaś wiemy, że mówiący się w pełni od nich dystansuje. Rozszczępienie podmiotu mówiącego na mówiący i wypowiadający jest tu całkowite, przy czym nie są one równorzędne: na pierwsze miejsce wysuwa się E, wypowiadający, który przejmuje wszystkie prerogatywy nadawcze, podczas gdy mówiący ukrywa się za nim i odbiorcy nie jest potrzebna żadna inna wiedza o nim niż ta, że dystansuje się od treści wypowiedzenia.

Można więc powiedzieć, że zespół „Kury” jest jedynie depozytariuszem wypowiedzenia, które należy do reprezentanta muzyki klezmerskiej, ale z którym i on nie może się utożsamić. Dyskurs L odczytujemy jako dyskurs kogoś innego, co jest gwarantem dystansu pomiędzy mówiącym i wypowiadającym. By sprawę wyostrzyć: to mówiący „daje usłyszeć” dyskurs¹⁴, ale nie jest to przytoczenie, a „sprawianie wrażenia”, że wypowiadający E ten dyskurs rzeczywiście wygłasza. Dlatego mówiący jest nam potrzebny, zarówno jako osoba wyrażająca czyjś dyskurs, ale też, a nawet przede wszystkim, jako podmiot wytwarzający dystans. Z wypowiedzi parodystycznej, będącej wyrażeniem stanowiska podmiotu E, nie wyziera jednak w sposób konieczny konkretny człowiek-autor (jako podmiot L); wyziera jedynie jego prześmiewczy stosunek do wypowiedzi E, który stanowi o parodii. Nie jest w tym momencie ważne, kto jest prześmiewcą; jego osoba, jak i osobowość pozostają ukryte, a tym, co się wyłania, jest dystans do – pozorowanej na autentyczną – wypowiedzi podmiotu E.

O rozdzieleniu podmiotów w wypowiedzi ironicznej pisał również de Man¹⁵. Za Schleglem traktuje on ironię jako permanentną parabazę, interpretując to określenie jako akt ciągłego przerywania, rozbijania iluzji narracyjnych, który służy „postrzymywaniu jak najchętniej ulegającego mistyfikacji czytelnika od mieszania faktu z fikcją oraz od zapominania o zasadniczej negatywności fikcji”¹⁶. Aby tak się mogło stać, narrator musi stanąć przed sceną lub obok niej (właściwe rozumienie pojęcia parabazy), a więc wyłonić się, wyemancypować ze świata, w którym jest umieszczony; dopiero po uzyskaniu świadomości ograniczeń języków, w których przyszło mu mówić, możliwe jest demystyfikowanie i rozbijanie spójności wszelkiej narracji¹⁷. Jak mówi de Man, „każda teoria ironii jest zniweczeniem [...] każ-

^{14/} Tamże, s. 290.

^{15/} Zob. P. de Man *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura Na Świecie” nr 10-11/1999; *Pojęcie ironii...*

^{16/} P. de Man *Retoryka...*, s. 229.

^{17/} Wydaje się uzasadnione sądzić, że de Man pojmuje narrację nie tylko jako konstytutywny składnik fabuły literackiej, ale ogólniej, mniej więcej na sposób

Marzec Parodia konstruktywna raz jeszcze

dej teorii narracji, i jest czymś ironicznym, [...] że ironia zawsze wypływa w związku z teoriami narracji, podczas gdy jest ona właśnie tym, co wypracowanie jakiegokolwiek spójnej teorii narracji czyni niemożliwym”¹⁸. W trakcie owego stania „przed sceną” musi się dokonać jeszcze jeden proces: jest to proces podwojenia [*dedoublement*, określenie zaczerpnięte z teorii komizmu Baudelaire’a]: ja pisarza, które od tej chwili dzieli się na „ja empiryczne, zanurzone w świecie, i ja przechodzące w coś jak znak w swoich próbach odróżniania się i samookreślenia”¹⁹. Podwojenie to jest związane z upadkiem, który dla de Mana jest koniecznym momentem zrozumienia swojej ograniczoności i zmistyfikowanych założeń, jakie człowiek czynił na swój temat. Człowiek wyprostowany żyje w mistyfikacji, traktując swój świat za poddany sobie i za w pełni autentyczny, oczywisty i naturalny. Tymczasem:

Ironiczne, podwojone ja, które pisarz lub filozof ustanawiają poprzez swój język, może najwyraźniej zaistnieć tylko kosztem ja empirycznego, które upada (lub też się podnosi) z poziomu złudzenia przystawalności na poziom wiedzy o tej mistyfikacji. Język ironiczny rozkłada podmiot na ja empiryczne, które żyje w stanie nieautentyczności, oraz inne ja, które istnieje tylko w postaci języka zatwierdzającego wiedzę o tejże nieautentyczności. Co jednak wcale nie zmienia go w jakiś język autentyczny, gdyż znać nieautentyczność nie jest tym samym, co autentycznym być.²⁰

Ironia w ujęciu de Mana nie jest jednak spokojnym procesem podwojenia ja, który kończy się demistyfikacją spetryfikowanych narracji czy języków. Ironia jest machiną uruchamiającą ciąg rozpadów, ponieważ podmiot ironiczny, nawet jeśli wyabstrahował się od pierwotnego, empirycznego ja i stał się podmiotem czysto „językowym”, natychmiast poddaje ironii swoje obecne położenie, w którym może się oddać pokusie (tak nazywa to de Man) nazwania dokonanego wpiery podwojenia jako jakiejś kuracji względem pierwotnego ja. Ironia absolutna nie może ulec tej pokusie powrotu do świata i musi nastąpić kolejne podwojenie, podmiot ironiczny dystansuje się od tego, czym jest w danej chwili lub w danym środowisku (i od tego środowiska): kolejne podwojenia podmiotu to „uwypuklenie czysto fikcyjnego charakteru uniwersum podmiotu ironicznego i pieczołowite utrzymanie radykalnej różnicy, która dzieli fikcję od świata empirycznej rzeczywistości”²¹. Mamy tu zatem do czynienia z uruchomieniem nieskończonego ciągu aktów świadomości, w których umysł przeciwstawia się absolutyzacji któregośkolwiek ze stadiów swojego rozwoju. Ironii nie da się powstrzymać; zespół „Kury” nie tylko ob-

Jean-Francoise Lyotarda (Zob. J.-F. Lyotard *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997).

18/ P. de Man *Pojęcie...*, s. 31.

19/ P. de Man *Retoryka...*, s. 222.

20/ Tamże, s. 223.

21/ Tamże, s. 227.

na za języki muzyki rozrywkowej, ale niejako, w związku z przyjęciem postawy ironicznej, dopuszcza możliwość stania się jej obiektem – mowa parodysty również może być przedmiotem obnażenia dla innego podmiotu. Wydaje się, że tu właśnie można upatrywać istnienia podmiotowości w dyskursach ironicznym i parodystycznym, z której – czyniąc im tym samym zarzut – zdawał sobie tak dobrze sprawę Roland Barthes, gdy pytał: „Czym byłaby parodia, która nie afiszowała się ze swoim istnieniem?”²². Arystokratyczny nihilizm obu typów dyskursu (posługując się formułą zaczerpniętą z rękopisu Leverkühna w *Doktorze Faustusie*²³) stoi na przeszkodzie nieograniczonemu pojmowaniu świata jako domeny intertekstu, gdyż, czy to ironiczny, czy parodystyczny, podmiot zawsze będzie zaznaczał swą odrębność i swe pochodzenie, nawet jeśli tylko po to, by je kwestionować. Parodia i ironia to dyskursy autorytetów, które – w powszechnym akcie krytyki wszelkiej formy autorytatywności – również swoją pozycję poddają dyskusji. Nie stoi więc parodia, jak chciał tego Barthes, na straży autorytetu, ojcostwa i własności²⁴, gdyż samo zjawisko stania na straży czegokolwiek jest jej z gruntu obce. Można jednak mówić o ironicznej czy parodystycznej podmiotowości i pojęcie to może pojawić się również w kontekście Demanowskiej teorii ironii. Czy ma więc rację Agata Bielik-Robson, która twierdzi, że „de Man w pełni urzeczywistnia swój zamiar, którym od początku było radykalne odpodmiotowanie ironii”²⁵? Miałyby się to wiązać z przesunięciem ironii w rejony czysto językowe czy retoryczne: autor nie ma możliwości w pełni świadomego wypowiedzania, gdyż nic nie może poradzić na niczym nieskrępowaną grę signifiantów. Wydaje się jednak, że nawet tu miejsce dla podmiotowości, stale wprawdzie kwestionowanej, zostaje otwarte. Zarówno bowiem ironia, jak i parodia – „zagrożenie” to dostrzegli Barthes z Mannem – może degradować i niszczyć jedynie dzięki pewnej nadświadomości, która w sposób konieczny konstituuje podmiot²⁶.

Połączenie obu perspektyw – Ducrota i de Mana – pozwala mówić w kontekście nagrań „Kur” o podwojeniu (czy wręcz zwielokrotnieniu – proces *dedoublement* nie

²²/ R. Barthes *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiowska, wstępem opatrzył M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 80-81.

²³ Zob. T. Mann *Doktor Faustus*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1960, s. 318-319: „JA: (...) Można by spotęować tę grę, zabawiając się formami, z których, jak wiadomo, wszelkie życie uszło. ON: Wiem, wiem. Parodia. Mogłaby nawet być wesoła, gdyby nie była tak zasmucająca w swym arystokratycznym nihilizmie”.

²⁴ R. Barthes, *S/Z...*, s. 80-81.

²⁵ A. Bielik-Robson *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002 nr 3, s. 174.

²⁶ Nie musi to być od razu przywołaniem kartezjańskiego rozumienia podmiotu. Bardziej adekwatne wydaje się skojarzenie z Heideggerowskim *Dasein*, którego istotą jest, nigdy nie dokończone, rozumienie swojego miejsca w świecie. Podmiot ironiczny to podmiot rozumiejący w tym właśnie sensie: gdyby posiadał świadomość *cogito*, miałby prawo powstrzymać proces ironizacji. Taki jest też podmiot ironii Demanowskiej, który zakłada własne przedmiotowanie jako konsekwencję obnażenia jego języka przez jakiś metajęzyk (aż do nieskończoności).

Marzec Parodia konstruktywna raz jeszcze

ma końca), w którym jeden z podmiotów nie tylko z szyderstwem przygląda się stanowisku drugiego lub uważa je za niedorzeczne, ale także obnaża jego pozorną naturalność, demistyfikuje jego pretensje do niewzruszonej i pewnej siebie postawy w muzycznej rzeczywistości.

3

Wydaje się zasadne przyjąć, że wyróżnienie dwóch podmiotów wypowiedzi parodystycznej jest niewystarczające. Jeśli bowiem wskażemy tylko podmioty: mówiący i wypowiadający, pominiemy niejako oczywisty fakt, że ktoś inny jeszcze stoi za samą parodią: ktoś prowadzi tę prześmiewczą grę. Jest to rzecz jasna autor, z którym podmiot mówiący nie jest tożsamy, będąc w pewnym sensie jego nadświadomością, jakimś ironicznym autorskim głosem, ale przecież nie twórcą wypowiedzi ani jej dysponentem.

Włączenie w tok rozważań osoby autora, historycznie i społecznie określonej, wiązać się musi z podjęciem problematyki owego konkretnego momentu historycznego i określonej sytuacji społecznej, w której autorowi przyszło tworzyć. Chodzi mi tu szczególnie o skonfrontowanie języka piosenki parodystycznej w realizacji zaproponowanej przez „Kury” z językami piosenek publicystycznych z lat 80. oraz *stricto* komercyjnych piosenek od lat 90. ubiegłego wieku. W rezultacie tego perspektywicznego spojrzenia powinna wyłonić nam się pewna wizja kultury i kulturotwórczej roli muzyki rockowej, programowana przez wypowiedź parodystyczną – to wszystko zatem, co może posłużyć jako uzasadnienie konstruktywnej parodii na płycie „P.O.L.O.V.I.R.U.S.”.

Piosenka, która ze strony alternatywnych zespołów zaczęła dochodzić w Polsce do głosu w latach 80., była piosenką „zaangażowaną”. Świadomie wzięła na swoje barki tematy, których skrzętnie unikali oficjalni wykonawcy, fałszujący obraz rzeczywistości poprzez wybór blahych i bajecznych historii, jak i dosłowne, a czywiste jej zakłamywanie (w piosence Wojciecha Gąssowskiego z 1970 roku padają następujące słowa: „Już lat dwadzieścia pięć, powoli dzień po dniu/rozkwita nam ojczyzna jak pęk czerwonych róż”²⁷). W odpowiedzi na tak ujmowaną przez pieśniarzy starszego pokolenia rolę piosenki, sprowadzającą się wyłącznie do rozrywki w czystej postaci, młodzi postanowili opisywać Polskę, a nie wiosnę. Taki też tytuł, *Polska*, nosi jeden z najważniejszych hymnów tamtej dekady, pochodzący z repertuaru zespołu „Kult”. Piosenka ta jest kwintesencją przewrotu, jaki dokonał się w polskim rocku dwie dekady temu. Głównym jego wyznacznikiem jest krytyczny ogląd rzeczywistości, w piosence wcześniejszej nieobecny, a dla zespołów z lat 80., które miały swoje korzenie w punkowej bądź hippisowskiej rewolucji, niemal konstytutywny. W tekście Kazika Staszewskiego ojczyzna nie jest już porównywana do rozkwitającej róży, ale, wprost przeciwnie, dominują tu barwy zimne, wszelkie odcienie szarości, a nacisk jest kładziony na zjawiska – tak w widocznym gołym okiem krajobrazie, jak i społeczne – które wzbudzają ohydę. Brzydota, brud, fetor,

²⁷ Cvt. za: M. Pęczak, M. Czubaj *Rock nie prorok*, „Polityka” nr 32/2000, s. 43.

Interpretacje

anomalie w ludzkich zachowaniach, fałsz postaw społecznych, głupota wylewająca się na ulice – oto co interesuje Staszewskiego jako autora tekstu i obserwatora polskich realiów. A oto niepełna enumeracja: śmierdzący Bałtyk, brudne plaże, zarzygane chodniki, bezmózgi w służbie porządkowej, pijani menele, którzy podążą do kościoła, gromada linczująca jakiegoś nieszczęśnika (co jest krytyką obrazu Polaków jako jednej wielkiej rodziny, jak to później śpiewały zespoły disco polo). Drugi istotny rys tej piosenki to osadzenie jej słów w konkretnej rzeczywistości, w określonym *hic et nunc*, co wyraża się zarówno tytułem, jak i padającymi w tekście nazwami geograficznymi (Bałtyk, Sopot, Kutno) oraz powtarzanym w refrenie „mieszkam w Polsce, mieszkam tu, tu, tu, tu”.

W latach 90. szybko okazało się, że nie tylko nowi wykonawcy, ale i w większości ci, którzy uprawiali w poprzedniej dekadzie piosenkę zaangażowaną, podążyli w kierunku przełamania paradygmatu z lat 80. – i znów jako oczywiste skojarzenie literackie narzuca się skamandrycki zryw i „zrzucanie z ramion płaszcza Konrada”. „Perfect”, „Lady Pank”, „Republika” poszły w inną już stronę, rezygnując z publicystyki na rzecz zgola odmiennych zagadnień. Zespoły, które w latach 90. zrezygnowały z prawa do swobodnego wypowiedzania się o polskiej rzeczywistości (w przypadku starszej generacji) lub tego prawa nie chciały od samego początku podjąć (w przypadku generacji młodszej), zamknęły się niejako w pewnych konwencjach, sztamkowych tematach, przypisanych do określonych gatunków. Mam tu zatem na myśli nie tylko zespoły rockowe czy rockowych wykonawców, ale całe spektrum rodzajów, które na swojej płycie podjęły „Kury”. Owo zamknięcie miało pozory naturalności, mogło się wydawać, że jest najzupełniej oczywiste, iż zespoły reggae przeklinają w swych piosenkach „Babilon”, death metalowcy modlą się do szatana i śpiewają o trzech szóstkach, zaś bardowie „Solidarności” na każdym koncercie i na każdej płycie czczą pamięć Sierpnia czy stanu wojennego. Było pozornie jasne, że zespoły disco polo mogą bawić świat polskiego zaścianka, małych miast i wsi, zgłaszając zarazem pretensje do reprezentowania polskiej muzyki ludowej (z którą nie mają nic wspólnego), a więc w istocie szeroko rozumianej polskości. Podobnie stało się z muzyką country, która, choć żywcem przejęta zza oceanu, ma paradoksalnie podobne roszczenia jak piosenka disco polo, co w dużej mierze zawdzięcza promocji gatunku na festiwalu w Mrągowie i w telewizyjnej „Dwójce”. Nikogo nie zdziwiło też, że wykonawcy hip-hopu siedzą zamknięci w swym małym świecie, zjednoczeni jedynie ze środowiskiem i z tzw. kwadraturą (przestrzenią okolicznych blokowisk), w przekonaniu, że mają monopol na prawdę – a jeśli nie monopol, to przynajmniej są pewni, że ją wyrażają, co cicho, a powszechnie było aprobowane. W istocie gatunki te zaczęły w latach 90. posługiwać się językami, które pokazywały różnorodne roszczenia swoich podmiotów, a których to roszczeń nikt przed płytą „P.O.L.O.V.I.R.U.S.” nie obnażył, godząc się na ich przezroczystość, nie dostrzegając za nimi żadnych ideologii. Jak można zatem mniemać, płyta „Kur” pojawiła się w znakomitym momencie, kiedy sparodiowane przez grupę języki muzyczne już się rozsiały w świadomości muzycznej Polaków na dobre, kiedy same zaszufladkowały się do określonych schematów i ujęć. A więc

Marzec Parodia konstruktywna raz jeszcze

wtedy, gdy już pełną gębą śpiewano przy użyciu sztampowych rekwizytów i symboli, które jednak zatraciły jakiegokolwiek znaczenie, stały się słowami-żetonami, kliszami bez desygnatów.

W parodystycznej piosence *Idealy sierpnia* (patrz aneks) mamy wszystko to, o czym pisałem w poprzednich rozdziałach: a więc brak dychotomii forma–treść (względem wzorca), szeroki adres parodystyczny i oczywiście – jako wyróżnik podstawowy – rozdzielenie podmiotów mówiącego i wypowiadającego. W warstwie muzycznej piosenka „Kur” idealnie pastiszuje utwory solidarnościowych bardów, może nie jakiejś konkretnej osoby, ile raczej pewne nasze wyobrażenie o tego typu piosence. Podstawowym instrumentem jest akustyczna gitara – atrybut barda. W tle, ale bardzo wyraźnie, wygrywa swoje dźwięki harmonia; swą patetycznością i nieuchronnymi skojarzeniami tego instrumentu z polską prowincją doprowadza jednak do przekształcenia tego muzycznego pastiszu w parodię. Jest bowiem czymś naddanym, odnosi się wrażenie, że o tę jedną harmonię jest w piosence za dużo: z jednej strony jej dźwięk, połączony z równie patetycznym i wzniosłym śpiewem (momentami chóralnym), uderza w sam ton polskości, tego wszystkiego, co przywodzi na myśl tradycję niepodległościowej walki, z drugiej – jawi się jako karykatura. To wrażenie jest jeszcze wyraźniejsze dzięki zastosowaniu tamburynu i bębna, które razem z harmonią i gitarą mogłyby już stworzyć dobrą jarmarczną orkiestrę. Skojarzenie z jarmarczną orkiestrą nie jest tu bynajmniej przypadkowe. *Idealy sierpnia* – tak w warstwie muzycznej, jak i tekstowej – odwołują się do znanej piosenki Janusza Laskowskiego *Kolorowe jarmarki*, spopularyzowanej wykonaniem Maryli Rodowicz. Oczywiście podstawowe dla utworu „Kur” jest powiązanie z hipotezami bardowskiej pieśni; wydaje się jednak, że odniesienie do *Kolorowych jarmarków* jest tu nie tylko wyraźne, ale i ważne jako wskazówka interpretacyjna. Piosenka „Kur” tekstem muzycznym przypomina zwrotek utworu Laskowskiego (podobny układ, granych w tym samym tempie i rytmie, akordów, zbliżona melodia), tekstem słownym – refren. O tym drugim podobieństwie decyduje wyliczanka kiczowatych, tandetnych przedmiotów i zabawek. U Tymańskiego nawet jeśli pojawiają się przedmioty w ten sposób nie kojarzone, to albo ich zdrobniła forma (szabelki, koniki), albo kontekst, w którym się znalazły (np. buzdycany w sąsiedztwie batoników), takie skojarzenie nasuwa. Mamy zatem w piosence „Kur”, obok wymienionych już szabelek, koników, batoników i buzdycanów, Batorego z mosiądzu i majteczki z brązu, a także ułanów, których nie musimy, ale chyba możemy uprzedmiotowić, gdyż w otoczeniu, w jakim się znaleźli, przypominają już tylko ołowiane żołnierzyki. Ułan jest zresztą sam w sobie – przywołany w dzisiejszych czasach – figurą dość egzotyczną, anachroniczną niemal tak samo jak rycerz, a mimo to (lub właśnie dzięki temu) przywołanie go jest zawsze ewokacją polskiego patriotyzmu. Ułan w otoczeniu batoników, majteczek z brązu i mosiężnego Batorego, dysponujący nie koniem i szablą, a konikiem i szabelką, obnaża swoją historyczność, nieprzystawalność do dzisiejszych czasów. Jest to zarazem obraz unaoczniający nasze ciągle odwoływanie się do narodowych symboli, które nie tylko że są anachroniczne, ale najzwyczajniej z biegiem czasu stały się obrośniętymi

Interpretacje

formą kiczu komunałami. Te emblematy wyliczone w piosence „Kur” korespondują z enumeracją u Laskowskiego: blaszane zegarki, pierzaste koguciki, baloniki na druciku, drewniane motyle, bujane koniki, wata cukrowa, chatka z piernika. Jarmarczny kicz we własnej postaci. Tylko że o ile Laskowski traktuje te przedmioty serio, stanowią one w jego melancholijnej i nostalgicznej piosence przywołanie dziecięcego szczęścia, o tyle dla „Kur” nie są już niczym więcej niż objawem wsteczności polskiej mentalności. Stale powracamy do tych symboli, które nierzadko są już pozbawione jakichkolwiek znaczeń, symboli, które jak ów ułan są dziś anachroniczne i kiczowate zarazem. Tak jest również z Batorym sprowadzonym do roli metalowej figurki, postawionym w poczcie martwych odbłasków polskiej świetności.

Rozszczenie podmiotów wypowiedzi jest w tej piosence szczególnie wyraziste. Martyrologia ciemżonych przez komunistyczny system bojowników o wolność, etos tej walki, waga przyświecającego im celu – to wszystko zostaje wymienione w pierwszych siedmiu wersach piosenki. Są to oczywiście słowa solidarnościowego barda, które równie dobrze moglibyśmy usłyszeć w wykonaniu jednego z pieśniarzy antykomunistycznego przełomu. W wersie ósmym wkrada się już jednak zgrzyt i sprawia, że piosenkę postrzegamy jako wypowiedź parodystyczną. Matka Polska, ta wyśniona, jest jednak nieudana. Żaden bard nie powiedziałby, że walka wszystkich poniżanych i nieprzejednana postawa Kościoła poszły na marne. Żaden nie ośmieliłby się ukochanej matki nazywać, co jest sprowadzeniem do karykatury, ciotką i babką. Mama, ciocia i babcia to uosobienie rodzinnej opiekuńczości oraz troskliwości; gorzej jeśli syn, wnuczek czy siostrzeniec sprzeciwia się tej dbałości, a zarazem ma problem z wyrwaniem się spod jej skrzydeł. W kontekście tej piosenki owo nazwanie Polski „matką, ciotką, babką” jest bowiem podkreśleniem jej roszczeń: wszyscy mają być posłuszni ojczyźnianym symbolom i samej idei polskości; Gombrowiczowskim językiem można by powiedzieć, że babcia Polska robi wszystko, by nie dopuścić do powstania w swym łonie załążków syncyzyny. Przekreślony zostaje wreszcie dorobek „Solidarności”, której nazwa została potraktowana kalamburem poprzez wpisanie znaczeń słów „daremny” i „marność”. Wszystko to jest unaocznieniem języka parodysty, który kwituje refren przyśpiewką „solej!”, kontaminując rdzeń wyrazu „solidarność” z hiszpańskim okrzykiem „ole!”.

Wyliczenia z pierwszej strofy w drugiej zostają sprowadzone do absurdu. Tutaj podmiot wypowiadający już tylko wypowiada, zaś wszystkie te niedorzeczne zestawienia pochodzą od zwolennika syncyzyny. Każde kolejne „nie zapomnij(my)” jest do gruntu przesiąknięte sarkazmem. Deformacja jest jeszcze większa, gdy porówna się cierpiętnicze „nie zapomnij(my)” z pierwszej zwrotki z absurdalnymi żądaniami z drugiej. Tam ideały, ból i poświęcenie, tu – majteczki z brązu, rybitwy, gonitwy, smutne oczy drobiu, nagle skręty kuny: asocjacje są groteskowe i surrealistyczne. W ostatnim wersie zostaje postawiony znak równości między patriotyzmem a pszczelarstwem; przywodzi to z jednej strony na myśl arcy polski archetyp „wsi spokojnej, wsi wesolej”, z drugiej – sarmackość miodu.

Marzec Parodia konstruktywna raz jeszcze

Tekst *Idealów sierpnia* poświadcza dobitnie, jak chętnie pewne gatunki polskiej piosenki – w tym przypadku jest to pieśń bardowska – pławią się w pustych gestach, w przebrzmiałych i wytartych ze znaczeń emblematy. W tym kontekście tytuł całej płyty nabiera wyrazistych kształtów: chodzi o zarażenie wirusem polskości, o niemal maniackalne zwracanie się polskiej sztuki ku mitom bogoojczyńnianym. Jest więc „P.O.L.O.V.I.R.U.S.” do głębi Gombrowiczowski, zarówno w swoim ataku na paradygmat romantyczny w kulturze, jak i w krytyce spetryfikowanych języków i ideologii. W jakim zatem celu „Kury” uprawiają tę parodystyczną grę, jeśli – jak stale to podkreślałam – nie chodzi tu bynajmniej o zabawę, szeroko rozumiany ludzizm? Po co krytyka omówionych przeze mnie języków piosenki bardowskiej i disco polo, skoro nie ma to być wyłącznie parodia negatywna?

Nie bez powodu przypominałam tu specyfikę tekstu piosenkarskiego w latach 80. i 90. Jest to kontekst szczególnie ważny dla zrozumienia – by znów odnieść się do słów Głowińskiego o Gombrowiczu – reguł, które rządzą budowaniem przez Tumańskiego własnego, swoistego świata. Otóż wydaje się, że dekonstruując muzyczne sposoby wypowiedzenia na polskiej scenie lat 90. i pokazując ich rozmiłowanie w pustych gestach, Tumański daje propozycję własnego języka piosenki: język ten ma bardzo wiele wspólnego z językiem sprzed dwóch dekad, ale zarazem dalece go przewartościowuje.

Tumański wierzy w rzeczywistość i chciałby o niej opowiadać – w tym sensie przywołuje paradygmat piosenki z lat 80. Ale nie tylko przywołuje, nie tylko się do niego odnosi: ukrytym ideałem lidera „Kur” jest przywrócenie piosence statusu, jaki posiadała w okresie, kiedy miała ambicję mówić o sprawach istotnych. W czasie, gdy w sposób niebanalny i bezkompromisowy podejmowała publicystykę o szerokiej optyce (polityczną i społeczną), ale także ostrą krytykę kultury i cywilizacji (m.in. teksty zespołu „Dezerters”). Piosenka, która obecnie sprowadza się do roli rozrywki, która uwsteczniła się do tandetnych rozwiązań z lat 70., w ósmym dziesięcioleciu XX wieku miała do spełnienia pewną misję. Coś znaczyła, czego, jak pokazuje płyta „P.O.L.O.V.I.R.U.S.”, nie można powiedzieć o piosence współczesnej. Sparodiowane tam gatunki-wzorce nadają się jedynie na śmietnik.

Nadanie piosence statusu poważnego, nonkonformistycznego charakteru to swoisty powrót do polskiego rocka lat 80. i amerykańskiego rocka źródeł. Jak jednak wspominałam, Tumański przywołując te paradygmaty jednocześnie poważnie je przewartościowuje. Byłoby błędem mniemać, że jako twórca patrzy wyłącznie wstecz, że pragnie przemawiać językami w dużej mierze zdewaluowanymi. Chce, podjąć próbę opisu rzeczywistości, ale proponuje własne jego reguły. Używa środków zgoła odmiennych – a są to parodia, groteska, ironia – ponieważ nie wierzy w przekaz przezroczyisty i bezpośredni. Piosenka Tumańskiego ma być zatem opowiadaniem o rzeczywistości, ale opowiadanie to nie rości już sobie pretensji do przekazywania prawdy, choć może właśnie dlatego jest w pełni (lub przynajmniej – bardziej) autentyczne: wynalazek Gombrowicza, Witkacego, Manna. Jest to forma wypowiedzenia świadomie zniekształcająca subiektywnie postrzegany realny świat. Dla tak postrzeganej teorii wypowiedzenia natychmiast znajdujemy kontrast

Interpretacje

w postaci groteski naturalistycznej w tekstach Staszewskiego (np. w piosence *Cztery pokoje*), gdzie groteskowy efekt jest rezultatem zestawienia wziętych z życia danych, które w sąsiedztwie tworzą wrażenie niedorzeczności. To nie artysta, autor tekstu czy podmiot mówiący deformuje obraz rzeczywistości, ale tekst jest groteskowy, bo groteskowa jest rzeczywistość. Co innego proponuje Tymański. U niego nie da się dotrzeć do rzeczywistości samej w sobie. By więc zbliżyć się do szczerości, trzeba potęgować nieszczerłość, by zbliżyć się do prawdy – nieprawdę (odwołuję się do słów Gombrowicza). Zastosowane w *Idealach sierpnia* groteskowe przefasonowanie obrazu polskiej pieśni bardowskiej jest egzemplifikacją wizji świata lidera „Kur” – chodzi tu więc o coś innego niż tylko opowiedzenie się po stronie synarchy.

Dyskusja, do której prowokuje „P.O.L.O.V.I.R.U.S.”, nie może się już toczyć w sposób zupełnie bezpośredni i bezpretensjonalny, musi korzystać z tych wszystkich środków, które stwarzając dystans, pozwolą zachować chociaż nadzieję autentyzmu. Światopogląd ten jest konstruktywnym aspektem parodystycznej negacji w ujęciu „Kur”. Budować znaczy tu istotnie organizować, reżyserować świat, nie tudząc się, że można go oddać takim, jakim jest.

Aneks

JESIENNA DEPRECHA

mam znowu doła
znów pragnę śmierci
wracają stare łęki
i nie mogę w nocy spać
ból przemijania
choroby, wojny, rozpacz
wszystkie ciemne strony życia
dręczą mnie, ach kurwa mać
brazylijski serial już nie cieszy jak kiedyś
nawet seks jest banalny i nie kręci mnie
może jestem nienormalny, za krótko byłem w wojsku
może w lecie jakiś komar adidasa sprzedał mi...
mam znowu doła
znów pragnę śmierci
wszystkie formy samobója
przed oczyma stają mi
sam już nie wiem, co robić mam
nie chcę dłużej smażyć tłuczonego szkła
mam już dość leżenia pod kałużą
ratuj mnie, jesienny mały boże

<http://rcin.org.pl>

Marzec Parodia konstruktywna raz jeszcze

IDEAŁY SIERPANIA

nie zapomnijmy o ideałach sierpnia
o ludziach, którzy walczyli o wolność
o Kościele, który stał na straży polskości
o odrowężu, który ostatecznie wysłał pijawkę zdrady
nie zapomnij o tych, którzy ponizali
ani o tych, którzy saneczkowali na trzecie piętro
o sprawie, co ważniejsza jest niż osobnicze życie
o matce Polsce – wyśnionej nieudanej
matka, matka, matka
respektuj ideały sierpnia
matka, ciotka, babka Polska
Solidarność, Solidarność, Solimarność, solej!
nie zapomnijmy o szabelkach i konikach
o ułanach, buzdyganach, batonikach
o Batorym z mosiądzu i majteczkach z brązu
o rybitwach i gonitwach matki swej, solej...
nie zapomnij o nagłych skrętach kuny
nie zapomnij o smutnych oczach drobiu
nie omieszkaj dać świadectwa polskości
bądź patriotą, zmyślnie produkując miód