

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Magdalena Roszczyńska

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Dialog z tradycją w piosenkach zespołu Lao Che

(Polski) rock wobec tradycji i przeszłości

Septet Lao Che, założony w 1999 roku w Płocku, wykonuje tak zwaną alternatywną muzykę rockową¹. Estetykę i – szerzej – kulturę rocka sytuowano pomiędzy „non-konformizmem a komercjalizacją, opozycją a akceptacją, twórczością a produkcją”², najogólniej rzecz biorąc – pomiędzy rygorami kultury wysokiej a żywiołem pop-kultury. Żywiołowość rocka wiązano z tym, że funkcjonuje on szczególnie dobrze w momentach kryzysowych, w środowisku anomijnym, niejako naturalnie łączy się z kulturą młodzieżową i młodzieżą jako kategorią psychospołeczną, cechującą się manifestacją buntu i nastawioną na stworzenie nowych stylów życia i systemów wartości – stąd zjawiska kontrkultury i kultury alternatywnej³ – a nie na kultywację tradycji. „W powszechnym odczuciu kultura popularna [a więc także w pewnym sensie kultura rockowa, jako prefiguratywna⁴ kultura młodzieżowa – dop. M.R.] wykazuje niewielkie powinowactwo z tradycją”⁵, zauważają autorzy pracy *Flirty tradycji z popkulturą*. Takiemu rozłącznemu traktowaniu popkultury i tradycji sprzyjało to, że w polskiej muzyce złotej ery rocka, czyli w muzyce lat osiemdziesiątych XX wieku, dominowała postawa „bycia obok” – możliwe relacje z kulturą

¹ Zespół tworzą obecnie: Mariusz Denst, Hubert Dobaczewski, Michał Jastrzębski, Filip Różański, Jakub Pokorski, Rafał Borycki, Maciek Dzierżanowski. Początkowo grali jako hip-hopowy zespół Koli. Nazwa „Lao Che” pochodzi od imienia jednej z drugoplanowych postaci filmu w reżyserii Stevena Spielberga *Indiana Jones i Świątynia Zagłady*. Filmowy Lao Che był szanghajskim bandytą, właścicielem klubu Obi-Wan, co jest aluzją do bohatera *Gwiezdnych wojen* (reż. George Lucas) Obi-Wana Kenobięgo. Podaję te informacje, by pokazać intertekstualne uwikłania dzieł sztuki popularnej. O alternatywnej muzyce rockowej pisze A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 200 i nast.

² Ibidem, s. 18.

³ Ibidem, s. 48.

⁴ W ujęciu M. Mead, *Kultura i tożsamość*, tłum. J. Hołówka, Warszawa 2000, s. 96 i nast.

⁵ E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, *Flirty tradycji z popkulturą. Dziedzictwo kulturowe w późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 7.

dominującą owego czasu przyjmowały postać protestu, prowokacji lub parodii⁶. Teksty utworów rockowych nie niosły pozytywnych wartości, dominowały w nich takie treści jak poczucie zniewolenia, klęska aspiracji, rozczarowanie, osamotnienie, a w konsekwencji – bunt i negacja zastanej rzeczywistości⁷, często anarchizm. Nie stwarzały propozycji rzeczywistej alternatywy. Naczelne hasło dominującej wówczas w kulturze rocka ideologii punkowej brzmiało: *no future*. Brak przyszłości to zarazem kres historii – unieobecnienie przeszłości. Lata po przełomie 1989 roku, w charakterystyce Marii Janion, znamionuje kres paradygmatu romantycznego: z jednej strony oznaczający pluralizm i otwarcie kulturowe, z drugiej – likwidację kanonu i „kompletną demitologizację społeczeństwa”⁸, powszechną amnezję, to znaczy pozbawienie tego społeczeństwa fundamentów tożsamości.

Epokę ponowoczesną postrzegać można jednak także inaczej, jako „epokę upamiętniania”⁹ i – dzięki procesom dekolonizacji¹⁰ – restytucji tradycji lokalnych.

Jak wobec tych zjawisk sytuuje się twórczość zespołu Lao Che, określana jako *crossoverowa*¹¹, to jest mająca taki charakter, który z literaturoznawczego punktu widzenia najłatwiej określić jako intertekstualny¹², a więc tekstowo i komunikacyjnie uzależniony od (znajomości) innych tekstów¹³?

W niniejszym artykule odniosę się wyłącznie do werbalnego aspektu piosenek Lao Che, zdając sobie sprawę, że także ich warstwa muzyczna, a w przypadku teledysków – również wizualna, wpisuje się we wspomnianą poetykę intertekstualną. Na przykład określenia gatunku muzycznego uprawianego przez Lao Che: punk rock, folkrock, fakt, że sami muzycy wywodzą swą genealogię z heavy metalu – tytuł ostatniej ich płyty jest odwołaniem do nazwy zespołu AC/DC, pionierów muzyki hardcorowej i heavymetalowej – że grupa brała także udział we wrocławskim Przeglądzie Piosenki Aktorskiej, a jedną z technik tworzenia muzyki przez Lao Che jest *sampling* (wplatanie cytatów muzycznych i werbalnych), świadczą o intertekstualnej dykcji artystycznej.

⁶ M. Pęczak, *Następna generacja*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991, s. 101. Bardziej zasadnie można mówić tu jednak o pastiszu, który jest praktyką pozahistoryczną, dekontekstualizuje stylizowane treści, zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 206.

⁷ M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski, *Tekst piosenki rockowej*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, op. cit., s. 262.

⁸ M. Janion, „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, Warszawa 1996, s. 18.

⁹ E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, *Flirty tradycji z popkulturą*, op. cit., s. 90, (termin P. Nory).

¹⁰ Rozważania nad możliwością polskiego dyskursu postkolonialnego zob. np. D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu*, „Teksty Drugie” 2008, z. 1–2; chodzi o możliwość rozumienia dekomunizacji w kategoriach dekolonizacji.

¹¹ Tak zakwalifikowano ją w Wikipedii.

¹² Ową intertekstualność rozpoznają odbiorcy – fani zespołu, zob. poświęcone temu wątki na forum na oficjalnej stronie zespołu, np. <http://www.laoche.art.pl/forum/viewtopic.php?f=8&t=1297> (dostęp: 20.10.2010).

¹³ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2., Kraków 2000, s. 83.

W artykule postaram się raczej nakreślić perspektywy interpretacji, niż przeprowadzić pogłębioną analizę piosenek tej grupy.

Twórczość zespołu Lao Che i jej społeczna ocena

Debiutem płytowym Lao Che były wydane w 2002 roku *Gusła*. Zespół zyskał popularność za sprawą drugiej płyty *Powstanie Warszawskie* z marca 2005 roku (na zamówienie Muzeum Powstania Warszawskiego nagrano później w formie singla utwór *Czerniaków*, zespół wystąpił także na koncercie z okazji 61. rocznicy wybuchu Powstania, gdzie zgromadził około pięciotysięczną publiczność). Krążek zdobył status „złotej płyty”. Tematyka powstania warszawskiego okazała się niezwykle nośna, „Gazeta Wyborcza” uznała ten album za wydarzenie „numer jeden” w polskiej muzyce w 2005 roku, podobnie słuchacze Programu Trzeciego Polskiego Radia oraz tygodnik „Przekrój” zaliczyli go do najlepszych polskich płyt tego roku. Magazyn „Aktivist” nominował Lao Che w kategorii Najlepszy Polski Zespół Roku, grupa była także nominowana do nagrody „Fryderyki 2005” w kategorii Album Roku – Muzyka Alternatywna. Następnie wystąpiła na Przystanku Woodstock, także w kolejnych latach brała udział w tym festiwalu (gdzie ponownie zdobywała nagrody). W 2006 zespół nagrał album DVD *Powstanie Warszawskie*, a jego wydawcą było Muzeum Powstania Warszawskiego. Znalazły się na nim zapisy koncertów, teledyski oraz film o samym Muzeum. W 2010 roku Lao Che otrzymali Nagrodę Miasta Stołecznego Warszawy przyznaną wybitnym warszawiakom działającym na rzecz rozwoju stolicy – nagrodzonymi byli między innymi żołnierze Powstania. Trzecia płyta zespołu, *Gospel*, która ukazała się w 2008 roku, okazała się największym komercyjnym sukcesem grupy, ponownie osiągnęła status „złotej płyty”, a kilka piosenek zyskało wysokie notowania na liście radiowej Trójki. Po ukazaniu się tego albumu zespół ponownie zdobył liczne nagrody, między innymi nagrodę Programu Trzeciego Polskiego Radia im. Mateusza Świącickiego, słuchacze Trójki wybrali płytę *Gospel* „najlepszą płytą (z muzyką)” w 2008 roku; Lao Che odebrali także Nagrodę Artystyczną Miasta Torunia im. Grzegorza Ciechowskiego, a przez serwis infomuzyka.pl uznani zostali za najlepszy polski zespół 2008 roku. W 2009 zespół otrzymał nagrodę Gwarancja Kultury, przyznaną przez TVP Kultura. Trzy pierwsze albumy Lao Che układają się w całość nazywaną niekiedy „polskim tryptykiem”¹⁴, którą sam wokalista zespołu Hubert Dobaczewski charakteryzuje tak: „od tajemnych cieni poprzez historyczny patos i hołd bohaterom doszliśmy do ironicznego dystansu”¹⁵ [wobec stereotypu Polaka-katolika – dop. M.R.]. Kolejne płyty podejmują bowiem tematykę: słowiańszczyzny, patriotyzmu i wartości religijnych. W 2010 roku zespół wydał album *Prąd stały / Prąd zmienny*¹⁶, już cieszący się sporą popularnością, a realizujący problematykę uniwersalnych wartości egzystencjalnych.

¹⁴ H. Dobaczewski, *Późny buntownik*, rozmawia P. Szubartowicz, „Przegląd”, 17 kwietnia 2008.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Dyskografia: *Gusła*, S.P. Records 2002; *Powstanie Warszawskie*, Ars Mundi 2005; *Gospel*, Antena Krzyku 2008; *Prąd stały / Prąd zmienny*, Antena Krzyku 2010; 9 singli; wideografia: *Powstanie Warszawskie*, Muzeum Powstania Warszawskiego 2006; *Przystanek Woodstock*, Złoty Melon 2008.

Wybór takiej, a nie innej problematyki utworów, samo podjęcie tematu nada mu rangę w hierarchii doniosłości: otóż dominuje w przekazie Lao Che nakierowanie na **wartości**, głównie wartości związane z domeną tradycji, dodajmy – **polskiej tradycji narodowej**. Jak mówi lider zespołu: „Najbardziej [...] fascynuje mnie swoistość polskiej kultury, niekoniecznie tej współczesnej, jej korzeni, zakrętów, klimatu”¹⁷.

Pamięć o przeszłości i kultywacja tradycji w przekazach artystycznych

Tradycja jest synonimem zakumulowanej kultury – „układem wzorów zachowań, samych zachowań oraz ich wytworów, które są tworzone, nabywane, stosowane oraz przekształcane w procesie życia społecznego”, układem, który podlega kontynuacji przez kolejne generacje¹⁸. Funkcją tradycji jest międzypokoleniowa transmisja wzorów kultury, a więc zapewnienie tej ostatniej żywotności. Rola tradycji nie sprowadza się jednak do podtrzymywania ciągłości kulturowej. Można ją – tradycję – zdefiniować także jako „obraz przeszłości obecny w pamięci społecznej i kształtujący tożsamość kulturową zbiorowości”¹⁹, odpowiadałaby zatem za poczucie odrębności, wyróżnienie jakiejś kultury spośród innych bytów społecznych oraz jej integrację²⁰. Istotne jest, że nie ma wyraźnych granic między tradycją a pamięcią zbiorową: ta ostatnia rozumiana jest jako „zbiór wyobrażeń członków zbiorowości o jej przeszłości, o zaludniających ją postaciach i minionych wydarzeniach, jakie w niej zaszły, a także sposobów ich upamiętniania i przekazywania o niej wiedzy uważanej za obowiązkowe wyposażenie członka tej zbiorowości” – pisze Barbara Szacka²¹. Pamięć zbiorowa, wytwarzająca imaginarium kultury, według Andrzeja Szpocińskiego posługuje się językiem symboliczno-obrazowym, poetyckim²², a współcześnie, jak dodaje Marian Golka, mediami bardziej niż literatura nośnymi są w przekazie tych grupowych narracji film i telewizja²³, najsukuteczniej zaś rozpowszechnia się je w przekazie bezpośrednim. Zazwyczaj odróżniano tego typu ujęcia przeszłości od historii pisanej, opierając się na kryteriach: funkcjonalności – pamięć społeczna miała legitymizować określone porządki kulturowo-społeczne i polityczne, natomiast historia pozostawać bezinteresowną; strukturalnym – pamięć zbiorowa ma tendencję do mityzacji czasu, historia operuje czasem linearnym; oraz poznawczym – historia miałaby dostarczać wiedzy prawdziwej, zweryfikowanej²⁴.

¹⁷ H. Dobaczewski, *Późny buntownik*, op. cit.

¹⁸ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 35.

¹⁹ E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, *Flirty tradycji z popkulturą*, op. cit., s. 34.

²⁰ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, op. cit., s. 61.

²¹ B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 19.

²² A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, Warszawa 2006, s. 22–23; na związek pamięci i wyobraźni wskazuje P. Ricouer.

²³ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, op. cit., s. 62; zob. też: A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, op. cit., s. 31 i nast.

²⁴ A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, op. cit., s. 19.

Narratywistyczne tendencje w historiografii²⁵ oraz empirycznie potwierdzone przekonanie o wiarygodności bezpośrednich świadków wydarzeń²⁶ pozwalają na zrównanie dyskursów historii i literatury, czy szerzej – sztuki. Dotyczy to także przekazów artystycznych będących częścią sztuki popularnej; utożsamienie takie jest nawet na gruncie sztuki popularnej wręcz bardziej oczywiste, zarówno ze względu na jej szeroki adres odbiorczy (łac. *popularis* – szeroko rozpowszechniony), jak i szczególne podmiotowe nacechowanie²⁷.

Pamięć przeszłości może według Szpocińskiego mieć trzy formy: antykwaryczną, to jest takie doświadczenie przeszłości, w którym wytwory dawnych kultur ulegają desemantyzacji (taki charakter mają moim zdaniem utwory o poetyce pastiszu, w których „odklejone” od swych pierwotnych znaczeń sygnalizują już tylko dawność lub związek z daną tradycją); pamięć historyczną, a więc „obiektywną”, oderwaną od terażniejszości; oraz monumentalną – żywą, aktualną pamięć zbiorową, której kanałem rozpowszechniania jest komunikacja bezpośrednia w grupie społecznej (wiec, zebranie, rozmowy w rodzinie i grupie koleżeńskiej)²⁸.

W ujęciu literaturoznawczym – za Januszem Sławińskim i Romanem Jakobsonem – tradycję (literacką) definiuje się jako „projekcję diachronii w synchronię”²⁹, czyli, najprościej mówiąc, obecność przeszłości w terażniejszości. Dalsze uszczegółowienia wyodrębniają aktywną tradycję realizowaną – zasób kodów: stylów, form, tematów i innych tekstów, będących w bezpośrednim kontakcie z danym tekstem kultury³⁰, „stanowiący jego interpretacyjny układ odniesienia”³¹ (kody twórczości) oraz potencjalną tradycję pasywną (obejmującą kody lektury właściwe danemu okresowi historycznemu). Naruszenia granic pomiędzy różnymi tradycjami literackimi – współczesną i minioną – określa się jako strategię gry lub dialogu intertekstualnego³². Typologia gier intertekstualnych, według Stanisława Balbusa³³, zawiera takie kategorie jak: stylizacja (jawne, demonstracyjne sięgnięcie do tekstu innego, eksponujące napięcia między tekstami), aktywna kontynuacja (bezkolizyjne i niekonwersacyjne, właściwie niespełniające kategorii dialogu poszerzenie zasobu aktywnej tradycji), reminiscencja stylistyczna (gest semiotyczny uwypuklający zbliżony do własnego kod stylistyczny), restytucja formy (przemycenie archaicznej formy i jej adaptacja na potrzeby aktualnych treści), jawne naśladownictwo (sięganie do

²⁵ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

²⁶ A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, op. cit., s. 25.

²⁷ W fazie oralnej, kiedy nośnikiem narracji jest osoba opowiadającego, a następnie w fazie odmasowienia, kiedy komunikaty stają się zindywidualizowane.

²⁸ A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, op. cit., s. 34. Równocześnie zwraca uwagę na malejące zainteresowanie przeszłością w społeczeństwie polskim, np. spadek ilości rozmów na tematy historyczne prowadzonych w rodzinach. Autor pisze o wpływie telewizji (poetyki migotliwości) na rozwój pamięci w typie antykwarycznym.

²⁹ J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 27.

³⁰ Ch. Barker, *Studia kulturowe*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005, s. 525.

³¹ S. Balbus, *Między stylami*, wyd. 2., Kraków 1996, s. 81.

³² Ibidem, s. 82.

³³ Ibidem, s. 83–85.

tradycji pojmowanej jako dobro wspólne, bez indywidualnej przynależności, np. topos lub stereotyp), epigonizm (podjęcie zdezaktualizowanej tradycji, z ignorancji lub przez konserwatyzm).

W jaki sposób nawiązują do tradycji – literackiej i nie tylko – utwory Lao Che (wezmę tu pod uwagę tylko „polski tryptyk”)?

Obecność tradycji w piosenkach zespołu Lao Che

Pierwsza płyta, *Gusła*, na którą składają się utwory: *Astrolog*, *Kniaź*, *Klucznik* (*Rozdziobią nas kruki i wrony*), *Wiedźma*, *Junak*, *Lelum Polelum*, *Mars – Anioł Choroby*, *Nałożnica*, *Did Lirnik*, *Topielce*, *Komtur*, *Jestem Słowianinem*, *Wisielec* oraz *Kat*, przywołuje aurę, mówiąc słowami Marii Janion, „niesamowitej Słowiańszczyzny”. Chronotop utworów stanowią kresy wschodnie Rzeczypospolitej, poszerzone o przestrzenie polskich romantycznych podróży na wschód. Wykładnikami językowymi owej aury są archaizacja i stylizacja regionalna, pojawiają się szeregi zapożyczeń wschodnio-słowiańskich, liczne orientalizmy („Sułtan w szronie skroń na lackim łonie ukołysz / Gorze Lechom, kiedy wraży syn ich łanie liże”, *Nałożnica*), najczęściej w postaci cytatów i aluzji do *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, oraz cytaty zaczerpnięte z innych utworów tego poety (*Romantyczność*, *Dziady* cz. II, *Świtez* i in.), a także z prozy Henryka Sienkiewicza lokalizującej akcję utworów na wschodnich rubieżach Polski (*Ogniem i mieczem*, *Niewola tatarska*)³⁴. Postaci, jak did lirnik, kniaź, laszka czy wiedźma, budują klimat „dawności”, egzotyczności i szaleństwa. Pojawiają się wątki frenezji romantycznej, temat terroru chrystianizacji (*Komtur*), chaotycznych sił natury. Nastrój tych utworów jest mroczny, obłądny.

Już pobieżna lektura ujawnia, że dobór jawnie cytowanych autorów nie jest przypadkowy: pierwszy z nich wyrażał przekonanie, iż czynnikiem zapewniającym kulturową ciągłość jest pamięć zbiorowa („pieśń gminna – arka przymierza między dawnymi i młodszymi laty”), drugi zaś uważał, że tradycja historyczna niezależnie od jej treści stanowi zasadniczy element tożsamości narodowej³⁵.

Interpretuję opisywane wyżej zabiegi tekstotwórcze jako przejawy reminiscencji stylistycznej, a więc ewokację pewnej kulturowej tradycji z dokładnym wskazaniem jej adresu – jest nim imaginarium polskiego romantyzmu³⁶ – przy jednoczesnym zasymilowaniu tej tradycji, nie tyle pojmowanej jako „cudza”, ile jako „czyjaś”³⁷. Symboliczne znaczenia omawianego albumu odwołują się do polskiej

³⁴ Przykładem intensywności zabiegów intertekstualnych niech będzie utwór *Nałożnica*, zbudowany z dosłownych lub nieznacznie sparafrazowanych fragmentów następujących utworów Mickiewicza i Sienkiewicza: *Niewola tatarska*, *Trzech Budrysów*, *Ogniem i mieczem*, *Farys*, *Ruiny zamku w Bałakławie*.

³⁵ T. Bujnicki, *Sienkiewicz i historia*, Warszawa 1981, s. 102. Badacz wskazuje, że Sienkiewicz za pomocą chwytu stylizacji osiągał efekt prezentystycznej interpretacji historii (czyli rodzaju polityki historycznej), s. 117.

³⁶ Nieprzypadkowo muzycy wskazują na swój rodowód heavymetalowy, a więc bardziej niż inne style alternatywnego rocka związany tradycją, neoromantyczny; zob. A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, op. cit., s. 251.

³⁷ S. Balbus, *Między stylami*, op. cit., s. 83. Co oznacza brak polemicznej intencji tych stylizacji.

tożsamości postkolonialnej, do romantycznego fantazmatu mesjanistycznego ufundowanego na wielowiekowym upodrzednieniu „barbarzyńskiej Europy” i do niebezpieczeństw z taką mentalnością związanych („Dla mnie bałwochwalcy – / Klucz do wróżb – Cielcem!”, *Astrolog*). Wedle M. Janion do treści romantycznego wyobrażenia Słowiańszczyzny należy to, co wyparte, niesamowite, kontrkulturowe, a co manifestuje się – w znaczeniu pozytywnym – w rewindykacji pogaństwa³⁸. Stąd też nawiązujący do Mickiewiczowskich *Dziadów* tytuł płyty – *Gusta*. Chodzi o przywołanie zmarłych, przywracanie przeszłości do terażniejszości, a więc jedną z figur „zapomnienia terażniejszości”. Według Marca Augé celem owej figury powrotu (także w postaci opętania – stąd motywy frenetyczne) jest „ponowne ustanowienie więzi z przeszłością”³⁹.

Równocześnie w innych utworach pomieszczonych na tej płycie zwraca się uwagę na niebezpieczeństwo stereotypizacji pamięci, groźbę nacjonalizmu i innych form ideologizacji przeszłości, na przykład w przewrotnym wyznaniu wiary *Jestem Słowianinem*: „Wisła, Bałtyk, Tatry, Kresy / ź, dź, ś, ć, ą / Wierzba, Bursztyn, Powstanie Warszawskie, Targowica / Jestem Słowianinem z Lecha, z Piasta”.

Problematyka przywracania zmarłych żywym oraz koncepcja naznaczonego traumą miejsca pamięci kulminuje w drugim albumie grupy Lao Che – *Powstanie Warszawskie*. Kolejne utwory tej płyty odtwarzają etapy powstania: *1939/ Przed Burzą, Godzina W, Barykada, Zrzuty, Stare Miasto, Przebicie do Śródmieścia, Czerniaków, Hitlerowcy, Kanały, Koniec*. „W tekstach wykorzystane zostały m.in. fragmenty wierszy i piosenek z czasów okupacji, przemówień gen. Władysława Sikorskiego czy *Modlitwy Harcerskiej*” – pisze Bartłomiej Skubisz⁴⁰. Dokładniej rzecz biorąc, pojawiają się tu cytaty z przemówień polityków w formie *sampli* – autentycznych nagrań z epoki (np. „Niech żyje Armia, Lotnictwo i Marynarka polska / Niech żyją żołnierze polskiej Armii Podziemnej / Niech żyje wolna, niepodległa Polska”, *Kanały* – fragment przemówienia wygłoszonego przez radio londyńskie 6 czerwca 1944 roku przez Stanisława Mikołajczyka⁴¹), pełnych emocji słów powstańców („»Zośka« – Nie strzelać, tu »Zośka«, nie strzelać!”, *Przebicie do Śródmieścia*), odezw władz okupacyjnych, piosenek powstańczych („Pałacyk Michła, Żytnia, Wola”, *Barykada*). Jest to język o charakterze mówionym – stąd jego nacechowanie emotywnie, niesłychana ekspresja, onomatopieczność, nasycenie wulgaryzmami („Nie wyjdzie stąd żywa psia-jucha parszywa / kurwa Wasza Faszystowska Mać”, *1939/ Przed Burzą*), stąd także kontaminacja języków, głównie polskiego i niemieckiego, co daje wrażenie autentyzmu przekazu.

³⁸ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2007, s. 27, 29.

³⁹ M. Augé, *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 60.

⁴⁰ B. Skubisz, *Muzyczna lekcja historii*, 30 października 2009, <http://muzyka.onet.pl/10173,1584162,wywiady.html> (dostęp: 10.11.2010).

⁴¹ Przemówienie opublikowane drukiem w Dzienniku Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej nr 9 z dnia 22 sierpnia 1944 roku w Londynie, http://eprints.hist.pl/164/1/1944-08-22_nr9.pdf (dostęp: 10.11.2010). Ten utwór podczas koncertów budzi wyjątkowo żywe emocje publiczności, włączającej się w jego pełne zaangażowania, chóralne wykonanie.

Formalnie (z tym że uwzględniając poetycką, a nie prozatorską formę wypowiedzi⁴²) stylistyczne ukształtowanie utworów nawiązuje do oralności *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, natomiast literalnie – pojawiają się cytaty poetyckie, zaczerpnięte głównie z twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, co jednak nie tyle podnosi literackie walory piosenek, ile znów – odpowiada za wiarygodność przekazu: Baczyński wszak zginął w powstaniu, a zatem swoją biografią dał świadectwo jego „prawdzie”. Surowość stylistyczną tej płyty, szczerłość buntu i bólu („Zbuntowane miasto – było, od ołowiu płuco zgniło”, *Kanały*; „Na barykadzie »na Rejtana« jeden, drugi będzie w portki rznąć / Żaden to wstyd, wszak wszyscyśmy tutaj wiarą dusz / Jęczmień w oku, łać się chce, dziś ogolić gęby nie dam rady już”, *Barykada*) wspomaga ewokacja poetyki rocka polskiego lat osiemdziesiątych XX wieku, głównie estetyki punkowej (zawołanie: „oi!”, cytaty z utworów zespołów Siekiera i Izrael). Zabieg ten sprzyja podobnej, jak ma to miejsce w *Pamiętniku... Białoszewskiego*, deheroizacji obrazu powstania.

Bartłomiej Skubisz zauważa, że otwarcie w 2004 roku Muzeum Powstania Warszawskiego spowodowało odnowienie mitu powstania i lawinę „muzycznych lekcji historii”⁴³ – albumów muzycznych poświęconych temu tragicznemu momentowi dziejów Polski. Charakterystycznym rysem wszystkich tych przedsięwzięć jest to, że odwołują się do podobnej koncepcji historii jako pamięci osobistej, naznaczonej podmiotowością. W 2007 roku jazzowa wokalistka Aga Zaryan wydała płytę *Umiera piękno*⁴⁴. Kompozycje tam zawarte ułożono do słów powstańczych poetek: Miry Grelichowskiej, Krystyny Krahelskiej, Elżbiety Szemplińskiej i Anny Świrszczyńskiej, a także księdza Jana Twardowskiego. „Ukazują one Warszawę i warszawiaków od innej strony, bardziej ludzkiej, emocjonalnej, codziennej”⁴⁵. Osobiste zaangażowanie artystki wyraża się między innymi w tym, że jej dziadkowie byli żołnierzami powstania. W 2009 ukazała się płyta *Pamiętnik z powstania warszawskiego* skomponowana przez Mateusza Pospieszalskiego, inspirowana dziełem Białoszewskiego, poświęcona powstańczej codzienności ludności cywilnej, a także składanka *Gajcy*, w której między innymi Kazik, Armia, Lech Janerka, Dezserter, Pogodno czy Pustki wykonują utwory do tekstów tego poległego w powstaniu poety. Dominującą cechą poetyki tych piosenek jest – podobnie jak w przypadku albumu Lao Che – autentyzm⁴⁶. Sami muzycy także ujawniają, że inspirował ich nie tyle tradycyjnie pojęty patriotyzm, ile pragnienie zaświadczenia o przeszłości: płytę „*Powstanie Warszawskie* nagraliśmy [...] z szacunku dla postawy ludzi walczących w powstaniu, dla ich poświęcenia i wartości. [...] W sztuce, w tym, o czym piszę i śpiewam, interesuje mnie

⁴² Choć język *Pamiętnika z powstania warszawskiego* jest akurat naznaczony właściwą Białoszewskiemu „niepoetyczną” poetyckością.

⁴³ B. Skubisz, *Muzyczna lekcja historii*, op. cit.

⁴⁴ Wydawcą było Muzeum Powstania Warszawskiego.

⁴⁵ B. Skubisz, *Muzyczna lekcja historii*, op. cit.

⁴⁶ Jako ciekawostkę można dodać, że warszawski raper Karol „Pjus” Nowakowski (członek grupy 2cztery7) nagrał utwór opowiadający o Plutonie Głuchoniemych walczącym w powstaniu, sam zaś, dzięki implantom pniowym, jest osobą posiadającą sztuczny zmysł słuchu; ta i pozostałe informacje o albumach muzycznych innych niż Lao Che – na podstawie artykułu B. Skubisza.

przede wszystkim człowiek i jego los, a nie wielkie ideały"⁴⁷. W rozmowie z Patrycją Bukalską Kuba Pokorski tłumaczy: „Na płycie staraliśmy się uciec od patosu, od pokazywania Powstania w formie apelu czy ody [...]. Nasze wyobrażenia ustalały się przez wspomnienia samych powstańców, których dużo czytaliśmy. To byli przecież młodzi ludzie, którzy kochali się w dziewczynach, musieli jeść, pić”. I dalej: „Na pytanie, dlaczego wybrali na temat płyty wydarzenie z drugiej wojny, Kuba Pokorski odpowiada krótko: Jesteśmy tutaj i to jest nasze. Nasza historia”⁴⁸. Piosenki Lao Che dobrze wpisują się we współczesne tendencje do ujmowania historii z prywatnego, jednostkowego punktu widzenia, w kategoriach mikrohistorii i *mystory*, czy szerzej – w kulturę partycypacji. Wedle podobnych zasad zorganizowana jest przestrzeń Muzeum Powstania Warszawskiego: ta nowoczesna narracja muzealna jest wielobodźcowa, polimedialna, co zwiedzającemu zapewnia wrażenie uczestniczenia w prezentowanych wydarzeniach, a nie tylko ich oglądania. W utworach Lao Che same teksty niejako odwzorowują przestrzeń powstańczej Warszawy: nie tyle opowiadają, ile naznaczone są autentycznymi miejscami – cytatai. Piosenki jakby „wciągają” odbiorcę do wnętrza, eksponując zawarte w samej konstrukcji tekstu rany, blizny i szwy pomiędzy poszczególnymi intertekstami. Somaestetyczne ukształtowanie tekstu najprawdopodobniej sprzyja – ponownie – podmiotowemu nacechowaniu i wiarygodności przekazu.

Literacką strategią tak pomyślanego dialogu z tradycją jest intertekstualna strategia aktywnej kontynuacji. W istocie relacja taka nie nosi rysu dialogowego – to nie tyle rozmowa z tradycją, ile ożywienie tradycji, poszerzenie jej. Wynika to z układu ról nadawczych i odbiorczych w sytuacji dialogu: akurat w tym przypadku wymiennosc ról nadawcy i odbiorcy charakterystyczna dla dialogu skutkuje takim oto efektem, że wówczas gdy rolę nadawcy pełni przeszłość, odbiorca – Lao Che – kontynuuje przekaz tradycji, natomiast po wymianie tych ról, gdy nadawcą staje się współczesny zespół rockowy, a niejako odbiorcą i słuchaczem przekazu – przeszłość, mamy do czynienia z polityką pamięci (zwaną niekiedy polityką historyczną). Owa polityka czy kultura pamięci – wedle słów Jerzego Szackiego – polega na „władzy żywych nad umarłymi”, kiedy to *vita* staje się *magistra historiae* (a nie, jak w tradycyjnej formule, przeciwnie)⁴⁹. Według Lecha M. Nijakowskiego w praktyce polityka historyczna przyjmuje formę perswazji politycznej, bliska jest propagandzie jako forma przemocy symbolicznej. Autor rozróżnia trzy formy uprawiania polityki pamięci – są to: wszelkie działania prowadzące do ugruntowania i wzmocnienia pamięci zbiorowej lub jej zmiany, działania świadome, na forum publicznym dotyczące obywateli państwa, oraz państwowa polityka pamięci (czy niemal propaganda państwowa⁵⁰). Ponieważ jednak dwie ostatnie formy mają w przypadku najmłodszych pokoleń małą skuteczność, ich miejsce zajmują działania uatrakcyjniające i upodmiotawiające przedmiot przekazu, jak komiks, rekonstrukcja historyczna

⁴⁷ H. Dobaczewski, *Późny buntownik*, op. cit.

⁴⁸ P. Bukalska, „Tygodnik Powszechny”, 2 sierpnia 2005.

⁴⁹ J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971, s. 155.

⁵⁰ Przykładem instytucji państwowej realizującej politykę pamięci jest Muzeum Powstania Warszawskiego.

czy utwory muzyki rockowej i alternatywnej, zbliżające historię do ludzi⁵¹. O potrzebie takiej polityki pamięci mogą świadczyć wyniki badań Hanny Świdy-Ziemby dotyczących wartości uznawanych współcześnie przez młodzież studencką – patriotyzm znalazł się na 78 z 80 pozycji⁵². Stanowi to wedle badaczki znaczącą zmianę w stosunku do lat i pokoleń wcześniejszych, kiedy to Polska stanowiła centralny punkt odniesienia w budowaniu zbiorowej tożsamości społecznej. Obecnie, w dobie kultury globalnej, to uprzywilejowane miejsce straciła. Być może dzisiaj patriotyzm, prośba o zdefiniowanie którego wywoływała u badanej młodzieży głównie konsternację, oznacza coś zupełnie innego i inaczej też się manifestuje – bezrefleksyjnie (o czym świadczyć może wskazana powyżej niemożność definicji pojęcia), w rytuałach wspólnotowych oraz w subiektywnej identyfikacji z polskością, wyrażającej się w osobistym sentymencie⁵³.

Dialogowość wybranej przez Lao Che formy przekazu przeszłości i restytuowania tradycji polega na interakcji z audytorium: egalitaryzm, „bycie razem” rozumiane jako wartość, zniesienie barier komunikacyjnych to charakterystyczne cechy koncertu rockowego⁵⁴, dlatego też Lao Che dba o odpowiednią oprawę występów; ponadto ukazały się dwie płyty DVD z rejestracją koncertów zespołu: *Powstanie Warszawskie* i *Przystanek Woodstock*, a więc, wobec czterech albumów muzycznych grupy, relatywnie dużo. Preferowanie tej formy wyrazu przez Lao Che wskazuje na wspomnianą wyżej funkcję polityki pamięci tu się realizującą – funkcję więziotwórczą, wspólnotową. Wykonywane podczas koncertów piosenki wywołują niebywałe emocje publiczności, zastanawiające jest jednak, że w socjologicznych badaniach polskiej młodzieży począwszy od lat dziewięćdziesiątych XX wieku kategoria pokolenia (wspólnoty) pojawia się w kontekście negatywnym bądź nie pojawia się wcale⁵⁵. Tworzenie się takich doraźnych, inspirowanych wydarzeniem medialnym wspólnot interpretuję jako z jednej strony – sentymentalny kicz patriotyczny, a więc estetyzację pamięci przeszłości⁵⁶, a z drugiej – jako formę pamięci zastępczej, „post-pamięci”⁵⁷ tych, do których narracja o traumatycznych wydarzeniach dociera już nie w formie osobistego doświadczenia, lecz zapośredniczona poprzez cudzą opowieść

⁵¹ L.M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci*, Warszawa 2008, s. 258–260.

⁵² H. Świda-Ziemba, *Młodzi w nowym świecie*, Kraków 2005, s. 57–58. Badaczka wskazuje także na „ahistoryczność” w ujmowaniu świata przez młodzież, s. 34. Można tu wspomnieć epizod z meczu hokejowego Cracovia – Dragons de Rouen, kiedy to polski kibic poproszony o zaśpiewanie hymnu narodowego zaintonował przyśpiewkę *Wisła to stara k....*, „Gazeta Wyborcza”, 29 listopada 2010.

⁵³ O tym ostatnim rozumieniu patriotyzmu pisze H. Świda-Ziemba, *Młodzi w nowym świecie*, op. cit., s. 68.

⁵⁴ M. Pęczak, *Następna generacja*, op. cit., s. 105.

⁵⁵ H. Świda-Ziemba, *Młodzi w nowym świecie*, op. cit.; eadem, *Wartości egzystencjalne młodzieży lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa 1998. Pokolenie definiowane jest nie jako zbiorowość o podobnym doświadczeniu historycznym, lecz dzielająca zespół tych samych postaw i wartości.

⁵⁶ Podobną genezę ma tzw. pokolenie JPII.

⁵⁷ Zob. K. Kaniowska, *Postpamięć indywidualna – postpamięć zbiorowa jako kategorie poznania w antropologii*, [w:] *Pamięć i polityka historyczna*, red. S.M. Nowinowski, J. Pomorski, R. Stobiecki, Łódź 2008, s. 67–68.

(stąd konieczność poetyki intertekstualnej). W ten sposób dochodzi jednak do produkcji mitu, protezy przeszłości, podatnej na ideologiczne manipulacje.

Ów rytualizm, skuteczność powtarzania minionego zasadnie można także łączyć z charakterystyczną własnością kultury popularnej, jaką jest dążność do repetycji⁵⁸. Ma ona kilka motywacji: chodzi o techniczną reprodukowalność, autarktyczność – żerowanie na nie-popkulturze, zysk ekonomiczny wynikający z pominięcia innowacji, kształcenie kompetencji odbiorców. Głównie chodzi jednak o legitymizację kultury popularnej i wytworzenie jej własnego kanonu – prawdopodobnie z tego powodu liderzy zespołu wchodzą w role kaznodziejów, uprawiają tak zwany *preaching*, wystosowując do uczestników koncertów apele moralne⁵⁹.

Jednocześnie w warstwie ideologicznej przekaz o przeszłości i jego forma nie są stronnicze, dają szansę krytycznego oglądu powstania („Jest 100 tysięcy dusz / A jedna ledwie rura / Żołnierze wychodzą / Cywilom i rannym się nie uda” – *Stare Miasto*), na przykład Lao Che, podobnie jak wcześniej Miron Białoszewski, podkreślają, że heroizm powstańców łączy się z hekatombą cywilów, i w ten sposób dystansują się od patriotyzmu pojmowanego w kategoriach ofiary⁶⁰.

Wreszcie – z konieczności już omówiona bardzo skrótowo – trzecia płyta zespołu, *Gospel* z utworami *Drogi Panie*, *Czarne kowboje*, *Bóg zapłać*, *Do syna Józefa Ciesłaka*, *mpaKOmpaBIEmpaTA*, *Hiszpan*, *Zbawiciel Diesel*, *Hydropiektówstąpienie*, *Paciorek*, *Chłopacy*, *Ty człowiek jesteś?*, *Siedmiu nie zawsze wspaniałych*. W mojej opinii poetyka albumu zasadza się na stylizacji – tej formie intertekstualnych nawiązań, która polega na „ostentacyjnym przekroczeniu granicy intersemiotycznej”⁶¹, stworzeniu utworu wykolejonego, który zarazem aktualizuje i alienuje, odwzorowuje i podważa treści czerpane z zasobu tradycji. Zauważyć tu można nasilenie marginalnych własności wcześniejszych albumów, a także pewien zamysł kompozycyjny, łączący trzy płyty zespołu w większą całość. Dokładniej – językiem artykulacji *Gospel* jest stylizacja polemiczna, w której kolizja stylistyk doprowadziła do wzajemnej oscylacji treści religijnych, duchowych oraz ideologii kultury konsumpcyjnej, co daje – *summa summarum* – efekt krytyczny (w języku samych muzyków nazywany jest on groteską⁶²). Wzajemne relacje współczesnej duchowości i konsumpcjonizmu wymagałyby osobnego studium (na przykład rozważenia wymaga kwestia substytucji związków wspólnotowych związkami opartymi na przyjaźni⁶³), tu wspomnę tylko, cytując Mariana Golkę, o jednej kwestii: „za jedną z najbardziej »pamiętliwych« dziezdzin uchodzi religia, która nie tylko oparta jest na pamięci, ale i mobilizuje zbiorową

⁵⁸ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, op. cit., s. 210 i nast.

⁵⁹ A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, op. cit., s. 253.

⁶⁰ Dlatego słowa zamykającej płytę *Dumki rycerskiej* (z XVI w.): „Cóż może być piękniejszego / Nad człowieka rycerskiego”, można odczytywać wyłącznie w kodzie ironii tragicznej.

⁶¹ S. Balbus, *Między stylami*, op. cit., s. 83.

⁶² Tekst zamieszczony na okładce płyty.

⁶³ Te wątki rozwinie kolejna płyta zespołu, zob. np. utwór *Urodziła mnie ciotka*. Pisze o tych procesach A. Aldridge, *Konsumpcja*, tłum. M. Żakowski, Warszawa 2006, s. 133–134. Zob. także: R. Kossakowski, *Liminalność pośród mgły – o modzie na „refleksyjną duchowość”*, [w:] *Rozkoszna zaraza*, red. T. Szlendak, K. Pietrowicz, Wrocław 2007.

pamięć (gdyż nieustannie przywołuje przeszłość, by nadać sens terażniejszości)⁶⁴, w przypadku zaś polskiej tradycji religia (a właściwie – katolicyzm) uważana była za jedno z najważniejszych kryteriów tożsamości narodowej. Być może Lao Che ma tu jakąś nie tylko krytyczną, ale i pozytywną propozycję, dotyczącą zarówno tożsamości indywidualnych – indywidualizm bowiem i religijność prywatną wymienia się jako dominujące formy współczesnej duchowości⁶⁵ – jak też, co w kontekście niniejszego artykułu istotniejsze, (re)konstrukcji polskiej tożsamości zbiorowej, pomagającej się, w warunkach kultury konsumpcyjnej, redefinicji stereotypu Polaka-katolika.

Pokolenie współczesnej młodzieży – potencjalnych odbiorców piosenek Lao Che – w opinii socjologów charakteryzuje indywidualizm oraz konformizm. Hanna Świda-Ziemia wskazuje, że kategorią pokoleniowo obcą jest bunt⁶⁶. Lao Che, sam funkcjonując w obszarze rzeczywistości rynkowej, nie może i nie stwarza przekazu kontrkulturowego. Dialogując z tradycją, daje jednak diagnozę stanu polskiej kultury współczesnej, składa też propozycję realnej alternatywy.

Dialogue with Tradition in the Lyrics of Lao Che Songs

Abstract

The text explains how the Lao Che rock band tackles tradition in their so-called Polish Triptych. Analyzing the first album, the author shows how the band presents the Slavic tradition within the postcolonial framework. In the second one, she focuses on the depiction of the mythology of the Warsaw Uprising and the Polish historical policy based on it. The third album is discussed in terms of failure of identity based on religious values, which refuses to acknowledge the reality of consumer society.

⁶⁴ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, op. cit., s. 153.

⁶⁵ J. Mariański, *Powrót sacrum*, „Tygodnik Powszechny”, 28 września 2008.

⁶⁶ H. Świda-Ziemia, *Młodzi w nowym świecie*, op. cit., s. 265.