



Piotr Pierzchała

Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury

Na przykładach z pierwszej
dekady XXI wieku



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2016

Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury

Na przykładach z pierwszej dekady XXI wieku



NR 3453

Piotr Pierzchała

**Polska piosenka pop jako tekst
w tekście kultury**

Na przykładach z pierwszej dekady XXI wieku

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Marcin Rychlewski

Spis treści

Wstęp

Piosenka – piosenkarz – tekst / 7

Kultura i interpretacja / 16

Autor / 23

Kwestia POPularności / 28

Rozdział 1

Albumy

Warstwa muzyczna / 35

Tematyka / 37

Książeczka albumu jako kontekst / 47

Metafora / 59

Kompetencje językowe / 71

Recepcje / 74

Rozdział 2

Teledyski i koncerty

Teledysk jako ilustracja piosenki / 81

Koncert / 107

Kicz jako cecha konstytutywna popu / 116

Pomiędzy wartością artystyczną a promocją / 133

Rozdział 3

Wykonawcy

Idol-celebryta / 141

Image – wyobrażenie i produkt / 154

Pop-skandal / 167

Uwagi końcowe / 175

Bibliografia / 183

Nota bibliograficzna / 195

Summary / 197

Zusammenfassung / 198

Wstęp

Piosenka – piosenkarz – tekst

O piosence napisano już wiele, jednak niemal każdy badacz, mierząc się z tym tematem, staje przed problemem zdefiniowania, czy raczej dookreślenia, pojęcia piosenki, choć wszyscy bez wyjątku intuicyjnie rozumiemy, czym ona jest, a zidentyfikowanie komunikatu jako piosenki nie nastrocza nam żadnych kłopotów.

Nie będę zajmował się bogatą historią tej kategorii, zwłaszcza że w istocie musiałbym dokonać jedynie kompilacji tego, co już zostało napisane. Piotr Łuszczkiewicz w książce pt. *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009* znakomicie pokazuje silne „tendencje do budowania pogłębiozonego historycznie rodowodu piosenki”, słusznie zauważając, że współczesne, powszechne rozumienie tego terminu sięga w zasadzie międzywojnia, w którym piosenkę zaczęto łączyć z estradowym komunikatem o rozrywkowym charakterze¹. Autor wielu piosenek pod licznymi pseudonimami, czyli Julian Tuwim, tak pisał o piosence w 1947 r.:

jest to dokonana siłą doboru artystycznego symbioza tekstu i muzyki,
którą, jako całość organiczną, uświęciło upodobanie narodu lub pewnej

¹ Zob. P. ŁUSZCZYKIEWICZ: *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*. Poznań 2009, s. 23–35. Zainteresowanych m.in. historycznoliterackim rysem pojęcia piosenki odsyłam do rozdziału *Tylko co to takiego piosenka?* w książce Łuszczkiewicza.

sfery, przekazując ją z pokolenia na pokolenie. Oczywiście, wraz z komercjalizacją piosenki, z coraz większym „zapotrzebowaniem rynku” a więc przedsiębiorstw operetkowych, kabaretowych, filmowych gramofonowych, a zwłaszcza, jak w Ameryce, radiowych, nastąpiła potworna inflacja i tekstów i melodii – i już nam wszystko jedno, na jaką banalną melodię śpiewa ktoś głupi tekst, jak również obojętną będzie rzeczą, jakie słowa wypoci wyrobnik rewiowy do byle jakiego dancinowego popląsywania. Chodzi o to, aby oba składniki były dobre i zestrojone².

Z punktu widzenia komunikacyjnego, społecznego funkcjonowania piosenki, od czasu wypowiedzenia się przez Tuwima niewiele się zmieniło, a jego opis zjawiska wydaje się wciąż aktualny.

W przypadku pojęcia piosenki interesują mnie dwa problemy: kwestia popularności (którą zajmę się w dalszej części *Wstępu*, gdy będę rozstrzygał pojęcie piosenki pop decydujące o doborze materiału badawczego – na tę chwilę zatrzymuję się na stwierdzeniu, że nie każdy przekaz słowno-muzyczny jest piosenką pop) oraz kwestia znaczenia, jego sposobów i dróg komunikowania. No właśnie – gdzie ulokowana jest semantyczna wartość piosenki?

W *Słowniku terminów literackich* możemy przeczytać, że kariera piosenki jako swoistego typu sztuki estradowej wiąże się z rozwojem środków masowego przekazu w drugiej połowie XX w. (radio, telewizja, płyty), a dużą rolę w kształtowaniu charakteru piosenki odgrywają wykonawcy lansujący własne style muzyczne i interpretacje³. Piosenka jako przekaz składa się więc przynajmniej z dwóch kodów: muzyki i tekstu słownego. Jednak powyższa definicja wprowadza pewne „dodatki” – skoro piosenkarze lansują własne style muzyczne i interpretacje, to znaczenie przekazu zależy również od funkcjonowania danej piosenki w obiegu komunikacyjnym, od jej wykonania. Istotny staje się np. kontekst stylu muzycznego (mogący nas odsyłać do jakichś innych piosenkarzy czy elementów kultury), skoro zaś mowa o interpretacji wykonania, to znaczenia nabiera osoba wykonawcy. Nawet brawa, jak mówił Umberto Eco o piosence festiwalowej, „są faktem natury muzycznej, nie stanowią oceny czy sprawdzianu widowiska, ale

² J. TUWIM: *O piosence*. „Przekrój” 1947, nr 91, s. 14.

³ Zob. *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wyd. trzecie poszerzone i poprawione. Wrocław 2000, s. 388.

jeden ze sposobów, do którego ucieka się twórca owego widowiska, aby wywołać porywające wrażenie i entuzjastyczny sąd⁴. Wreszcie medium pośredniczące, takie jak telewizja, przekształca przekaz słowno-muzyczny w audio-wizualny, nie tylko emitując, ale także pokazując nam piosenkę – „Kościół katolicki, rewolucja francuska, nazizm, Związek Radziecki, Chiny Ludowe, a także Rolling Stones i sponsorzy footballu wiedzieli zawsze bardzo dobrze, do jakiego stopnia układ przestrzenny stanowi fakt natury religijnej, politycznej, ideologicznej”⁵.

Piosenka to bez wątpienia komunikat, który nie musi zamykać się w przekazie słowno-muzycznym. Słusznie zwróciła na to uwagę Anna Barańczak w swoim mającym już ponad 30 lat studium, pisząc o tym, że na całościowy tekst piosenki mogą składać się gesty, mimika, kostiumy, miejsce wykonania, środek przekazu itd.⁶ Dla badaczki jest to jednak sytuacja fakultatywna i zasadniczo sprowadza ona piosenkę do przekazu słowno-muzycznego (kopia konkretnej piosenki może być przecież masowo powielana – w takim wypadku, zdaniem Barańczak, nie ma żadnych naddanych wartości semantycznych) i tak zdefiniowaną analizuje.

Przyjmę jednak inną perspektywę i moje zainteresowanie skieruję w stronę piosenki rozumianej jako przekaz o semantyce wykraczającej poza kod słowno-muzyczny, perspektywę, którą trudno byłoby przyjąć badaczce prowadzącej swoje obserwacje w innej niż nasza rzeczywistości medialnej. Na znaczenie piosenki popularnej, a więc o szerokim oddziaływaniu, może przecież mieć wpływ, poza czynnikami wskazanymi przez badaczkę, teledysk czy sam wykonawca – gwiazda, która w wypowiedzi pozamuzycznej potencjalnie może obciążyć utwór większą semantyką niż ta zawarta w jego tekście, mówiąc przykładowo, że stworzyła ją w podzięce dla fanów. Wreszcie nie wypowiedź piosenkarza, ale sama jego postać może wpływać na znaczenie piosenki. W takiej sytuacji tekst piosenki jest tylko małym wycinkiem większego tekstu, szerszego pola semantycznego. Jeśli dostajemy więc do ręki kopię utworu powielonego, powiedzmy, dziesięć tysięcy razy

⁴ U. ECO: *Lady Barbara*. W: IDEM: *Podziemni bogowie. Wybór szkiców*. Przeł. J. UGNIEWSKA, P. SALWA. Wstępem poprzedziła J. UGNIEWSKA. Warszawa 2007, s. 249.

⁵ IDEM: *Fotografia*. W: IDEM: *Podziemni bogowie...*, s. 264.

⁶ Zob. A. BARAŃCZAK: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław 1983, s. 7–8.

w niezmienionej formie, to kontekst wykonawcy nie zmienia się niezależnie od liczby kopii utworu. Jak twierdził Jurij Łotman, „dla kogoś, kto chciałby mieć do czynienia z tekstem oderwanym od całego zespołu powiązań pozatekstowych, utwór literacki w ogóle nie mógłby być nosicielem jakichkolwiek znaczeń”⁷. Wreszcie, według Jacquesa Derridy, „żadne znaczenie nie może być określone poza kontekstem”⁸. Zresztą w dalszej części swojego wywodu na temat semantyki piosenki Barańczak stwierdza, że „utwory takie przede wszystkim w postaci konkretnych wykonania wchodzą w społeczny obieg komunikacyjny”⁹. Zaryzykowałbym nawet stwierdzenie, że im szersza dystrybucja piosenki, za którą idzie większa popularność, tym kontekst pozamuzyczny staje się ważniejszy, ponieważ osoba wykonawcy, jej charakterystyczna ekspresja i wszystko, co wokół niej, staje się trwałym elementem zbiorowej rzeczywistości, elementem kultury.

Podejmuję się analizy „tekstu piosenki pop”, a zatem nie konkretnego utworu czy konkretnej twórczości, ale funkcjonującego w obiegu społecznym typu komunikatu, gatunku wypowiedzi realizującego się w konkretnych wykonaniach. Takie spojrzenie na piosenkę wymaga ode mnie sprecyzowania terminu „tekst” oraz określenia tego, co dla mnie jest badaniem tekstem, gdyż nie są nim wyłącznie słowa wyśpiewywane do muzyki. W *Mitologiach* Roland Barthes pisał:

To słowo jest komunikatem. Może więc nie mieć w ogóle ustnego charakteru; może przybrać formy pisane albo formy przedstawienia: wypowiedź na piśmie, ale też fotografia, film, reportaż, sport, widowiska, reklama [...]. Przez mowę, wypowiedź, słowo itd. będziemy odtąd rozumieć każdą jednostkę lub syntezę znaczeniową, czy słowną, czy wizualną: zdjęcie będzie dla nas słowem z tego samego powodu, co artykuł w gazecie; same przedmioty mogą stawać się słowem, jeśli cokolwiek znaczą. Ten ogólny sposób pojmowania mowy jest zresztą uzasadniony przez samą historię różnych rodzajów pisma: na długo przed wynalezieniem naszego alfabetu przedmioty,

⁷ J.M. ŁOTMAN: *O pojęciu tekstu*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2, s. 207.

⁸ J. DERRIDA: *Living On*. Transl. J. HULBERT. In: *Deconstruction and Criticism*. Ed. H. BLOOM. New York 1979, s. 81. Cyt. za: R. NYCZ: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000, s. 52.

⁹ A. BARAŃCZAK: *Słowo w piosence...*, s. 19.

takie jak inkaskie kipu, lub rysunki, takie jak piktogramy, były regularnymi słowami¹⁰.

Każdy komunikat, który odbieramy, niezależnie od rodzaju kodu jest tekstem, „wszystkie praktyki znaczeniowe mogą tworzyć tekst”¹¹ i „nie można ograniczyć kategorii tekstu do przekazu pisanego (literatury)”¹². Nie będę podejmował próby opisanego, wysłedzenia „Tekstu” Barthes’a (jako takiego) w piosenkach pop, jednak związane z nim refleksje tekstologiczne w wielu miejscach są mi bliskie. Zaproponowany przez badacza punkt widzenia, uznający tekstualność rzeczywistości, okazuje się niezwykle pomocny w mierzeniu się z materiałem badawczym – materiałem nie dość, że wielokodowym, to jeszcze obejmującym różne drogi komunikowania, wreszcie wytworem kultury, który przez wielu jej uczestników jest zapewne uznawany za „mało wartościowy” (cokolwiek miałyby to znaczyć). Jednak

teoria tekstu nie czuje się zobowiązana do respektowania powszechnie przyjętego podziału na literaturę „dobrą” i „złą”; podstawowe cechy tekstu mogą być obecne przynajmniej oddzielnie w dziełach odrzuconych lub wzgardzonych przez kulturę wysoką, humanistyczną (kulturę, której normy zostają utrwalone przez szkołę, krytykę, historię literatury itd.)¹³.

Dodatkowo zaś z tekstem możemy „mieć do czynienia na wszystkich szczeblach drabiny dyskursu”¹⁴.

Teorię tekstu cechuje to, iż „wprowadza w obręb pola swoich badań historię, społeczeństwo”¹⁵. Trudno mi wyobrazić sobie sytuację, w której miałbym badać piosenkę popularną „w oderwaniu”, podczas gdy jest ona komunikatem o szerokim odbiorze, docierającym do słuchacza i widza za pośrednictwem nowoczesnych mediów (które przecież mogą kształtować

¹⁰ R. BARTHES: *Mitologie*. Przeł. A. DZIADEK. Wstępem opatrzył K. KŁOSIŃSKI. Warszawa 2000, s. 240–241.

¹¹ IDEM: *Teoria tekstu*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. MARKIEWICZ. Kraków 1996, s. 203.

¹² Ibidem, s. 202.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 200.

¹⁵ Ibidem, s. 207.

i kształtują jej znaczenie i sposób odbioru), oraz kiedy m.in. dzięki swojej popularności staje się ona stałym elementem kultury. „Kultura w całości – pisał Łotman – może być rozpatrywana jako tekst. Jednak jest rzeczą szczególnie ważną [...], że jest to tekst o bardzo złożonej budowie, tekst, który się rozpada na hierarchię »tekstów w tekstach« i tworzy skomplikowane przeplatania się tekstowe”¹⁶. Piosenkarz pop bierze udział w zdarzeniach kulturalnych, przez swoją aktywną obecność w życiu publicznym „ustawia” siebie i swoją twórczość względem innych elementów kultury i innych twórców, tworząc konteksty znaczeniowe – w drugą stronę modyfikować i nadawać znaczenie jemu i jego twórczości mogą inni uczestnicy kultury. Założenie, że wszystko jest tekstem, pozwala literaturoznawstwu znacznie szerzej opisywać i interpretować tekstową rzeczywistość człowieka – czy raczej rzeczywistość człowieka w ogóle, gdyż z prezentowanego przeze mnie punktu widzenia jest ona właśnie tekstowa.

Co jednak jest dla mnie badaniem komunikatem, owym tekstem w tekście kultury, i gdzie znajdują się jego granice? Zastanawiając się nad semantyką piosenki popularnej, wskazałem na konieczność wyjścia poza ramy tekstu słowno-muzycznego. Nie jest to wcale nowa sytuacja. Przesunięcie przedstawienia teatralnego ze sceny w codzienną przestrzeń widowni czy wychodzenie dzieła w sztuce barokowej poza ramy obrazu albo uczynienie z postumentu dla rzeźby jej elementu¹⁷ to jeden z aspektów funkcjonowania także piosenki. Analogią byłoby tu opakowanie płyty. Gdy weźmiemy do ręki, dla przykładu, album *Występ* zespołu kaenzet (Kazik na Żywo, KnŻ)¹⁸, na okładce znajdziemy cytat, który brzmi: „Kto kupuje płyty od złodzieja niech w piździec wypierdziela! – to nie moje są słowa, to legenda ludowa” – z jednej strony fraza ta podkreśla przynależność twórczości do sfery artystycznej, a okładki do materialnej (odsyłając do powszechnie znanego faktu walki Kazika z płytowym piractwem), z drugiej jednak – włącza opakowanie do tekstu, gdyż druga część cytatu to jednocześnie refren piosenki pt. *Legenda ludowa*.

Istnienie tekstualnego nośnika (opakowanej płyty, kasyety) dla piosenkowej twórczości nie wyczerpuje problemu jej ram. Łotman pisze:

¹⁶ J.M. ŁOTMAN: *Tekst w tekście*. „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, s. 341.

¹⁷ Zob. ibidem, s. 336.

¹⁸ Kaenzet: *Występ* [płyta CD]. S.P. Records 2002.

Do istotnych i nader tradycyjnych sposobów retorycznego nakładania tekstu na tekst o różnym zakodowaniu należy rama kompozycyjna. Konstrukcja „normalna” (to jest naturalna) ma to do siebie, że obramowanie tekstu (rama obrazu, oprawa książki lub reklamowe ogłoszenia wydawnicze na końcu książki, pochrząkiwania aktora przed arią, strojenie instrumentów przez orkiestrę, słowa „Więc posłuchajcie” przy ustnym opowiadaniu itp.) do tekstu nie wchodzi. Pełni ono funkcję uprzedzających sygnałów o początku tekstu, ale samo znajduje się poza jego granicami. Niemniej jednak wystarczy wprowadzić ramę do tekstu, a centrum uwagi audytorium przesuwają się z przesłania na kod. Bardziej skomplikowany wypadek to ten, kiedy tekst i obramowanie przeplatają się z sobą, wskutek czego każdy z nich jest w pewnym sensie zarówno tekstem obramowującym, jak i obramowywanym¹⁹.

Myszę, że w przypadku piosenki pop mamy do czynienia z owym „skomplikowanym wypadkiem”. Jestem przekonany, że uznanie przekazu słowno-muzycznego za tekst obramowany płytą czy działalnością piosenkarza jest niewystarczające. Granice te są bowiem płynne, a dominacja semantyczna piosenki wcale nie jest taka oczywista. Gdy przyjrzymy się wykonawcy pop, który występuje w programach telewizyjnych, reality show, który nie schodzi z łamów tabloidów i internetowych portali plotkarskich, którego teledyski poddawane są spektakularnej produkcji, a koncerty to wielkie przedstawienie, to czy nie zaczynamy podejrzewać, że to w istocie twórczość piosenkowa jest obramowaniem, kontekstem dla wpisanego w kulturę piosenkarza?

Wobec sporej liczby tekstów i ich niepewnej hierarchiczności należy określić komunikat wyższego poziomu. Pozwoli to zbadać relacje pomiędzy jego częściami składowymi i jednocześnie, w części i w całości, odnieść je do innych elementów rzeczywistości (odbiorców, społeczeństwa w ogóle, kultury). Trzy główne składowe badanego przeze mnie tekstu, których analiza obejmuje trzy kolejne rozdziały, to piosenka (komunikat słowno-muzyczny), teledysk i koncert oraz piosenkarz.

Jeśli wziąć grupę tekstów pod jakimś względem izomorficznych i opisać je jako jeden tekst, to opis taki będzie zawierał wobec tekstów opisywanych

¹⁹ J.M. ŁOTMAN: *Tekst w tekście...*, s. 340–341.

tylko elementy systemowe, zaś same teksty będą wobec niego występowały jako skomplikowane kombinacje elementów zorganizowanych (systemowych, relewantnych) i elementów nie zorganizowanych (pozasystemowych, nierelevantnych). Oznacza to, że tekst wyższego poziomu w stosunku do tekstów poziomu niższego będzie występował jako język opisu²⁰

– takim właśnie tekstem jest dla mnie „piosenka pop”, również jako gatunek, który współcześnie może być dla nas „sposobem opisu, narzędziem służącym identyfikacji różnych rodzajów *tekstów*, nie zaś normatywizacji i ocenie *dzieł literackich*. Ma charakter historyczny, kulturowy i kontekstualny”²¹.

W mojej analizie piosenek nie będę szukał znaczenia konkretnych utworów, a dokładniej – nie będzie ono punktem docelowym, a tylko jednym ze składników znaczenia komunikatu wyższego rzędu. Odpowiedź na pytanie, gdzie przede wszystkim szukać sensu piosenki pop, daje Łotman:

Procesy sensotwórcze przebiegają zarówno wskutek wzajemnego oddziaływania między semiotycznie różnorodnymi i znajdującymi się w relacji wzajemnej nieprzekładalności warstwami tekstu, jak i w wyniku złożonych konfliktów znaczeniowych między tekstem a „innorodnym” dlań kontekstem. [...] „Tekst w tekście” jest osobliwą konstrukcją retoryczną, w której różnica zakodowań poszczególnych partii tekstu staje się uzewnętrznionym czynnikiem konstrukcji autorskiej i czytelniczego odbioru tekstu. Przełączenie się z jednego systemu semiotycznego rozumienia tekstu na inny w jakimś punkcie granicznym stanowi w tym wypadku podstawę generowania sensu²².

To właśnie na granicy pomiędzy poszczególnymi tekstami składającymi się na tekst piosenki pop, w ich oddziaływaniu na siebie, jak również na granicy pomiędzy tekstem piosenki pop a tekstem kultury, w którym jest ona zawarta, znajduję potencjał informacyjny możliwy do opisanego i zinterpretowanego, dający szansę scharakteryzowania badanego tekstu na wspomnianym wyższym poziomie.

²⁰ IDEM: *O pojęciu tekstu...*, s. 212–213.

²¹ R. SENDYKA: *W stronę kulturowej teorii gatunku*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2010, s. 227.

²² J.M. ŁOTMAN: *Tekst w tekście...*, s. 335–336.

Przywołując refleksje tekstologiczne i kładąc szczególny nacisk na wpływy pomiędzy tekstami, nie sposób nie odnieść się do pojęcia intertekstualności. Jest to kategoria nad wyraz rozmyta i mglista – z jednej strony w obecnych czasach stwierdzenie szerokiego zakresu tego pojęcia nosi wręcz znamiona komunaułu, z drugiej – każdy badacz mierzący się z problemami związków międzytekstowych musi się do niego ustosunkować, choć niezrobienie tego często mogłoby być wygodne, ponieważ nie niosłoby za sobą ryzyka nieścisłości czy niekonsekwencji metodologicznych. Nie będę referował historii tej kategorii i przedstawiał poszczególnych, skrajnie indywidualnych ujęć i definicji, które „sprawiają, iż propozycji formułowanych z odmiennych perspektyw badawczych, opierających się na niewspółmiernych założeniach, nie da się aktualnie w żaden sposób uzgodnić”²³ – interesuje mnie intertekstualność wyłącznie w aspekcie moich badań.

Ryszard Nycz wskazuje dwa zakresy znaczeniowe tego pojęcia²⁴. Zwolennicy pierwszego, wąskiego, podkreślają zobowiązujący charakter drugiego członu terminu, możliwie dosłownie rozumieją tekstualność wchodzących w grę obiektów. Takie stanowisko jest dla mnie nieprzydatne w kontekście analizy zjawiska wielokodowego. Natomiast rzecznicy szerokiego rozumienia kładą nacisk na pierwszy człon terminu, na intertekstualną naturę każdego wytworu tekstowego, wskazują przede wszystkim konstytutywną rolę sfery relacji rozpościerającej się między poszczególnymi tekstami. Nycz jest zwolennikiem drugiego stanowiska. Zaznacza, że współczesna praktyka literacka przekonuje nas, iż

relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień. Obejmują one wszak w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i – nierzadko – intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.). [...] intertekstualność nie jest wyłączną własnością literatury, lecz stanowi stłumiony bądź jawnym wymiar każdego typu wypowiedzi²⁵.

²³ A. HEJMEJ: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008, s. 13.

²⁴ Zob. R. NY CZ: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. W: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000.

²⁵ *Ibidem*, s. 82.

Prezentowane szerokie spojrzenie na intertekstualność jest mi bardzo bliskie, jednak nie wydaje się nieść potencjału metodologicznego dla określonego przeze mnie materiału. Posłużenie się w jakikolwiek sposób tą kategorią wymaga ustosunkowania się do głównych pojęć powstałych w historii badań intertekstualnych i ustawienia ich względem własnej pracy badawczej. Użycie tej kategorii uznaję za zbędne, gdyż dla mnie intertekstualność jest, przede wszystkim, sposobem rozumienia tekstu i jego funkcjonowania w rzeczywistości, jest nie metodą, ale spojrzeniem, które kształtuje moje strategie badawcze i interpretacyjne. Nie wypada nie zgodzić się z Nyczem, który podsumowując rozważania nad intertekstualnością, pisze:

Rozważana zatem najogólniej w odniesieniu do literatury intertekstualność to, jak rozumiem, nie tyle jeden ze składników tekstu (wymagający uwzględnienia w jego wyposażeniu oraz określenia ograniczonej pozycji i roli, jakie posiada w jego hierarchicznej strukturze), lecz raczej jeden z jego aspektów czy wymiarów, którego uwzględnienie rzutować winno w pewien sposób na całokształt zagadnień i kategorii wchodzących w grę w badaniu literatury, być stałym komponentem wszelkich analiz literackich zjawisk²⁶.

Od rozważań nad tekstem do rozważań nad kulturą przeprowadzi nas więc myśl Barthes'a, że „z epistemologicznego punktu widzenia pojęcie intertekstu jest tym, co nadaje teorii tekstu wymiar społeczny”²⁷.

Kultura i interpretacja

Zastanawiając się nad definicją tekstu i specyfiką piosenki, kilka razy zwracałem uwagę na nierozzerwalny związek badanego zjawiska z kulturą. Daleki jestem jednak od identyfikowania się z konkretną szkołą krytyczną czy od prób realizacji z góry określonej metody interpretacyjnej. Istotna jest dla mnie praktyka badawcza, na którą wpływa kilka bliskich mi poglądów.

²⁶ Ibidem, s. 106.

²⁷ R. BARTHES: *Teoria tekstu...*, s. 199.

Jednym z nich jest Greenblattowskie postrzeganie powiązania dzieła z kulturą. Stephen Greenblatt pisze:

wierzę, że najważniejszym rezultatem oddziaływania współczesnej teorii na krytykę literacką, z pewnością moją własną także, jest przeciwstawienie się tendencji, by przyjmować konstrukt estetyczny za w pełni autonomiczny i dający się oddzielić od swojego kontekstu kulturowego, a co za tym idzie, od społecznego, ideologicznego i materialnego schematu, zgodnie z którym cała sztuka jest tworzona i konsumowana²⁸.

Trudno zaakceptować sytuację zakładającą, że analiza piosenki (i jakiegokolwiek innego wytworzonego przez człowieka tekstu) ma przebiegać z wyłączeniem środowiska, w którym powstała i w którym funkcjonuje. Kultura rozumiana jako tworzący się nieprzerwanie społeczny obraz rzeczywistości dla osób w niej uczestniczących postrzegana jest jako świat. I choć różne można mieć zdanie na temat mocy, z jaką człowiek – i to, co tworzy – determinowany jest przez kulturę, to wypada „zgodzić się, że literackie i pozaliterackie obrazy świata kształtują symboliczne uniwersum, dyskursywne terytorium kultury, do którego i my należymy – współtworząc je, podlegając mu i próbując go zrozumieć”²⁹.

Odnoszący sukcesy piosenkarz pop zbija swój kapitał sławy i materialnych korzyści dzięki publiczności. Jednak wyrasta on z tego samego społeczeństwa, spośród ludzi, którzy go oglądają i słuchają. „To, co wygląda na działanie jednostek, w rzeczywistości jest działaniem zbiorowym. Pozornie odosobniona siła jednego geniuszu jest ściśle związana ze zbiorową energią społeczeństwa”³⁰. Gwiazda na koncercie wcale nie musi swoim roznegliżowaniem dawać upustu osobistej chuci, lecz może zaspakając – być może nieuświadomione – potrzeby swojego odbiorcy, które zna dzięki uczestnictwu w tym samym kręgu kulturowym, podobnie jak kontestatorskie piosenki zespołu punkowego mogą być reakcją buntu, sprzeciwu wobec po-

²⁸ S. GREENBLATT: *Szekspir i egzorcyci*. W: IDEM: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*. Red. i wstęp K. KUJAWIŃSKA-COURTNEY. Kraków 2006, s. 67.

²⁹ R. NYCZ: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 32–33.

³⁰ S. GREENBLATT: *Oddźwięki i zachwyty*. W: IDEM: *Poetyka kulturowa...*, s. 162.

stępującego sankcjonowania przez władzę społeczeństwa, którego częścią są członkowie takiego zespołu. Powiązań pomiędzy kulturowymi tekstami oraz pomiędzy twórczością a społeczeństwem nie powinno się lekceważyć.

Taki punkt widzenia wpisuje się w rozumienie piosenki pop jako tekstu wyższego rzędu, którego realizacjami są poszczególne utwory. Jak przekonywał Łotman, warianty owej realizacji powstają wskutek socjalnego funkcjonowania tekstu³¹. Z jednej strony utrudnia to znalezienie cech piosenki pop – zjawisko to jest bardzo różnorodne, jednak z drugiej strony rozpoznanie tych socjalnych wpływów może nam o tekście wiele powiedzieć. Piosenkarz pop śpiewający o buncie może mieć w elementach swojej scenicznej kreacji atrybuty muzyków kontestatorskich (skóry i ćwieki), utwór o tym mówiący może zawierać pewne językowe klisze – odsyła to do wyraźnego kontekstu kulturowego, którego estetyczna realizacja może być jednak uwarunkowana uprawianym gatunkiem piosenkowym (twórczość funkcjonująca w całkowicie innym kręgu niż ta, która pierwotnie zawierała wymienione atrybuty) lub zniekształcona/przekształcona, co z pewnością wpływa na interpretację. Utwór taki, skierowany, powiedzmy, do zbuntowanych nastolatków, posiada więc cechy, które decydują o jego wariantowości i jednocześnie przynależą realizowanemu przez niego gatunkowi.

Należy podkreślić, że badane teksty nie należą do kultury „jedynie poprzez odwołanie się do świata zewnętrznego, ale ich kulturowość polega na wchłonięciu i przyswojeniu społecznych wartości i kontekstów. [...] tak jak badanie danej kultury prowadzi do głębszego zrozumienia dzieła literackiego, które w jej obrębie powstało, tak dokładne przestudiowanie dzieła literackiego pozwala głębiej poznać kulturę, w której się zrodziło”³².

Przykładając wagę do relacji tekst/piosenka pop – tekst/kultura, nie sposób nie zatrzymać się na pojęciu kultury popularnej, z której obszarem intuicyjnie wiążemy muzykę pop. Czy z takiego różnicowania pojęcia kultury powinny wynikać jakieś metodologiczne konsekwencje? Czy kultura popularna to coś innego niż kultura w ogóle? Myślę, że twierdząca odpowiedź na postawione pytania byłaby nieporozumieniem. Oczywiście można mówić o pewnych tendencjach współczesnego funkcjonowania kultury, jak poszerzenie i demokratyzacja grona jej uczestników, rosnąca swoboda w od-

³¹ Zob. J.M. ŁOTMAN: *O pojęciu tekstu...*, s. 212.

³² S. GREENBLATT: *Kultura*. W: IDEM: *Poetyka kulturowa...*, s. 147–148.

czytywaniu jej treści czy stawanie się dotychczasowych biernych odbiorców uczestnikami procesu komunikacji³³, jednak kultura jako taka dalej jest społecznie tworzącym się obrazem rzeczywistości – w kwestii fundamentalnej nic się nie zmienia. A to, że jakieś dzieło sztuki mówi „użyj mnie”, co wskazuje na cechę towaru (i jest powodem „podejrzeń” części krytyków wobec kultury popularnej oraz jednym z jej wyróżników)³⁴, wcale nie wyklucza go z obrębu kultury, lecz wskazuje po prostu na sposób funkcjonowania, jakieś określone zjawisko, praktykę w obrębie komunikacji i wymiany znaczeń. Dlatego w badaniu tekstu w tekście kultury pojęcie kultury popularnej nie ma dla mnie żadnego znaczenia, gdyż w istocie nic ono nie wnosi.

Pojęcie to nijak się ma do samej kultury, gdyż nie oznacza jakiejś „innej, drugiej kultury”. Zazwyczaj jest określeniem wartościującym teksty i ich odbiorców. Mówi o tym m.in. Zygmunt Bauman:

Nie wiem kto i kiedy wymyślił pojęcie „kultury popularnej” i nie mam w tej chwili czasu na wertowanie archiwów, ale zalatuje mi od niego „politycznie poprawioną” wersją „kultury masowej” – innego niesławnej pamięci konceptu ukutego pół wieku temu dla oznaczenia, w naukowo (sic!) poprawnej formie, oburzenia, jakie inteligenci żywili wobec dawnego ludu gdy ten, niewdzięczny, plecami się od nich odwrócił [...]. Żywię też niejako podejrzania do samego zabiegu opatrywania pojęcia „kultury” kwantyfikatorami. Widzicie państwo – jest kultura, a jest też kultura popularna (niby kultura, ale tak naprawdę śmiech i zgroza, udawanie tylko, nie twarz a gęba; kultura, ale znaczona – jak karta w talii oszusta [...] czyżby przyjąć należało, że ową pierwszą czy pierwotną kulturę, nie-znaczoną, definiuje na mocy przeciwieństwa wobec sfalszowanej wersji to, że *nie jest* popularna? Bo jeśli tak (a właśnie „tak” opozycja sugeruje), to troska o zachowanie kastowego przywileju wyziera z pojęciowej opozycji całkiem już nachalnie³⁵.

³³ Zob. K. BAGIŃSKA: *Kultura popularna jako wyraz demokratyzacji kultury. Rozważania w kontekście ewolucji medium telewizyjnego*. W: *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym. Teoria i rzeczywistość*. Red. J. DROZDOWICZ, M. BERNASIEWICZ. Kraków 2010, s. 161–162.

³⁴ Zob. W. JAKUBOWSKI: *Kultura popularna, media i my, czyli refleksje o tożsamości mieszkańca „globalnej wioski”*. W: *Kultura popularna: konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*. Red. A. GROMKOWSKA-MEŁOSIK, Z. MEŁOSIK. Kraków 2010, s. 45–46.

³⁵ *Kultura do spożycia na miejscu. Z profesorem Zygmuntem Baumanem rozmawia Wojciech Józef Burszta*. W: „Kultura popularna” 2004, nr 2, s. 7.

Myślę, że próbę klasyfikacji wytworów kultury za pomocą tego kwantyfikatora czekałaby klęska. Nie dość, że nie ma jasnych wyznaczników do jego stosowania, to i tak znalazłoby się wiele tekstów, kto wie, czy nie najwięcej, które znajdowałyby się gdzieś na pograniczu. Z pojęcia kultury popularnej rozumianego jako wyznacznik wartościujący również nie mam zamiaru korzystać – jest ono zbyt szerokie, nieokreślone, mdławe i nijakie. Mówiąc o piosence pop, odnoszę ją do kultury w ogóle, a określenie „pop” traktuję jako wyznacznik pewnej grupy utworów składających się na piewien – określony – typ tekstu.

W tym miejscu należy przywołać rozważania Chrisa Cutlera, który, badając muzykę popularną, zmierzył się z wciąż żywym podziałem sztuki na „wysoką” i „niską”. Za fakt w historii muzyki najważniejszy przyjmuje on pojawienie się możliwości zapisu, udostępnianie jej na płytach, które powodują, że

wszystkie rodzaje utrwalonej na nich muzyki stają się w różnym stopniu par excellence dostępne. Nie potrzeba odpowiednich strojów, bająskich sum za wstęp na koncert, nie trzeba wybierać się w podróż, nie trzeba być członkiem odpowiednich kół zainteresowań lub grup społecznych, nie trzeba w końcu być obecnym w odpowiednim miejscu i czasie. Wraz z pojawieniem się nagrań, narodził się nowy rodzaj „przeszłości” i „teraźniejszości”, w których można się znaleźć w dowolnej chwili. Czas i przestrzeń homogenizują się w systemie głośnikowym lub w słuchawkach. Kompakt z muzyką pop kosztuje tyle samo, co kompakt z muzyką klasyczną i oba można kupić w tym samym sklepie. Wszystkie towary są sobie równe³⁶.

Ponadto rozwój muzyki to kształtowanie się nowych stylów, które są w dużej mierze wynikiem współoddziaływania tzw. sztuki wysokiej i niskiej (które umożliwił powszechny dostęp do nagrań sztuki muzycznej). Typowe dla muzyki klasycznej harmonie zasilają heavy metal, wirtuozii gitary grają Paganiniego, twórcy muzyki elektronicznej czy podkładów hip-hopowych wycinają i wkładają we własne kompozycje frazy z wykonaniami „wielkich mistrzów” tudzież orkiestra symfoniczna daje koncert w składzie

³⁶ Ch. CUTLER: *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*. Tłum. i oprac. I. SOCHA. Kraków 1999, s. 169.

poszerzonym o zespół rockowy. Wraz z rozwojem muzyki obustronne wpływy są coraz bardziej rozległe i coraz trudniejsze do zidentyfikowania. „Sztuki: wysoka i niska w rzeczywistości pomieszały się ze sobą do tego stopnia, iż próba ich rozróżnienia świadczy o niezrozumieniu przewrotu muzycznego wywołanego przez medium utrwalania dźwięku”³⁷. Z perspektywą przyjętą przez Cutlera wypada mi się zgodzić w całej rozciągłości. Konia z rzędem temu, kto rozstrzygnie, do której ze „sztuk” powinno się zaliczyć wspólny album Jonny’ego Greenwooda (m.in. gitarzysty zespołu Radiohead) i Krzysztofa Pendereckiego.

Piosenka pop jest komunikatem, podczas którego badania nie sposób nie zwrócić uwagi na współczesne media, z którymi niewątpliwie mocno się wiąże (kolejny powód, żeby łączyć ją z tzw. kulturą popularną?). Jednak media nie pozostają poza kulturą, w zasadzie są jej nieodłącznym składnikiem:

za pomocą mediów dokonuje się krystalizacja różnorodnych konwencji, które jednostka wchłania i przyswaja w trakcie swojej socjalizacji. Media więc wyznaczają sferę publiczną w społeczeństwie, określają też warunki produkcji i recepcji dla działających podmiotów [...]. To sprawia, że na proces literacki oddziałuje sfera administracji, ekonomii, polityki itp.³⁸

Sytuacja, którą opisuje Teresa Walas, przywołując teorie Siegfrieda J. Schmidta, dokładnie określa stan współczesnej nam kultury, w której media są wszechobecne. Wzięcie pod uwagę podczas interpretacji wymiaru cywilizacyjnego, który media wyznaczają, jest niezbędne – zwłaszcza gdy właśnie poprzez nie dociera do nas tekst. Piosenka i piosenkarz pop są takiego tekstu dobrym przykładem. Jak mówi Greenblatt, dzieło sztuki jest efektem negocjacji pomiędzy jego twórcą lub klasą twórców wyposażoną w złożony, wspólny wszystkim zbiór pewnych konwencji, a instytucjami i praktykami społecznymi – istotę współczesnej praktyki estetycznej stanowi cyrkulacja materiałów i dyskursów³⁹. W przypadku badanego przeze mnie tekstu obszarem takiej wymiany w kulturze są przede wszystkim

³⁷ Ibidem, s. 178.

³⁸ T. WALAS: *Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*. W: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 127.

³⁹ S. GREENBLATT: *W stronę poetyki kultury*. W: IDEM: *Poetyka kulturowa...*, s. 63.

media, bez których udziału piosenka pop nie mogłaby istnieć, gdyż jeden z jej wyznaczników, tj. popularność, nie miałby miejsca.

Mówiąc o interpretacji i kulturze, zdaję sobie sprawę z konsekwencji, jakie niesie za sobą połączenie tych pojęć we współczesnych teoriach, i świadomy jestem własnego uwarunkowania, jakie nakłada na mnie bycie członkiem społeczeństwa, którego tekst będę się starał opisać.

„Sławny eksperyment”, który przeprowadził na uniwersytecie Stanley Fish podczas zajęć literaturoznawczych (gdy poprosił studentów o zinterpretowanie „religijnego wiersza”, który w istocie był listą nazwisk językoznawców), nawet po odrzuceniu radykalnych wniosków pokazuje, że interpretacja nie jest sztuką objaśniania, lecz konstruowania⁴⁰ – a przynajmniej trudno nam ten problem jednoznacznie rozstrzygnąć. Wypada się zgodzić, że „w przypadku dzieła sztuki nie jesteśmy w stanie skutecznie oddzielić obiektywnych cech i wartości dzieła sztuki od uprzedniej wiedzy podmiotu oraz rozległych i zróżnicowanych sensów i ocen wnoszonych przez kulturowe wspólnoty, które w równym stopniu określają jego naturę”⁴¹. Barthes, pisząc o „Tekście”, twierdził, że wypowiedź o nim „sama powinna stać się tekstem”⁴², że jest on przestrzenią społeczną, która żadnego podmiotu wypowiedzi nie stawia w pozycji sędziego, analityka, deszyfratora – podmiot analizy nie może „bez złej woli i z czystym sumieniem uznawać siebie za zjawisko zewnętrzne wobec języka, który opisuje”⁴³. Gdyby dodać do tego wypowiedziane przez Michela Foucaulta twierdzenie, że „wszystko jest już interpretacją”⁴⁴, i tym samym niniejszy tekst również uznać za interpretację, to czy nie powinno się zacząć obawiać o „naukowość” i zasadność własnych badań? Odpowiedź jest krótka: nie.

Po pierwsze interpretacja nie oznacza niekonsekwencji, bajkopisarstwa i nieokiełznanej dowolności. Sam Derrida, którego pomysły zostały przez wielu badaczy rozwinięte do granic radykalnego pluralizmu interpretacyjnego, mówił:

⁴⁰ Zob. R. NYCZ: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm...* W: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 16–18.

⁴¹ Ibidem, s. 21.

⁴² R. BARTHES: *Od dzieła do tekstu*. W: „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 194.

⁴³ IDEM: *Teoria tekstu...*, s. 206.

⁴⁴ M. FOUCAULT: *Nietzsche, Freud, Marks*. Tłum. K. MATUSZEWSKI. „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 258.

nie jestem pluralistą i nigdy nie mówiłem, że wszystkie interpretacje są sobie równe [...]. Nie mógłbym powiedzieć, że jedne interpretacje są prawdziwsze niż inne. Mógłbym powiedzieć, że są silniejsze niż inne. Hierarchia istnieje tu między siłami, a nie między prawdą a fałszem. Istnieją interpretacje, które tłumaczą więcej znaczenia, i to jest kryterium⁴⁵.

Po drugie kulturową wykładnię interpretacji można określić jako „owocną relację z rzeczywistością”, jako „transakcję” pomiędzy człowiekiem a światem. Interpretacja nie tylko łączy podmiot ze światem, ale jest rodzajem wymiennego działania: ja oddziałuję na świat (teksty) i świat (teksty) oddziałuje na mnie. Interpretacja „pozwała czytającemu podmiotowi umieścić się w świecie tak jak mu wygodnie, a jednocześnie powiedzieć coś sensownego innym, co jest najbardziej humanistycznym rysem działalności człowieka, jaki można sobie wyobrazić”⁴⁶.

Niniejszy tekst jest tekstem, który autor, nie mając na to wpływu, umieszcza wraz ze sobą w tekście kultury, jest elementem dyskursu i społecznej praktyki symbolicznej.

Autor

Problem autora nie dotyczy wyłącznie badacza tekstu, lecz także twórcy dzieła. Przypadek piosenki pop wzbudza we mnie szczególne podejrzenia. Otóż przyjmując, że piosenkarz pop jest tekstem, a w zasadzie częścią tekstu, należałoby się zastanowić, kto jest wobec tego autorem tekstu pod tytułem „piosenkarz”. Czy jest tak, że postać wykonawcy jest tylko maską, rolą społeczną, za którą kryje się rzeczywisty twórca komunikatu – jak aktor i postać, w którą się wciela – a raczej, czy można do niego dotrzeć, zobaczyć go? A może w ogóle nie należy mówić o autorze w tradycyjnym znaczeniu tego słowa? – pytam, ponieważ uważam, że trudno wyznaczyć

⁴⁵ Zob. R. Nycz: *Tekstowy świat...*, s. 121.

⁴⁶ Zob. M.P. MARKOWSKI: *Antropologia, humanizm, interpretacja*. W: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 143.

wykonawcy pop granicę pomiędzy rolą, wizerunkiem a życiem prywatnym, pomiędzy tekstem a jego autorem.

Gdy stykamy się z popularnym piosenkarzem poprzez media, nie odbieramy jego kreacji tylko podczas wydarzeń muzycznych: udziela się w show-biznesie, różnego rodzaju programach telewizyjnych – trudno tutaj dostrzec jakąś granicę, trudno uwierzyć, że nagle przestaje być wykonawcą. Mało tego, obecny jest na łamach tabloidów, w wiadomościach portali plotkarskich – te media bardzo często podają fakty z tzw. życia prywatnego, myślę jednak, że i tutaj nie dostrzeżemy rzeczywistego autora. Możemy przeczytać wywiady ujawniające nieznanne i wstydliwe zdarzenia z życia gwiazdy – jaką jednak mamy gwarancję, że nie są one elementem walki o uwagę odbiorcy? Możemy dowiedzieć się jakiejś sensacji o gwiazdzie, doniesionej przez kogoś z jej przyjaciół – jaką jednak mamy gwarancję na to, że wykonawca nie „używa” swoich przyjaciół do podtrzymywania zainteresowania sobą przez media? Możemy wreszcie zobaczyć filmik nakręcony przez samą piosenkarkę ze szpitala tuż przed jej zabiegiem – w takiej sytuacji nie trzeba być cynikiem, żeby nie wierzyć w to, że oto właśnie uczestniczyliśmy w sferze prywatnej wykonawcy, zobaczyliśmy rzeczywistego autora. Wydaje mi się, że w takich wypadkach określenie „prywatny” jest tylko elementem medialnego dyskursu, pojęciem posiadającym czysto pragmatyczną funkcję. W jednej z wiadomości zamieszczonych na portalu Pudelek na temat Lady Gagi – światowej sławy piosenkarki pop – jej autorzy zastanawiają się, „czy ta dziewczyna kiedykolwiek pozwala sobie na chwilę wizerunkowego odpoczynku”, i donoszą, że piosenkarka w wywiadzie oświadczyła, że zawsze kładzie się spać w makijażu⁴⁷. Na powyższe pytanie nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć. Tego, czy informacja o makijażu jest prawdziwa czy nie, również nie wiemy. Kategorie prawdy i fałszu, tekstu i pozatekstowego, biologicznego autora są w tym przypadku nierozstrzygalne – to pierwszy problem.

Bardzo pomocna w tym przypadku okazuje się jedna z koncepcji podmiotowości opisanych przez Ryszarda Nycza. Mowa o syllepsis.

„Ja” sylleptyczne – mówiąc najprościej – to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe

⁴⁷ Zob. http://www.pudelek.pl/artypkyl/31134/gaga_spi_w_makijazu_mam_bardzo_do_bre_geny/ [dostęp: 9.06.2011].

i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej zmiennym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd już nie całkiem fikcyjnej historii. [...] relacji podmiotowej nie tworzy związek „ja” wypowiedzenia z nieuchwytnym „ja” wypowiadającym czy „ja” powierzchniowego z ukrytym „ja” głębokim, lecz interferencja dwóch równie „obecnych” podmiotów wypowiedzi⁴⁸.

W przypadku piosenkarza pop sylleptyczna koncepcja podmiotowości sprawdza się doskonale. Wysuwana na pierwszy plan przez badacza cecha „równoczesności” autora i bohatera niweluje postawiony przeze mnie problem. Jeśli powiem, że „ta a ta piosenkarka wybrała się na galę nagród w stroju żałobnym”, będę wskazywał jednocześnie na dwa aspekty tego samego wydarzenia: konkretną osobę, która dokonała jakiegoś strategicznego wyboru w swojej działalności medialnej, jak również tekst pod tytułem „piosenkarz pop” i znaczenie, jakie on komunikuje. Można powiedzieć, że wykonawcy pop w obrębie kultury piszą sobą jej tekst, a „tę formułę – pisa nia sobą – uznać chyba można za najprostsze ujęcie sylleptycznej koncepcji podmiotowości”⁴⁹. Za każdym razem, gdy z nazwiska czy pseudonimu będę przywoływał jakiegokolwiek piosenkarza pop, będę go rozumiał sylleptycznie.

Drugim problemem związanym z kwestią autora jest rozumienie go jako indywidualnego, niezależnego twórcy. Takie podejście również wzbudza moje wątpliwości. Wydaje mi się, że większość odbiorców, identyfikując jakąś twórczość ze sferą pop, musi kierować się określonymi wyznacznikami, czymś, co pozwoli autora i jego piosenkę umieścić w pewnym kręgu kulturowych tekstów. Założenie, że piosenkarz jest tekstem, i próba opisanie go jako tekstu wyższego rzędu – nie jako jednostkowego bytu, ale jako pewnego typu komunikatu – to działania z góry skazane na porażkę, gdyby uznać autora za pewne niezależne, pozatekstowe indywiduum. W niedokończonyj pracy doktorskiej Thomas Stearns Eliot pisał:

⁴⁸ R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 109, 116.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 111.

„Ja” [self], jak widzimy, wydaje się zależne od świata, który ze swojej strony zależy od „ja” i nigdzie, powtarzam nigdzie, nie możemy znaleźć elementu pierwotnego czy też ostatecznego. „Ja” zależne jest również od innych „ja”; nie jest dane jako doświadczenie bezpośrednie, lecz jest interpretacją doświadczenia, dokonywaną w interakcji z innymi „ja”. „Ja” jest więc konstrukcją⁵⁰.

By być gwiazdą pop, czy nawet zapragnąć dla siebie takiego celu, człowiek musi zetknąć się z tym zjawiskiem, doświadczać innych wykonawców. Nie mówię wyłącznie o świadomych wyborach, których dokonuje wykonawca, budując swoją sceniczną osobowość (gdy stwarza swoisty kolaż własnego wizerunku czy twórczości, wzorując się na elementach już w kulturze istniejących – jak choćby fakt, że Doda jako pierwsza celebrytka na świecie pokazała się w nowym modelu butów sławnego projektanta Alexandra McQueena, które otrzymała od niego ze specjalną dedykacją, co wywołało plotki o rzekomym występie Dody wspólnie z Lady Gagą, która również w butach McQueena występuje; albo że jeden z przebojów Ich Troje jest przeróbką piosenki niemieckiego zespołu punkowego). Równie ważne jest to, że istniejąc w określonej formacji kulturowej i społecznej, przyszedł piosenkarz od najmłodszych lat nasiąka różnymi wzorcami zachowań, typem tekstu, paradygmatem kulturowym.

Pojęcie pisania (w przypadku popu wytwarzania tekstu), jak mówił Foucault, powinno

nie tylko umożliwić odwrót od odniesienia do autora, lecz także nadać nowy status jego nieobecności. W dzisiejszym rozumieniu pisania nie chodzi o gest pisania, ani też o symptom lub znak tego, co ktoś chciał powiedzieć. Chodzi bowiem o intensywny namysł nad ogólnymi warunkami wszelkiego tekstu, warunkiem przestrzeni, w której się ono rozprasza, i czasu, w którym się rozwija⁵¹

⁵⁰ Zob. T.S. ELIOT: *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*. London 1964, s. 146, 148 (cyt. za A. ZAWADZKI: *Autor. Podmiot literacki*. W: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 229).

⁵¹ M. FOUCAULT: *Kim jest autor?* W: IDEM: *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*. Wybrał i oprac. T. KOMENDANT. Przeł. B. BANASIAK. Pośl. M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999, s. 203.

– autor to element kulturowy, nie chodzi o to, że nie istnieje, ale o to, że jest pewną funkcją, tekstem, „chodzi o to, by pozbawić podmiot roli fundamentu i źródła i analizować go jako zmienną i złożoną funkcję dyskursu”⁵².

Jest tak, że życie człowieka, a twórcy zwłaszcza, podlega ciągłej auto-kreacji zarówno świadomej, jak i nieświadomionej. Czytanie autora wraz z czytaniem jego tekstu może zaowocować odkryciem szerszego kontekstu, ogólnych sił, którym podlegają. Greenblatt w swojej pracy *Przy magnackim stole...* analizuje teksty Tomasza More’a w kontekście jego osoby i ówczesnej świadomości społecznej, która objawia się także w tekstach innych autorów, pokazując całą sieć wpływów i zależności. Jeden z wniosków, do których dochodzi, brzmi: „życie More’a, i to nie tylko życie publiczne, w sądzie czy królewskiej administracji, lecz także życie prywatne w jego domu lub wśród przyjaciół wydaje się *skomponowane, wymyślone*”⁵³.

Ostatnią wątpliwą kwestię stanowi autorstwo tekstów poszczególnych utworów. Istnieją bowiem przypadki, w których twórcą słów do konkretnej piosenki nie jest jej wykonawca. W *Słowie w piosence* Barańczak słusznie wniosowała, że w wypadku piosenki „sygnaturę rozpoznawczą utworu stanowi tu – z nielicznymi wyjątkami – nazwisko wykonawcy”⁵⁴. Autorem komunikatu, przynajmniej w przypadku piosenki popularnej, jest wykonawca, gwiazda, która sygnuje sobą przekaz. Charakterystyczną cechą piosenki jest jej sytuacja wykonawcza, ponieważ właśnie jako wykonanie piosenka wchodzi do tekstu kultury. Odbiorca identyfikuje słowa i muzykę z piosenkarzem i często nawet nie zdaje sobie sprawy, że „formalnym” ich autorem jest ktoś inny, zwłaszcza gdy nie zajrzy do książeczki dołączonej do wydanego albumu, w której najczęściej taką informację można znaleźć. Czasami zidentyfikowanie „właściwego” autora piosenkowego tekstu czy melodii może mieć znaczenie w konkretnym aspekcie, jednak w ogólnym funkcjonowaniu piosenki w kulturze jest on drugorzędny względem wykonawcy – autora, o którym w niniejszym fragmencie mowa. Anna Idzikowska-Czubaj, analizując historię polskiego rocka, pisała: „Przecież najbardziej »rasowe« zespoły lat osiemdziesiątych, takie jak Perfect, korzystały

⁵² Ibidem, s. 219.

⁵³ S. GREENBLATT: *Przy magnackim stole: More’a autokreacja i negacja własnego „ja”*. *Dialog o pociesze przeciw utrapieniu: „Jego własna rola”*. W: IDEM: *Poetyka kulturowa...*, s. 35.

⁵⁴ A. BARAŃCZAK: *Słowo w piosence...*, s. 57.

z profesjonalnych tekstów i nikt krzycząc: »chcemy być sobą«, nie zastanawiał się, czyje słowa powtarza. [...] Uważam, że ważniejsze od autora jest »społeczne funkcjonowanie« tekstu»⁵⁵.

Dodam, że w wielu przypadkach, w których mamy do czynienia z zespołem muzycznym, autor ma charakter kolektywny, gdyż ostateczny kształt komunikatu wyłania się w procesie twórczym nie jednej osoby, a kilku.

Kwestia POPularności

Pora powrócić do pojęcia piosenki pop. By wybrać spośród ogółu piosenek i wykonawców odpowiedni materiał do badań, należy się zastanowić, co oznacza określenie „pop” i czym piosenka popularna odróżnia się od innych utworów słowno-muzycznych.

Tendencje w polskiej muzykologii są takie, że marginalizuje ona muzykę popularną⁵⁶, trudno więc zastosować muzykologiczne wyznaczniki popu. Co prawda definicje tego pojęcia informują nas o cechach muzycznych:

Ten typ twórczości cechuje się melodyjnością, lekką taneczną rytmiką, powtarzalnością motywów, niezbyt bogatą instrumentacją, miłym dla ucha brzmieniem i prostym wykonawstwem⁵⁷;

[Gatunek muzyczny – przyp. P.P.] charakteryzujący się melodyjnymi kompozycjami, trwającymi nie dłużej jak trzy–cztery minuty, uproszczonymi aranżacjami utworów⁵⁸;

[Brakuje – przyp. P.P.] cech muz. wyraźnie odróżniających p. m. [pop music – przyp. P.P.] od innych odmian muzyki (np. formy, gatunki, harmoni-

⁵⁵ A. IDZIKOWSKA-CZUBAJ: *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*. Poznań 2006, s. 151.

⁵⁶ J. KASPERSKI: *Tożsamość muzykologii w perspektywie badań nad muzyką popularną*. W: *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym...*, s. 265.

⁵⁷ R. GLOGER, W. SKRZYDLEWSKI: *Ilustrowany leksykon muzyki popularnej*. Poznań 2000, s. 429.

⁵⁸ A. WOLAŃSKI: *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*. Warszawa 2000, s. 180.

zacja czy melodyka) [...]. Bowiem p. m., niczym ciągle nienasączona gąbka, przejmuje najbardziej stereotypowe wzorce ze wszystkich muzycznych stron⁵⁹;

jednak wszystkie wymieniane muzyczne cechy popu nie są naukowe i ściśle. W ogólnym zarysie służą charakteryzacji zjawiska i każdy z nas intuicyjnie wskaże twórczość prostą, melodyjną i czerpiącą z powtarzalnych, stereotypowych motywów, jednak opieranie się wyłącznie na wyznacznikach muzycznych zdecydowanie nie wystarcza. „John Shepherd podważał próby podjęte przez Paula Willisa w słynnej książce *Profane Culture*, w której Willis usiłował pokazać, jak społeczne i kulturowe znaczenia manifestują się w strukturze muzycznej. Shepherd bowiem uważał, że muzykologia nie dysponuje dostatecznymi narzędziami, by takie kwestie wykazać⁶⁰.”

W tym miejscu należy zaznaczyć, że termin „muzyka popularna” (w praktyce zamiennie stosowany z terminem „muzyka rozrywkowa”) nie jest tożsamy z terminem „muzyka pop”. Ta pierwsza według zdecydowanej większości definicji jest całą twórczością muzyczną poza muzyką klasyczną i jazzem (który stał się z biegiem lat muzyką elitarną). „W praktyce dziennikarskiej i wśród krytyków termin „muzyka popularna” ma charakter wszechogarniający i obejmuje wszystkie dwudziestowieczne odmiany muzyki (nazwijmy ją umownie) rozrywkowej utrwalanej i reprodukowanej za pomocą mediów elektronicznych⁶¹.”

Pop zaś to gatunek, „jeden z podstawowych stylów w wokalnoinstrumentalnej muzyce rozrywkowej⁶², oznaczający jej „najpopularniejszy nurt⁶³”. Drugim więc jego wyznacznikiem, sygnalizowanym już przez jego nazwę, jest popularność:

ma walor powszechnej akceptacji u odbiorcy⁶⁴;

⁵⁹ W. PANEK: *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*. Warszawa 2000, s. 274.

⁶⁰ J. KASPERSKI: *Tożsamość muzykologii...*, s. 270–271.

⁶¹ M. RYCHLEWSKI: *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary eklektycznej ekstazy*. Gdańsk 2011, s. 9.

⁶² W. WOLAŃSKI: *Słownik...*, s. 180.

⁶³ W. PANEK: *Encyklopedia...*, s. 274.

⁶⁴ R. GLOGER, W. SKRZYDLEWSKI: *Ilustrowany leksykon...*, s. 429.

obejmuje gatunki współcz. muzyki użytkowej tworzone z myślą o masowym rozpowszechnianiu⁶⁵;

muzyka tworzona współcześnie dla zadowolenia gustów szerokiej publiczności⁶⁶.

Oznaczenie twórczości jako przeznaczonej dla jak najszerszego grona odbiorców nierozzerwalnie wiąże się z jej popularnością. Co jednak jest podstawą do orzeczenia o popularności? Już ponad czterdzieści lat temu Edward Balcerzan napisał:

w najbardziej ogólnych definicjach „literatury” opozycja między „literaturą popularną” a, powiedzmy, „mniej popularną” czy też w ogóle „niepopularną” nie istnieje. Nie można – na płaszczyźnie rozważań ontologicznych – wyodrębnić czegoś takiego jak „literatura popularna”, ponieważ samo to pojęcie raziloby zawartą w swej strukturze tautologią. „Literatura popularna” znaczy tu dokładnie tyle samo co „literatura w ogóle”. [...] Najprościej rzecz ujmując, „literackość” tego zjawiska jest sprawą poetki, „popularność” – socjologii⁶⁷.

W dobie powszechności nowoczesnych mediów trudno jednak przy pomocy obiektywnych danych wyznaczyć najpopularniejszą twórczość piosenkarską. Pochodzące od firm fonograficznych dane o liczbie sprzedanych płyt mogą niestety być bardzo mylące, bowiem obok rozpowszechniania muzyki na trwałych nośnikach można ją zarówno legalnie, jak i nielegalnie pobrać z internetu, zaś liczba takich pobrań często przewyższa liczbę sprzedanych płyt. Dodatkowo przy pomocy wielu internetowych portali mamy możliwość bezpośredniego słuchania muzyki bez jej wcześniejszego zapisania na twardy dysk naszego komputera. Wszelkie zaś plebiscyty popularności nie są miarodajne ze względu na to, że zwykle organizowane są przez jakieś konkretne medium posiadające swoje audytorium – mogą

⁶⁵ *Encyklopedia muzyki*. Red. A. CHODKOWSKI. Wyd. drugie, poprawione. Warszawa 2001, s. 709.

⁶⁶ P. BROOKE-BALL: *Podręczny leksykon muzyczny*. Warszawa 1997, s. 190.

⁶⁷ E. BALCERZAN: *Popularność literatury a „literatura popularna” (Na przykładzie poezji i piosenki)*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1971, s. 221–222.

mówić i mówią nam wiele, jednak nie są obiektywne socjologicznie (przynajmniej nie do momentu dokładnego scharakteryzowania grupy oceniającej). Mimo to jakoś rozpoznajemy tę „popularną” twórczość – lecz znów, jak w przypadku cech muzycznych, robimy to intuicyjnie, wnioskując z otaczającej nas rzeczywistości, z obecności i ewokacji w kulturze, której jesteśmy częścią.

Popularność wiąże się z trzecim wyznacznikiem popu i idzie z nim w parze – mowa o funkcjonowaniu twórczości i artysty pop w kulturze:

pop music – termin ang., który wraz z dominacją angloamer. show businessu przyjął się w nazewnictwie muz. na całym świecie [...]. Jej utwory (a podstawowym gatunkiem jest tu piosenka) stanowią jeden z wielu produktów przemysłowych, wytwarzanych przez potężny przemysł, jakim jest cały kompleks, zwany show businessem⁶⁸.

Przy ogólności pierwszych dwóch wyznaczników trzeci, oznaczający bycie elementem przemysłu rozrywkowego, wydaje się rozstrzygający. Na popularność twórczości i wykonawcy nie składa się tylko liczba osób słuchających jego utworów, ale także – albo wręcz przede wszystkim – bycie częścią show-biznesu. Piosenkarz pop dociera do nas poprzez wiele różnych kanałów, a tę możliwość daje mu istnienie różnorodnych mediów. Jest on obecny w telewizji, w której może występować w wielu funkcjach (jako gość, prowadzący, juror i in.). Pojawia się na galach związanych z muzyką i galach w ogóle. Bierze udział w wydarzeniach skupiających przedstawicieli show-biznesu różnych dziedzin (jak pokazy mody, imprezy organizowane przez właścicieli znanych marek, czasopism, organizacji). Wreszcie jest stałym „gościem” łamów wielu tabloidów i portali internetowych, zwłaszcza plotkarskich. By machina przemysłu rozrywkowego działała poprawnie, tj. by popularyzowała i upowszechniała piosenkarza i jego twórczość wśród szerokich rzesz odbiorców, piosenkarz ów musi być i jest celebrytą.

Jednocześnie wykonawca pop powinien szafować bogatą wizualnością – w swojej ewolucji piosenka uzyskiwała popularność poprzez wydobytą w teatrach rewiowych wizualność, co było zapowiedzią dzisiejszych video-

⁶⁸ W. PANEK: *Encyklopedia...*, s. 273–274.

klipów i koncertów⁶⁹. Powinien posiadać w swym dorobku przykuwające uwagę teledyski, a koncerty bogato aranżować (w tej kwestii doskonale widać przemiany, jakie dokonywały się w twórczości Elvisa wraz ze wzrostem jego popularności: „Widowisko zaczyna przybierać kształt uświęconej ceremonii, zachowania i gesty gwiazdy są zrytualizowane”⁷⁰), a towarzyszą im historyczne reakcje fanów).

Decyzja co do wyboru materiału do analizy musi być po części arbitralna, ponieważ wyznaczniki muzyki pop, choć zebrane i objaśnione, pozostawiają odbiorcy, uczestnikowi kultury, dozę wolności. Niemniej znajduję w polskiej współczesnej rzeczywistości muzycznej dwoje wykonawców, którzy doskonale pasują do całości nakreślonego profilu popu. Ich muzyka jest łatwa i szeroka w odbiorze, popularności wśród różnych społecznych kręgów nie da się zakwestionować, a ich rozpoznawalność nie zależy od wieku i zawodu uczestników kultury. Jednocześnie zaznaczyli oni swoją obecność we wszystkich wymienionych przeze mnie sferach oddziaływania show-biznesu na odbiorcę, z udziałem w programie typu reality show włącznie. Ich teledyski przykuwają uwagę i wzbudzają kontrowersje, zaś koncerty pełne są rekwizytów i ogólnie pojętej teatralności. Choć w różnych latach rozpoczynali swoje kariery, robili to według zasad zachodnioeuropejskiego, wolnorynkowego przemysłu rozrywkowego, który po przemianach lat dziewięćdziesiątych wraz z rozwojem nowych mediów przyniósł na polski grunt taki pop, jaki znamy dzisiaj u siebie i za granicą. Tymi wykonawcami są zespół Ich Troje (z dużym naciskiem na osobę lidera Michała Wiśniewskiego) oraz Dorota „Doda” Rabczewska (najpierw jako liderka zespołu Virgin, później piosenkarka solowa).

Materiał badawczy obejmuje osiem albumów. W przypadku zespołu Ich Troje są to cztery wydawnictwa – od albumu 3 z 1999 r., na którym znalazł się hit *A wszystko to... (bo ciebie kocham)* rozpoczynający wielką, ogólnopolską karierę grupy (krążek osiągnął status platynowej płyty: ponad siedemdziesiąt tysięcy sprzedanych egzemplarzy), poprzez dwa następne wydawnictwa, które osiągnęły status płyt diamentowych (ponad

⁶⁹ Zob. D. FOX: *Jarmark piosenek. Kariera piosenki w kabaretach i rewiach dwudziestolecia międzywojennego*. W: *W teatrze piosenki*. Red. I. KIEC, M. TRACZYK. Poznań 2005, s. 45.

⁷⁰ R. SZCZERBAKIEWICZ: „*The Way It Was*”. *Sceniczne strategie Elvisa Presleya 1954–1977*. W: *W teatrze piosenki...*, s. 180.

trzysta pięćdziesiąt tysięcy sprzedanych egzemplarzy!), do albumu *6-ty ostatni przystanek* z roku 2004, który osiągnął status złotej płyty (ponad trzydzieści pięć tysięcy sprzedanych egzemplarzy). Pół roku później zespół oficjalnie zakończył działalność. Została ona później przywrócona, ale kolejne dwa wydawnictwa nie powtórzyły sukcesu poprzednich czterech, zaś sama grupa, w porównaniu do poprzedniego okresu swojej aktywności, nie była już ani tak popularna, ani tak obecna w mediach.

W przypadku Dody materiał badawczy obejmuje drugie (2004 rok, status złotej płyty) i trzecie (podwójna platyna) wydawnictwo zespołu Virgin. Pierwsze nie odniosło sukcesu na miarę następnych, choć zespół otrzymał nominację do nagrody Fryderyk w kategorii nowa twarz fonografii. By wypromować zespół, Dorota Rabczewska wzięła udział w programie „Bar” (reality show emitowane na antenie stacji Polsat) – ten moment i następującą po nim działalność postanowiłem uznać za właściwy początek kariery piosenkarki. Od 2007 r. prowadzi ona karierę solową. Dotychczas ukazały się dwa jej wydawnictwa (oba osiągnęły status platyny), ostatnie – *7 pokus głównych* – w 2011 r.

Dane sprzedaży płyt, rejestrowane przez Związek Producentów Audio Video, podałem niejako „dla porządku”, chcąc pokazać, że komercyjny sukces wydawnictw poszczególnych wykonawców pokrywa się z okresem ich medialnej popularności. Podkreślę jednak jeszcze raz arbitralność wyboru materiału badawczego, gdyż na liście sprzedaży płyt często na wysokich miejscach znajdują się wykonawcy, których twórczości mianem pop określić nie sposób (np. album *Myśliwiecka* Artura Andrusa, m.in. dziennikarza i artysty kabaretowego, osiągnął status platyny i zanotował pierwsze miejsce w lipcu 2012 r.)⁷¹.

Materiał badawczy, na który składa się osiem albumów, może wydawać się skromny, jednak jego zakres podyktowany jest przyjętymi przeze mnie założeniami. Po pierwsze do materiału badawczego zaliczają się pozostałe elementy tekstu: teledyski, koncerty i szeroko rozumiana działalność medialna związana z okresem ponad dziesięciu lat, w czasie których przywołane albumy były wydawane. Po drugie wszystkie wymienione albumy wpisują się w określone przeze mnie wyznaczniki popu (związane

⁷¹ Z OLiS (Oficjalną Listą Sprzedaży) publikowaną przez Związek Producentów Audio Video można zapoznać się pod adresem: <http://olis.onyx.pl> [dostęp: 30.07.2012].

z wydawnictwami płytowymi, zwłaszcza w aspekcie ich przeważającej nad innymi popularności, oraz ich autorami). Po trzecie materiał badawczy służy opisaniu konkretnego rodzaju tekstu, mogącego być później punktem wyjścia bądź odniesienia do analizy innych zjawisk z zakresu muzyki popularnej – taki tekst-gatunek powinien być scharakteryzowany na podstawie analizy i interpretacji twórczości, która niejako modelowo reprezentuje badane zjawisko:

Takie gatunki, jak pop, dance, trance, techno, rap/hip hop, black music, rockowa awangarda, punk, indie rock, industrial, electro, electronica, gothic, rock, heavy metal (z licznymi odmianami w tym gatunku) etc., dają podstawy do stwierdzenia, że tak jak niełatwo podać spójną definicję terminu ‘muzyka popularna’, tak też niełatwo wyznaczyć granice międzygatunkowe⁷².

Ponadto termin pop często składa się na nazwy przeróżnych subgatunków, np. pop-rock, o którym bez wskazania konkretnego wykonawcy trudno powiedzieć, czy to bardziej pop, ale z mocnym, rockowym brzmieniem, czy raczej rock, ale o większej przyswajalności dla masowego odbiorcy. Analiza i interpretacja tekstu modelowego, którego identyfikacja nie wzbudza wątpliwości, wydaje się wyjściem jedynie słusznym – nawet pomijając dotyczące różnych kodów wyznaczniki, którymi kierowałem się przy jego wyborze, nikt chyba nie zaprzeczy, iż twórczość Dody i Ich Troje to pop, że tak klasyfikowani są w dzisiejszej „mowie potocznej”, jak powiedziałby Chris Cutler⁷³.

Zakresem historycznym rozprawy wskazanym w jej tytule nie wyznaczam cezury w historii muzyki popularnej (jaką to cezurą jest np. przełom psychodeliczny w muzyce rockowej). Wynika on z wybranego przeze mnie materiału, którego wydania fonograficzne zamykają się w czasie spełniającym warunek bycia elementem okrzepłego już w naszej rzeczywistości wolnorynkowego show-biznesu aktywnie wykorzystującego nowe media oraz odnosi się do takiego pojęcia popu, jakie funkcjonuje we współczesnej świadomości gatunkowej polskiego uczestnika kultury.

⁷² M. JEZIŃSKI: *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*. Toruń 2011, s. 19.

⁷³ Zob. Ch. CUTLER: *O muzyce popularnej...*, s. 17. To właśnie do „języka codziennego” odwoływał się badacz w szkicu *Co to jest muzyka popularna?*, gdy mierzył się z definicjami i próbował odróżnić to, co „popularne”, od tego, co „popowe”.

Rozdział 1

Albumy

Warstwa muzyczna

Z semantyką muzyki związana jest bogata problematyka, jednak mnie interesuje ona wyłącznie w aspekcie piosenki pop i próby jej opisu. Na pytanie, czy możliwe jest wskazanie cech muzycznych popu, starałem się odpowiedzieć już we *Wstępie*. Ani definicje zawarte w leksykonach muzycznych – zbyt ogólnikowe, ani muzykologia – niewyposażona w dostateczne narzędzia, nie są pomocne w próbie rozwiązania problemu na zadawalającym poziomie naukowym. W szkicu *Piosenka a życie* Samuel Ichiye Hayakawa pisał:

Podobnie jak idee muzyczne klasyków rozcieńczone są w muzyce pseudoklasycznej, tak idee jazzu (i pseudoklasyków) są rozcieńczone w muzyce popularnej – rozcieńczone, osłodzone, przesyntetyzowane i strywalizowane¹.

I choć analizując warstwę tekstową, badacz pokazuje ciekawe zależności i kontrasty pomiędzy bluesem a amerykańską piosenką popularną połowy XX w. oraz wiąże to jednocześnie z kontekstem kulturowym (ważne są warunki społeczne powstania piosenki)², to w warstwie muzycznej poprzestaje na przytoczonych ogólnikach. Z niemożliwością, wobec obecnego stanu

¹ S.I. HAYAKAWA: *Piosenka a życie*. W: *Super-Ameryka. Szkice o kulturze i obyczajach*. Warszawa 1970, s. 170.

² Zob. *Ibidem*, s. 171.

badania, scharakteryzowania piosenki pop z perspektywy muzycznej należy się pogodzić.

Nie znaczy to wcale, że warstwa muzyczna badanego przeze mnie tekstu nie ma dla mnie znaczenia. Nie traktuję jej jako cechy gatunkowej (mowa o cesze dającej się precyzyjnie charakteryzować), jednak, po pierwsze, w poszczególnych przypadkach może mieć znaczenie jako kontekst interpretacyjny. Można

wskazywać na te zjawiska w obrębie zewnętrznej rzeczywistości, które są względem znaku muzycznego przyległe, tj. wiążą się z nim na zasadzie pewnego czasowego lub przestrzennego kontaktu. Znaczeniem metonimicznym danego znaku muzycznego może być np. wskazywanie na epokę historyczną czy styl, dla którego znak jest charakterystyczny, na określony wzorzec np. folklorystyczny, do którego znak nawiązuje, itp. Tak rozumiane metonimiczne znaczenie muzyczne można byłoby utożsamić z zasobem muzycznych konotacji³.

W moich rozważaniach kontekst muzycznego kształtu utworu będą uruchamiał wtedy, gdy będzie on miał wartość naddaną w stosunku do stylu muzycznego całości twórczości danego wykonawcy.

Po drugie, styl muzyczny badanej twórczości pop oraz jego zmiany mogą wskazywać na zależność owej twórczości od mechanizmów funkcjonowania tego gatunku muzyki w kulturze.

Spojrzenie na wybrany przeze mnie materiał badawczy z tej perspektywy ujawnia ciekawą zależność. Analizowana twórczość zespołu Ich Troje, mająca miejsce w latach 1999–2004, charakteryzuje się niezmiennym stylem. W połowie pierwszej dekady XXI w. muzyka ta, mówiąc kolokwialnie, trąci myszką – słycać w niej echo lat dziewięćdziesiątych, nie jako nawiązanie, zabawę ze stylem, ale jako brzmienie będące muzycznym *passé*. W przypadku utworów Dody jest inaczej. Po rozstaniu z zespołem Virgin i rozpoczęciu kariery solowej twórczość piosenkarki ewoluuje. *Diamond Bitch* (2007) – pierwszy solowy album – utrzymany jest w stylu poprockowym, niemal identycznym, jaki charakteryzuje twórczość Virgin. Jednak pojawia się pewna zmiana – krążek jest bardziej profesjonalnie wyprodukowany pod względem muzycznym, co często podkreśla się w recenzjach tego albumu, także tych

³ A. BARAŃCZAK: *Słowo w piosence...*, s. 41.

negatywnych. Jest to owoc współpracy piosenkarki ze znanymi w środowisku muzycznym producentami i kompozytorami. Drugie solowe wydawnictwo Dody *7 pokus głównych* (2011) to już połączenie gitary z modną elektroniką.

Muzyka pop charakteryzuje się tym, że musi trafiać w jak najszersze gusta, a co za tym idzie, podążać za muzyczną modą. Zespołowi Ich Troje to się nie udało i po powrocie do działalności (zawieszonej po wydaniu ostatniego albumu branego przeze mnie pod uwagę) nie odzyskał wcześniejszej popularności – choć brak zmiany stylu muzycznego jest tylko jednym z czynników prowadzących do utraty rzeszy fanów. Doda wykazała się większą świadomością muzycznego rynku, który determinuje twórczość pop. Na pierwszym solowym albumie kontynuowała styl zespołu Virgin, jednak zadbała o lepszą produkcję, współpracując z osobami bardziej znanymi na tym rynku. Drugi solowy album to pójście za światową modą, dobrze sprzedającą się elektroniką – wydawnictwo to ukazało się po międzynarodowym debiucie Lady Gagi i innych gwiazd wykorzystujących właśnie elektronikę w aranżacjach swoich utworów. Do piosenki *Bad girls* w angielskiej wersji językowej (na albumie znajduje się wersja polska) został stworzony teledysk kojarzący się z produkcjami światowych gwiazd – takie działanie to marketing ukierunkowany na zdobycie jeszcze większej popularności, docelowo za granicami kraju (co ostatecznie się nie udało, ale pokazuje świadomość Dody jako piosenkarki pop).

Tematyka

Problem opisanie piosenki pop polega głównie na tym, że większość jej cech, wyznaczników formalnych, jest dokładnie taka sama jak piosenki w ogóle, piosenki jako gatunku wypowiedzi, typu komunikatu. Są to m.in. podział na strofy, tendencja do zgodności wersów z jednostkami składniowymi, tendencja do różnego rodzaju paralelizmów (w tym refrenów), tendencja do stałego rozmieszczania akcentów (prowadząca często do sylabotonizmu tekstu piosenki)⁴. Stałe i niezmiennie, niezależnie od

⁴ Zob. B. WALCZAK: *Piosenka jest dobra na wszystko (O języku piosenki uwagi wstępne)*. W: *W teatrze piosenki*. Red. I. KIEC, M. TRACZYK. Poznań 2005, s. 38–39.

piosenkowego gatunku, są też takie sposoby organizacji tekstu utworu, jak regularne rymy czy przejrzystość fonetyczna (przede wszystkim unikanie wyrazów homofonicznych, które mogłyby zaburzyć przejrzystość odbioru)⁵ – oczywiście w tekstach należących do muzyki rozrywkowej można znaleźć przykłady użycia wyrazów homofonicznych, jednak z reguły jest to zabieg celowy. Wreszcie wiele „cech pieśniowych” tekstu piosenki (jak sylabotoniczność, stroficzność, paralelizmy, „ja” liryczne) wcale nie musi być wynikiem dostosowania go do muzycznego formatu utworu. Zwraca na to uwagę Michał Głowiński w swoim szkicu *O liryce pieśniowej*, zauważając, że cechy te, gdy charakteryzują utwór liryczny, wcale nie świadczą o jego zależności od muzyki, a sama liryka pieśniowa to zjawisko literackie⁶, choć nie ulega wątpliwości, że tak zorganizowany wiersz może być bardziej interesujący dla potencjalnego kompozytora (wystarczy spojrzeć na eksploatację tekstów skamandrytów, Tuwima zwłaszcza, przez muzyków). Wspomniane cechy charakterystyczne piosenki nie niosą ze sobą potencjału, który pozwoliłby na ich podstawie wyróżnić pop pośród innych gatunków muzyki rozrywkowej.

Wielu badaczy genę piosenki w dzisiejszym kształcie widzi najdalej w międzywojniu, w tamtejszych rewiach i kabaretach. Charakter tego pojęcia doskonale ujął Edward Balcerzan, który pisał, że słowo „piosenka” powinno nam ustawicznie przypominać o rozrywkowym, zabawowym, ludycznym charakterze tak określanых utworów⁷. Nie znaczy to, że piosenka jest „wesola” – piosenka dostarcza rozrywki, a typ tej rozrywki może być różny zależnie od gatunku muzycznego (do którego piosenka należy) oraz jego odbiorców. Słuchanie piosenki powinno przynosić słuchającemu satysfakcję. Dlatego też można mówić o rozrywkowym charakterze piosenek np. z gatunku rocka gotyckiego, których tematyka często dotyczy śmierci, stanów nieszczęścia, i który posiada swoisty mistyczno-nadnaturalny sztafaż – gdyby odbiór takich treści nie mógł być satysfakcjonujący, muzyka ta nie miałaby rzeszy słuchaczy, a to właśnie zadowolenie słuchaczy jest jednym z głównych jej celów.

Marek Jeziński w *Muzyce popularnej jako wehikule ideologicznym* trafnie stwierdził, że teksty piosenek są stypizowane i oparte na stereotypach.

⁵ Zob. A. BARAŃCZAK: *Słowo w piosence...*, s. 73, 77 i in.

⁶ Zob. M. GŁOWIŃSKI: *O liryce pieśniowej*. W: IDEM: *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*. Kraków 2007, s. 141.

⁷ Zob. E. BALCERZAN: *Popularność literatury...*, s. 225.

Skupiając się na rocku jako jednym z gatunków muzyki popularnej, pisał, że „mimo różnorodności tematycznej każda forma rocka przejawia określony zestaw wątków, które pojawiają się na płytach i w piosenkach”⁸. Przykładowo w przypadku metalu będzie to walka dobra ze złem ubrana w mitologiczne szaty, w przypadku reggae odniesienia do ruchu Rastafari, walki czarnoskórych o równouprawnienie polityczne i społeczne, w przypadku punk rocka promowanie wartości nihilistycznych i anarchistycznych przy sceptycznym nastawieniu do kultury mainstreamowej. A w przypadku pop?

Odpowiedź, choć bardzo ogólnikową, przynoszą leksykony muzyczne, według których muzyka pop charakteryzuje się „tekstami piosenek o tematyce miłosnej i obyczajowej”⁹. Rzeczywiście, tematyka miłosna zdecydowanie przeważa w zbiorze analizowanych przeze mnie utworów. Dla przykładu na albumie *Ad. 4* zespołu Ich Troje wśród trzynastu piosenek (nie licząc intra) są tylko dwie, których teksty nie mówią o miłości. Tematyka ta w przypadku piosenki pop jest mocno stypizowana i bez większego problemu można wskazać główne aspekty tego uczucia, które z dużą powtarzalnością są przywoływane:

– celebrowanie miłosnego uniesienia:

Zawsze z Tobą chciałbym być
Przez całe lato
Zawsze z Tobą chciałbym być
Kochaj mnie za to
Zawsze z Tobą chciałbym być
Tylko we dwoje
Zawsze z tobą chciałbym być¹⁰.

⁸ M. JEZIŃSKI: *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny...*, s. 65.

⁹ A. WOLAŃSKI: *Słownik terminów muzyki rozrywkowej...*, s. 180.

¹⁰ Ich Troje: *Zawsze z tobą chciałbym być...* W: Ich Troje: *Ad. 4*. Universal Music Polska 2001. Zapis tekstów piosenek wchodzących w zakres podstawowego materiału badawczego bazuje na książeczkach dołączonych do albumów i/lub tekstach umieszczonych na oficjalnych stronach wykonawców – identyczna interpunkcja, cudzysłów, zaimki zwrotne pisane wielką literą itp. W zapisie uwzględniam jednocześnie wykonanie, m.in. wskazuję powtórzenia; jeśli jest różnica w wyrazach pomiędzy zapisem a wykonaniem, to umieszczam te z wersji wykonanej; w niektórych miejscach zmieniam wersyfikację, jeśli wersy w oryginalnym zapisie mocno mijają się ze śpiewanymi frazami.

I can feel it in the air
I can feel it in my brain
I can feel that love is coming to me every day...
I admire every day
I'm in love what can I say
I can feel that love is coming to me every day...¹¹

– miłość niespełniona:

Nie wybrałeś mnie
Żegnaj więc
Nie nie
Nie chce żyć jak cień¹²

– zawód, rozczarowanie:

miałaś być extra i miałaś być fajna
ja miałem odlecieć, a ty miałaś być zgrabna¹³

– rozstanie:

Lecz to nie to mi przez lata przyrzekałaś
Ty zawsze więcej brałaś niż dawałaś
Powiedz mi czemu skreśliłaś nas
Mój dom twym domem jest – zasadę znasz¹⁴

– miłosne wyznanie:

Ja Tobą oddychać chcę
I zaspokajać głód
I chciałbym pić z twych ust
Być zawsze z Tobą już
No powiedz, że chcesz¹⁵.

¹¹ Virgin: *In love*. W: Virgin: *Ficca*. Universal Music Polska 2006 (reedycja).

¹² Doda: *Katharsis*. W: Doda: *Diamond Bitch*. Universal Music Polska 2008 (reedycja).

¹³ Ich Troje: *Nie ma czadu*. W: Ich Troje: 3. Universal Music Polska, Warszawa 1999.

¹⁴ Ich Troje: *Lecz to nie to*. W: Ich Troje: *Ad. 4...*

¹⁵ Ich Troje: *Tobą oddychać chcę*. W: Ich Troje: *Po piąte... a niech gadają*. Universal Music Polska 2002.

Z reguły w pojedynczym tekście piosenki istnieje mocna dominanta, stereotypowe ujęcie tematu miłości przy jednoczesnym braku zawoalowań dających pole do interpretacji, a treść całego utworu najczęściej da się streścić w jednym-dwóch słowach. Można, rzecz jasna, powiedzieć o temacie konkretnego utworu coś więcej, jednak ostatecznie analiza sprowadza się do owej dominanty, dającej się określić bez żadnego wysiłku interpretacyjnego.

Analiza tematyki miłosnej zawartej w polskiej piosence pop nie wydaje się mieć większego sensu, ponieważ sprowadziłaby się ona wyłącznie do szerszej egzemplifikacji. Najważniejsza cecha piosenki pop w tym aspekcie to stereotypowość rozwiązań, czyli operowanie niemal wyłącznie kliszami dobrze znanymi powszechnemu, masowemu odbiorcy.

Znacznie ciekawszym problemem jest eksploatowanie przez piosenkę pop tematyki obyczajowej. Obyczajowość to dość szerokie pojęcie, jednak wiele spośród utworów, które obejmują tę tematykę, uruchamia kontekst wykraczający poza sam utwór, kontekst, który dotyczy innej części badanego przeze mnie tekstu, to jest piosenkarza – w tym przypadku jego funkcjonowania w medialnej sferze kultury:

Pamiętaj że,
Gdy sukces jest
Przyjaciół wielu nagle znajdzie
Koło Ciebie właśnie się
Pamiętaj że,
Gdy skończy się
Zostaniesz sam i wtedy wspomnisz
I zrozumiesz słowa te¹⁶.

Popularność często przyciąga ludzi nieszczerých, zwabionych chęcią zysku, zdobycia korzyści przy pomocy piosenkarza. Udają przyjaciół i pomagają dopóty, dopóki jest im to na rękę. Osiągnięcie sukcesu przez piosenkarza jest tym, do czego on sam dąży, czego pragnie, nagrywając kolejne płyty. Choć wydawać by się mogło, że wykonawcy powinni liczyć się z blaskami i cieniami sławy, to w swoich utworach często postrzegają oni sukces jako swego rodzaju stygmat:

¹⁶ Virgin: *Inni przyjaciele*. W: Virgin: *Ficca...*

A ja mam już dość
Więc dosyć tego wara wiara
Mam już dość
Idźcie stąd!

Czym tak wzbudzam waszą absurdalną złość
Ile jeszcze tych ataków na mój dom
No gadajcie, walcie, plujcie prosto w twarz
Nie zgwałciłem, nie okradłem – żal mi was!¹⁷

Pytanie podmiotu o powód złości społeczeństwa skierowanej przeciw niemu jest w istocie retoryczne. Wiadomo, że jest nim sukces i sława, a złość wzbudzana jest przez zazdrość, której jest tym więcej, im bardziej popularny i rozpoznawalny jest piosenkarz:

Co noc w swych norach podniecają się
Bo w dzień już wszyscy przeczytają że
Pijana była więc zdradziła
Że szmatą była już nie kryła
Gdy więc kolejny raz przeczytasz że
Wild bitch to z winy swej rozwiodła się
Pamiętaj że za twoją kasę
Mózg piorą całej polskiej masie¹⁸.

Rozpoznawalność nierozzerwalnie związana jest z obecnością wykonawcy w mediach, zaś pop spośród wszystkich gatunków muzycznych jest najbardziej medialny. Doda w przywołanym utworze występuje przeciwko dziennikarzom, a dokładniej mówiąc, przeciw tym reprezentującym prasę kolorową i portale plotkarskie nastawione na sensację. Nakreśleni jednoznacznie negatywnie są hienami żerującymi na życiu prywatnym gwiazdy, podniecającymi się posiadaniem i możliwością opublikowania najczęściej przeznaczonych informacji z jej prywatnego życia.

Znamienne jest to, że wykonawcy pop polaryzują wątki związane ze stygmatem sukcesu, niektóre – jak te przedstawione powyżej – wyróżnia-

¹⁷ Ich Troje: *Mam już dość*. W: Ich Troje: *Po piąte...*

¹⁸ Doda: *Prowokacja*. W: Doda: *Diamond Bitch...*

jąc, inne pomijając. Choć w utworze *Prowokacja* Doda atakuje kolorową prasę, to jednocześnie daje do zrozumienia, że doskonale rozumie medialny mechanizm:

Już wiesz niegrzeczna jestem bardzo tak
Że tych co gra im w duszy tylko strach
Przeraża moja prowokacja
Ważna jest dla nich własna racja¹⁹

i sama, używając prowokacji, potrafi go wykorzystywać. Trudno uwierzyć, że piosenkarz pop jest wyłącznie ofiarą. Choć prawie w ogóle o tym nie wspomina, to stała obecność we wspomnianej prasie jest elementem sukcesu, czy raczej, wypada powiedzieć, jednym z jego gwarantów poprzez nadawanie piosenkarzowi rozgłosu. W istocie to swego rodzaju symbioza, z której zarówno medium, jak i wykonawca wyciągają korzyści. Wyłaniający się z tekstów obraz tej zależności zdaje się nie pokazywać korzyści i skupiać wyłącznie na skutkach negatywnych. Dotyczy to wszystkich aspektów sukcesu. Ataki społeczeństwa wymierzone w piosenkarza wcale nie muszą być wyłącznie wynikiem zazdrości – często tak jest, jednak zdarza się, że sława, zwiększając zainteresowanie daną osobą, powoduje głosy krytyczne uczestników kultury, negatywne oceny działalności piosenkarza, jego strategii wizerunkowej, jego twórczości i wreszcie umiejętności.

Przykładowo pod artykułem *Rozebrała się za... 800 TYSIĘCY*²⁰ zamieszczonym na portalu Pudelek, a dotyczącym występu Dody w reklamie, można przeczytać komentarze: „I za darmo chodzi z tyłkiem na wierzchu”, „Ona zrobi wszystko dla pieniędzy!” czy „Kretyнка wypuściła kolejną bzdurę na swój temat”. Pomijając poziom wielu wypowiedzi czytelników tego medium, trzeba zaznaczyć, że bezpośrednio pokazują, jak oceniana może być gwiazda przez społeczeństwo. Tylko za sprawą jednej informacji można się dowiedzieć, że w oczach odbiorcy Dodą w jej działalności powodują przede wszystkim pieniądze, że negatywnie oceniana jest strategia wizerunkowa polegająca na epatowaniu seksualnością, że przynajmniej

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zob. http://www.pudelek.pl/arttykul/45155/rozebrala_sie_za_800_tysiecy [dostęp: 2.12.2012 r.].

część społeczeństwa twierdzi, iż piosenkarka nie jest żadną ofiarą mediów, lecz świadomie ich używa do podtrzymywania zainteresowania sobą. Stygmat sukcesu wyłaniający się z tekstów utworów w konfrontacji z tekstem kultury wydaje się tematyczną konwencją.

Tematyka piosenki pop (poza miłosną) często dotyczy sfery funkcjonowania wykonawcy w kulturze, jednak nie zawsze odwołuje się bezpośrednio do statusu medialnego piosenkarza i powiązanej z mediami obyczajowości:

Bo dwie twarze każdy ma
Pierwszą tylko on sam zna
Drugą świat, a twarze dwie
Różnią się jak noc i dzień²¹.

Tekst w odosobnieniu jest zrozumiały, a temat, który piosenkarka podejmuje, został w sztuce wyeksploatowany. Jednak dzięki znajomości postaci wokalistki zespołu Virgin odbiorca jest w stanie jednoznacznie umiejscowić komunikat na mapie współczesnej kultury. Staje się to możliwe za sprawą tytułu piosenki. Brzmi on *Bar* – dokładnie tak samo jak tytuł telewizyjnego reality show, w którym piosenkarka brała udział:

Czy tego chcesz czy nie
Każdy widzi Cię
Twoje czyny rzeźbią Twoją postać²².

Nadawany przez stację Polsat program był pierwszą silną ofensywą medialną Dody, która zaowocowała m.in. obecnością jej wizerunku w świadomości powszechnego odbiorcy. Utwór nie tylko mówi o obrazie człowieka w oczach innych, ale jest też komentarzem do elementu biografii wokalistki. Podobnie jest w przypadku piosenki *Szansa*²³, która ukazała się na drugiej reedycji albumu *Ficca*. Porusza ona tematykę walki z problemami i czerpania z życia, skoro ma się taką szansę, odwołując się jednocześnie do pobytu Dody w szpitalu i poważnej operacji kręgosłupa, przez którą zespół zawiesił

²¹ Virgin: *Bar*. W: Virgin: *Bimbo*. Universal Music Polska 2004.

²² Ibidem.

²³ Zob. Virgin: *Szansa*. W: Virgin: *Ficca*...

działalność na kilka tygodni. Rozpoznanie przez odbiorcę tego kontekstu nie tylko odpowiednio umocowuje interpretację, ale także uwiarygodnia przekaz oraz pozwala identyfikować go z wykonawcą.

Inne niż wymienione przeze mnie powiązania pomiędzy tematyką utworów a zewnętrznym dla nich tekstem są w piosence pop rzadkie. Jeziński, pisząc o atrakcyjności muzyki popularnej dla świata polityki i programów ideologicznych, słusznie stwierdza, że najbardziej wartościowym jej elementem w tym aspekcie jest tekst, ponieważ to on wyznacza perspektywę, przez którą słuchacz odbiera przekaz, to na tekst zwraca on szczególną uwagę, zapamiętuje go i zajmuje stanowisko wobec przedstawionego w nim problemu. W takiej sytuacji pozatekstowe elementy piosenki nie są tylko dodatkiem do melodii i rytmu, co bywa cechą wielu gatunków muzyki popularnej²⁴. W przypadku rocka występowanie komunikatu o charakterze politycznym jest dość częste, odwrotnie natomiast rzecz się ma w piosence pop, w której taka tematyka pojawia się sporadycznie. Przykładem „wyjątku potwierdzającego regułę” jest utwór *Jugosławia*²⁵ Ich Troje. Jak wskazuje już sam tytuł, odnosi się on do krwawych konfliktów zbrojnych na Bałkanach, związanych z podziałem byłej Jugosławii:

kto ci prawo dał by strzelać w skroń
i kiedy mogą liczyć na pomocną dłoń
więc... oddaj broń!

oddaj broń...! /x5/

tu wszystko jest dozwolone
i nikt nam nie zabroni więcej już nic.

Piosenka znalazła się na albumie wydanym w maju 1999 r. Dwa miesiące wcześniej, w marcu, rozpoczęły się naloty NATO na Serbię, związane z walkami w Kosowie – niezależnie od tego, czy tekst został napisany pod wpływem tego konkretnego zdarzenia czy ogólnej, trwającej od dawna sytuacji w regionie, okazał się on niezwykle aktualny. Utwór nie jest jednak składnikiem szerszego pola tematycznego i nie wiąże się z innymi pio-

²⁴ Zob. M. JEZIŃSKI: *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny...*, s. 75–76.

²⁵ Ich Troje: *Jugosławia*. W: Ich Troje: 3...

senkami zespołu²⁶ – to jednostkowa reakcja na sytuację, którą opisywały media na całym świecie, i to, że pojawiła się w muzyce pop, nie jest niczym niezwykłym, gdyż do tych obszarów kultury, które z reguły nie wytwarzają komunikatów związanych z polityką, często docierają odbłaski ważnych wydarzeń. Cechą tego gatunku jest ogólna apolityczność przekazu.

Czy wspomniana nadrzędność melodii i rytmu względem tekstu jest cechą konstytutywną piosenki pop? Analiza jej tematyki pokazuje, że przynajmniej w części utworów komunikat słowny jest istotny. Często jednak przekaz rozmywa się w niewiele znaczące klisze – zwłaszcza w przypadku piosenek o miłości. W sytuacji, w której 90% utworów zamieszczonych na albumie dotyczy jednej tematyki złożonej z kilku powtarzalnych i stypizowanych wątków, obniżenie rangi słownego komunikatu jest naturalnym procesem. Łączy się z tym cecha muzyki pop, którą jest wykorzystywanie najbardziej powszechnych rozwiązań aranżacyjnych, harmonicznym czy melodycznym, zaczerpniętych z innych gatunków. Piosenka pop „wpada w ucho”, przez co często odbierana jest całkowicie bezrefleksyjnie. Jej cechą konstytutywną jest na pewno istotność melodii i rytmu warstwy muzycznej utworu, nieprzedkładanie nad nią komunikatu słownego, jej nadrzędność zaś jest przypadkiem częstym, choć nie zawsze zachodzącym. Są utwory, jak wspomniana *Jugosławia*, w których komunikat słowny ma za zadanie przyciągnięcie uwagi odbiorcy i wzbudzenie refleksji, są też takie, jak np. *Pokaż ludziom brzuch*:

Zatańczy ona jak i on
Ona i on
Do góry ręce pierwszy ruch
To pierwszy ruch
Gorąco wszystkim, dawaj już!

Pokażcie ludziom brzuch
Pokażcie brzuch

²⁶ Na płycie *Ad. 4* zespołu Ich Troje można co prawda znaleźć utwór *Błędne wojenne rozkazy*, jednak mówi on o człowieku uwikłanym w konflikt zbrojny, a z utworem *Jugosławia* luźno łączy go wyłącznie szeroko pojęta tematyka wojenna. Twórczość Dody zawiera utwór *Misja* (płyta *Diamond Bitch*) dedykowany polskim żołnierzom, którzy „polegli w akcjach i misjach”, jednak, znowu, jest to jednostkowy przykład reakcji wykonawcy na obecne w mediach informacje.

I ręce dwie
I ręce dwie
I głową w przód
I głową w przód
I obrót też
I obrót też²⁷,

w których komunikat słowny znaczy niewiele więcej niż warstwa muzyczna (w tym przykładzie aranżacja typowo taneczna) – w każdym jednak przypadku kompozycje są melodyjne i rytmiczne.

Książeczka albumu jako kontekst

Ważną składową komunikatu piosenki pop może być, choć nie musi, tekst książeczki dołączonej do płytowego wydania albumu. Najczęstsze elementy w niej zawarte to skład zespołu, lista muzyków, którzy wzięli udział w nagraniu, informacje o wytwórni, producencie muzycznym, producentach używanego sprzętu, kontakt do menedżera itp. Mogą one pomóc odbiorcy umiejscowić wykonawcę na mapie branży muzycznej (np. poprzez muzyków, z którymi współpracuje, a którzy związani są także z innymi wykonawcami) czy też przemysłu fonograficznego (wytwórnia, sprzęt). Poza tym wykonawcy umieszczają w książeczkach podziękowania. Zdarza się, że wymienione tytuły utworów opatrzone są komentarzami, cytatai czy dedykacjami. Dwóm z wymienionych składników, czyli podziękowaniami i dopełniającym utwory komentarzom, chciałbym przyjrzeć się bliżej.

Elementy składające się na tekst książeczki nie są charakterystyczne dla muzyki pop i mogą znajdować się w wydaniach albumów różnych stylów – tutaj nie ma żadnej zasady. Jednak to, w jaki sposób wiążą się z piosenkami i do czego razem odsyłają, może być znaczące.

Na większości analizowanych przeze mnie albumów znajdują się ogólne podziękowania członków grupy. Najczęściej są to wyrazy wdzięczności dla

²⁷ Ich Troje: *Pokaż ludziom brzuch*. W: Ich Troje: *Po piąte...*

rodziny, przyjaciół, osób, które miały wkład w powstanie płyty i sprawne funkcjonowanie zespołu. Zdarza się, że fragment podziękowań odnosi się bezpośrednio do twórczości. Na płycie *Bimbo* Doda pisze: „Płytę dedykuję mojej największej i jedynej miłości, drugiej połowie, przyszłemu mężowi, przeszłemu ojcu moich dzieci Radkowi Majdanowi. Dziękuję, że jesteś z nadzieją, że będziesz już na zawsze. Kocham Cię. Doduś”²⁸. W sytuacji, w której utwory składające się na album osadzone są głównie w tematyce miłosnej, dedykacja ta odpowiednio ukierunkowuje komunikat, którego adresatem zostaje Radosław Majdan, piłkarz grający na pozycji bramkarza, wieloletni zawodnik Pogoni Szczecin i reprezentant Polski, a także w czasie wydania płyty (2004 r.) partner piosenkarki (w latach 2005–2008 jej mąż). *Bimbo* zawiera utwór *Mój „M”*:

Chwila trwa,
Jeden dotyk Twój,
A już serce chce
Bądź już tylko mój!
W ustach piach,
„Mój dzieciaczku” mów mi
A ja powiem tak, jak wtedy
„Chcę Cię teraz, tak!”²⁹,

który jest ostatnią, zamykającą album ścieżką. Tekst piosenki w oderwaniu od kontekstu jest typowym utworem o miłości, jednak za sprawą dedykacji zyskuje powiązanie z postaciami Dody i Radosława Majdana i ich funkcjonowaniem w mediach, które szeroko interesowały się związkiem tych dwóch znanych osób. Odbiorca zaznajomiony z wizerunkiem piosenkarki i jej publicznym życiem dzięki tytułowi nie powinien mieć problemów ze zinterpretowaniem przekazu, jednak zawarta w książeczce informacja nie pozostawia niedomówień i unaocznia kontekst każdemu słuchaczowi, który do niej zajrzy. Ponadto tytuł oraz dedykacja sugerują, że materiał na płycie może być rozumiany szerzej, że nie tylko ten utwór, ale także inne mogą dotyczyć partnera wykonawcy.

²⁸ Virgin: *Bimbo*...

²⁹ Virgin: *Mój „M”*. W: Virgin: *Bimbo*...

Ficca, kolejny album zespołu Virgin, także zawiera w zamieszczonych na nim podziękowaniach informację poszerzającą jego odbiór. Doda pisze: „Trzymacie w ręku dowód rzeczowy na to, że marzenia się spełniają, kiedy poczujecie, że nadchodzi chwila zwątpienia posłuchajcie tej płyty, nigdy nie traćcie wiary w siebie, a wtedy rzeczy niemożliwe załatwicie od razu...”³⁰. Wpis ten, skierowany głównie do odbiorców odczuwających w życiu „chwilę zwątpienia”, może być jednocześnie rozumiany na dwa sposoby. Po pierwsze sugeruje, że przekaz zawarty w utworach na płycie może słuchaczowi dodać otuchy, co koresponduje z niektórymi tekstami piosenek, czy to tymi dotyczącymi miłości, czy też będącymi osobistymi wyznaniem z wiązanych z funkcjonowaniem wokalistki jako gwiazdy:

Nie było łatwo i
Ludzie byli źli
Bóg jeden wie
Jak dałam sobie radę³¹.

Już dosyć
Więc proszę tak
Niech każdy tutaj z was choć raz
Pokona siłę zła³².

Po drugie wpis odwołuje się do marzeń o sukcesie i wydawaniu kolejnych płyt, co wiąże się z postacią piosenkarki. Tym samym informacja znajdująca się w książeczce albumu jest niczym pomost łączący dwa teksty: twórczość i wykonawcę, tworzący pomiędzy nimi sieć kontekstów.

Podobną funkcję pełnią adnotacje do poszczególnych utworów. W przypadku badanego materiału dotyczy to zwłaszcza dwóch albumów: *Diamond Bitch* Dody – tutaj osobista dedykacja znajduje się przy siedmiu z dwunastu piosenek – oraz *Po piąte... a niech gadają* grupy Ich Troje – cytaty znajdują się przy wszystkich tytułach utworów.

Diamond Bitch jest pierwszym solowym wydawnictwem piosenkarki. Ma to znaczenie ze względu na fakt, że miała ona realny wpływ na jego ca-

³⁰ Virgin: *Ficca*...

³¹ Virgin: *Inni przyjaciele*. W: Virgin: *Ficca*...

³² Virgin: *Znak pokoju*. W: Virgin: *Ficca*...

łokształt. W książeczce znajdują się dwie ogólne dedykacje³³ – każda z nich zajmuje całą stronę; pierwsza, zatytułowana „na początku trochę gorzkiej prawdy”, jest niejako rozliczeniem z dotychczasową karierą wokalistki, byłymi współpracownikami, częścią mediów; druga, „słodka rzeczywistość”, to już typowe podziękowania. Oba teksty w formie ciągłej zawierają w sobie dedykacje znajdujące się także osobno, jako wydzielone komentarze, przy poszczególnych utworach. Dotyczą one np. Tomka Luberta, drugiego obok Dody stałego członka zespołu Virgin – „Mojemu gitarzyście i kompozytorowi odbiło [...]. Przerosła go chęć bycia liderem za wszelką cenę” – utwór *Judasze*; czy „Moim przyjacielom dedykuję piosenkę *Dziękuję*. Pisałam ją również z myślą o moich najdroższych rodzicach i babci”. Niektóre dedykacje znajdujące się przy piosenkach w tekście ciągłym są rozwinięte. Jest tak w przypadku przywołanego już utworu *Prowokacja*. Pod tekstem piosenki możemy przeczytać: „*Prowokacja* dedykuję bajkopisarzom i niektórym skurwielom, którzy uważają się za dziennikarzy”, co w wersji rozszerzonej brzmi:

Nie było mi wcale łatwo stanąć po tym wszystkim na nogi. Otrząsnąć się i dalej iść do przodu. Szczególnie w takich sytuacjach „pomagają” papiery toaletowe ☺ vel brukowce. Konsekwentnie piorące mózg czytelnikom nie zwracając uwagi na krzywdę jaką wyrządzają artystom. Dedykuję im piosenkę „Prowokacja”. I mały apel: ludzie! 4 lata temu jak Fuckt dopiero powstawał, zaprosili mnie do swojej redakcji. Byłam świadkiem jak śmierdziele prześcigają się w wymyślaniu historii z dupy o polskiej aktorce, żartując sobie w najlepsze. **Nie wiercie we wszystko co czytacie**, robią z Was naiwne marionetki łykające każdy zmyślony news!!! Pewnie wielu z Was nawet do głowy by nie przyszło, że założycielem internetowego pudła jest Fuckt. Kiedy więc będziecie z wypiekami na twarzy klikać w klawiaturę, zastanówcie się dlaczego pudel nigdy się do tego nie przyznał i pewnie nigdy nie przyzna... być może dlatego, że nareszcie być jakkolwiek związanym z tym brukowcem to totalny syf, obłuda i żenada.

Słuchając piosenki, można bez większych problemów zinterpretować, w kogo jej słowa są wymierzone:

³³ Doda: *Diamond Bitch*...

Co noc w swych norach podniecają się
Bo w dzień już wszyscy przeczytają że
Pijana była więc zdradziła
Że szmatą była już nie kryła³⁴.

Krótką dedykacja w całości pokrywa się z przekazem utworu i dodatkowo wiąże go z tekstem kultury, jednak jej rozszerzona wersja zawiera informacje, które w samej piosence się nie znajdują. Dokładnie wskazuje dwa media: internetowy serwis plotkarski Pudelek i tabloid „Fakt” (w książeczce pisany w formie „Fuckt”, która jest homofoniczna i bazuje na angielskim wulgaryzmie *fuck* – pokazując emocjonalny stosunek nadawcy do desygnatu). Zawiera też bezpośredni apel do fanów, którego zasadność dodatkowo (poza autorytetem idola) poparta jest jakoby wiedzą z autopsji nadawcy.

Piosenkarka umieściła na albumie także kilka dedykacji niezwiązanych z konkretnymi utworami. Są to m.in. słowa do fanów:

Dziękuję, że jesteście ze mną myślami i serduchem. Dzięki wam mam Power do działania i mimo przeciwności losu, ludzkiej złośliwości osiągam to co sobie zamarzę. Moim marzeniem było nagranie solowej płyty, która będzie na światowym poziomie. Oddaję ją teraz w Wasze ręce i życzę miłego słuchania. Dziękuję, Że Byliście, Jesteście I... Bądźcie Ze Mną Zawsze!!!

To przykład próby zacieśnienia przez wykonawcę więzi z słuchaczami, których jednocześnie przekonuje o szczerości swojej twórczości:

Wszystko co usłyszycie na tym krążku to do bólu szczere i emocjonalne wyznania. Być może dla niektórych zbyt osobiste, ostre i oczywiste, ale dla mnie były jedyną możliwością przekazania tego co czułam w trakcie moich radości i rozterek.

Większość adnotacji przy utworach albumu *Po piąte... a niech gadają*³⁵ (16 maja 2002 r.) to cytaty wyjęte z książki *Pamiętam jak...* Sylwestra

³⁴ Doda: *Prowokacja*. W: Doda: *Diamond Bitch...*

³⁵ Ich Troje: *Po piąte... a niech gadają...*

Latkowskiego, reżysera filmów dokumentalnych i teledysków, autora programów telewizyjnych i publicysty. Jest on twórcą filmu „Gwiazdor” (27 września 2002 r.), opowiadającego o życiu i karierze lidera zespołu Ich Troje, Michała Wiśniewskiego. Zdjęcia do obrazu rozpoczęły się jeszcze przed wydaniem wspomnianego albumu, co pozwala przypuszczać, że powodem umieszczenia cytatów przy tytułach utworów była ta utrzymywana w tajemnicy współpraca. Czy fragmenty *Pamiętam jak...* rozszerzają bądź uściślają interpretację utworów?

Odnalazłem dziś
Swój pamiętnik z tamtych dni
Jak to w 8a miałem średnią 4,2
Ojciec cieszy się
WF – 4, matma – 5
A ty w głowie masz
Jutro pierwszy wolny dzień
Nanananananana...
Zakochaj się latem
Nanananananana...
Pa mamie i tacie

Nanananananana...
W wakacje na słońce
Nanananananana...
Po serce gorące jedź³⁶.

Tematyka piosenki *Zakochaj się* jest banalna i sprowadza się do afirmacji wspomnień młodzieńczych wypraw i miłości. Umieszczony przy jej tytule cytat brzmi: „Pamiętam: lody Bambino, w srebrnych opakowaniach z brązowym nadrukiem głowy murzyńskiego dziecka”. Komentarz nie rozszerza odbioru utworu, nie kieruje interpretacji na inne tory. Na zasadzie przywołania wspomnienia z beztroskiego dzieciństwa (ważne są lody, ich smak i wygląd opakowania, a nie to, że umieszczenie na nim głowy murzyńskiego dziecka z punktu widzenia dorosłego mogło być absurdalne)

³⁶ Ich Troje: *Zakochaj się*. W: Ich Troje: *Po piąte... a niech gadają...*

wpisuje się w ogólny wydźwięk utworu i tak jak on może uruchamiać u odbiorcy nostalgię czy uśmiech do własnych wspomnień. W szczególności opis osobistego doświadczenia, w ogóle stanowić może przywołanie elementu przeszłości każdego odbiorcy. Tą właśnie drogą cytaty wiążą album z tekstem kultury. Nie odwołują bezpośrednio do funkcjonującego w nim Latkowskiego – jego osoba w istocie jest tutaj nieważna – ale do wspomnień polskiego społeczeństwa dorastającego w czasach PRL. Sam autor tak mówi o swojej książce:

ta książka zbudowana jest z wspomnień i ogólnie znanych faktów, zachowanych w świadomości i podświadomości nas, żyjących w tamtych czasach. Bywa, że historie, które nie do końca odpowiadają rzeczywistości, traktowane są jak dobrze znane fakty. Tak było np. z „czarną wołgą” lub z żoną Edwarda Gierka, która rzekomo jeździła do Paryża po to, by ułożyć sobie fryzurę³⁷.

Uniwersalizacja i stereotypowość przekazu piosenki pop sprawia, że może ona być bliska szerokiej rzeszy odbiorców. Cytaty z *Pamiętam jak...*, wiążące się z tym przekazem, pomagają w dotarciu do słuchacza.

Dwa spośród komentarzy do utworów zawartych na omawianym albumie są autorstwa lidera zespołu (podpisane „MCW” – Michał Chrystian Wiśniewski). Funkcja pierwszego jest identyczna jak w przypadku dedykacji umieszczonych na płycie *Bad Girls* Dody:

Pamiętam: że jako 10-letni chłopiec słysząc śpiewającą Korę śpiewałem jej piosenki, jako 12-letni facet zakochany byłem w Ewie Bem (no może bardziej w jej głosie), jako 24 latek podziwiałem Skibe za jego dowcip i udawanie wokalisty Big Cyca a jako 27 latek życzyłem początkującemu Norbiemu w Studiu Izabelin powodzenia... a dziś... większość zatyka uszy i krzyczy by Ich wyłączyć.

Cytowane słowa uzupełniają przywołaną wcześniej piosenkę *Mam już dość*, dotyczącą atakowanej zewsząd gwiazdy. Komentarz, wzorowany na formie cytatów z książki Latkowskiego, personalizuje część krytyków ze-

³⁷ <http://www.latkowski.com/projekty/90/pamietam-jak> [dostęp: 10.12.2012].

społu, wzmacnia osobisty wydźwięk utworu oraz uwiarygodnia negatywne dla Michała Wiśniewskiego funkcjonowanie na polskiej scenie muzycznej. Drugi komentarz: „Pamiętam: wiersz »kłamstwo konieczne« nieznanego niemieckiego poety” jest na tyle enigmatyczny i wymagający niemałego śledztwa w gąszczu niemieckiej literatury (nie wiadomo, czy rzekomy wiersz został opublikowany i czy w ogóle istnieje), że do odbioru utworu *Dancing* nie wnosi nic – może oprócz nobilitacji piosenki w oczach niektórych odbiorców, spowodowanej odwołaniem do sfery poezji.

Jeziński zauważa, że w muzyce popularnej często występuje zestawienie pojmowane opozycyjnie w kategoriach czarno-białych. W przypadku rocka po pierwsze jest to walka pokoleniowa, po drugie zestawienie „my” – „oni”, gdzie sfera „my” oznacza zasadniczo wielbicieli danego zespołu, domena „oni” to inne grupy muzyczne, ich fani oraz pozostałe rockowe subgatunki³⁸. W przypadku współczesnego polskiego popu trudno mówić o konflikcie generacyjnym, co pokazuje zwłaszcza zespół Ich Troje, który u szczytu popularności słuchany był przez odbiorców należących do różnych pokoleń. Trafiał zarówno do młodzieży, jak i pięćdziesięciolatków. Młodsza widownia posiada zapewne Doda, jednak jej twórczość również nie generuje międzypokoleniowej walki, która wciąż charakteryzuje przede wszystkim wiele gatunków rocka, szczególnie tych o ideologii buntowniczej, której w popie próżno szukać.

Występuje natomiast opozycja „my” – „oni”. Przebiega ona jednak na całkowicie innej linii, która wyłącza się z analizy tematyki oraz odwołań piosenki pop. Osiągane różnymi środkami zapewnienia wykonawców o szczerości swojego przekazu oraz częste, bezpośrednie zwroty do fanów zapewniają piosenkarzom oddanie swoich wielbicieli. Obóz „my” jest dość silny i odporny na krytykę mogącą go podzielić. Wróg nie jest zaś trudny do zidentyfikowania – stygmat uciśnionej gwiazdy oraz bezpośredni przekaz zarówno w utworach, jak i tekstach książeczek wskazuje go jasno: to nastawione przeciwko idolom media oraz krytyczna wobec wykonawców część muzycznego środowiska. Twarz wroga w przypadku fanów popu wydaje się dla tego gatunku charakterystyczna.

Niezwykle ciekawy jest przypadek płyty *7 pokus głównych*. W tzw. lutowaniach, czyli łącznikach pomiędzy utworami, piosenkarka wykrzykuje

³⁸ Zob. M. JEZIŃSKI: *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny...*, s. 69–70.

frazy w nieznanym języku. Z książeczki możemy się dowiedzieć³⁹, że jest to „Dodarin”, dialekt elficki (jego nazwa, jak można się domyślić, pochodzi od pseudonimu scenicznego piosenkarki), którego przekładu dokonał Ryszard „Galadhorn” Derdziński. Czcionka użyta w wydaniu stylizowana jest na alfabet elfów. Podobna stylizacja dotyczy graficznego zapisu pseudonimu wokalistki na okładce płyty (na przedłużeniu liter „d” znajdują się sterczące uszy)⁴⁰. W związku z wydaniem i promocją albumu Doda wzbogaciła swój wizerunek. Przede wszystkim zaczęła pojawiać się w mediach ze sztucznie wydłużonymi uszami i nazywać siebie elfem.

Nowy element strategii wizerunkowej szybko zyskał oddźwięk wśród fanów piosenkarki. Przykładowo w procesie rejestracji na autoryzowanym forum fanów Dody⁴¹, w opcji wyboru płci przez użytkownika, standardowe dla internetowych forów pole mężczyzna/kobieta zostało zastąpione polem elf/elfica, zaś ikony przy działach tematycznych są grafiką przedstawiającą serce z elfimi uszami. Proces ten jest naturalny i pokazuje oddanie fanów swojej idolce.

Wydanie płyty wywołało reakcję środowiska wielbicieli tolkienowskiej prozy. Przy okazji premiery albumu, w Elendilionie – tolkienowskim serwisie informacyjnym, pojawił się artykuł „*Bad Elves*”, czyli przyczynek do związków tolkienistyki z popkulturą⁴², który, informując o premierze, skupia się na nowej, elfickiej stylistyce. Autor wyjaśnia m.in., że Doda w języku dodarin oznacza „Elfa nocy”, logo i liternictwo na płycie nawiązują stylistycznie do tengwar (systemu znaków wymyślonego i opracowanego przez Tolkiena, służącego do zapisu języków występujących w Śródziemiu, świecie wykreowanym przez pisarza, który to system według jego prozy stworzyli elfowie) oraz że „bad elves”, z którymi identyfikuje się piosenkarka, to nie rasa przedstawiona w prozie angielskiego filologa, lecz elfy, „o których słyszymy w ludowych podaniach – zwodnicze rusałki, nimfy”.

W komentarzach pod artykułem⁴³ pojawiają się gratulacje skierowane do Galadhorna:

³⁹ Doda: *7 pokus głównych*. Universal Music Polska 2011.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ <http://dodaforum.pl> [dostęp: 12.12.2012].

⁴² <http://www.elendilion.pl/2011/05/29/bad-elves-czyli-przyczynek-do-zwizkow-tolkienistyki-z-popkultur/> [dostęp: 12.12.2012].

⁴³ We wszystkich cytatach przywoływanych w niniejszej książce zachowuję oryginalną pisownię, wyróżnienia tekstu oraz interpunkcję.

Nie podoba mi się idea, ale gratuluję Galowi tak wysokich progów. [...] nie mogłem uwierzyć, że tak wysoko może sięgnąć i tak duży wpływ na twórczość gwiazd może mieć ktoś z ☺ naszego otoczenia. Za to należą się gratulacje! [...]. Brawo Galu, niezależnie od mojego zdania o Dodzie.

Sam tłumacz, również w komentarzach, podkreśla, że nie należy łączyć elfickich motywów na albumie bezpośrednio z Tolkienem i że całe wydarzenie „nie jest nawet »okołotolkienowskie«. To spotkanie popu z popkulturowym wizerunkiem Elfów w XXI wieku”. Wytłumaczenie dla wielu sympatyków Tolkiena nie jest jednak istotne, a płyta budzi wiele złych emocji i dostaje oceny często wypowiedziane w dość niewybrednym języku:

Nie rozumiem jak można cieszyć się tym, że jakaś zwiazda zajęta non stop utrzymywaniem się na topie, szyje sobie nowe majty z prozy Tolkiena. Dla mnie to jest najpierw obraza, a potem smutek, że nawet ta przepiękna historia, która potrafi obudzić dziecko w dorosłym, została zrównana z pastikowym gadżetem przesuwanym po wypiętej cipie, ku ucieście gawiedzi. Opowiada się historie w stylu „nie łączcie wycopin Dody z Tolkienem” co zasmuca mnie jeszcze bardziej bo, albo autorzy tych wypowiedzi pier...niczą od rzeczy, albo zasmarkali się z zachwytem, że dane im było otrzeć się wielkości tego świata Nie, nie łączmy tego bracia Środziemia, wszak wszyscy wiedzą że to tylko Dodarin (brzmi wypisz, wymaluj jak środek przeciw grzybicy). W świecie, gdzie chyba nawet na Grenlandii oglądano film pt. Lords of the Ring nikt nie skojarzy tego z Tolkienem a jedynie ze słowiańskimi rusalkami albo z greckimi nimfami, którym się najzwyczajniej pod słońcem „bzykać chciało”.

Autor komentarza porusza bardzo ważną kwestię (pojawiającą się także w innych miejscach, gdzie wybuchła dyskusja „tolkienowskiego środowiska” na temat albumu Dody). Otóż wiedza „wtajemniczonych” o tym, w jakim stopniu nowa stylistyka piosenkarki faktycznie łączy się z dorobkiem pisarza, nie ma większego znaczenia i nie przekłada się na powszechne kojarzenie „elfickości”, ponieważ największy zasięg w kulturze ma ekranizacja *Władcy Pierścieni* Petera Jacksona – superprodukcja, kasowy hit o niebywałej popularności, u większość odbiorców stanowiący

pierwsze skojarzenie tego, co elfickie (film w oczach wielbicieli twórczości Tolkiena również spłyca i na potrzeby powszechnego widza przekształca obraz ludu Elfów, choć w jeszcze „znośnym” stopniu).

Zależność ta koresponduje z cechą twórczości pop, która w definicjach zawartych w leksykonach określa warstwę muzyczną – pop chłonie najbardziej znane i szeroko przyswajane wzorce. Jak się okazuje, nie dotyczy to tylko muzyki czy tekstu utworu, ale także innych składowych tekstu piosenki pop, takich jak wizualność i stylistyka wydawnictw płytowych czy wizerunek samego piosenkarza. Przypadek „elfickości” albumu *7 pokus głównych* pokazuje, jak silnie splecione są ze sobą elementy badanego przeze mnie tekstu.

Dyskusja na temat nowej stylistyki Dody odbyła się także na forum portalu społeczności miłośników twórczości J.R.R. Tolkiena – Elendili⁴⁴ – którego administratorem jest Galadhorn. Dotyczyła ona również wizerunku piosenkarki.

Twórca dodarin, mówiąc o swojej współpracy z gwiazdą, zaznaczył, że prywatnie jest ona życzliwą i przyjazną osobą. Dla wielu uczestników dyskusji nie miało to jednak w kontekście wykorzystania przed Dodę stylistyki elfickiej żadnego znaczenia:

Jeśli to, jak Doda się prezentuje publicznie jest tylko idealnie przemyślanym scenicznym imagem, to świadczy to o niej jeszcze gorzej ;/ A artysta to nie tylko muzyka, to również to, co sobą prezentuje. A ona sobą prezentuje takie rzeczy, że szkoda gadać.

Krytyka jej piosenek i wizerunku nie powinna dziwić, tym bardziej, że sama kreuje swój wizerunek jako kontrowersyjny. Zdanie, że jako osoba prywatna jest zupełnie inna, nie ma tu nic do rzeczy. W tym wypadku ona sama jest „swoim produktem” (w sensie wizerunku) i jest „na sprzedaż”. Ja czegoś takiego nie kupię.

Jej nawiązanie do twórczości Tolkiena uważam za zwykły chwyt marketingowy.

I właśnie jako strategię wizerunkową, a nie merytoryczny kontekst, należy ocenić działania piosenkarki związane z płytą *7 pokus głównych*. Opi-

⁴⁴ <http://elendili.pl/viewtopic.php?t=4257&postdays=0&postorder=asc&start=0&sid=df54316522510ca530d5ec3656869> [dostęp: 13.12.2012].

nie członków środowiska związanego z Tolkienem wynikają ze znajomości dziedziny, która jednocześnie jest ich pasją. Na poziomie kulturowego funkcjonowania wydawnictwa, przy pomocy sieci skojarzeń z popularnymi tekstami składającymi się na tę kulturę, komunikat wokalistki odbierany jest niejako na opak względem faktycznych kontekstów. I co z tego, jak zauważa jeden z rozmówców, że w książeczce płyty nie ma ani słowa o Tolkienie – wystarczy, że zaciekawiony fan wpisze w internetową przeglądarkę nazwisko czy pseudonim wymienionego tłumacza, a znajdzie portale i serwisy dotyczące angielskiego prozaika.

Co w dodarinie mówi piosenkarka w tzw. lutowaniach pomiędzy utworami? Taka informacja jest niedostępna. Derdziński nie ujawnia ich treści, ponieważ takie zobowiązanie jako tłumacz podjął wobec autorki. Poza kontekstem stylistycznym komunikat ten, uzupełniający przekaz całego albumu, może jednak posiadać znaczenie dzięki zewnętrznemu komentarzowi funkcjonującemu w tekście kultury. Doda jakoby miała zdradzić, co po elficku wypowiada:

To co naprawdę myślę o świecie. Nie mogło to być w żadnym innym języku, bo wylądowałabym w więzieniu. A tak, nikt nie zrozumie i będzie myślał, że to takie słodkie pierdzenie do poduszki. A to jest pocisk naprawdę dużego kalibru⁴⁵.

Komunikat o takim znaczeniu wpisywałyby się w ogólny przekaz piosenkarki i jej uwikłanie w sferę medialną. Jednak Galadhorn w jednym miejscu dyskusji na forum portalu Elendili zdradza, że „artystka wygłasza w nim zdania o pozytywnym wydźwięku (o wydźwięku podobnym do: *Co cię nie zabije, to cię wzmocni! Nie poddawaj się!* itp.)”.

Nie mając dostępu do tłumaczenia, jesteśmy skazani na domysły. Gdy sprzeczne komentarze na temat tego, co właściwie powiedziane jest na płycie pomiędzy utworami, są jedyną informacją, pozostaje sfera stylistyki i ogólnego kontekstu – a ten łączy się z bardzo modnym tematem, uatrakcyjniającym produkt w oczach odbiorcy.

⁴⁵ <http://forum.tolkien.com.pl/viewtopic.php?printertopic=1&t=3808&postdays=0&postorder=asc&&start=208&sid=72a534f3457d326d05b34f185622f8c0> [dostęp: 13.12.2012].

Metafora⁴⁶

Niemal każdy komunikat – czy to artystyczny czy nie – ma to do siebie, że ważne jest nie tylko to, co się mówi, ale także to, jak się mówi. Język tekstu i jego zorganizowanie mogą nam wiele powiedzieć o przekazie, o nadawcy i odbiorcy, wnieść nowe znaczenie czy je poszerzyć, wreszcie powiedzieć coś o rzeczywistości, w której komunikat funkcjonuje. Już starożytni twierdzili, że język odzwierciedla świat – jednym z wielu środków temu służących jest metafora⁴⁷. Zdolność mówienia wręcz zakłada zdolność metaforyzacji⁴⁸.

Metafory pojawiają się w różnych rodzajach wypowiedzi, jednak „uznawane są powszechnie za szczególne znamię języka poetyckiego”⁴⁹. Znaczenie metafory jako tropu może warunkować ustawienie perspektywy badawczej i skutkować przykładowo analizą wartości poetyckiej, z którą przez wieki, choć w różny sposób, metafora była utożsamiana⁵⁰. Taka perspektywa byłaby jednak mocno ograniczająca i nie dałaby możliwości pełnego wykorzystania potencjału informacyjnego, jaki niesie ze sobą metafora. „Dla wielu badaczy wypowiedź metaforyczna nie jest swoistym »ornamentem« przekazu poetyckiego, którego jedynym źródłem i celem jest specyficzny język poetycki, dający się opisać przez wyliczenie rodzajów pewnych obrazowych zwrotów zwanych tropami czy figurami stylistycznymi. Metafora jest zasadniczym »sposobem« wypowiedzi w tak zwanym języku potocznym”⁵¹. W mojej analizie metaforę rozumiem równocześnie na oba przedstawione sposoby, ponieważ związkowi piosenki z liryką nie sposób zaprzeczyć.

⁴⁶ Fragment *Metafora* w nieco zmienionym kształcie oraz skróconej wersji został opublikowany jako osobny artykuł: P. PIERZCHAŁA: *Poetyckość czy absurd? Problem metafory w polskiej piosence pop*. W: *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji*. T. 4: *Metafory i amalgamaty pojęciowe*. Red. M. CICHMIŃSKA, I. MATUSIAK-KEMPA. Olsztyn 2012.

⁴⁷ Zob. J. ŚWIĄTEK: *W świecie powszechnej metafory. Metafora językowa*. Kraków 1998, s. 8–9.

⁴⁸ Zob. M.R. MAYENOWA: *Trochę polemiki: w obronie granic metafory*. W: *Studia o tropach*. T. 1. Red. T. DOBRZYŃSKA. Wrocław 1988, s. 20.

⁴⁹ *Słownik terminów literackich...*, s. 300.

⁵⁰ Zob. K. STĘPNIK: *Filozofia metafory*. Lublin 1988, s. 170–172.

⁵¹ J. ŚWIĄTEK: *W świecie...*, s. 3–4.

Piosenka gatunkowo związana jest z liryką z punktu widzenia historycznoliterackiego; już w samej nazwie rodzaju tkwi odniesienie do muzyki, liry, przy której antyczni poeci śpiewali swoje pieśni. Istotne jest tutaj zorganizowanie tekstu, stosowanie wielu rozwiązań strukturalnych jednakich w piosence i poezji – mogą to być cechy pochodzenia czysto literackiego, jednak są one zbieżne z muzycznym formatem utworu. Choć status ontologiczny poezji i piosenki jest inny, badając tekst utworu piosenkowego, z powodzeniem można używać pojęć z zakresu poetyki. Warto zauważyć, że powszechnym zjawiskiem jest wykorzystywanie wierszy jako tekstów piosenek, niezależnie od muzycznego gatunku: rock (np. album o znamienym tytule *Chrystus miasta* Buldoga), folk (np. Leśmian i zespół Żywiołak), thrash metal (fragmenty twórczości Micińskiego u Kata) czy, *nomen omen*, poezja śpiewana (sztandarowe Stare Dobre Małżeństwo i Stachura). Niezwykle często w autorski tekst piosenki wpisane są fragmenty wierszy, jak choćby *Elegia o... [chłopcu polskim]* Baczyńskiego w *Godzinie* W grupy Lao Che czy wplatają własną twórczość poetycka Jima Morrisona w piosenki The Doors. Znamienne, że wskazane zabiegi przez tzw. powszechnego odbiorcę bardzo często nie są rozpoznawane, a tekst piosenki odbierany jest jako spójny utwór autorstwa danego wykonawcy.

Osobny problem w tradycji badawczej stanowi uściślenie terminu „metafora”. „Hasło to samo przez się nie sygnalizuje bynajmniej jakichś jasnych, niedwuznacznych granic”⁵². Tradycja retoryczna nie dorobiła się jednoznacznej klasyfikacji tropów i figur, zaś sam termin metafora powszechnie rozumiany jest jako kategoria nadrzędna, obejmująca nie tylko metaforę, synekdochę i metonimię, ale także inne tropy⁵³. Metafora nie tylko przez starożytnych, ale też przez niektóre współczesne źródła widziana jest jako skrócone porównanie⁵⁴. Często termin ten traktowany jest jako synonim wypowiedzi przenośnej w ogóle. W swoim artykule *Trochę polemiki: w obronie granic metafory*⁵⁵ Maria Mayenowa (w reakcji na tekst Aleksandry Okopień-Sławińskiej o metaforze bez granic) sprzeciwia się za-

⁵² A. BOGUSŁAWSKI: *Interpretacja nieliteralna, metafora, proporcja analogiczna*. W: *Studia o metaforze*. T. 2. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1983, s. 63.

⁵³ Zob. J. ŚWIĄTEK: *W świecie...*, s. 25–28.

⁵⁴ Zob. *ibidem*, s. 15.

⁵⁵ M.R. MAYENOWA: *Trochę polemiki: w obronie granic metafory*. W: *Studia o tropach*. T. 1. Red. T. DOBRZYŃSKA. Wrocław 1988.

równowrzućaniu wszystkich wyrażęń przenośnych, metaforopodobnych, „do jednego worka”, jak i mieszanu poszczęólnych, „bliskich sobie” tro-pów. Poprzez wnikliwą analizę przykładów z poezji Słowackiego, Tetmajera czy Przybosa pokazuje, że brak owych szczególowych rozróźnień odbiera literaturoznawcy narzędzie pozwalające scharakteryzować róźne poetyki. Jednak w przypadku zaznaczonej przeze mnie perspektywy, skierowanej na metaforę jednocześnie jako środek poetyki i element języka w ogóle, takie ściśle rozróźnianie nie niesie potencjału badawczego, a moim świadomym wyborem jest przyjęcie za wieloma badaczami płynności granicy tego pojęcia.

W rozumieniu metafory daleko mi do sądu, że najistotniejsze dla niej jest naruszenie reguł systemu. Trudno mi nie zgodzić się z poglądem Głowińskiego, że właściwą domeną metafory

jest zawsze wypowiedź, nie – słownik danego języka. [...] traktowana jako element wypowiedzi metafora staje się częścią metaforyki, a więc pewnego metaforycznego zespołu, odpowiednio ustrukturuwanego. [...] istotnym przedmiotem badań nie jest metafora, jest nim zaś metaforyka⁵⁶.

Głowiński mówi o badaniu tzw. metafory poetyckiej i jego pojmowanie metafory służyć może, oprócz wydobywania znaczeń, także odróźnieniu wyrażęń zleksykalizowanych, których nie pominę, lecz włączę je do zbioru analizowanych elementów. Najistotniejsze bowiem dla mnie w myśli przywołanego badacza jest funkcjonowanie metafory w kontekście całego tekstu, którego granice przesunąłem poza konkretny tekst konkretnej piosenki i do którego włączam wszystkie analizowane utwory oraz komunikaty związane z funkcjonowaniem wykonawcy pop w obrębie tekstu kultury. W takiej perspektywie metafory zleksykalizowane mogą składać się na znaczenie tego całościowego tekstu.

Przyjrzyjmy się kilku fragmentom piosenek:

Wszystko zmienia dookoła bardzo szybko się
Nie nadążam, czas pochłania mnie⁵⁷.

⁵⁶ M. GŁOWIŃSKI: *Metafora, demetaforyzacja, konteksty*. W: *Studia o metaforze*. T. 2. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1983, s. 90–93.

⁵⁷ Virgin: *Nie oceniaj jej*. W: Virgin: *Bimbo...*

Świat się zawalił

Dobra mina do złej gry⁵⁸.

Będę stała ramię w ramię nawet gdy ty nie będziesz chciał

Nie zwątpię w ciebie w ogień pobiegnę⁵⁹.

Zobacz jak wylewam łzy

droga, którą dziś wybrałam płacze się⁶⁰.

Powiedz mi czemu skreśliłaś nas

Mój dom twym domem jest – zasadę znasz⁶¹.

Wziąć w ręce nasz los

Kolejny już raz

Wymagasz i chcesz

Czy potrafisz coś dać⁶².

To losowo wybrane wersy z sześciu różnych albumów, w których podkreśliłem wyrażenia metaforyczne. W całym badanym przeze mnie zbiorze utworów jest ich znacznie więcej. Niektóre z nich, takie jak „brać los w (swoje/czyjeś) ręce” czy „świat się wali”, pojawiają się w różnych piosenkach. To wielokrotnie powtarzane, utarte w obyczaju językowym zestawienia słowne, których znaczenia zostały na tyle przyswojone, że rozumiane są automatycznie⁶³. Są one znamionami „potocznego” języka używanego w codziennej komunikacji. Teresa Dobrzyńska pisze:

Jeśli na rzecz spojrzeć w sposób kompleksowy, stwierdzić można, że zbliżone rozumienie wielu wypowiedzi metaforycznych cechować może jedynie tych rozmówców, którzy należą do jednego kręgu kulturowego i mają w znacznym stopniu ujednoliconą wiedzę o tej sferze rzeczywistości, jaka jest przywoływana w znaczeniach użytych metaforycznie wyrażen. [...] kręgi komunikacyjne, w jakich metafora przyjmowana jest ze zrozumieniem,

⁵⁸ Virgin: *Szansa*. W: Virgin: *Ficca*...

⁵⁹ Doda: *Ostatni raz ci zaśpiewam*. W: Doda: *Diamond Bitch*...

⁶⁰ Ich Troje: *Do M*. W: Ich Troje: 3...

⁶¹ Ich Troje: *Lecz to nie to*. W: Ich Troje: *Ad*. 4...

⁶² Ich Troje: *Jak mogłaś*. W: Ich Troje: *6-ty ostatni przystanek*. Universal Music Polska 2004.

⁶³ Zob. *Słownik terminów literackich*..., s. 300.

a jej odczytanie bliskie jest intencji nadawcy, mogą mieć najróżniejszy zasięg [...]. Niektóre metafory wykorzystują konotacje powszechnie znane, inne – dostępne tylko pewnej grupie ludzi⁶⁴.

Przywołane przykłady wyrażeń metaforycznych to typowe metafory zleksykalizowane, których rozumienie nie powinno stanowić dla nikogo problemu. Ich wstępowanie w tekście piosenki pop pokazuje jego „pococzność” i bardzo szeroki krąg kulturowy, w którym z powodzeniem komunikacyjnym może funkcjonować, obejmujący właściwie wszystkich użytkowników języka polskiego. „Interpretacja metafory ma też bardzo interesujące implikacje socjolingwistyczne i może być wykorzystywana do testowania stopnia bliskości kulturowej nadawcy i odbiorcy wypowiedzi przenośnej”⁶⁵. Zleksykalizowane wyrażenia metaforyczne w badanych przeze mnie tekstach liczebnością zdecydowanie przewyższają nieco bardziej „skomplikowane” metafory. Ich potencjalny, wzorcowy odbiorca jest więc powszechny i nie musi posiadać wysokich kompetencji językowych.

Odbiór metafory ma charakter dwutorowy i obok analizy językowej istotna jest analiza rzeczywistości, o której metafora orzeka⁶⁶:

Jedną noc mamy tylko
Nosek przypudrujemy szybko
Nagie ciało to mój szpan
Każde oczy szok zamroczy

Humor lepszy mam,
Wygląd jak maszyna
Lepiej nie przechwalaj przy mnie się
Rozporek się zacina⁶⁷
Podpalę miasta i zjaram wsie
Niech będzie dym i niech dzieje się
Podpalę miasta bo nudzę się⁶⁸.

⁶⁴ T. DOBRZYŃSKA: *Metafora*. Red. M.R. MAYENOWA. Wrocław 1984, s. 238.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Zob. A. PAJDIŃSKA: *Językowe granice metafory*. W: *Studia o tropach*. T. 2. Red. T. DOBRZYŃSKA. Wrocław 1992, s. 42.

⁶⁷ Virgin: *Piosenka na imprezę*. W: Virgin: *Ficca...*

⁶⁸ Doda: *Bad girls*. W: Doda: *Diamond Bitch...*

Zawarte w przywołanych fragmentach wyrażenia metaforyczne dla większości odbiorców są zrozumiałe, jednak, co dla nich charakterystyczne, odwołują się do sfery rzeczywistości, z którą owi odbiorcy muszą być zaznajomieni. „Przypudrowanie noska” nie ma tutaj nic wspólnego z pudrowaniem nosa po to, by nie błyszczał, lecz jest metaforą, która mówi o wciąganiu przez nos narkotyku – amfetaminy bądź kokainy. Znaczenie to jest jasne – po pierwsze te dwa szeroko znane narkotyki zażywa się głównie poprzez wdychanie, po drugie to właśnie one z dużym prawdopodobieństwem mogą zostać zażyte na imprezie, na której dużo się dzieje (bo właśnie o imprezie opowiada tekst, z którego przykład został przywołany). Gdy podmiot przyrównuje swój wygląd do maszyny, wskazuje na nasycenie seksualnością i dużą atrakcyjność. Ten powszechny zwrot może być rozumiany w izolacji, jednak znajomość wykonawcy, to jest Dody, pozbawia odbiorcę wszelkich ewentualnych problemów z jego interpretacją – identycznie zresztą jest w przypadku kolejnego wyrażenia metaforycznego o „podpalaniu wsi”. Podmiot nie mówi tutaj dosłownie. Doda nie zamierza nic fizycznie podpalać, lecz „z nudów” jako „zła dziewczyna” podnieść wrzawę, zelektryzować, zszokować. Na taką zresztą „dziewczynę” piosenkarka się kreuje. Gdy ktoś mówi, że „zrobi dym”, ma na myśli przede wszystkim zrobienie zamieszania, podniesienie wrzawy.

Przywołane przykłady na tyle szeroko obecne są w języku, że trudno byłoby dokładnie dookreślić przy ich pomocy rzeczywistość, w której one funkcjonują, i odbiorcę, który jest ich adresatem. Można natomiast powiedzieć, że w pełni i bez zakłóceń komunikacyjnych metafory te zrozumie ktoś, kto chociaż pobieżnie zna współczesny przekaz medialny.

Wsiadam w auto, jadę tam
Byś mnie wziął do rajy bram

Bo ja wiem, że też chcesz mnie
Czuję w sobie już twój ogień⁶⁹.

Nie zatrzymuj mnie
Nie zabieraj wodzie fal
Chcę odnaleźć siebie

⁶⁹ Virgin: *Et anima*. W: Virgin: *Bimbo...*

Otrzyj łzy odpływam w dal
Nie zatrzymuj mnie
Nie zabieraj wodzie fal
Chcę odnaleźć siebie
Zmieniam prąd odnajduję raj⁷⁰.

Jak wyrwać mam stąd swój żal i rzucić go w ką
w serce wbijasz mi cierń i podpalasz słów sens⁷¹.

Metaforyka piosenki pop nie tylko pełna jest wyrażen zleksykalizowanych, ale także charakteryzuje się dużą liczbą metafor nieodkrywczych, nieuruchamiających bogatej gry sensów. „Weź mnie do raju bram” można słyszeć z ust piosenkarzy często, jednak niemal za każdym razem znaczenie tego zwrotu jest identyczne i sprowadza się do podarowania komuś szczęścia czy rozkoszy. W przywołanym przykładzie wers „Czuję w sobie już twój ogień” nie wprowadza ani dodatkowego znaczenia, ani wieloznaczności, lecz dookreśla, że to właśnie o rozkosz podmiotowi lirycznemu chodzi. Podobnie dzieje się z metaforą polegająca na animizacji wody. „Nie zabieraj wodzie fal” trudno nawet nazwać metaforą:

Poczucie metaforyczności nie pojawia się, kiedy dokonujemy tymczasowej „reklasyfikacji” danego obiektu, czyli wskazujemy na jego przynależność – pod pewnym względem – do innej kategorii. Pojawia się dopiero wtedy, kiedy nie klasyfikujemy obiektu, lecz próbujemy coś powiedzieć, ujawnić jakieś właściwości świata (a niekoniecznie samego obiektu), które są lepiej widoczne, gdy popatrzymy na przedmiot, tak jakby był czymś innym czy posiadał właściwości, które dosłownie nie mogą mu przysługiwać⁷²

– to w zasadzie wyrażenie będące ekwiwalentem wersu poprzedzającego: tak jak nie można zatrzymać podmiotu wypowiadającego się w tekście, tak też nie można odebrać wodzie fal – w sferze semantyki nie dzieje się nic. Sytuacja wygląda tak na przestrzeni całej zwrotki: gdy podmiot mówi, że

⁷⁰ Doda: *Singin*. W: Doda: *7 pokus...*

⁷¹ Ich Troje: *Nienawiść*. W: Ich Troje: *3...*

⁷² A. PAWELEC: *Metafora pojęciowa a tradycja*. Kraków 2006, s. 15.

„zmienia prąd”, czyli jego życie pójdzie teraz w innym kierunku, my już to wiemy z poprzednich wersów. Wyzbycie się uczucia żalu, a więc „odrzuć go w kąt”, czy zranienie przez drugą osobę, czyli „wbijanie w serce ciernia”, to typowe metafory *cliché*.

Często „niewprawne” próby metaforyzacji tekstu skutkują brakiem logiki w obrębie metaforyki utworu, paradoksami czy wręcz semantycznym bezsenssem:

Nie było nam źle starałeś się
Nosiłeś smycz z diamentami
 Stało się tak że na mój znak
 Zjawił się ktoś między nami⁷³.

To przykład typowego błędu logicznego w budowie metafory. Popularna, zleksykalizowana metafora, która weszła do zbioru frazeologizmów języka polskiego, to: trzymać kogoś na (krótkiej) smyczy, co oznacza zdominowanie, zwykle mężczyzny przez kobietę, a nosi się zaś obrożę. Potencjalnie takie „zniekształcenia” mogą skutkować różnymi semantycznymi konotacjami. By sprawdzić, czy występują one w przywołanym tekście, spójrzmy na fragment zwrotki (trudno bowiem, jak już wspomniałem, interpretować metaforę poza kontekstem całego utworu):

Gdy tylko ruszę tyłkiem
 Lecisz niczym pies
 Znów całą noc marzyłeś
 Żeby móc powąchać mnie⁷⁴.

Sytuacja w utworze jest więc jasna i polega na porównaniu związku pomiędzy kobietą i mężczyzną do związku pomiędzy panią i jej psem. W tym kontekście „noszenie smyczy” nie uruchamia żadnych nowych sensów – choć pies może za panem nosić w zębach smycz czy przynieść ją w pysku, gdy chce wyjść z domu, to jednak właściwym atrybutem podporządkowania jest noszona obroża. Tę metaforyczną konstrukcję można

⁷³ Doda: *Diamond bitch*. W: Doda: *Diamond Bitch...*

⁷⁴ Ibidem.

próbować wytłumaczyć dostosowaniem tekstu do muzyki. Każdy dwuwiers jest identyczną frazą zarówno pod względem wokalnym, jak i instrumentalnym: zamiana słowa „smycz” na „obroża” mogłaby zaburzyć koherencję refrenu poprzez dwie „dodatkowe” sylaby. Jednak nie jest niemożliwe, by tekst i muzyka mogły być spójne przy jednoczesnym braku błędów logicznych w przestrzeni języka. Forma piosenki co prawda wymaga od tekstu dostosowania się do muzycznej frazy, jednak głównie w przypadku wersyfikacji.

Przyjrzyjmy się fragmentom jednego z największych przebojów zespołu Ich Troje:

Powiedz, powiedz czemu
 Świat twój milczy cały blady od wzruszeń
 Niczym słońce zaćmione przez księżyc
 Czekał na chwile poruszeń? [...]

Proszę poczekajcie
 Sen rozplątał się w świtu płomieniach
 Nie chcesz chyba powrócić jak Eos
 W lekkich jak motyl marzeniach...⁷⁵

Tekst ten przy pierwszym, „pobieżnym” kontakcie może się wydawać mocno „liryczny” poprzez występujące w nim liczne metafory. Jednak gdy podejmiemy próbę jego interpretacji, którą „można rozumieć jako odpowiedź na metaforyczność”⁷⁶, okaże się, że owa metaforyczność jest w gruncie rzeczy bezsensowna. Jakkolwiek czyjś „milczący świat, blady od wzruszeń” jako metaforę dałoby się logicznie wyjaśnić, tak przyrównanie go do zaćmionego słońca czekającego na chwile poruszeń jest dla mnie semantyczną zagadką, gdyż nie potrafię znaleźć w rzeczywistości językowej i pozajęzykowej właściwości tego obiektu lub zjawiska z nim związanego, która przeniesiona na grunt tekstu mogłaby zadziałać znaczeniowo. W innym utworze pt. *Fuck it*⁷⁷, wykonywanym przez Dodę, niewprawne konstrukcje metaforopodobne w postaci porównań osiągają już granicę

⁷⁵ Ich Troje: *Powiedz*. W: Ich Troje: *Ad. 4...*

⁷⁶ E. BALCERZAN: *Metafora a interpretacja*. W: *Studia o tropach*. T. 2..., s. 103.

⁷⁷ Doda: *Fuck it*. W: Doda: *7 pokus...*

absurdu – z wersu „Kiedy jestem tutaj nadal lataasz jak Okęcie” możemy się dowiedzieć, że to lotniska latają, a nie samoloty.

Podobnie trudno poddać fortunej analizie utwór *Dejanira*⁷⁸, który już swoim tytułem ustawia perspektywę interpretacyjną, „nakazując” szukać znaczeń dla konstrukcji metaforycznych w kontekście mitologii:

Czyżby sens nie liczył się
Jeden błysk odmienił cię
Czemu grasz w nie swoją grę, o nie
Czyżby sens nie liczył się
Jeden błysk odmienił cię
Czemu grasz ciągle grasz

Jak zwyczajnie kochać mam
Kiedy ciszę kradną nam
Jak uwierzyć ci
W szczerłość uczuć twych.

Jeśli szukać znaczenia tekstu w odwołaniu do żony Heraklesa, to należałoby przyjąć, że związek semantyczny ma z nią albo podmiot, albo adresat, gdyż tekst nie ukazuje żadnej „trzeciej” osoby. Gdyby kontekstowo z Dejanirą powiązany był adresat, wszak gra on „w nie swoją grę” (jak przywołana kobieta, która dała się oszukać Nessosowi), to dlaczego podmiot ma problem z uwierzeniem w szczerłość jego uczuć, skoro zgodnie z mitem miłość Dejaniry była prawdziwa, szczerza i to wynikająca z ogromnej miłości zazdrość doprowadziła do tragedii? Gdyby takie powiązanie dotyczyło natomiast podmiotu, który jest zakochany tak jak żona Heraklesa, to dlaczego oskarża adresata o zmianę i granie „w nie swoją grę”, skoro ma się to nijak do mitycznego herosa? Zbudowany na micie związek frazeologiczny „koszula Dejaniry” również nie sprawdza się jako kontekst. Prawdopodobnie pominięcie części tekstu lub treści mitu pozwoliłoby stworzyć w miarę logiczną i spójną interpretację, jednak takie „opuszczenie” nie mieści się w regułach recepcji utworu, który rozumiemy jako całość, zaś kontekst mitycznej historii, który tekst uruchamia, funkcjonuje w kulturze i nie można nie zwracać uwagi na jego najistotniejsze znaczenie.

⁷⁸ Doda: *Dejanira*. W: Doda: *7 pokus...*

W przypadku piosenki pop okazuje się, że im bardziej bogato jakiś tekst utworu wyposażony jest w metafory, tym bardziej jego znaczenie przy głębszej analizie się rozmywa i staje się nielogiczne.

Na przestrzeni kilku ostatnich dziesięcioleci piosenka rozrywkowa ewoluowała w wiele zróżnicowanych pod względem poetyki form i można znaleźć dużo przykładów utworów (a nawet całych twórczości poszczególnych wykonawców), które mają spójną metaforykę (zmuszającą chociażby do małej aktywności interpretacyjnej) i jednocześnie daleko im do tzw. piosenki literackiej czy artystycznej:

Choć nie widać mnie, ja klnę się,
Że serce me bije i ludzi kochać spieszę.
Rad bym wszystkich was sumiennie uściskać,
Ale przebicie może być i zaczęłoby błyskać.

Gdzieś w kącie, za szafką, uwiję swe gniazdko.
Stanę bacznie na warcie i jakby co, na alarm dam zwarcie⁷⁹.

Zespół Lao Che jest przedstawicielem muzyki rozrywkowej. Z powodzeniem występował na głównych scenach największych polskich festiwalu, takich jak Open'er czy Przystanek Woodstock, nie zalicza się jednak do gatunku pop. Tekst utworu *Prąd stały / prąd zmienny* oparty jest w całości na koncepcji prądu jako metafory anioła stróża. Nie zmusza on odbiorcy do nadmiernego wysiłku interpretacyjnego, zwłaszcza że w dalszej jego części pojawia się fraza: „I przybywa dobry duch, elektryczny anioł stróż”, przez co recepcja utworu może „zamknąć się” w czasie trwania piosenki. Choć w swojej konstrukcji metaforyka zawarta w tekście nie jest skomplikowana i opiera się na prostym pomysle, to jednak w całości jest konsekwentna i logiczna, a także uruchamia ciekawe gry słowne.

W analizowanej przeze mnie twórczości pop trudno znaleźć takie teksty. Anna Barańczak w artykule *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny* pisze, że powodem ubóstwa i braku odkrywczności metaforyki piosenki jest unikanie wszelkich rozwiązań, które zmuszałyby słuchacza do

⁷⁹ Lao Che: *Prąd stały / prąd zmienny*. W: Lao Che: *Prąd Stały / Prąd Zmienny*. Antena Kryku 2010.

aktywnej interpretacji⁸⁰, włożenia przynajmniej odrobiny wysiłku w odbiór utworu i jego tekstu. Trudno nie zgodzić się z tym wnioskiem, jednak co w sytuacji, w której piosenka jest nie tylko obfita w metafory, ale wręcz absurdalnie „rozpoetyzowana”? Czy dalej można mówić o „strategii tekstu piosenki” polegającej na transparentności przekazu?

Myślę, że nie przejrzystość komunikacyjna jest tu istotna, gdyż trudno w jej kontekście uchwycić cechę, która charakteryzowałaby akurat piosenkę pop. Wysoka frekwencja metafor zleksykalizowanych i nieodkrywczych przy niemal całkowitym braku ciekawych rozwiązań metaforycznych wskazuje przede wszystkim na potoczny język, którym posługuje się zarówno nadawca, jak i odbiorca. Gatunek ten chyba najbardziej spośród wszystkich piosenkowych nurtów oddalony jest od „liryczności”. Ponieważ metafora uznawana jest za zamię języka poetyckiego, bezrefleksyjny odbiór piosenki pop może u odbiorcy nieuwrażliwionego na językowe klisze wywołać wrażenie poetyckości i pozytywne wartościowanie samego tekstu – mowa o tych utworach, które prezentują „liryczną stylistykę”. W przypadku takiego odbiorcy owa pozorna „liryczność” może spowodować jego przychylność dla utworu czy wykonawcy i wpływać na popularność danej twórczości. Dzięki wrażeniu poetyckości piosenka może się zwyczajnie bardziej podobać.

Granica pomiędzy metaforą potoczną czy metaforą będącą językowym *cliché* a metaforą poetycką jest płynna, a jej synchroniczna i diachroniczna zmienność wiąże się z punktem widzenia odbiorców o różnej kulturze literackiej⁸¹. Pozorna poetyckość piosenki pop może stanowić wartość naddaną dla tych członków publiczności, którzy zaliczają się do kręgu osób nieposiadających wystarczającego warsztatu interpretacyjnego, by dostrzec bezsensowność czy brak logiki w elementach wielu tekstów. Taki sam poziom kompetencji językowej jest wspólny dla bezkrytycznych fanów, odbiorców piosenki pop, i nadawców, piosenkarzy – wspólnie należą oni do jednego językowo-kulturowo-medialnego kręgu. Przepuszczalnie dla jednej i drugiej strony częsta absurdalność metafor piosenki pop jest niedostrzegalna,

⁸⁰ Zob. A. BARAŃCZAK: *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*. W: *Formy literatury popularnej*. Red. A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1973, s. 189–190.

⁸¹ Zob. H. MARKIEWICZ: *Uwagi o semantyce i budowie metafory*. W: *Studia o metaforze*. T. 2..., s. 19.

przez co „poetyckość” – tak samo odbierana – może stanowić wartość w tej komunikacyjnej wymianie.

Kompetencje językowe

Poziom kompetencji językowych wykonawców muzyki pop można określić nie tylko na podstawie metaforyki tekstów piosenek:

Wiem że ciężko jest
Samej zrobić krok
Rzeczywistość tnie
Serce moje na wskroc⁸².

Ale to jest mój świat
I jak kocham to na bank
Mogę nienawidzić też⁸³.

Podkreślone błędy zostały zaśpiewane i utrwalone w zapisie audio. Spośród dwóch analizowanych przeze mnie twórców to Dodzie przede wszystkim zdarzają się takie „wpadki”. Jeśli jednak spojrzeć na książeczki albumów, ujawnia się występująca u wszystkich badanych wykonawców niedbałość językowa. Istnieje wiele przykładów piosenek, w których błędów nie słychać podczas śpiewania, ale są widoczne w zapisie tekstu:

ramię w ramie razem na skazanie⁸⁴

Zawsze pójde w twoją stronę
Więc nie oglądaj się
Za chwilę cię dogonię

Zawsze pójde w Twoją stronę

⁸² Doda: *Katharsis*. W: Doda: *Diamond Bitch...*

⁸³ Virgin: *Dżaga*. W: Virgin: *Bimbo...*

⁸⁴ Ich Troje: *Jugosławia*. W: Ich Troje: 3...

Nieważne jak i gdzie
Powiodą nieostrożne myśli Twe⁸⁵.

Pisanie zaimka wielką literą celem nadania mu wartości emocjonalnej jest rozwiązaniem jak najbardziej poprawnym, jednak w przytoczonym przykładzie brak w tym konsekwencji. Jest to rażące tym bardziej, że podkreślone zaimki znajdują się w obrębie zamkniętej części tekstu, to jest refrenu, w którym bez wątplenia podmiot zwraca się cały czas do jednej i tej samej osoby. „Ramię w ramię” również ujawnia taką niekonsekwencję. W jednym zwrocie ten sam wyraz pod względem ortograficznym zostaje zapisany raz poprawnie, raz niepoprawnie. Nagminnym błędem jest także niestosowanie w czasownikach w 1. os. l. poj. końcówki „ę”, lecz wynikającej z fonetyki głoski „e”. Przykładowo w książeczce albumu *Ficca* na stronie z tekstami piosenek⁸⁶ w zapisie utworu *Inni przyjaciele* za każdym razem niepoprawnie zapisane jest słowo „chce” (zamiast „chcę”). Obok, w utworze *2 bajki*, ten sam czasownik zapisany jest raz z poprawną końcówką, dwa razy z niepoprawną.

Problem dotyczy nie tylko tekstów utworów, ale także języka książeczek w całości (w podziękowaniach na albumie *Po piąte... a niech gadają*⁸⁷ w 1. os. l. poj. występuje forma „dziękuje”). Częste są błędy składniowe czy nieprofesjonalna adiustacja. Nagminnie zaś łamane są zasady interpunkcji – momentami można mieć wręcz wrażenie jej braku.

Poziom językowy analizowanego materiału jest bardzo niski, a błędy momentami tak rażące, że nasuwa się pytanie, czy przed wydaniem podlega on jakiegokolwiek korekcie. Odpowiedź może brzmieć wyłącznie: nie.

Albumy wykonawców pop rozchodzą się w dużym nakładzie, a wydawane są przez znane firmy o szerokim zasięgu – w przypadku Dody i Ich Troje wszystkie pod auspicjami Universal Music Polska, największej firmy fonograficznej na polskim rynku, wchodzącej w skład międzynarodowego giganta: Universal Music Group. Fakt niepoddawania przygotowywanego materiału korekcie pod względem edytorsko-językowym prawdopodobnie nie wynika z braku środków finansowych. Jediną przyczynę takiego stanu

⁸⁵ Ich Troje: *Zawsze pójde w Twoją stronę*. W: Ich Troje: *Ad. 4...*

⁸⁶ Virgin: *Ficca...*

⁸⁷ Ich Troje: *Po piąte...*

rzeczy widzę w niskich kompetencjach językowych zarówno wykonawców, jak i odbiorców ich muzyki – gdyby kompetencje odbiorców były wyższe, niejako „wymusiłoby” to dostosowanie się nadawcy do oczekiwań publiczności.

Niski poziom językowy tekstu polskiej piosenki pop wiąże się także z jego poziomem w sferze współczesnych mediów, z którymi muzyka pop się łączy. Zaryzykuję stwierdzenie, że w znacznie większym stopniu niż inne gatunki muzyki popularnej – nie chodzi tutaj o częstotliwość jej odtwarzania, lecz o to, że piosenka pop jest powiązana z tekstem medialnym na wielu poziomach. Analiza języka mediów to temat na osobną rozprawę. Warto jednak zauważyć, że poziom językowy tego obszaru komunikowania bywa komentowany także w twórczości piosenkowej – mowa o muzyce należącej do innych gatunków niż pop. Ironiczną i błyskotliwą diagnozę, która doskonale puentuje omawiany problem, stawia polski raper i producent muzyczny Łona (to wykształcony i pracujący w zawodzie prawnik, o którym mówi się, że rapuje o rzeczach, „które dotyczą raczej klasy średniej niż młodzieży słuchającej rapu”⁸⁸) w utworze *To nic nie znaczy*:

Następnie słyszę taki strumień:

że w „dwutysięcznym jedenastym” padł najbardziej „przekonywujący” argument,

i że zwłaszcza „drugi maj” dał asumpt,

i że to „wyłancza” wszelkie dyskusje w tym „okresie czasu”,

i że to w „cudzysłowiu” killer.

Słucham i czuję, że jeszcze jedno zdanie i będę miał wylew.

Rzuciłbym kamieniem, ale rzuca ten, kto rzucać ma czym,

więc to „nic nie świadczy”, to „o niczym nie znaczy”⁸⁹.

⁸⁸ http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100958,11576569,Lona___raper_wykształciszny.html [dostęp: 13.12.2012].

⁸⁹ Łona i Webber: *To nic nie znaczy*. W: Łona i Webber: *Cztery i pół*. Dobrzewiesz Nagrania 2011.

Recepcje

Ważnym tekstem uzupełniającym znaczenie piosenki pop w kulturze jest jej odbiór przez słuchaczy, którzy nie są fanami wykonawców. Szczególną wagę mają dwa teksty: recenzje albumów oraz utwory piosenkarzy reprezentujących inne gatunki muzyczne.

W przypadku recenzji nie biorę pod uwagę tych elementów tekstu, które stanowią wartościowanie twórczości pop jako takiej, a które często są raczej popisem elokwencji piszącego, nierzadko pełnym ironicznymi czy wręcz cynicznymi uwagami, niż merytorycznym opisem (np.: „jej obecność jest zamachem na jakąkolwiek wrażliwość i marzenia o lepszym świecie”⁹⁰). Interesują mnie przede wszystkim elementy, które mówią o tym, co recenzenci w omawianej twórczości zauważają i jak komentują składowe komunikatu.

Sporo uwagi poświęca się tekstom utworów. Po pierwsze wyróżniana jest tzw. osobistość piosenek. „O ile poprzednie płyty (np. »ad. 4«) mogły wydawać się komercyjnymi, o tyle ta ostatnia jest bardziej osobista”⁹¹, „bo »Diamond Bitch« jest rzeczywiście totalnym artystycznym obnażeniem się”⁹². Po drugie mowa jest o tematyce piosenek – tu dostrzega się zwłaszcza, niezależnie od komentowanego wykonawcy, dominację tematyki miłosnej: „przede wszystkim odnosi się do różnych aspektów miłości”⁹³, „występuje wszechobecny motyw miłości, który może trochę już nudzić”⁹⁴. Po trzecie omawiana jest konstrukcja tekstów. W przypadku zespołu Ich Troje zauważa się głównie ich konwencjonalność: „słowa refrenu można zapamiętać już po kilku przesłuchaniach danej piosenki”⁹⁵. W przypadku Dody ostrze skierowane jest w ogólną jakość tekstów:

⁹⁰ <http://relaz.pl/muzyka,diamond-bitch,2224> [dostęp: 13.12.2012].

⁹¹ <http://muzyka.gery.pl/cms/index.php/327861/ICH,TROJE,6,,OSTATNI,PRZYSTANEK> [dostęp: 13.12.2012].

⁹² <http://relaz.pl/muzyka,diamond-bitch,2224> [dostęp: 13.12.2012].

⁹³ <http://muzyka.onet.pl/recenzje/pop/ich-troje-ad4,1,4623517,recenzja.html> [dostęp: 13.12.2012].

⁹⁴ <http://recenzje-muzyki.blogspot.com/2011/06/recenzja-doda-7-pokus-gownych.html> [dostęp: 13.12.2012].

⁹⁵ <http://muzyka.gery.pl/cms/index.php/327861/ICH,TROJE,6,,OSTATNI,PRZYSTANEK> [dostęp: 13.12.2012].

Umówmy się – teksty to w ogóle nie była nigdy mocna strona Dody. Autorka niezapomnianych wersów „Chora na wrzaski / Chora na słowa / Chora aż boli mnie głowa” trzyma formę⁹⁶.

Doda raczy nas deklaracjami typu „nad całym światem rozpościeram moc”, „daję nowy ład / burzę stereotypowy twój świat”, „zawsze dostaję to co chcę / twe miejsce jest u moich stóp”; nie brakuje oczywiście wyuzdania – „open your legs for me / fuck it fuck the love if you can”, „tylko seks i ogień w mojej głowie / przez nie spać nie mogę”, egzystencjalnego bólu – „cała tonę znów, to kolejny raz istnieć błędów czas / zatapia mnie”; wreszcie musiały się tu znaleźć również tandetne metafory – „w zwierciadle istnienia przeglądam się”. Ała!⁹⁷

Agresywna erotyka w tekstach („XXX”, „Fuck It”) bywa tu śmieszna, chociaż i ona lepsza niż grafomania bardziej lirycznych momentów, gdy Doda – cytując jej tekst – „w zwierciadle istnienia przegląda się”⁹⁸.

Jej teksty mogą jedynie wydać się wartościowe osobnikom obdarzonym wstecznym analfabetyzmem. Ale te fakty są oczywiste⁹⁹.

Uwagę poświęca się także warstwie muzycznej: „Styl jest raczej ten sam-tn. muzyka jest łatwa i melodyjna”¹⁰⁰.

Kawałki prezentowane na płycie mają potencjał i co do tego nie ma żadnych wątpliwości – szkoda tylko, że prawie w ogóle nie został on wykorzystany: początki tracków są nawet ciekawe i zachęcają do dalszego słuchania, ale po chwili zaczyna być coraz gorzej. A to wszystko przez monotonne zwrotki, naprawdę słabe refreny¹⁰¹.

⁹⁶ <http://www.porcys.com/Reviews.aspx?id=1493> [dostęp: 13.12.2012].

⁹⁷ <http://muzyka.interia.pl/plyty/recenzje/news/elfia-pretnsjonalnosc-dody,1648161,5620> [dostęp: 13.12.2012].

⁹⁸ <http://www.polityka.pl/kultura/muzyka/1516996,1,recenzja-plyty-doda-7-pokus-glownych.read> [dostęp: 13.12.2012].

⁹⁹ <http://relaz.pl/muzyka,diamond-bitch,2224> [dostęp: 13.12.2012].

¹⁰⁰ <http://muzyka.gery.pl/cms/index.php/327861/ICH,TROJE,6,,OSTATNI,PRZYSTANEK> [dostęp: 13.12.2012].

¹⁰¹ <http://recenzje-muzyki.blogspot.com/2011/06/recenzja-doda-7-pokus-gownych.html> [dostęp: 13.12.2012].

Recenzje dotyczące twórczości Dody komentują jej próby wzorowania się na zachodnich gwiazdach pop:

Podobnie jak Lady Gagi, kariera Dody to głównie szereg skandali obyczajowych, komercyjnych hiciorków i kontrowersyjnych wypowiedzi – więc nawet gdy nie śpiewa to i tak jest o niej głośno. [...] Wokalistka widocznie za bardzo postawiła na styl zachodnioeuropejski, próbując zrobić produkt sztucznie przebojowy – oczywiście z marnym skutkiem¹⁰².

Wykonuje przesiąkniętą kompleksami muzykę pop, będącą dość nieudolnym naśladownictwem tego, co robi RedOne (producent Lady Gagi) czy Dr. Luke (Łukasz Gottwald, odpowiedzialny m.in. za nagrania Katy Perry). Nawet do szlagieru Anny Jantar „Nic nie może wiecznie trwać”, żelaznego klasyka polskiej muzyki tanecznej, nie potrafi wnieść nic, poza swoimi problemami z dykcją¹⁰³.

Wszystkie aspekty tekstu piosenki pop, do których odwołują się cytowane fragmenty recenzji, związane są z cechami, które można uznać za konstytutywne: stypizowana i nieodkrywcza tematyka miłosna (także erotyka przedstawiona w sposób prosty, agresywny, niezawołowany), niski poziom językowy, konwencjonalne i wpadające w ucho rozwiązania melodyczne, uprawomocniające przekaz zabiegi mające na celu wywołać wrażenie szczerości nadawcy, wzajemne wzorowanie się na sobie i kalki pomiędzy wykonawcami w obrębie gatunku, związane z byciem gwiazdą pop status celebryty, stygmat prześladowanej gwiazdy, spłykanie motywów zaczerpniętych z tekstu kultury, a także przerost formy nad treścią:

Współcześnie często obserwujemy zjawisko popularnie znane jako „przerost formy nad treścią”, ale chyba w żadnym innym przypadku dysproporcja pomiędzy popularnością a jakością muzyki nie jest aż tak widoczna¹⁰⁴.

Wciąż potwornie razi jednak pretensjonalność jej twórczości¹⁰⁵

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ <http://www.polityka.pl/kultura/muzyka/1516996,1,recenzja-plyty-doda-7-pokus-glownych.read> [dostęp: 13.12.2012].

¹⁰⁴ <http://www.porcys.com/Reviews.aspx?id=1493> [dostęp: 13.12.2012].

¹⁰⁵ <http://muzyka.interia.pl/plyty/recenzje/news/elfia-pretensjonalnosc-dody,1648161,5620> [dostęp: 13.12.2012].

oraz bezkrytyczne podejście fanów do twórczości swojego idola: „Album z pewnością podejździe fanom wokalistki (bo im się chyba wszystko spodobą) jak i bardzo niewybrednym słuchaczom polskiego popu”¹⁰⁶.

Konwencjonalność rozwiązań harmoniczych i powszechne opieranie się na kliszach w kompozycjach muzyki pop, zwłaszcza tych najpopularniejszych, zauważają nie tylko recenzenci, ale także inni wykonawcy. Ciekawym przykładem jest tu utwór *4 Bajki*¹⁰⁷ zespołu Nieznani Sprawcy, który jest parodią piosenki *2 bajki* formacji Virgin. To istotny komentarz do twórczości pop – po pierwszej zwrotce i refrenie wokalista płynnie, bez żadnych zmian w warstwie muzycznej, zaczyna śpiewać refren piosenki *I'll stand by you* grupy The Pretenders, ballady miłosnej i wielkiego hitu. Zabieg ten nie jest wyjątkowy. W internecie można znaleźć wiele stworzonych przez jego użytkowników filmików, których konstrukcja polega na tym, że na układzie czterech akordów w jednej aranżacji co frazę śpiewana jest inna piosenka będąca światowym hitem. Dobrym przykładem jest filmik rodzimej „gwiazdy internetu” CeZika pt. *Przepis na „rzewną” balladę*¹⁰⁸. Po wstępie:

Oto kilka przykładów jak niewiele trzeba aby stworzyć balladę chwytającą za serce... wystarczą cztery akordy... tekst o miłości... i można wrywać panienki :]

CeZik gra na gitarze akustycznej układ czterech akordów i śpiewa bardzo znane utwory – np. po piosence Celin Dion *My heart will go on* (promująca film „Titanic” Jamesa Camerona) pojawia się *Jak anioła głos*, przebój zespołu Feel.

Niezwykle interesujące byłoby zbadanie, jaki układ akordów pojawia się najczęściej w piosenkach zajmujących szczytowe miejsca na listach przebojów. Być może udałoby się odkryć muzyczny przepis na przebój – ale to już zadanie dla muzykologii.

Kwestia mocno schematycznej budowy piosenek jest o tyle ciekawa, że nie dotyczy wyłącznie popu, ale muzyki popularnej w ogóle. W wielu

¹⁰⁶ <http://recenzje-muzyki.blogspot.com/2011/06/recenzja-doda-7-pokus-gownych.html> [dostęp: 13.12.2012].

¹⁰⁷ Nieznani sprawcy: *4 Bajki*. W: *Antyradio: Niegrzeczne dzieci eteru i zakazane piosenki*. Vol. 2. Sony BMG 2006.

¹⁰⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=nfNpL2p0xm8> [dostęp: 14.12.2012].

kompilacjach przebojów obok piosenek popowych śpiewane są hity innych gatunków. Pomiędzy twórczością, którą bez wątpienia nazwiemy popem, i taką, której popem zdecydowanie nie nazwiemy, jest szeroka strefa twórczości typologicznie wątpliwej. Wątpliwości pojawiają się nawet przy próbie klasyfikacji jednego wykonawcy. Przykładowo zespół The Cure z jednej strony stworzył zimnofalową płytę *Seventeen seconds* i jest zaliczany do głównych przedstawicieli gatunku; z drugiej strony powszechnie znany jest z przeboju *Friday I'm in Love*, o którym można powiedzieć, że jest popowy, i który mógłby się znaleźć na „składance hitów na cztery akordy”. Sądzę, że im bardziej muzyka popularna idzie w stronę schematu i stereotypu „radiowego przeboju”, im bardziej korzysta z klisz hitów, tym bardziej do popu się zbliża.

Andrzej Własta, niezwykle płodny artystycznie międzywojenny librecista i autor piosenek, którego teatrzyki uznawane były za kuźnię przebojów, opublikował w jednym z programów rewiowych przepis na produkcję szlagieru, którego elementami były m.in.:

- 1) pomysł czyli refren, dodajmy – oparty na szlagworcie, który rodził się w umyśle librecisty;
- 2) wybór muzyki, czyli melodii przetransportowanej z zagranicy według najnowszej mody lub oryginalnej, do której autor dopisuje resztę zwrotek¹⁰⁹.

Mechanizm stosowany przez Włastę, nazywanego królem szmiry czy grafomanem doskonałym, nie zmienił się w praktyce do dziś. W końcu to właśnie w międzywojniu z historycznoliterackiego punktu widzenia zaczyna się historia piosenkowego gatunku.

Doda oraz Ich Troje występują w tekstach utworów wykonawców niezwiązanych z gatunkiem pop także w innym kontekście. Pierwszy przykład to piosenka *Fastfud*¹¹⁰ zespołu Hasiok. Treścią utworu jest bezpośrednia krytyka postępującej komercjalizacji życia i mediów w Polsce oraz łączącego się z nią konsumpcjonizmu:

¹⁰⁹ Zob. D. Fox: *Jarmark piosenek...*, s. 56–60.

¹¹⁰ Hasiok: *Fastfud*. W: Hasiok: *Siła konkretnie*. EMI Music Poland 2003.

Najsmaczniej, gdy radio do bułki jest wkładem
Trajkot bełkotu z mózgu niedowładem
Happy prezenter wciąż zadowolony
Choćby miał raka, zdradzała go żona
Matkę ukradli, zgwałcili samochód
Liczy się uśmiech, liczy się dochód
I tak jest z każdym w pseudoshow-biznesie
Tylko tacy się znają na dobrym interesie
A interes znaczy tworzyć knuty o niczym
Wylansować gwiazdę, potem kasę policzyć
Gwiazda śpiewać nie umie, za to umie robić laskę
Dla dobra muzyki trzeba złączyć ją z Piaskiem
Dziecko z tej krzyżówki sprzeda miliard płyt
Ojcom chrzestnym z koncertu zapewni godny byt
Za dobrą kasę nawet pierdy można grać
Z fastfudem nie zadzierać, lepiej dupy mu dać.

W ciągu wyliczeń negatywnych z punktu widzenia podmiotu zjawisk przywołane jest Ich Troje, znajdujące się w czasie powstawania albumu *Siła konkretna* u szczytu popularności:

Można znaleźć kogoś ciekawego w łóżku gwiazdora
Wygrać brelok z Ich Troje, obejrzyć fotostory.

Zespół Michała Wiśniewskiego użyty jest jako symbol najlepiej sprzedającego się produktu przemysłu fonograficznego. Nie jest ważny jego przekaz czy twórczość w ogóle, ale pozycja, jaką zajmuje w rzeczywistości medialnej. To przykład gwiazdy jako elementu komercjalizującej się kultury. Podobnie na drugim planie znajduje się twórczość Dody, wymienionej w utworze *Nie ma roboty*¹¹¹ duetu Pablopavo i Praczas:

Kuchnia toskańska wypiera grecką
Znowu jest moda na stare swetry
Chłopaki noszą obcisłe spodnie

¹¹¹ Pablopavo i Praczas: *Nie ma roboty*. W: Pablopavo i Praczas: *Głodne kawalki*. Antena Krzyku / Karrot Komando 2011.

Dziewczyny malują sprejami getry
Wciąż nie wiadomo, kto winien nieszczęść
Ale wiadomo, kto ma trzy koty
Kto w „Gali” pięknym będzie wyglądał
Dla młodych ludzi nie ma roboty
Tańce na lodzie, którego je Doda
i telefony za grosze na tacy
„Warto rozmawiać” i „Co z tą Polską?”
Dla młodych ludzi nie ma tu pracy.

Treść piosenki dotyczy informacji, którymi karmią nas środki masowego przekazu. Podmiot stawia diagnozę: są to wiadomości nieistotne, problemy, które poruszają, nie są tak naprawdę problemami, nie mają żadnego znaczenia wobec tego, co jest naprawdę ważne – sytuacja polityczno-ekonomiczna jest taka, że młodzi ludzie nie mają pracy, lecz nie znajduje to oddźwięku w przedstawionym, szerokim wachlarzu medialnego komunikatu. Ważniejsze są choćby nic nieznaczące dla zwykłego obywatela szczegóły z życia znanych ludzi. Do stabilizowanego obrazu medialnej papki należą wiadomości o Dodzie. Nieistotny jest komunikat jej twórczości, ale udział piosenkarki w telewizyjnym programie, w którym jest jurorem, czy występ w reklamie lodów.

Przywołane piosenki nawiązują do wykonawców, którzy w czasie ich powstawania byli na szczycie. W obu przykładach gwiazda pop przede wszystkim funkcjonuje jako celebryta, produkt rynku i medialny wizerunek, a nie jako artysta.

Wpisuje się to w nadrzędną zależność pomiędzy składowymi tekstu piosenki pop, ujawniającą się w niniejszym rozdziale. W „tradycyjnym” rozumieniu piosenki zwykło się przyjmować, że „dzieło właściwe”, podstawowy komunikat, stanowi utwór słowno-muzyczny, dla którego istnieją konteksty, dopełnienia. Jednak w przypadku tekstu piosenki pop procesy sensotwórcze przebiegają wskutek wzajemnego oddziaływania na siebie poszczególnych subtekstów: utworu słowno-muzycznego, książeczki do albumu oraz wykonawcy. Następują tutaj istotne przesunięcia – nawiązując do Łotmana: to nie opakowanie płyty i związany z nią komunikat stanowi ramę dla utworów piosenkowych, lecz to piosenki są dopełnieniem komunikatu i w tekście kultury stanowią element podrzędny.

Rozdział 2

Teledyski i koncerty

Teledysk jako ilustracja piosenki

Wydawać by się mogło, że znaczenie terminu „teledysk” nie powinno budzić wątpliwości. W przypadku potocznego rozumienia i używania go rzeczywiście tak jest, jednak w kontekście ustaleń naukowych sprawa się nieco komplikuje. Urszula Jarecka, dokonując rewizji definicji tego pojęcia proponowanych przez innych badaczy, pisze:

autorzy stosują pojęcie wideoklipu identycznie z przyjętym w języku potocznym. Ich analizy mogą być prawdziwe i rzetelne w odniesieniu do tradycyjnego rozumienia teledysku, lecz nawiązują do prehistorii klipu. Zawężają obszar badań i odniesień, nie porządkując jednakże całości materiału realizowanego podobną techniką. [...] Obecna forma klipowa, kondensacja obrazów, muzyki, słów – zrytmizowana, pulsująca, bije rytmem serca telewizji, wkracza we wszystkie niemal sfery, dziedziny życia – nawet w politykę, co ujawnia się przy okazji kampanii wyborczych¹.

Ta „prehistoria” i jednocześnie „potoczne” rozumienie klipu to określana przez autorkę jako „music video” audiowizualna miniatura związana z muzyką², a jak przekonuje badaczka, od lat osiemdziesiątych i ekspansji

¹ U. JARECKA: *Świat wideoklipu*. Warszawa 1999, s. 121–122.

² Zob. U. JARECKA: *Od teledysku do wideoklipu. Ewolucja idiomu klipowego*. W: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*. Red. M. HOPFINGER. Warszawa 2002, s. 293.

MTV „interesujące doświadczenia klipowego obrazowania zaczynają zyskiwać popularność, stają się wzorem nie tylko dla reklam, lecz także dla innych przekazów, nawet reportaży”³.

Perspektywa prezentowana przez Jarecką dotyczy audiowizualności w ogóle, sposobu obrazowania we współczesnej, medialnej rzeczywistości – dla prowadzonych przeze mnie obserwacji perspektywa ta jest nieprzydatna; nie dlatego, że nie zgadzam się ze stanowiskiem badaczki, które jest jak najbardziej uzasadnione, ale dlatego, że kontekst moich analiz jest całkowicie inny. Traktuję teledysk jako element składowy wielokodowego komunikatu piosenki pop, jako jeden z subtekstów analizowanego tekstu piosenki pop. Pop (podobnie jak rock) nie jest ani wyłącznie muzyką, ani wypreparowanym tekstem, ani obrazem, ale wszystkim jednocześnie⁴. Rację więc ma Jarecka, pisząc:

wyduje się jasne, iż przy analizie zjawiska, nawet w odniesieniu jedynie do *music videos*, nie można poprzestawać głównie na opisie strony wizualnej [...] z dodaniem paru słów o utworze muzycznym [...]. Wideoklip tworzy przecież zupełnie nową jakość poprzez syntezę słowa, muzyki, obrazu⁵.

Nie będę stosował zamiennie pojęć teledysku, wideoklipu i klipu, jak to ma miejsce w wielu definicjach – wydaje się, że w świadomości użytkowników języka polskiego słowo klip może się kojarzyć nie tylko z piosenką, mówi się przecież o „klipie reklamowym”, ale jednocześnie słowo teledysk łączy się chyba wyłącznie z utworem muzycznym. W niniejszym rozdziale materiał, który zostanie poddany analizie, określał będę zatem terminem teledysk, który świadomie łączę z piosenką, gdyż tylko w jej kontekście będzie mnie on interesował.

Teledysk to:

krótki utwór telewizyjny [...] produkowany z myślą o promocji piosenki [...], przybiera zazwyczaj zamkniętą dramatycznie postać audiowizualnej miniatury, będącej swobodnie i pomysłowo zainscenizowaną wizualizacją danej piosenki lub utworu muzycznego⁶.

³ Ibidem, s. 301.

⁴ Zob. M. RYCHLEWSKI: *Rewolucja rocka...*, s. 15.

⁵ U. JARECKA: *Świat wideoklipu...*, s. 122.

⁶ M. HENDRYKOWSKI: *Słownik terminów filmowych*. Poznań 1994, s. 322.

Intuicyjnie wiemy, że chodzi o krótki film muzyczny, będący ilustracją piosenki i reklamą płyty, z której ona pochodzi. Rola muzyki niezależnie jak banalnej, jest tu decydująca. Klip to obraz, który jest echem muzyki, inaczej niż w filmie, to muzyka niepodzielnie decyduje o obrazie [...] ona wyznacza scenariusz, a tekst piosenki może stać się jego zaczynem⁷.

Rozwinął się on z dwóch odmiennych form: reklamy telewizyjnej i koncertu muzyki rozrywkowej [...]. Teledysk, będąc telewizyjną, wizualną prezentacją dźwięku, pojawia się na skrzyżowaniu tendencji komercyjnych i kreatywnych, konsumowania i przeżywania, przedmiotowości towaru i podmiotowości twórczej⁸.

Niezwykle istotna jest dwoista natura teledysku. Po pierwsze jest on ilustracją utworu piosenkowego, komunikatem artystycznym; po drugie – to narzędzie promocji. Do aspektu drugiego powrócę – za punkt wyjścia obierając aspekt pierwszy, najpierw postaram się odpowiedzieć na pytanie: w jaki sposób teledysk koresponduje z piosenką z jednej, a wykonawcą z drugiej strony? Interesuje mnie, jak ilustruje utwór, czy jest interpretacją, uściśleniem, rozszerzeniem komunikatu; co z tego wynika i czy ujawnia jakieś cechy, które można przypisać piosence pop.

Marek Jeziński pisze, że „istotną cechą typową dla nowoczesnego teledysku jest jego narracyjny charakter [...] opowiada on jakąś historię o określonym wycinku rzeczywistości, nawet jeśli ta rzeczywistość jawi się jako alinearne i nieciągły narracyjnie ciąg obrazów”⁹. Dynamiczny montaż teledysku nie wyklucza narracyjnej cechy tej formy – znaczenie przekazu może być budowane poprzez skojarzenia obrazów szybko następujących po sobie ujęć – teledysk opowiada historię, może to po prostu robić na różne sposoby. W przyjętej przeze mnie perspektywie, zwracającej szczególną uwagę na przeplatanie się tekstów, budujące znaczenie skojarzenia nie muszą wynikać wyłącznie z elementów obrazu – równie istotne jest zestawianie ze sobą konkretnych fragmentów tekstu piosenkowego utworu z konkretnymi filmowymi ujęciami.

⁷ M. NALIKOWSKI: *Estetyka wideoklipu*. „Akcent” 1991, nr 1, s. 178–179.

⁸ M. CZUBAJ: *Teledyskowy obraz świata*. „Konteksty” 1995, nr 2, s. 78.

⁹ M. JEZIŃSKI: *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny...*, s. 223.

Teledysk jest ilustracją piosenki. Oba teksty opowiadają o wycinku rzeczywistości odbiorcy, jednak ten pierwszy jest wtórny względem tego drugiego. Wypowiadając się o teledysku Virgin *Nie zawiedz mnie*, Doda stwierdza, że to „delikatna i zwiewna piosenka, a wideoklip musiał się do niej dopasować”¹⁰. Mamy tutaj do czynienia z typowym, w pełni fabularnym obrazem. Jak mówi sama wokalistka, „generalnie w teledysku chodzi o to, że kłócę się z facetem i uciekam od niego. Wyjeżdżam do Paryża, gdzie atakują mnie nasze wspólne wspomnienia i postanawiam wracać”¹¹. W zasadzie przedstawia ona całą fabułę. Obraz¹² jest spleciony z tekstem piosenki poprzez kilka ujęć dopasowanych na zasadzie dosłowności do kilku wersów¹³:

„Tyłu ludzi już zraniłam” – bohaterka (Doda) zaczyna kłótnię z mężczyzną przy śniadaniu;
„Lecz wybrałam inną drogę” – bohaterka idzie kupić bilet lotniczy;
„Włóczę się jak pies” – bohaterka przechadza się ulicami Paryża;
„Wierzę w miłość – nie przestanę” – we wspomnieniach bohaterka z opuszczonym mężczyzną przeżywa radosne chwile;
„Nie ucieknę stąd” – bohaterka odślania okno w mieszkaniu, z którego wcześniej uciekła, i podchodzi do śpiącego mężczyzny.

Choć tekst piosenki nie opowiada historii o ucieczce do Paryża, to pozostaje w korelacji z opowieścią teledysku – to problem miłości, tego, czy w obliczu trudności rozstać się czy nie. Oba teksty zgodnie się wiążą, nie ma pomiędzy nimi żadnej semantycznej gry. W przywołanym artykule wokalistka wyjaśnia, że wybór Paryża jako jednego z dwóch miejsc tożsamości akcji teledysku (drugie to mieszkanie mającej problemy miłosne pary) związany jest ze skojarzeniami, jakie budzi to miasto: romantyczność i miłość. Sceneria użyta do zilustrowania piosenki, wpisując się całkowicie w jej tematykę, służy wyłącznie rozszerzeniu oddziaływania komunikatu o zmysł wzroku – nie pojawiają się żadne konteksty, a tylko możliwość wzbudzenia czy wzmocnienia emocjonalnego odbioru piosenki.

¹⁰ [Http://muzyka.interia.pl/szukaj/news/doda-nowy-teledysk,579167](http://muzyka.interia.pl/szukaj/news/doda-nowy-teledysk,579167) [dostęp: 08.04.2013].

¹¹ Ibidem.

¹² Virgin: *Nie zawiedz mnie*. [Http://muzyka.interia.pl/teledysk-nie-zawiedz-mnie,c1d,2353](http://muzyka.interia.pl/teledysk-nie-zawiedz-mnie,c1d,2353) [dostęp: 21.10.2015].

¹³ Virgin: *Nie zawiedz mnie*. W: Virgin: *Bimbo...*

W teledysku do utworu *Powiedz*¹⁴ zespołu Ich Troje akcja rozgrywa się naprzemiennie na dwóch planach. Pierwszy to szaro-niebieski krajobraz z grupą „anonimowych” ludzi. Drugi to podobny krajobraz, ale w cieplejszych odcieniach, bardziej kolorowy, z wetkniętymi weń mieniącymi się ogniem prostymi figurami, na którego tle widzimy śpiewający zespół. W czasie trwania utworu przeplatają się ujęcia z obu planów. Ludzie znajdujący się na pierwszym planie, noszący ciemne ubrania i ciemne okulary, są na początku piosenki zastygli w różnych pozach. Jednym z nich jest chłopak, który „ożywa” i ściąga okulary z twarzy. Zaczyna się przechadzać, a wraz z jego spacerem zaczynają „ożywać” inne postaci; pośród nich wędruje także dziewczyna. Podobnie jak w teledysku *Virgin Nie zawieźdź mnie* w kilku miejscach tekst dopasowany jest do obrazu na zasadzie dosłowności – miejscami tymi są pierwsze wersy refrenów: „Wstań, powiedz nie jestem sam”¹⁵. Za pierwszym razem, gdy rozbrzmiewają te słowa, patrzący w obiektyw i śpiewający Michał Wiśniewski wstaje z pozycji kucającej, gestem wzmacniając komunikat. W oddali, za plecami członków zespołu, mającą jakieś postaci, obecne w części ujęć drugiego planu – Ich Troje również „nie są sami” – zdaje się mówić obraz. Gdy refren powtarza się po raz trzeci, oba plany, dotychczas oddzielne, łączą się ze sobą, a zespół i pozostali, anonimowi ludzie znajdują się w tym samym miejscu do końca piosenki – wcześniej mającący za plecami zespołu, teraz są wyraźni, są razem. Kamera kilka razy przybliży obejmującą się parę, która podczas czwartego refrenu, już „kolorowa”, przechadza się pomiędzy wszystkimi; pokazana jest w kilku zbliżeniach, a w jednym z ujęć Michał Wiśniewski patrzy za siebie w jej kierunku.

Warstwa muzyczna również zostaje w jednym miejscu wyraźnie połączona z obrazem. Pomiędzy drugim a trzecim powtórzeniem refrenu rozbrzmiewa solówka saksofonowa; podczas jej kulminacji biegnącej przez coraz wyższe dźwięki para bohaterów spotyka się i całuje – jest to ostatnie ujęcie w szaro-niebieskich barwach, tuż przed złączeniem się obu planów akcji teledysku. Scena zbliżania się do siebie chłopaka i dziewczyny przecięta jest ujęciem twarzy wokalisty Ich Troje, który ze wzruszeniem

¹⁴ Ich Troje: *Powiedz*, <https://www.youtube.com/watch?v=j0U4lrfzv6U> [dostęp: 21.10.2015].

¹⁵ Ich Troje: *Powiedz*. W: Ich Troje: *Ad. 4...*

i lekkim uśmiechem satysfakcji patrzy prosto w obiektyw, jakby obserwował parę.

Budowa teledysku służy wzbudzeniu emocji w odbiorcy, zbudowaniu skojarzeń z uczuciami samotności i stagnacji (plan pierwszy) oraz radości z ich pokonania (plan drugi oraz wspólny). Posiada punkt kulminacyjny, który w jednolitym komunikacie łączy trzy kody: muzykę (finał saksofonowej solówki), obraz (pocałunek pary wzruszający wokalistę) i słowa (pierwszy wers refrenu).

Tekst słowny piosenki *Powiedz*, o czym pisałem w rozdziale poprzednim, jest zawoalowany w absurdalnej metaforyce. Jej teledysk nie rozjaśnia znaczenia zwrotek, nie podpowiada interpretacji, nie nadaje kontekstu – wyłącznie precyzyjnie określa znaczenie utworu, sprowadzając je do jednego wersu: „Wstań, powiedz nie jesteś sam”, ożyj, są inni ludzie, z którymi możesz żyć, których możesz kochać. Jednocześnie za sprawą obrazu ten komunikat zostaje emocjonalnie wzmocniony.

Przykłady teledysków z wplecioną linearną fabułą, których opowieść nie wnosi nic do znaczenia tekstu poza wzmocnieniem prostego, nierozbudowanego komunikatu, można mnożyć. Dotyczy to także obrazu do piosenki *2 bajki*¹⁶, która z pozoru może wydawać się odbiorcy twórczą interpretacją. Niemal całość teledysku stanowi opowieść kręconą „na filmowej taśmie”, w której wokalistka zespołu Virgin wciela się w postać zabójczyni na zlecenie. Co jakiś czas fabularna opowieść przecinana jest ujęciem śpiewającej Dody (kamera pozbawiona „filmowego efektu”), opierającej się o okno w pokoju hotelowym w wieżowcu. Podobnie jednak jak w poprzednich przykładach, fabuła teledysku pozostaje w korelacji ze słownym tekstem utworu:

Nigdy nie pomyślałabym że mnie
Spotka miłość którą kochać chcę
Tego któremu zabroniona ja
I on mi też¹⁷.

Pierwsza zwrotka w zasadzie wyczerpuje tematykę piosenki. Na obrazie widzimy kobietę-zabójczynię, która odbiera od „mafijnego bossa” zlecenie

¹⁶ Virgin: *2 bajki*, http://www.dailymotion.com/video/x8k8pw_dwie-bajki-doda_music [dostęp: 21.10.2015].

¹⁷ Virgin: *2 bajki*. W: Virgin: *Ficca...*

– kopertę, w której znajdują się zdjęcia mężczyzny; Doda-zabójczynie przygotowuje w apartamencie strzelbę i naboje, a w następnej scenie mierzy do wychodzącego z willi celu:

Mój stróż widział to inaczej
Ułożył piękną bajkę w której już
Księżciu jestem przeznaczona
Ale Ty nie jesteś nim to nie jesteś Ty¹⁸.

Podczas rozbrzmiewania ostatniego wersu zwrotki z budynku wraz z mężczyzną będącym celem zabójczynie wychodzi kobieta – para całuje się.

Snem było życie dopóki Ty
Nie pojawiłeś się wtedy w nim¹⁹

– następnie zabójczynie wpatruje się w swój cel, po czym z cierpieniem na twarzy odkłada broń, nie wykonując swojego zlecenia.

Jak widać, wskazany przeze mnie podczas analiz zabieg dosłownego dopasowania fragmentów tekstu słownego do obrazu, służący wzmocnieniu prostego komunikatu, został zastosowany także w przypadku 2 *bajek*, a „filmowo” sfabularyzowana forma teledysku tego nie zmienia – potencjał semantyczny jest tylko pozorny. Sceny takie jak ta, w której zabójczynie ginie zastrzelona przez członków „mafii”, mają sprawić, by odbiorca silnie odczuł tragizm niespełnionej, zabronionej miłości:

Kawalek o prawdziwej, nieszczęśliwej miłości, dobrze to sznam...

Snem było życie, dopóki Ty nie pojawiłeś się wtedy w Nim... Jakie to .. Prawdziwe

no własnie czym było moje zycie??????²⁰

– to trzy z wielu komentarzy pod teledyskiem zamieszczonym w serwisie YouTube, które wpisują się w spostrzeżenia wynikające z dotychczasowych

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=hSLDRrYdhzM> [dostęp: 15.04.2013].

analiz: w polskiej piosence pop niemal niemożliwe okazuje się odkrycie ciekawej gry znaczeń pomiędzy tekstem słownym utworu a obrazem do niego („im bliższe związki pomiędzy scenerią a tekstem, tym bardziej banalny teledysk”²¹) – pomiędzy tymi dwoma tekstami dokonuje się przede wszystkim emocjonalne wzmocnienie prostego komunikatu, budowanie skojarzeń do powszechnie znanych uczuć i związanych z nimi przeżyć.

W teledysku *2 bajki* zastosowany został zabieg, który może kierować uwagę odbiorcy ku trzeciemu tekstowi, składającemu się na piosenkę pop – wykonawcy. Choć ujęcia, na których śpiewa wokalistka, pozbawione są efektu „taśmy filmowej”, to ubrana jest ona dokładnie tak samo i znajduje się dokładnie w tym samym apartamencie, co w scenie z ładowaniem broni; na końcu, po śmierci bohaterki opowieści, „mafijny boss” wkłada do niszczarki na dokumenty dużą, białą kopertę, na której znajduje się napis „Doda” – postać zabójczyni okazuje się nie tylko „filmową rolą” wokalistki, to ona sama jest tą postacią – odbiorca może zidentyfikować temat nieszczęśliwej miłości z życiem piosenkarki i uznać przekaz utworu za osobisty.

Pomiędzy piosenką a stworzonym do niej teledyskiem ujawnia się taka sama zależność, jaka istnieje pomiędzy piosenką a książeczkami do albumów, w których dedykacje i komentarze m.in. personalizują komunikat, przyciągają uwagę odbiorcy do wykonawcy.

Doskonale ilustruje to zjawisko teledysk *Dżaga*²²:

Mówią mi: „jesteś kimś
Możesz mieć każdego, bo
Fajna dżaga z ciebie jest”
Ale ja, jedno chcę
I nikt nie zrozumie, że
Dla mnie liczy się kochanie!²³

²¹ S. FRITH: *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Przeł. M. KRÓL. Kraków 2011, s. 307–308.

²² Virgin: *Dżaga* (wersja oficjalna), https://www.youtube.com/watch?v=_7TtBGE9MiE [dostęp: 21.10.2015] oraz Virgin: *Dżaga* (wersja niecenzurowana), <http://joemonster.org/film/2566> [dostęp: 21.10.2015].

²³ Virgin: *Dżaga*. W: Virgin: *Bimbo...*

W pierwszej zwrotce zawiera się znaczenie całego utworu – jego nadawcą jest atrakcyjna dziewczyna, która dzięki tej atrakcyjności cieszy się wielkim powodzeniem wśród mężczyzn, jednak mimo to zwiąże się wyłącznie z tym, którego pokocha. Kolejne zwrotki są afirmacją miłosnego zadurzenia, także wobec niezyczliwości świata.

Teledysk *Dżagi*, gdy patrzeć wyłącznie na zależności pomiędzy nim a tekstem pierwotnym, zbudowany jest tak, jak teledyski opisane wcześniej. Silny „punkt zaczepienia” dla obrazu stanowi nazwanie nadawcy „fajną dżagą” (oraz sam tytuł piosenki), co jest potocznym określeniem młodej, atrakcyjnej kobiety. Podczas trwania obrazu piosenkarka ubrana w wyzywające stroje śpiewa, tańczy i wdzięczy się do obiektywu, w tle zaś grają muzycy zespołu; od pierwszego do ostatniego ujęcia wokalistka i zarazem bohaterka teledysku zdaje się potwierdzać swoją „dżagowatość” – cała akcja dzieje się zaś na hotelowym korytarzu. W „występ” wpleciona jest liniowa fabuła. W pierwszej scenie widzimy ubranego w garnitur gościa hotelu, który przemierza korytarz, po czym, złowiwszy spojrzeniem spojrzenie piosenkarki, wchodzi do pokoju. Pomiędzy pierwszą a drugą zwrotką Doda znika za drzwiami, by wyjść ubrana jak pokojówka i udać się do pokoju hotelowego gościa. Następną część teledysku stanowi przeplatanie się scen grania i śpiewania na korytarzu z ujęciami z pokoju hotelowego – w którym, nagrani „domową kamerą”, wokalistka i gość oddają się m.in.: wspólnej kąpieli, oblewaniu się bitą śmietaną czy zapasom na łóżku – jednym słowem afirmują miłość. Teledysk ukazał się w dwóch wersjach: tzw. oficjalnej (dla telewizji) oraz niecenzurowanej. Sceny w pokoju hotelowym w drugiej wersji są bardziej pikantne, możemy zobaczyć np. wypięte pośladki smarowane olejkim przez gościa czy „odważne” ujęcie w wannie.

Recepcja teledysku zmienia się jednak, gdy odbiorca zna publiczny wizerunek piosenkarki czy też rzeczywistość medialną związaną z zespołem i wokalistką – w takiej sytuacji dominującym kontekstem dla utworu staje się, za sprawą teledysku, tekst kultury. Gościa hotelowego gra ówczesny partner Dody, czyli Radosław Majdan. Oddzielenie postaci piłkarza-celebryty od granej roli jest zresztą niezwykle trudne, w zasadzie niemożliwe. Jest tak, ponieważ związek tych dwojga był niezwykle eksploatowany przez tabloidowe media, nie bez udziału zwracającej na siebie uwagę pary. Wprowadzenie Majdana jako głównego bohatera ilustrującego piosenkę teledysku całkowicie ukierunkowuje przekaz. Po pierwsze niejako „wy-

musza” na widzu precyzyjne zidentyfikowanie nadawcy i adresata utworu, a co za tym idzie – potraktowania piosenkowej wypowiedzi jako osobistego wyznania piosenkarki. Po drugie wymusza wiele skojarzeń wpływających na interpretację utworu:

Chociaż świat - ludzie źli
Nie pozwolą razem być
To i tak, ukradnę Cię²⁴

Piosenka słuchana bez udziału obrazu, a więc pozbawiona kulturowego kontekstu, ma uniwersalne znaczenie. Przykładowo bronić dostępu do szczęścia z drugą osobą mogą różni ludzie w różnych sytuacjach, a wielu odbiorcom łatwo się z tekstem w takiej sytuacji zidentyfikować. Teledysk sprawia, że przeciwności, o których mowa, stoją bądź stały na drodze do szczęścia Dody i Majdana – trudno w takiej sytuacji rozumieć tekst dosłownie. Przypuszczać można, że chodzi nie tyle o zakazy konkretnych ludzi, ile o atmosferę niezyczliwości ze strony chociażby tabloidowych mediów, co wpisuje się w funkcjonowanie wokalistki w sferze publicznej. Jednak takie dookreślenia są drugorzędne względem zajmującej całą przestrzeń teledysku i silnie ewokowanej radosnej i szalonej miłości Dody i Majdana. Główny przekaz utworu sprowadza się do tego, że Doda to „fajna dżaga”, która jest w szczęśliwym związku ze znanym piłkarzem, a opinie innych na ten temat nie mają znaczenia.

Ujednolicanie przekazu na podstawie jego personalizacji zdarza się w przypadku Dody dość często, a wątek jej związku z Radosławem Majdanem ma swoją kontynuację w innym teledysku, należącym już do solowej twórczości piosenkarki – mowa o utworze *Katharsis*²⁵. Tytuł piosenki wyraźnie wskazuje odbiorcy typ wypowiedzi, przez co odbiorca spodziewać się powinien osobistego wyznania związanego z rozliczeniem z własnymi uczuciami, wyrzutu uczuć i emocji służącego oczyszczeniu z nich:

Pisząc to zamykam pewien dział
Kończę bowiem w życiu coś co miało być jak sen

²⁴ Virgin: *Dżaga*. W: Virgin: *Bimbo...*

²⁵ Doda: *Katharsis*, <https://www.youtube.com/watch?v=RakzX71UcHw> [dostęp: 21.10.2015].

A zrobiłeś wszystko bym zbudziła się
Pisząc to nie czuję siły tej
Która rozpierała mnie gdy poznałam cię
Przegrałam ty wygrałeś myśl co chcesz

Nie wybrałeś mnie
Żegnaj więc²⁶.

Tekst utworu wpisuje się w ten kontekst, a pierwszy jego wers wyraźnie wprowadza sytuację rozliczania się z minionymi wydarzeniami. Podmiot zakończył pełen uczuć i rozpierającej siły związek, a wypowiedź jest aktem pogodzenia się z tym, przejściem dalej, ostatecznym pożegnaniem się z byłym partnerem. Teledysk składa się z trzech planów, na dwóch piosenkarce towarzyszy mężczyzna. Pierwszy plan to biały pokój, w którym nadzy kochankowie powoli i subtelnie dotykają się. Drugi to czarne pomieszczenia rozświetlane raz po raz błyskami neonów i jupiterów, a wszystko to w teatralnej estetyce – tutaj rozgrywa się linearna fabuła. Doda z przewiązanymi oczami po omacku porusza się po kojarzącym się z *foyer* korytarzu, w tle przygląda jej się mężczyzna w złotej masce na twarzy, który krótkim uściskiem ręki kieruje ją w głąb korytarza, ujmuje w pasie, opiera o ścianę i ściąga przepaskę. Piosenkarka wkłada mężczyźnie na palec sygnet niczym obrączkę, całują się, pieszczą, mężczyzna staje się dominujący w gestach, następnie odrzuca ją od siebie i odchodzi – Doda z agresją na twarzy wyciąga z włosów spinającą je szpilkę i zamachuje się nią niczym nożem. Ostatnie dwa ujęcia to leżąca na ziemi zakrwawiona złota maska oraz Doda w białym pomieszczeniu, oblizująca z dłoni krew, uśmiechająca się do obiektywu – krew „pożeganego mężczyzny” na sam koniec teledysku łączy oba te plany.

Historia przedstawiona na planie linearnej fabuły całkowicie zgadza się z tekstem piosenki. Najpierw jest więc szczęśliwa miłość, później odrzucenie przez partnera. Pojawiają się w niej także elementy nieobecne w tekście piosenki, tj. sygnet-obrączka symbolizujący małżeństwo, sam zaś akt „przejścia dalej” jest emocjonalnie wzmocniony poprzez zabicie mężczyzny, które symbolizuje definitywny koniec wspólnej miłosnej historii oraz siłę fizyczną i psychiczną podmiotu. Ten „dodatkowy” element nie pojawia

²⁶ Doda: *Katharsis*. W: Doda: *Diamond Bitch*...

się przypadkowo – otóż mężczyzną towarzyszącym Dodzie w teledysku jest Radosław Majdan. Choć w żadnym z ujęć nie pojawia się jego twarz, to postura, charakterystyczna fryzura i przede wszystkim liczne tatuaże nie pozostawiają wątpliwości co do tożsamości bohatera.

Premiera teledysku zapowiadającego pierwszy solowy album Dody odbyła się w lipcu 2007 r., zaś w kwietniu tego samego roku w programie „Dzień Dobry TVN” wokalistka ogłosiła, że rozwodzi się z Majdanem, ponieważ ją zdradził. Powiedziała, że go uwielbiała, ale jego czas skończył się na jego własne życzenie. Podkreśliła, że mówi o tym publicznie, by ukrócić spekulacje gazet i podzielić się ze wszystkimi swoją osobistą tragedią, oraz że jest zadowolona z rozwodu, ponieważ zacznie nowy etap w swoim życiu²⁷. Wypowiedź piosenkarki pokrywa się zupełnie z utworem – tekstem słowno-muzycznym i ilustrującym go obrazem. Jest więc szczęśliwa przeszłość, szansa rozpoczęcia nowej drogi, zaś odrzucenie zostaje dokładnie scharakteryzowane – to zdrada. Nawet typ wypowiedzi, *katharsis*, zgadza się z pragnieniem piosenkarki opowiedzenia o swojej „tragedii” publicznie. Służy do tego zarówno piosenka, jak i występ w popularnym programie.

Fabuła teledysku, jego bohaterowie oraz niezwykle obszerny tekst kultury (informacje i komentarze w wielu mediach) nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do znaczenia utworu. Nawet gdyby w teledysku nie wystąpił były już mąż piosenkarki, to i tak komunikat nie zmieniłby się. Nagromadzenie tekstów w tym wypadku nie mnoży możliwych znaczeń, ale je całkowicie redukuje.

Tak samo sfunkcjonalizowany jest teledysk utworu *Tobą oddychać chcę* zespołu Ich Troje²⁸. Przedstawia on całkiem inną estetykę w porównaniu do poprzednich dwóch obrazów: piękny, rozświetlony ogród i sad, jaskrawo zielona trawa i drzewa. Pierwsza scena to siedząca na ławeczce pod drzewem kobieta kołysząca dziecko, na ziemi wiklinowy kosz.

Jak powiedzieć komuś z kim się dzieli świat
Co takiego czuję już od tylu lat²⁹.

²⁷ Zob. <http://muzyka.onet.pl/newsy/pop/doda-w-dzien-dobry-tvn-rozwodze-sie-z-rado-slawem-m,1,4582438,wiadomosc.html> [dostęp: 17.04.2013].

²⁸ Ich Troje: *Tobą oddychać chcę*, <https://www.youtube.com/watch?v=m2all0udreY> [dostęp: 21.10.2015].

²⁹ Ich Troje: *Tobą oddychać chcę*. W: Ich Troje: *Po piąte... a nich gadają...*

Wraz z pierwszymi wersami pojawia się drugie ujęcie. Jacek Łągwa leży na liściach pod drzewem i śpiewa ze szczęśliwą miną, patrząc gdzieś w górę. Następnie zaczynają się przewijać kadry dwóch planów – śpiewającego w kilku różnych ujęciach wokalisty oraz linearnej fabuły, całkowicie zgodnej z estetyką teledysku: Łągwa i kobieta spacerują, obejmują się, razem zrywają jabłka do koszyka, w sielankowej atmosferze spędzają czas z dzieckiem i psami. Następnie przygotowują stół w ogrodzie, zapelniają go kolorowymi i lśniąco owocami, pojawiają się goście i zaczyna się iść rodzinny piknik. Wszystko to przylega do tematyki utworu – wyznania miłości, radości z tego, że nie było „złych dni”, nadziei, by „być zawsze z tobą już”. Charakterystycznych punktów powiązania obrazu z konkretnym wersem nie ma, jednak nie wydają się potrzebne, gdyż znaczenie zarówno obrazu, jak i tekstu słownego zamyka się co najwyżej w jednym zdaniu.

Gośćmi głównych bohaterów teledysku są członkowie zespołu: Justyna Majkowska i Michał Wiśniewski, któremu towarzyszy Mandaryna, czyli Marta Wiśniewska – ówczesna żona Michała, wraz z dzieckiem. Kobieta towarzysząca Jackowi Łągwie to jego żona Dorota – obraz dookreśla i personalizuje komunikat zawarty w utworze – to jej wokalista wyznaje miłość, to z nią jest tak szczęśliwy i chce być do końca swojego życia. Budowana w teledysku „atmosfera szczęścia” dotyczy wszystkich występujących w nim ludzi: grupa uśmiecha się, obejmuje, rozmawia, żartuje. Nagromadzenie gestów jest ogromne i ma potęgować emocjonalny odbiór, pokazywać, że miłość konkretnej osoby, Jacka Łągwy, do jego żony jest wielka, a członkowie Ich Troje nie ograniczają swoich relacji do życia zawodowego, lecz przyjaźnią się, a przyjaźń ta jest szczerą.

Pięć lat po premierze piosenki muzyk rozstał się ze swoją żoną. Napisał o tym na swojej stronie internetowej, kończąc słowami: „Po raz ostatni dla Ciebie Dorota: Ja Tobą oddychać chcę”³⁰, co wpisało się w określonych w teledysku nadawcę i odbiorcę oraz znaczenie utworu utrwalone wśród fanów, dla których było ono oczywiste – trudno wyobrazić sobie, by personalizacja przekazu dokonana w obrazie pozostała niezauważona:

³⁰ Cyt. za: [http://o-wisniewskich.blog.onet.pl/2007/04/02/jacek-lagwa-o-krok-od-rozwo-
du/](http://o-wisniewskich.blog.onet.pl/2007/04/02/jacek-lagwa-o-krok-od-rozwo-
du/) [dostęp: 20.04.2013].

szkoda mi go... On pisał dla niej takie ładne teksty
„Tobą oddychać chcę i zaspokajając głód, chciałbym pić z Twych ust...”³¹

J.Ł. – to taki rodzinny, mało konfliktowy facet.
naprawdę mi go szkoda, w związku z tym co go spotkało³²

– tak brzmią dwa z ponad dwustu komentarzy pod informacją o tym, że żona zostawiła Jacka dla jego współnika. Po pierwsze zilustrowane znaczenie utworu związało się na stałe z tekstem kultury i tym samym świadomością fanów (wiadomo komu śpiewał i jaki jest), po drugie stało się elementem zacieśnienia więzi pomiędzy nimi a wykonawcą.

Jeziński pisze, że „wideoklip na ogół opowiada jakąś historię, dlatego też widz może się w pewnym sensie identyfikować ze sportretowanymi w filmiku postaciami czy wydarzeniami”³³. Spostrzeżenie to potwierdzają dotychczasowe analizy, co jednak istotne, należy zauważyć, że linearnie budowana fabuła znacznie to ułatwia, gdyż takie obrazowanie jest zwyczajnie łatwiejsze w odbiorze – nie wymaga ono od widza intensywniejszej percepcji, która byłaby niezbędna, gdyby narracja teledysku odbywała się alinearne, a odbiorca musiał kojarzyć ze sobą ujęcia, by „wyłowić” z przekazu składną całość. W konsekwencji linearna fabuła sprawia, że szansa na identyfikację widza z historią przedstawianą w teledysku wzrasta i może on „trafić” do większej liczby ludzi. Niemal wszystkie teledyski analizowanych wykonawców zawierają linearną narrację. Mogą składać się z dwóch planów, np. ujęć występującego zespołu wymieszanych z ujęciami fabularnej historii, jednak element linearnej fabuły jest prawie zawsze obecny. Trudno zaś znaleźć teledyski, które w całości bądź w przeważającej części składałyby się z „nieciągłego narracyjnie ciągu obrazów”.

Ważnym elementem zacieśniania więzi jest generowanie przez obraz emocji, a nie znaczeń. Prosty przekaz przy jednoczesnym wzmacnianiu oddziaływania na emocje widza zwiększa sugestywność teledysku i pozwala widzowi identyfikować się z przedstawianą historią poprzez skupienie się

³¹ http://www.pudelek.pl/arttykul/2799/zona_zostawila_jacka_z_ich_troje/4/#comments [dostęp: 20.04.2013].

³² http://www.pudelek.pl/arttykul/2799/zona_zostawila_jacka_z_ich_troje/5/#comments [dostęp: 20.04.2013].

³³ M. JEZIŃSKI: *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny...*, s. 223.

na konkretnym uczuciu towarzyszącym w pamięci odbiorcy jego własnej historii. Przykładowo, jak przedstawiłem to wcześniej, znaczenie piosenki *Ich Troje Powiedz* zredukowane zostało do jednego wersu „Wstań, powiedz nie jestem sam”, a historia przedstawiona w teledysku ma, oddziałując na nasze emocje, niejako nas do tego wezwania przekonać. W komentarzach pod teledyskiem do tej piosenki możemy przeczytać: „tej piosenki zawsze słuchałam jak miałam handre po odejściu Grzegorza”³⁴.

Dotykamy tutaj ważnej kwestii, czyli tego, w jakim stopniu obraz wpływa na przekaz utworu. Przytoczony komentarz, pomimo że umieszczony pod teledyskiem, może przecież oznaczać, że jego autorka, powodowana smutkiem po rozstaniu, włączała sobie piosenkę wyłącznie w wersji słowno-muzycznej. Takie założenie zgadza się z dotychczasowymi analizami, z których wynika, że w przestrzeni znaczeń pomiędzy obrazem a słowem kompletnie nic się nie dzieje. Piosenka pop poprzez swoje wyraźne stypizowanie i stereotypowość nie ma potencjału umożliwiającego odbiorcy działania interpretacyjne polegające na wyborze możliwych znaczeń – teledysk wyłącznie wzmacnia przekaz dzięki rozszerzeniu oddziaływania na zmysł wzroku, wzbudzaniu emocji, uwydatnianiu uniwersalnych skojarzeń za pomocą „punktowania” odpowiednich fragmentów tekstu słownego i/lub odwołania obrazu do obrazów w kulturze powszechnych i konwencjonalnych (jak przywołany Paryż jako miejsce romantycznej miłości).

Personalizacja przekazu nie jest jego ujednoznacznieniem, ale ujednoliceniem, gdyż w tym procesie jednoznaczny tekst zostaje niejako „umieszczony” pomiędzy konkretnym nadawcą i odbiorcą, zaś sam przekaz, np. „nigdy się nie poddawaj”, nie zmienia się. Dochodzi tutaj do ciekawej sytuacji. Rzeczywistość medialna dotycząca wykonawcy jest nie tyle kontekstem wpływającym na interpretację, co tekstem składowym, równorzędnym względem piosenki. Teledysk ilustruje zarówno tekst słowno-muzyczny, jak i tekst-wykonawcę oraz ujednocila elementy składowe tekstu piosenki pop w obrębie tekstu kultury.

Jednoznaczna, konwencjonalna historia przedstawiona w pojedynczym utworze może być dla odbiorcy uniwersalna w tym sensie, że może się on z nią identyfikować. Jednocześnie jednak widzi i słyszy, że przydarzyła się

³⁴ http://jorgus1972.wrzuta.pl/film/797MQ7Y2pVl/ich_troje_-_powiedz
22.04.2013].

[dostęp:

ona idolowi. Ujednolicenie przekazu poprzez jego personalizację jest kolejnym sposobem na zacieśnienie więzi pomiędzy wykonawcą a odbiorcą, gdyż powstaje nic porozumienia i współodczuwania, łatwiejsze stają się empatia i osobisty stosunek do piosenkarza.

Pod teledyskiem *Katharsis*, będącym „finałem” historii miłosnej Dody i Radosława Majdana, możemy przeczytać m.in. taki komentarz:

To chyba była jej jedyna prawdziwa miłość...zaden Nergal,a tym bardziej Blazej... Obecny jej związek świadczy tylko o tym,ze nie chce byc sama(jak kazdy!) a Blazej to przystojny koles,ale na pewno nie kandydat na jej przyszlego meza... Kiedy kobieta poznaje smak miłości to tak juz zostaje...następny partner jest tylko wypełnieniem namiastka...tego co było...Mam nadzieje,ze kiedys Doda zrozumie,wybaczy i bedzie z Radkiem...kazdy popelnia bledy...ale ludzie sie zmieniaja...rozumieja co starcili...³⁵

Wypowiedź wyraźnie pokazuje, jaki skutek odnieść może personalizacja tekstu i jak silne mogą być identyfikacja i współczucie. Piosenka jest przyczynkiem do skomentowania życia Dody, którego dotyczy, tak więc wypowiedź odnosi się do ujednoliconego tekstu w całości, a nie do jego części, których rozdzielenie i potraktowanie „w izolacji” pozbawia tę wypowiedź sensu.

Pod przywołanym komentarzem znajduje się bezpośrednia na niego odpowiedź:

Ona się z kimś podobno puściła dlatego Radek nigdy z nią nie będzie chciał być. Lub na odwrót. Nie jestem pewny³⁶.

Jest on dość ironiczną uwagą, zwłaszcza w kontraście do infantylności pierwszej wypowiedzi. Nie widać tutaj żadnej empatii odbiorcy czy identyfikacji z wykonawcą. Istotne natomiast jest to, że widz, choć, jak się domyślam, nie jest wielbicielem Dody, to doskonale rozpoznaje historię, którą teledysk ilustruje, i odnosi się do tego samego, jednolitego tekstu, co jego przedmówca.

³⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=RakzX71UcHw> [dostęp: 22.04.2013].

³⁶ Ibidem.

Forma narracji w teledysku także może być sposobem zbliżenia się do odbiorcy. Doskonały przykład stanowi *Razem a jednak osobno*³⁷ Ich Troje:

Nie patrząc na mnie trzymasz dłoń
Przeczuwam czego możesz chcieć
Tym razem to przypuszczam będą słowa te:
– Nie kochasz mnie
– Nie Kocham cię³⁸.

Tematem utworu jest rozpad związku dwojga ludzi i zanikanie pomiędzy nimi uczucia. Śpiewany jest na dwa głosy: męski i żeński, co wyraźnie umieszcza problem pomiędzy dwojgiem ludzi, przez co jest on dla nich wspólny. Fabuła głównego planu obrazu dzieje się w domu, w którym żyją mężczyzna i kobieta (w tych rolach członkowie Ich Troje: Michał Wiśniewki i Justyna Majkowska) z kilkuletnim synem. Pierwsza scena to powrót mężczyzny do domu; widać, że obydwójce kochają swoje dziecko, że ono kocha ich, jednak na siebie patrzą wyłącznie z żalem. W kolejnych scenach m.in. kłócą się, podczas gdy ich syn ze schodów spogląda na to spomiędzy poręczy; następnie kobieta pakuje się i odjeżdża spod domu z innym mężczyzną.

Teledysk wygląda jak typowy serial z gatunku opery mydlanej. Kręcony jest kamerą telewizyjną, a miejsce akcji to dom rodziny należącej do polskiej klasy średniej – estetyka obrazu nie może nie budzić skojarzeń. „Życie, życie jest nowelą” – śpiewał nieco melancholijnie Ryszard Rynkowski w czołówce serialu *Klan*³⁹. Opowieść w teledysku, tak jak fabuły polskich oper mydlanych, także jest „życiowa”. To historia uniwersalna, która mogła przydarzyć się wielu widzom lub ich znajomym i z której bohaterami mogą się oni utożsamiać. W przypadku analizowanego obrazu więź z odbiorcą budowana jest nie tylko przy pomocy linearnie prowadzonej stereotypowej fabuły, co charakteryzuje, jak się okazało, większość teledysków piosenki pop, ale także formy przedstawiania opowieści. Forma ta z jednej strony budzi dodatkowe skojarzenia z realistyczną historią przedstawiającą „samo

³⁷ Ich Troje: *Razem a jednak osobno*, <https://www.youtube.com/watch?v=j6z2tLLf9c> [dostęp: 21.10.2015].

³⁸ Ich Troje: *Razem a jednak osobno*. W: Ich Troje: *Ad. 4...*

³⁹ Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=82VELdmqrJM> [dostęp: 24.04.2013].

życie” (swoją drogą tak brzmi tytuł serialu emitowanego przez dziewięć lat przez telewizję Polsat!), z drugiej strony znana jest milionom widzów-fanów oper mydlanych – istnieje duża szansa na to, że z takimi samymi emocjami, jak do swoich ulubionych seriali, podejda do teledysku.

Fabuła teledysku może wreszcie posłużyć wykonawcy do bezpośredniego zwrócenia się do odbiorcy, a ściślej – do fana, by umocnić z nim więź. Akcja teledysku *Dziękuję*⁴⁰ to głównie koncert, a dokładnie kompilacja ujęć z kilku koncertów.

Oni oni są
 Oni oni to moi przyjaciele
 Dziękuję wam za to że nie boję się życia
 Nie boję się
 Z wami dolecę do gwiazd pokonam strach
 Bez was ciemno jest⁴¹

– śpiewa Doda, a na obrazie jej występ przeplata się ze zbliżeniami uczestniczących w koncercie fanów, bawiących się, płaczących ze szczęścia czy wzruszenia, trzymających transparenty z pseudonimem swojej idolki. Na teledysk składają się również ujęcia, na których piosenkarka przebywa wśród publiczności: ścisła dłonie fanów, podpisuje się na płytach czy ubraniach, robi sobie z nimi zdjęcia. Ponadto w obrazie wmontowane są fragmenty gal, na których Doda zdobywała nagrody – co ważne, znajdują się tutaj ujęcia kamery pokazującej widownię, pośród której wiwatują grupki fanów.

Opisywany wyżej utwór przywoływałem już przy okazji omawiania powiązań pomiędzy tekstami piosenek a książeczkami do albumów. Dotycząca go notka brzmi: „Moim przyjaciółom dedykuję piosenkę *Dziękuję*. Pisałam ją również z myślą o moich najdroższych rodzicach i babci”⁴². Gdy podczas trwania utworu po raz pierwszy zostaje zaśpiewane „Oni oni są”, na obrazie również po raz pierwszy pojawia się kadr z publicznością; dalej, przy „Oni oni to”, Doda ukazana *en face* wskazuje palcem przed siebie, czyli w stronę widowni, zaś podczas „moi przyjaciele” następuje zbliżenie

⁴⁰ Doda: *Dziękuję*, <https://www.youtube.com/watch?v=NLEfayt8oYI> [dostęp: 21.10.2015].

⁴¹ Doda: *Dziękuję*. W: Doda: *Diamond Bitch*...

⁴² Doda: *Diamond bitch*...

dużego transparentu trzymanego przez publiczność, na którym widnieje napis: „DODA Kochamy Cię!” i namalowane jest czerwone serce. Nie ma wątpliwości, że do ludzi, których piosenkarka nazywa zarówno w tekście, jak i dedykacji swoimi przyjaciółmi, zalicza ona swoich fanów. Mało tego, na podstawie teledysku można powiedzieć, iż przyjaciele Dody to przede wszystkim jej fani. Wers refrenu „Z wami doleczę do gwiazd” koresponduje z ujęciami wręczania nagród. Przypomnę, że w książeczce w miejscu ogólnych dedykacji i podziękowań piosenkarka zwraca się bezpośrednio do swoich fanów, mówiąc m.in., że to dzięki nim osiąga to, co sobie wymarzy, a jednym z takich marzeń było nagranie solowej płyty – docenienie tej twórczości poprzez przyznanie nagrody to zasługa fanów.

Ostatnie ujęcie teledysku to kadr ze sceny zza pleców Dody, która dzięki publiczności na zakończenie swojego występu, odwraca się do obiektywu, wskazuje na swoje serce i wyciąga rękę do publiczności – następuje stopklatka, a na obrazie pojawia się odręczny napis „dziękuję!” z wykrzyknikiem w kształcie serca. Oto Doda wysyła do swoich fanów dziękczynną widokówkę.

Teledysk *Szansa*⁴³ zespołu Virgin zbudowany jest podobnie jak wiele poprzednich. Po pierwsze jego część stanowi linearna fabuła: bohaterka – Doda – trafia do szpitala na stół operacyjny wprost z karetki. Po drugie obraz jest mocno spersonalizowany; w tym przypadku odwołanie do medialnego funkcjonowania piosenkarki i jej pobytu w szpitalu pojawia się już na poziomie tematyki utworu, natomiast teledysk go niejako legitymuje. Najciekawszy w tym obrazie jest jednak sposób pokazania bohaterki historii na stole operacyjnym. Gdy z noszy z karetki przenoszona jest na stół, jesteśmy widzami raczej reklamy bielizny niż dramatycznej opowieści o ratowaniu życia. Ciało Dody jest perfekcyjnie czyste, odcień skóry jednolity i lśniący jak po zastosowaniu retuszu, a na twarzy widnieje idealny makijaż; kamera poprowadzona jest tak, by dobrze ukazać płaski brzuch i obfite piersi. Takie obrazowanie na pewno nie służy wzmocnieniu dramatyzmu historii, prędzej może wzbudzić śmieszność poprzez skonstrastowanie go z miejscem akcji (salą operacyjną) i treścią (ratowaniem życia). Wydaje się jednak, że ani nie wzbudza, ani nie zaskakuje. Dlaczego?

⁴³ Virgin: *Szansa*, <https://www.youtube.com/watch?v=KBwPhW2sNdM> [dostęp: 21.10.2015].

W mojej ocenie jedno z najbardziej wartościowych spostrzeżeń Marka Nalikowskiego w *Estetyce wideoklipu* brzmi: „Świat przedstawiony wideoklipów wynika w sposób czasem wręcz schematyczny z image’u solisty lub zespołu, gatunku uprawianej muzyki”⁴⁴. Bez wątplenia elementem wizerunku Dody jest epatowanie ciałem i widać to we wszystkich elementach tekstu: słowno-muzycznym (temat „fajnej dżagi”), teledyskach, wiadomościach ze świata show-biznesu, na okładkach (i w książeczkach) płyt.

Jakkolwiek status okładek rockowych i ich relacja względem muzyki oraz tekstu nasuwa pytania i wątpliwości, to trzeba stwierdzić, iż są one ważnym elementem rockowego komunikatu i często podkreślają stylistyczną tożsamość wielu grup⁴⁵

– pisał Rychlewski o semiotyce rocka. W przypadku analizowanego przeze mnie materiału spostrzeżenia obu badaczy należy uzupełnić. Po pierwsze – Rychlewski omawia inny materiał badawczy (to głównie koperty płyt winylowych, albumów wydanych przed laty, muzyki innego gatunku). W przypadku współczesnego popu mówienie wyłącznie o okładkach jest niewystarczające; należy brać pod uwagę cały tekst książeczek albumów (których okładka jest częścią), a ich „status i relacja względem muzyki oraz tekstu”, patrząc na dotychczasowe analizy, nie powinny budzić „wątpliwości”. Po drugie świat przedstawiony teledysków nie wynika tylko z wizerunku, ale szerzej, z ikonosfery, którą gwiazdy w obrębie tekstu kultury tworzą, ikonosfery, którą tworzą różne subteksty przez teledysk ilustrowane. Co istotne, ikonosfera jest dla mnie pojęciem szerokim – zaliczam do niej nie tylko obrazy w tradycyjnym znaczeniu odnoszącym się do sztuk wizualnych, ale „obrazy wielokodowe”, związane z wizerunkiem, charakterystyczne, powtarzające się i dotyczące różnych poziomów i kodów tekstu piosenki pop.

Cieleśna atrakcyjność jest w przypadku Dody tematem zarówno utworów, jak i papierowych wydawnictw. Przykładowo w książeczce jej pierwszego solowego albumu *Diamond Bitch* znajduje się kilka, nazwijmy je „wyuzdanych”, zdjęć; do wydawnictwa dołączony został także plakat w identycznej stylistyce⁴⁶.

⁴⁴ M. NALIKOWSKI: *Estetyka wideoklipu...*, s. 189.

⁴⁵ M. RYCHLEWSKI: *Rewolucja rocka...*, s. 34.

⁴⁶ Doda: *Diamond bitch...*

Odnalazłam sens życia odnalazłam go
Jedna miłość umiera by móc zastąpić ją
Odnalazłam sens życia odnalazłam go
Będę się śmiała ze swych łez gdy pokocham w końcu też⁴⁷

– brzmi refren utworu *Rany* z tegoż albumu. Teledysk składa się z dwóch głównych planów. Pierwszy z nich to garderoba gwiazdy, do której bohaterka wchodzi, dzierżąc statuetkę – kolejną do stojącej przy lustrze kolekcji – a następnie wdzieczy się do obiektywu, znowu przywołując skojarzenia z reklamą bielizny, a nie z dość poważnym (jakim zdawać się może) tematem o odnalezieniu sensu życia (nawet jeśli ów sens to mocno stereotypowe zakochanie się na nowo jako lekarstwo na zakończoną miłość). Może się wręcz wydawać, że piosenka jest tylko pretekstem do epatowania cielesnością. Przy okazji prac nad teledyskiem Doda powiedziała, że jest jego „współreżyserem”⁴⁸, co zgadza się z przyjętym przeze mnie we *Wstępie* utożsamieniem autora całości tekstu z wykonawcą.

Kwestia autorstwa wideoklipów opiera się zatem na zupełnie innych zasadach [w porównaniu do „tradycyjnej” sztuki filmowej – przyp. P.P.]. Twórca nie jest autorem przesłania, choć nie sposób mu odmówić autorskiej wizji, a nawet kreacji świata. Może kontynuować swój typ przedstawiania, np. wynalezioną przez siebie metodę animacji, co nadaje mu właściwości filmowego stylisty, jednakże w daleko większym stopniu niż w kinie wiążą go ograniczenia tematyczne (wykonawca, muzyka). W najbardziej tradycyjnym sensie to treść narzuca tutaj formę⁴⁹.

„Fajna dzaga” musi więc znaleźć swoje odbicie w obrazie. Jak ważnym elementem ikonosfery związanej z Dodą jest powierzchowna, fizyczna atrakcyjność, pokazuje wypowiedź reżysera teledysku *Rany*:

Ostatnie przeglądy castingowe statystów... Doda nadal niepewna kogo do głównej roli.. Rozumiem ją, musi to grać z jej estetyką... Trudno mi tu dora-

⁴⁷ Doda: *Rany*. W: Doda: *Diamond Bitch*...

⁴⁸ Zob. <http://muzyka.interia.pl/artysta/artysta/wiadomosci/news/powstaja-rany-dody,1250852> [dostęp: 27.04.2013].

⁴⁹ M. NALIKOWSKI: *Estetyka wideoklipu...*, s. 186.

dzać, jestem facetem hetero i nie patrzę na koleśki pod tym kątem... Mówimy już o szczegółach... Mogę sprawdzić ich umiejętności aktorskie, ale trudno mi powiedzieć który jest bardziej sexy...⁵⁰

Nie chodzi więc wyłącznie o atrakcyjność samej piosenkarki, ale o fizyczną atrakcyjność w ogóle. Aktor grający w teledysku kochanka bohaterki historii musi być seksowny – przy czym, patrząc na obraz, można śmiało stwierdzić, że chodzi o mocno stereotypową atrakcyjność, którą definiują telewizyjne reklamy żeli pod prysznic i okładki kolorowych magazynów.

Bycie idolem to główny temat teledysku. Plan drugi przedstawia historię Dody-gwiazdy: jest ona oblegana przez żądnych informacji dziennikarzy, paparazzi podstępnie robi jej zdjęcie podczas sesji z modelem, a później opublikowana zostaje informacja o rzekomym nowym związku – to historia dobrze znana z tekstów piosenek i komentujących je dedykacji zawartych w książeczkach albumów, spersonalizowany przekaz mówiący o dręczonej przez media gwiazdzie, stygmatyzującej sławie.

Klamrą spinającą teledysk są sceny, w których Doda wychodzi z imprezy wprost na tłum dziennikarzy; w drugiej, kończącej, przeciska się przez tłum i wchodzi do kierowanego przez szofera samochodu-limuzyny – szoferem okazuje się paparazzi, który podstępnie zrobił zdjęcie bohaterce podczas sesji. W pierwszej scenie teledysku *Dziękuję*, omówionego już w aspekcie zacieśniania więzi z odbiorcą, Doda jedzie na koncert w tym samym stroju i w samochodzie prowadzonym przez tego samego szofera, który będąc w poprzednim obrazie podstępnym paparazzim, w tym niezauważalnie podąża za wokalistką niczym diabeł czy skrytobójca, jednak nie dosięga jej swoją ręką osłepiony przez światło ze sceny, na którą ona wchodzi – zbawcze światło fanów. W obu teledyskach z samochodowego radia słychać tę samą piosenkę:

Wszystkie rozumi dawno zjadłeś
Tak ci smakuje wiedza o mnie
I myślisz że już wszystko wiesz
Co chcę z kim śpię i czy w coś wątpię⁵¹.

⁵⁰ <http://muzyka.interia.pl/artysci/artysta/wiadomosci/news/powstaja-rany-dody,1250>
852 [dostęp: 27.04.2013].

⁵¹ Doda: *Całkiem inna*. W: Doda: *Diamond bitch...*

To utwór *Całkiem inna* z tego samego albumu, z którego pochodzą oba teledyski. W książeczce pod tekstem utworu znajduje się notka, która brzmi:

„Całkiem inna” dedykuję wszystkim tym, którzy myślą, że wiedzą o mnie wszystko. Chociaż tak naprawdę nie wiedzą nic. Nie raz Was jeszcze zaskoczę...⁵²

Okazuje się, że obraz stygmatyzowanej sławą gwiazdy jest istotnym składnikiem ikonosfery i tworzony jest jednocześnie przez wszystkie subtropy.

Ten sam obraz, temat bycia idolem, związany jest także z twórczością Ich Troje i osobą Michała Wiśniewskiego, co omówiłem w rozdziale poprzednim m.in. na przykładzie utworu *Mam już dość*. Przypomnę – Michał Wiśniewski śpiewa:

A ja mam już dość
Więc dosyć tego wara wiara
Mam już dość
Idźcie stąd!

Czym tak wzbudzam waszą absurdalną złość
Ile jeszcze tych ataków na mój dom
No gadajcie, walcie, plujcie prosto w twarz
Nie zgwałciłem, nie okradłem – żal mi was!⁵³

W książeczce natomiast znajduje się komentarz⁵⁴, w którym wokalista wymienia znane postaci polskiej sceny muzycznej, które kiedyś podziwiał, a które są przeciwko niemu i zespołowi. Teledysk⁵⁵ w bezpośredni i niepozostawiający niedomówień sposób ilustruje oba teksty składkowe. Są w nim sceny z koncertów i z fanami (pozytywne, życzliwe), sceny przedzierania

⁵² Doda: *Diamond bitch...*

⁵³ Ich Troje: *Mam już dość*. W: Ich Troje: *Po piąte...*

⁵⁴ Ich Troje: *Po piąte...*

⁵⁵ Ich Troje: *Mam już dość*, https://www.youtube.com/watch?v=_KJy9IGwEyM [dostęp: 21.10.2015].

się i oblegania przez reporterów, okładki gazet o wyraźnie tabloidowym charakterze. Obraz wzbudza uczucie bycia podglądaczem – efekt osiągnąć jest poprzez częste ujęcia kręcone jakby przez wyposażony w celownik obiektyw aparatu, który bywa odtrącany lub przed którym piosenkarz się zasłania czy ucieka. Jest także kilka ujęć „śledzących” przy pomocy lustra drogowego czy ekranu z monitoringiem. Całość łączy jazda Michała Wiśniewskiego samochodem, który na końcu teledysku zatrzymuje się w szczerym polu – wokalista wybiega z pojazdu, próbując uciec przed podążającym za nim helikopterem.

Podobnie jak w przypadku Dody ikonosfera kształtowana jest bez wyjątku przez wszystkie subteksty. Teledyski poruszające problem stygmatyzowanego ciężarem sławy idola wyraźnie grają na emocjach odbiorcy, wskazując, że fani są poza tym zjawiskiem, a wykonawcy robią ukłony w ich stronę.

Teledysk *Mam już dość* jest przypadkiem bardzo ciekawym, ponieważ nie tylko ilustruje tekst-wykonawcę na podstawie ogólnych wypowiedzi medialnych i wizerunku, ale także dodatkowo nawiązuje do konkretnego utworu filmowego funkcjonującego w obrębie tego tekstu – mowa o dokumencie „Gwiazdor”. Przy okazji omawiania książeczek albumów pojawił się on w kontekście jego reżysera, Sylwestra Łatkowskiego, tutaj natomiast mamy bezpośrednie nawiązanie do obrazu. Klamrą spinającą teledysk jest powiększający się na początku, a zmniejszający na końcu napis „Gwiazdor”, którego czcionka jest identyczna z czcionką tytułu filmu znajdującą się na plakacie promującym projekcję kinową oraz na okładce wydania DVD. Dodatkowym nawiązaniem jest napis na plakacie/okładce na dole strony: „Michał Wiśniewski – mam już dość”, którego druga część jest zarówno tytułem piosenki, jak i występującym w niej dwanaście razy wersem. Personalizacja tekstu piosenki pop jest tak silna i wynika z krzyżowania się tak wielu subtekstów, że znajomość przez odbiorcę ich wszystkich nie jest konieczna, a to po pierwsze znaczy, że nie trzeba być fanem piosenkarzy, by ją widzieć, po drugie, że jest ona dla wykonawców ważna, tak jak ważna jest więź z odbiorcą – jedna z podstawowych „korzyści” z personalizacją związanych.

Ikonosfera to wiele indywidualnych dla danego wykonawcy elementów, które powtarzają się w tekście. Nie ma sensu ani potrzeby drobiazgowej ich identyfikacji, ważne są ukazane mechanizmy przenikania się subteks-

tów oraz opisany, wszechobecny obraz idola wspólny dla analizowanych wykonawców. Oczywiście niektóre elementy są bardziej eksponowane. W przypadku Dody wspomniałem już o fizycznej atrakcyjności, do tego z pewnością należy dodać wizerunek silnej, niezależnej kobiety.

Nie daj się
Ludzie niech swoje myślą
Nie daj się
Z diabłem do piekła wyślą
Nie daj się
Warto być zawsze tylko sobą⁵⁶

– śpiewa Doda w utworze *Nie daj się*, a w teledysku⁵⁷ przechodzi metamorfozę z nieporadnej dziewczyny w brązowym sweterku w... siebie. Obraz silnej, „niegrzecznej dziewczynki”, to także spora część fabuły teledysku *Fuck it*⁵⁸: kradzież wódki w sklepie monopolowym, kłótnie i bicie się z mężczyzną i wreszcie, w finale, mierzenie do siebie nawzajem z pistoletów. Męskim bohaterem obrazu jest raper Fokus, dobrze znany fanom wykonywanego przez niego gatunku muzyki, który za wzięcie udziału w utworze (autorstwo i wykonanie zwrotek) został przez wielu z nich odsądzony od czci i wiary. Pod artykułem, w którym raper pozytywnie wypowiada się o Dodzie i zaznacza, że pomimo możliwych kontrowersji wziął udział w projekcie, ponieważ lubi wyzwania⁵⁹, znajdują się m.in. takie komentarze:

Straciłeś chłopie w moich oczach :(Nie tłumacz się bo poleciałeś na kasę...

Fakus – zjazd za ten numer. Z każdym można, ale z Dodą? Jesteś już od teraz komercyjnym szcurem. Zagraj w tańcu z gwiazdami i jakiejś reklamie – polski HH ci dziękuje.

⁵⁶ Doda: *Nie daj się*. W: Doda: *Diamond Bitch...*

⁵⁷ Doda: *Nie daj się*, <https://www.youtube.com/watch?v=r6y1INyZ7HE> [dostęp: 21.10.2015].

⁵⁸ Doda: *Fuck it*. <https://www.youtube.com/watch?v=GmcUQjehtnE> [dostęp: 21.10.2015].

⁵⁹ Zob. <http://muzyka.interia.pl/hip-hop/news/raper-o-dodzie-twarda-zawodniczka,1629023,2098> [dostęp: 8.05.2013].

Czyli jednak ten Norwid nie był taki głupi, przewidział w wierszu „Fortepian Chopina” to co się stanie z kolebką hip hopu w Polsce. „Ideal sięgnął bruku--”

Komentarze przywołuję nie bez powodu. Rok później pojawił się teledysk do utworu, który szybko obiegił internet, goszcząc także na portalach plotkarskich, co wiąże się z szerokim odbiorem. Po premierze menedżerka rapera napisała:

Montaż zepsuł cały scenariusz, zignorowali wszystkie nasze uwagi, zrobili tak, żeby Dodzina była najfajniejsza nie licząc się zupełnie z wizerunkiem Fokusa. Niech się nauczy współpracować z ludźmi, albo w ogóle się tego nie podejmuje. Klip jest gówniany i mega amatorski. Nie ważne, ile w niego zainwestowała, to jest DNO. Nuda, potworny montaż, ból i żal⁶⁰.

Komentarz w zasadzie wpisuje się w wizerunek Dody i choć jest krytyczny, to paradoksalnie wyraźnie wskazuje na związany z ikonosferą piosenkarki obraz kobiety dominującej, która robi wszystko tak, jak chce. Opinia taka nie jest więc w stanie w żaden sposób „zaszkodzić” gwieździe. Teledysk podobno bardzo nie spodobał się raperowi, który stwierdził, że niektóre sceny są zbyt ostre, i był na tyle zły, że chciał pozwać Rabczewską do sądu⁶¹ – piszę podobno, ponieważ nieco cynicznie można powiedzieć, że premiera teledysku była doskonałym pretekstem, by w oczach swoich fanów Fokus mógł „podreperować” swój wizerunek i niejako zamazać poprzednie, pochlebne opinie o wokalistce – w końcu to m.in. o „wizerunku Fokusa” mówi jego menedżerka. Wizerunki i związane z nimi ikonosfery muszą być spójne, by były jasne, charakterystyczne, znajome.

W omawianym teledysku, tak jak we wszystkich innych, znajduje się wiele elementów ikonosfery, także tej związanej z wydawnictwami, z których teledyski pochodzą. To np. styl strojów Dody, zawsze spójny w zakresie okładek i kreacji w mediach i teledyskach, elementy grafik książeczek – wspomniany w poprzednim rozdziale motyw elfów związany z albumem

⁶⁰ <http://muzyka.onet.pl/newsy/pop/doda-i-fokus-kochankami-zobacz-teledysk-fuck-it,1,5301962,wiadomosc.html> [dostęp: 8.05.2013].

⁶¹ Zob. ibidem.

7 pokus głównych pojawia się w teledysku *Fuck it* w postaci symbolu płci żeńskiej z rogami/elfimi uszami (przyklejony) na masce wehikułu, którym „niegrzeczna para” mknie przez miasto.

Identycznie wygląda to w przypadku zespołu Ich Troje: zawsze czerwone włosy Michała Wiśniewskiego i jego egzaltacja podczas śpiewania, rozpoznawalny styl ubioru itd. W tym miejscu należy przyjrzeć się teledyskowi *A wszystko to...*⁶². Jest on coverem piosenki *Alles aus Liebe* niemieckiej grupy Die Toten Hosen. Co ważne, utwór Ich Troje zapożycza z pierwowzoru nie tylko muzykę i słowa, ale także punkową estetykę! – na obrazie widać „punkowy koncert” Ich Troje (i wymachującego irokezem Wiśniewskiego) w ciasnym klubie, a także ujęcia zakochanej pary, ubranej jak typowi przedstawiciele punkowej subkultury. To pomiędzy trzecim albumem (z którego pochodzi utwór) a czwartym (z megahitem *Powiedz*) kształtował się znany dzisiaj wizerunek grupy. Każdy następny teledysk i okładka były już spójne, w zasadzie niezienne – od „sępów miłości”, od ogromnej popularności i rozpoznawalności czerwone włosy wokalisty już nie zmieniły koloru, ponieważ ikonosfera związana z zespołem zapisała się w wyobraźni masowego odbiorcy – ikonosfera to nie tylko znaczenia, ale także rozpoznawalność.

W przypadku popu można powiedzieć za „tradycyjnymi definicjami”, że teledysk jest ilustracją piosenki, ale tylko wówczas, gdy piosenkę pop będziemy rozumieć jako wielokodowy, całościowy tekst, a nie tylko utwór słowno-muzyczny.

Koncert

Koncert oznacza wykonanie muzyczne, grupę muzyków oraz gatunek muzyczny⁶³. Przypadek muzyki rozrywkowej odnosi się do pierwszego znaczenia. Jest to „impieza publiczna, na której wykonywane są utwory muzyczne”⁶⁴, „publiczna prezentacja utworów muzycznych i sztuki wy-

⁶² Ich Troje: *A wszystko to...*, <https://www.youtube.com/watch?v=CLOtzKrwPOM> [dostęp: 21.10.2015].

⁶³ Zob. M. ULRICH: *Atlas muzyki*. Przeł. P. MACULEWICZ. Warszawa 2002, s. 121.

⁶⁴ W. PANEK: *Encyklopedia muzyki rozrywkowej...*, s. 183.

konawczej; impreza artystyczna, wypełniona programem muzycznym (instrumentalnym lub wokalnym)⁶⁵.

Choć termin „koncert” w jednoznaczny sposób określa sytuację komunikacyjną: wykonawca znajduje się bezpośrednio przed publicznością i przedstawia swoją twórczość, to jednak wymaga uściślenia. Otóż nie traktuję synonimicznie pojęć koncertu i występu na żywo, ponieważ to drugie może sugerować, że „żywe”, „prawdziwe” jest wszystko. Tymczasem występom koncertowym dość często towarzyszy zjawisko playbacku, czyli odtwarzania wcześniej nagranej ścieżki dźwiękowej, podczas którego wykonawca symuluje śpiew i grę na instrumentach, czy półplaybacku, kiedy odtwarzanej muzyce towarzyszy „żywy” wokal. Posługując się terminem koncert, mam na uwadze właśnie sytuację komunikacyjną, a to, czy wykonawca zdecydował się na jakąś formę playbacku, nie ma dla tej sytuacji znaczenia, choć samo w sobie może wywoływać negatywne oceny odbiorców. Nieraz potrafią się oni pokłócić o to, czy podczas danego występu śpiew był na żywo czy nie, na różne sposoby deprecjonować z tego powodu wykonawcę, jednak komentują oni właśnie koncert. Z wymienionych powodów oraz z racji tego, że playback może mieć różne przyczyny i w różnym stopniu dotyczy całej muzyki rozrywkowej, podczas analizy materiałów koncertowych nie będę brał tego zjawiska pod uwagę.

Patryk Gałuszka w książce *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii* pisze, że koncert

jest przede wszystkim samoistnym produktem kulturalnym, będącym jednocześnie wysoce skuteczną formą promocji artysty, jego twórczości generalnie lub konkretnych albumów. Organizatorzy koncertów, traktują występ jak produkt kultury, będący innym rodzajem działalności niż wydawanie fonogramów, często prowadzonym niezależnie od branży fonograficznej. [...] Dzięki występom na żywo artyści mogą zarabiać niezależnie od tego czy nagrali dobrze sprzedającą się płytę lub czy uzyskują tantiemy autorskie. Jednocześnie jednak, koncert jest niezwykle istotnym sposobem promocji muzyki, wpływającym bezpośrednio na sprzedaż fonogramów⁶⁶.

⁶⁵ A. WOLAŃSKI: *Słownik terminów muzyki rozrywkowej...*, s. 136.

⁶⁶ P. GAŁUSZKA: *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*. Warszawa 2009, s. 146.

Podobnie jak teledysk koncert ma więc dwoistą naturę. Z jednej strony to przekaz artystyczny, z drugiej – narzędzie marketingu. W jaki więc sposób, jako tekst składowy piosenki pop, łączy się z pozostałymi jej elementami? W poprzednim fragmencie opisałem teledysk *Dziękuję* – to jedyny obraz o tematyce koncertowej w całym analizowanym materiale, którego przekaz jednocześnie posiada najbardziej wyraźną dominantę zacieśniania więzi z odbiorcą, zdobywania jego przychyłności oraz pogłębiania istniejącego już stosunku emocjonalnego do idola. Myślę, że można mówić tutaj o analogii. Koncertowa sytuacja odbioru, jak pisze Jeziński,

odpowiada najbardziej pierwotnej formie kontaktu wykonawcy ze słuchaczem – utwór grany na scenie w czasie realnym budzi największe emocje, zarówno u nadawcy, jak i odbiorcy. Co najważniejsze z tej perspektywy – sytuacja bezpośredniego interpersonalnego kontaktu pozwala na nacechowane emocjonalnie natychmiastowe sprzężenie zwrotne, które jest zazwyczaj prymarną konstytutywną cechą przekazu muzyki popularnej⁶⁷.

Charakterystyczną i niezaprzeczną cechą sytuacji komunikacyjnej koncertu jest zacieśnianie więzi pomiędzy idolem a fanami, jednak działanie to może być jeszcze silniejsze dzięki dodatkowym gestom skierowanym do odbiorców. Wojciech Siwak w *Estetyce rocka*, analizując koncert jako strukturę teatralną, zauważa, że:

nawiązaniu kontaktu, poza muzycznym i teatralnym „wejściem”, służą też wszelkie formy powitania i zapowiedzi, w których wykonawcy starają się uaktywnić emocje odbiorców, zwracając się do nich w bezpośredniej wypowiedzi. Przypomina to nieco strukturę dramatyczną ceremonii dworskiej, gdzie po ekspozycji, efektownym wejściu następuje moment powitania. Ta zmiana formy kontaktu ma na celu uaktywnienie odbiorcy poprzez nadanie mu statusu osoby ważnej [...]. Wspólnie z publicznością śpiewane hasła refrenu nie tylko odkrywają klucz symboliczny utworu, lecz także stanowią szczytowe momenty obustronnej, to znaczy realizującej się na scenie i na widowni ekspresji⁶⁸.

⁶⁷ M. JEZIŃSKI: *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny...*, s. 56.

⁶⁸ W. SIWAK: *Estetyka rocka*. Warszawa 1993, s. 88–89.

Koncerty zarówno Ich Troje, jak i zespołu Virgin oraz Dody posiadają wszystkie wymienione elementy. Przykładowo piosenkarka na Sopot Hit Festiwal 2008 podczas wykonywania piosenki *Nie daj się*⁶⁹ przed ostatnimi refrenami z powodzeniem prowokuje publiczność do klaskania w rytm muzyki. Następnie cichną instrumenty, poza perkusją wybijającą takt, a Doda zwraca się do widowni: „Dobra! Teraz robimy taki manewr, potrzebuję od was tylko trzy słowa: nie-daj-się. Śpiewamy głośno sam początek, ja dokonczę resztę. Dacie radę?!”. Publiczność krzyczy z aprobatą, po czym głośno wyśpiewuje wskazany wers, w wokalnym dialogu tworząc z piosenkarką cały refren. W *Scenicznych rytuałach* Simon Frith celnie stwierdza, iż:

w utworze muzycznym najłatwiej jest uczestniczyć poprzez rytm, poprzez decyzje, kiedy się poruszyć, w jakim tempie, z jaką regularnością i powtarzalnością, choćby przytupując nogą, klaszcząc w dłonie czy po prostu rytmicznie poruszając głową. W przypadku występu na żywo jest to rzecz jasna zarazem doświadczenie uczestnictwa w zbiorowości, kiedy nasze ruchy są powiązane z ruchami innych ludzi, oraz uczestnictwa w muzyce, kiedy nasza reakcja (jak w klasycznej afrykańskiej tradycji wezwania i odpowiedzi) stanowi niezbędny element samej muzyki⁷⁰.

Koncert w Opolu w 2002 r.⁷¹ Michał Wiśniewski zaczął od wprowadzenia:

Specjalnie dla was, mam nadzieję, że zachowacie się tak, jak zachowuje się Opole przez ostatnie trzy koncerty, które tu graliśmy; zagraliśmy na festiwalu a później dwa razy wypełniony ten piękny amfiteatr opolski; zaśpiewamy piosenkę, którą z pewnością znacie.

I hop do góry ta strona!

[Publiczność zaczyna klaskać w takt nabijany przez samą gitarę grającą akordy „zbliżającej się” piosenki].

No, no, no! W górę!

⁶⁹ Doda – Sopot Hit Festiwal 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=utjACKsK9UY> [dostęp: 21.10.2015].

⁷⁰ S. FRITH: *Sceniczne rytuały...*, s. 190.

⁷¹ Ich Troje – Opole 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=Q7tdecfa5jo> [dostęp: 21.10.2015].

[Publiczność wstaje].

Pięknie, cudownie! A wy będziecie tak siedzieć? Hop, hop! Dawaj!

Piosenka, która będzie wykonywana, czyli *A wszystko to... (bo ciebie kocham)!*, zostaje przez widownię rozpoznana bez trudu z dwóch powodów: po pierwsze to hit, po drugie, choć podczas zapowiedzi gra tylko nieprzeestrojona gitara, to właśnie w taki sposób zaczyna się ten przebój. Gdy do gitary dołączają pozostałe instrumenty, a piosenkarz zaczyna śpiewać, drugi wers śpiewa już publiczność, z którą zaczyna się „wymieniać” głosem. W połowie utworu wchodzi na widownię i, cały czas śpiewając, staje pośród niej na podwyższeniu. Podczas drugiej piosenki (*Zawsze z tobą chciałbym być* – również znany hit) idzie wśród publiczności z powrotem w kierunku sceny. Przez cały ten czas flirtuje z ludźmi, „przybija piątki”, podsuwa im mikrofon, by zaśpiewali wers. Pod tym występem umieszczonym w serwisie YouTube znajduje się wyróżniony największą liczbą pozytywnych ocen użytkowników komentarz: „Wiśniewski to umiał podgrzać atmosferę i rozkręcić publiczność”.

Cały zestaw gestów i umiejętność „rozkręcania publiczności”, które ze strony wykonawcy wzmacniają poczucie zbiorowości odbiorców występu, są niewątpliwie cechą koncertów muzyki pop, nie są jednak cechą dla niej charakterystyczną, gdyż dotyczą wielu gatunków muzyki rozrywkowej. O koncercie pop można powiedzieć to, co o koncercie rockowym mówi Siwak:

koncert rockowy nie zawsze musi być wielkim widowiskiem, niemniej prawie zawsze jest strukturą teatralną. Dzieje się tak z uwagi na użyty w nim zestaw środków teatralnych, jego dramaturgiczną konstrukcję oraz typ przeżycia, polegający na uwspólnieniu go poprzez uczynienie odbiorcy aktywnym uczestnikiem powstającego w sposób procesualny artystycznego zdarzenia⁷².

Z dotychczasowych analiz wynika jednak, że zacieśnianie więzi z odbiorcą jest w przypadku piosenki pop niezwykle ważne i powszechne, nierozłączne. Czy ujawnia się to podczas koncertów w inny sposób niż tylko ten wynikający z sytuacji komunikacyjnej?

⁷² W. SIWAK: *Estetyka rocka...*, s. 91.

Wróćmy do przykładu utworu *Dziękuję Dody*. Na Sopot Hit Festiwal 2009⁷³, przed wykonaniem tej piosenki, wokalistka mówi: „zaśpiewam piosenkę, którą napisałam specjalnie dla swoich fanów”. Oczywiście, choć niedosłowne zadedykowanie tego utworu fanom, które związane było z książeczką do albumu i teledyskiem, na koncercie zostaje udosłownione, mało tego, zostaje powiedziane, że to fani byli powodem napisania piosenki. Tworzenie więzi przy pomocy wszystkich subtekstów w tekście-koncercie zostaje skupione jak w soczewce z powodu sytuacji komunikacyjnej:

Jak zaczynała powstawać nasza piąta płyta, wpadło mi do głowy kilka dźwięków

[Mówi Jacek Łągwa stojący z gitarą sam na scenie i zaczyna grać *Tobą oddychać chcę*],

do których Michał napisał super słowa i chciałbym tak z tego miejsca zadedykować tę piosenkę mojej żonie, która się ze mną już czternaście lat mężczy! [Publiczność klaszcze]⁷⁴.

Analizując teledysk do tego utworu, pokazałem, jak konstrukcja obrazu sprawia, że wyznaczenie w nim zawarte umieszczone zostaje pomiędzy Łągwą a jego żoną. W sytuacji koncertowej zostaje to powiedziane wprost. Jednocześnie zacieśnianie więzi z odbiorcą dokonywane za pomocą teledysku, m.in. poprzez uniwersalność tematu i identyfikację z wykonawcą, zostaje w pełni zachowane podczas występu. Po wprowadzeniu piosenkarza publiczność w żywej reakcji na jego słowa klaszcze. Przed ostatnimi refrenami Łągwa przerywa śpiew i mówi do widowni: „I ponieważ gorąco wierzę, kochani, że każdy ma swoją drugą połowę, to mam taką propozycję – każdy chłopak dla swojej dziewczyny i każda dziewczyna dla swojego chłopaka, uwaga!”, po czym zaczyna śpiewać z nią refren (a realizator pokazuje całującą się parę, zapewne sprowokowaną do tego sytuacją). Okazuje się, że pomiędzy tekstami istnieje pełna zgodność elementów znaczących i to, co dla piosenki pop charakterystyczne, przenika do koncertu, choć koncert sam w sobie, jako forma komunikacji, charakterystyczny dla popu nie jest.

⁷³ Doda – Sopot Hit Festiwal 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=1C9zZnr-cXk> [dostęp: 21.10.2015].

⁷⁴ Ich Troje – Koncert „A Niech Gadają” (*Tobą oddychać chcę*), <https://www.youtube.com/watch?v=cDFxz4ZmswM&list=PL99772DE2BE45AE6E> [dostęp: 17.05.2013].

Przy okazji powraca po raz kolejny kwestia autor/wykonawca. Łągwa w swoim wprowadzeniu mówi, że słowa piosenki napisał Michał Wiśniewski (co wiadomo także z książeczki do albumu), jednak, jak pamiętamy, w komentarzu pod teledyskiem fan twierdził, że Łągwa pisał dla swojej żony „takie ładne teksty”. Wyraźnie widać, że zrównanie wykonawcy z autorem nie przebiega tylko na poziomie zespołu, który może mieć różnych tekściarzy, ale także w obrębie poszczególnych jego członków. Ponieważ Łągwa jest jedynym śpiewającym w utworze, a teledysk dodatkowo ukierunkowuje przekaz, to właśnie jemu odbiorca przypisuje autorstwo.

Na koncercie „artysta ma możliwość nawiązania bliskiego kontaktu z publicznością, co stwarza bardzo dobre okazje do budowania pożądanego *image* wykonawcy”⁷⁵ – obrazowość, ikonosfera są dokładnie takie same, jak w przypadku teledysku, a co najważniejsze, tak samo bogate. Przywołany występ Dody w Sopocie w 2008 r. z piosenką *Nie daj się* zaczyna się od pojawienia się na scenie wokalistki „zapakowanej” w duże, różowe pudło z przezroczystym frontem, za którym widać ją zastygłą w pozie, stojącą bokiem, z uniesionym do ust mikrofonem. Ubrana jest jaskrawo, różowo, pstrokatą; całość wygląda tak, jakby na scenie pojawił się egzemplarz lalki Barbie, „model: piosenkarka”, który nagle ożywa, wychodzi z pudła i zaczyna śpiewać. Lalkowy, cukierkowy, jaskrawy – to drugi obok „wampa” styl charakterystyczny dla Dody, który wpisuje się w istotną dla jej ikonosfery cielesność (jako „lalka” zawsze eksponuje biust czy pokazuje pośladki). Gdy zajrzemy do książeczki albumu Virgin *Ficca*, zobaczymy obejmujące obie strony zdjęcie⁷⁶, na którym Doda ubrana właśnie w „stylu barbie” wychodzi zza celofanowej zasłony, za którą widać wiszące elementy garderoby: stanik, buty, torebkę, białe futerko, ułożone tak, jakby były elementem zestawu ubrań, które można zmieniać zawartej w zestawie lalce.

Tak jak w przypadku teledysków, elementy obrazowości koncertów są czasowo zsynchronizowane z wydawanymi albumami. Doda na miesiąc przed premierą swojej pierwszej solowej płyty *Diamond Bitch* wystąpiła na festiwalu w Opolu z nowym utworem *Katharsis*⁷⁷. Piosenkarka, rozpoczynając występ, wyszła z dużego diamentu, ekrany pokrywające scenę

⁷⁵ P. GAŁUSZKA: *Biznes muzyczny...*, s. 147.

⁷⁶ Virgin: *Bimbo...*

⁷⁷ Doda – Opole 2007, <http://www.youtube.com/watch?v=NDWIR9Zt274> [dostęp: 21.10.2015].

wyświetlały także diamenty, a ona sama miała na sobie duże, diamentowe kolczyki, diamentowy wisior na staniku i pokryty diamentami mikrofon.

Frith uważa, że teledysk jest najbardziej interesujący jako typ idealny występu czy wizualne ramy. Jak pisał:

rozmaite gatunki muzyki popularnej oferują odmienne rozumienie relacji między wykonawcą a widownią, wykonawcą a piosenką, wykonawcą a wykonawcą. Te różnice muszą zostać wyartykułowane w teledysku. Wiarygodny muzyk heavymetalowy wygląda i zachowuje się inaczej niż wiarygodna gwiazda country. [...] teledyski są ważne [...] dlatego, że pozwalają muzykom (lub ich firmom płytowym) przełożyć ich wykonawcze ideały bezpośrednio na język telewizyjny⁷⁸.

Koncerty mają z innymi subtekstami wspólne wszystkie elementy ikonosfery. Podczas wykonywania piosenki *Mam już dość* (Opole 2002) Michał Wiśniewski odpycha obiektyw podążającego za nim przez scenę kamerzysty – robi to dokładnie takim samym gestem jak w teledysku, jak gdyby na chwilę obiektyw należał do śledzącego go paparazzi. Występ Dody rozpoczynają biegający po scenie, ubrani w białe maski i płaszcze, ludzie czytający i szarpiający gazety, a z głośników słychać prześcigające się głosy wykrzykujące plotki⁷⁹. Następnie zaczyna się piosenka *Nie daj się* (wstęp do wykonania utworu jest jednym z łączników międzypiosenkowych z albumu *7 pokus głównych*, natomiast utwór pochodzi z reedycji albumu poprzedniego, tj. *Diamond Bitch*).

Niemal niemożliwe okazuje się znalezienie koncertu, do którego realizacji wykonawcy nie używają dodatkowych elementów wizualnych. Co ciekawe, trudno dostrzec nowatorstwo rozwiązań – bardzo często elementy te powtarzają się podczas określonych piosenek. Przykładowo na rozpoczęcie *Mam już dość* Wiśniewski wjeżdża na scenę na motorze, a podczas wykonywania *Powiedz* wszyscy członkowie zespołu zazwyczaj trzymają płonące pochodnie. Doda z lubością wykorzystuje wszelkie motywy skrzydeł, a do mikrofonu przyczepia długi czarny ogon, ni to bat, ni to frędzle. Elementy

⁷⁸ S. FRITH: *Sceniczne rytuały...*, s. 307.

⁷⁹ Doda – *Jedyna taka Dwójka*, <http://www.youtube.com/watch?v=xdmnmiL6fy0> [dostęp: 21.10.2015].

wizualne, dotyczące estetyki wykonawców czy ich ikonosfery, są niezwykle silnie z nimi związane – wystarczy spojrzeć na koncert/spektakl Ich Troje w Teatrze STU, wyreżyserowany i wyprodukowany przez Krzysztofa Jasińskiego, którego estetyka w ogóle nie odbiega od tej prezentowanej przez zespół oraz w którym zawarte są stałe elementy wizualne koncertów Ich Troje (jak pochodnie podczas wykonywania *Powiedz*)⁸⁰.

Z czasem, prawdopodobnie w związku z coraz silniej rysującą się w kulturze zachodnioeuropejskiej tendencją percepcyjną, polegającą na coraz większym znaczeniu obrazu, a tym samym coraz większej roli wizualnych środków oddziaływania (przede wszystkim telewizji), a także na skutek włączenia rocka w obieg kultury masowej oraz w mechanizmy przemysłu rozrywkowego, rock zmienił formy prezentacji. Zarówno występ telewizyjny, jak też gigantyczne koncerty w halach widowiskowych i na stadionach wymagały odpowiedniej do rozmiarów lub specyfiki widowiska oprawy. Właśnie wtedy pojawiły się koncerty, od pierwszych minut olśniewające również w warstwie widowiskowo-scenograficznej⁸¹.

Patrząc z perspektywy historycznej, koncert piosenki pop wyrasta z tradycji teatralności i atrakcyjnej wizualności koncertów rockowych, którą, jak się zdaje, eksploruje właśnie z powodu chęci dotarcia do, nazwijmy go, powszechnego widza (jak i chęci jego emocjonalnego pobudzenia). Nie każdy wykonawca z niezwykle pojemnego gatunku rocka realizuje podczas swoich koncertów taką strategię wizualności (mówię o elementach dodatkowych, a nie tych, które związane są z sytuacją komunikacyjną koncertu jako taką), natomiast każdy koncert analizowanych wykonawców charakteryzuje się tym, co wiąże się z definicją popu jako gatunku silnie skomercjalizowanego. Jednocześnie koncert jako subtekst tekstu piosenki pop posiada wszystkie elementy znaczące zawarte w innych subtekstach, buduje i jest nośnikiem ikonosfery związanej z wykonawcą, zaś te elementy, które dotyczą budowania więzi z odbiorcą, niezwykle silnie się w nim ogniskują.

⁸⁰ Ich Troje – Teatr STU, <https://www.youtube.com/watch?v=-pF3cpbXGgY> [dostęp: 21.10.2015].

⁸¹ W. SŁAWAK: *Estetyka rocka...*, s. 80–81.

Kicz jako cecha konstytutywna popu

W *Małej encyklopedii obciachu*, którą jej twórcy słowami autora wstępu Marcina Rychlewskiego uznają za subiektywną, stroniczą, a momentami złośliwą⁸², znajdziemy zarówno hasło dotyczące Dody, jak i Michała Wiśniewskiego wraz z zespołem Ich Troje. Ta pierwsza to „Niekwestionowana królowa kiczu”⁸³, ten drugi to „Król kiczu, tkliwości, taniego sentymentalizmu i czułościowości”⁸⁴. Wydaje się, że termin „kicz” może być kluczem do scharakteryzowania badanego tekstu i że określa wiele z jego zanalizowanych i zinterpretowanych elementów. Choć intuicyjnie zgadzamy się, jak sądzę, z tytułami, jakie otrzymali od autorów encyklopedii wymienieni wykonawcy, to by kicz nie był swego rodzaju wytrychem pojęciowym, a kategorią w pełni funkcjonalną, należy ją dookreślić.

Literatura teoretyczna, którą termin kicz obrósł, ma imponujące rozmiary. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy jest ciągle mierzenie się badaczy z precyzyjnym zdefiniowaniem terminu:

Jest to temat z pozoru prosty, a w istocie rzeczy najeżony komplikacjami. Nic zresztą bardziej skomplikowanego jak tak zwane tematy proste, dotyczące pojęć, którymi posługujemy się na co dzień z poczuciem ich oczywistości, a która to oczywistość pryska, w momencie gry przychodzi refleksja. Kicz jest pojęciem nieokreślonym, wieloznacznym, używanym niemal intuicyjnie⁸⁵.

Czesław Robotycki słusznie i przytomnie zauważa, że, jak podpowiada logika, kicz można potraktować jako tzw. pojęcie rozmyte, definiowane przez użycie – „Gdy zastanowimy się nad naturą takich pojęć, łatwo dojdziemy do wniosku, że domeną ich istnienia może być myślenie i wiedza potoczna”⁸⁶. Nie wypada się nie zgodzić. Oczywiście samo etykietowanie

⁸² *Mała encyklopedia obciachu*. Autorzy haseł: P. GOGLER, A. JANUSZKIEWICZ, M. KLAJN, M. WESOŁOWSKI. Red. i wstęp M. RYCHLEWSKI. Poznań 2008, s. 11.

⁸³ *Ibidem*, s. 35.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 60–61.

⁸⁵ P. BEYLIN: *Autentyczność i kicze. Artykuły i felietony*. Warszawa 1975, s. 179.

⁸⁶ C. ROBOTYCKI: *Kicz – „kilka myśli... co nie nowe”*. W: *Kicz w kulturze*. Red. M. FIDERKIEWICZ. Katowice 2006, s. 13.

jakiegoś wytworu ludzkiej działalności mianem kiczu jest niewystarczające, by mogło posłużyć owocnej analizie tekstu (choć wystarczyłoby jako przyczynek do negatywnego wartościowania, które z pojęciem kiczu jest silnie związane), jednak zdecydowanie ułatwia wskazanie materiału, który warto takim analizom poddać; warto, ponieważ w myśli społeczności odbiorców „jest” kiczem. W postrzeganiu tego terminu blisko mi do Pawła Beylina, którego refleksje, nawiasem mówiąc, uważam za jedne z bardziej wartościowych, choć ukazały się dość dawno, bo w latach siedemdziesiątych. Kicz ujmuje on „zarówno z punktu widzenia estetycznego, jak i pozaestetycznego, a konkretnie mówiąc, socjologicznego”⁸⁷ – kicz określa z jednej strony strukturę tekstu, z drugiej jego społeczną egzystencję; próby rozdzielania obu sfer uważam za nielogiczne i zwyczajnie chybione.

Ponieważ o kiczu pisano z wielu perspektyw i tworzono liczne zbiory jego wyznaczników, nie będę się do nich wszystkich ustosunkowywał – podejść do sprawy w sposób arbitralny i w przypadku wyznaczników strukturalnych związanych z estetyką wybiorę te, które z perspektywy tekstologicznej okazują się pożyteczne, miarodajne oraz nie budzą wątpliwości i powtarzają się w wielu pracach.

Nieco przewrotnie wyjdę od społecznego użycia omawianego pojęcia i postawię następującą tezę: analizowany przeze mnie materiał jest kiczowaty – po pierwsze dlatego, że sam jako odbiorca i uczestnik polskiego tekstu kultury intuicyjnie właśnie tym pojęciem etykietuję twórczość Dody i Ich Troje, pod drugie dlatego, że w wielu publikacjach twórczość ta etykietę taką posiada, a po trzecie, najważniejsze, ponieważ badanych przedstawiciele piosenki pop jako kiczowatych postrzega społeczeństwo (dokładniej zaś ta jego część, która tym pojęciem się posługuje, czyli nie jest odbiorcą kiczu, przynajmniej nie bezrefleksyjnym).

Wojciech Józef Burszta w pierwszym akapicie artykułu na temat kiczu pisze:

Jak wielu współczesnych humanistów śledzących zmiany zachodzące z *Lebenswelt* początków XXI stulecia peregrynacje po interesujących mnie tematach zaczynam coraz częściej od przeglądania stron www. To właśnie tutaj, na największym śmietniku informacyjnym w dziejach, mimo wszystko da

⁸⁷ P. BEYLIN: *Autentyczność i kicze...*, s. 176.

się uchwycić tendencje typowe dla kultury dzisiejszej, prześledzić trajektorię rozplenia się sensów pojęć [...] sieć dostarcza wiedzy nie tyle o samych pojęciach (których konotacje trzeba niekiedy mozolnie rekonstruować), ile o ich desygnatach w postaci najróżniejszych form uczestnictwa w kulturze⁸⁸.

W innym miejscu, we wstępie do *Małej encyklopedii obciachu*, Rychlewski twierdzi, że „w dzisiejszych czasach jednym z najcenniejszych źródeł informacji na temat tego, co uważa się za obciachowe, jest internet. Stanowił on dla nas niewątpliwie istotną inspirację”⁸⁹. Tezę mówiącą, że Dodę i Ich Troje społeczeństwo uznaje za wykonawców kiczowatych, postawiłem właśnie na podstawie zawartości internetu – komentarzy do elementów twórczości tych wykonawców czy wiadomości na ich temat, wątków poruszanych na forach dyskusyjnych – wystarczy wpisać w wyszukiwarkę termin oraz nazwę wykonawcy, a pojawi się mnóstwo wyników.

Skoro zostało ustalone, że tekst polskiej piosenki pop reprezentowany przez Dodę oraz Ich Troje jest kiczowaty, należy się zastanowić, na czym ta kiczowatość polega.

Andrzej Banach w kanonicznej już książce *O kiczu*, wychodząc od opozycji przeżywania i doświadczenia, upatruje początku zjawiska u progu nowoczesności, rozwoju cywilizacji, za sprawą której „kicz jest zastępstwem doświadczenia, jest powtórką »doświadczenia« z cudzej ręki, na cudzą wiarę, pozornego [...] zamiast gimnastyki kupienie biletu na mecz”⁹⁰. Jak zaznaczyłem, nie mam zamiaru zajmować się dyskusją na temat kategorii kiczu, wspominam o tym, by po pierwsze pokazać, jak powszechne jest mieszanie perspektyw i punktów widzenia w jego opisie, a po drugie uargumentować wybór konkretnego, ponadczasowego wyznacznika dotyczącego struktury tekstu. W innym miejscu swojej książki Banach pisze, że kicz „łączy się z nieoryginalnością, z powtórką schematu”⁹¹, że jego forma „wykazuje więc zwykle zasadniczą stereotypowość; autor liczy się z silnym działaniem zaakceptowanej społecznie konwencji artystycznej”⁹², a przecież

⁸⁸ W.J. BURSZA: *Kicz konsumpcyjny*. W: *Kicz w kulturze*. Red. M. FIDERKIEWICZ. Katowice 2006, s. 20.

⁸⁹ *Mała encyklopedia obciachu...*, s. 11.

⁹⁰ Zob. A. BANACH: *O kiczu*. Kraków 1968, s. 111–120.

⁹¹ *Ibidem*, s. 77.

⁹² *Ibidem*, s. 78.

stereotypowość i konwencja nie mają nic wspólnego z epoką historyczną – odkąd istnieje sztuka, istnieją i one. Doskonale punktuje to Beylin:

Jakkolwiek istnieje ustalona tradycja, która znalazła swój wyraz w literaturze przedmiotu i wedle której źródeł estetycznych kiczu należy doszukiwać się w zdegenerowanym artystycznie romantyzmie, a społecznych – w procesach komercjalizacji sztuki, jakie pojawiły się w społeczeństwie mieszczańskim w połowie XIX wieku, sądzę, iż kicz da się odnaleźć w epokach o wiele bardziej oddalonych. To prawda, że od połowy wieku XIX rozpoczyna się masowa produkcja kiczu [...], ale dostrzegać kicz jedynie na przestrzeni ostatnich stu lat można tylko wtedy, gdy się utraci z oczu jego esencję. Kicz ujawnia swoje istnienie w najróżniejszych epokach historycznych, wszędzie tam, gdzie wytworzyły się określone stereotypy artystyczne oraz ich zmaturalizowane wcielenia w postaci dzieł⁹³.

Stereotypowość to pierwszy z dwóch formalnych wyznaczników kiczu, które uznałem za istotne. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że poruszanie się w obrębie konwencji to jeszcze nie kicz. Konwencjonalność kiczu to taka konwencjonalność, która weszła w stadium stereotypu – najpierw jest ten proces, później kicz⁹⁴. Doda i Wiśniewski, nasze rodzime gwiazdy pop, zostali okrzyknięci królem i królową kiczu. Nim przejdę do analizy ich twórczości, postawię pytanie: jak kwestia kiczu ma się do Michaela Jacksona, tytułowanego królem popu przez światowe, masowe media? Czy bycie królem popu równa się byciem królem kiczu?

Śmierć piosenkarza w 2009 r. zaowocowała lawiną superlatywnych wypowiedzi na jego temat, która przetoczyła się przez media – „na szczęście” trzeciwy głos w sprawie zabrał na łamach „Polityki” Mirosław Pęczak:

Otóż Michael Jackson rzeczywiście wniósł do muzyki pop sporo nowego i nieprzypadkowo w latach 80. stał się ikoną telewizji MTV. Podobnie jak Madonna czy zespół Queen uczynił z muzyki rozrywkowej widowisko, o czym świadczyły zarówno koncerty, jak i teledyski. Ale miarkujmy zachwyty: najczęściej dziś przypominany wideoklip do piosenki „Thriller”

⁹³ P. BEYLIN: *Autentyczność i kicze...*, s. 188–189.

⁹⁴ Zob. *ibidem*, s. 184–185.

posługuje się estetyką horrorów klasy C i nie ma tam cienia dystansu do tandetnej przecież formy. [...] Owszem, można zachwycać się słynnym *moonwalkiem* czy perfekcyjnymi piruetami, ale gdy rzecz traktujemy z pewnej perspektywy, ten jacksonowski taneczno-muzyczny show nie zrewolucjonizował kultury popularnej, odwrotnie – wpisał się w jej konserwatywne, wybitnie rozrywkowe reguły [...]. Michael Jackson został przez show-biznes wychowany⁹⁵.

Uważam, że Jackson, ikona popu, był królem kiczu i obracał się w obrębie stereotypów. Kicz wychodzi naprzeciw żądaniom swoich konsumentów, utwierdza nawyki i jest sztuką spełnionych oczekiwań⁹⁶, a Jackson jako król rozrywki robił to wyśmienicie. Myślę jednak, że ciekawe jest to, iż posługując się stereotypami (zwłaszcza w sferze wizualnej swojej twórczości), jednocześnie sam te stereotypy na użytek następujących po nim gwiazd wytwarzał. Zwróćmy uwagę chociażby na sceniczny wizerunek Michała Wiśniewskiego – jego liczne, przesadnie zdobione płaszcze-uniformy z obfitymi, złotymi pagonami są przecież bezpośrednim odtworzeniem stylu uniformów uwielbianych przez króla popu. „Kicz szerzy się najskuteczniej w sytuacjach kulturowo heterogenicznych”⁹⁷, a współczesność za sprawą technik masowego przekazu jest kulturowo w najwyższym stopniu heterogeniczna – konwencje im silniej poddane są stereotypizacji, im bardziej popularne, tym łatwiej i szybciej mogą się rozprzestrzeniać, następnie być powielane, znów rozprzestrzeniane itd.

Przypomnijmy sobie teledysk do *A wszystko to... (bo ciebie Kocham)*⁹⁸, który był coverem utworu niemieckiej grupy punkowej (niektórzy powiedzieliby „pop-punkowej”, gdyż „prawdziwy punk” nigdy nie znalazłby drogi do stacji telewizyjnych pokroju Vivy). Celowo piszę o obrazie, a nie wyłącznie o utworze słowno-muzycznym, gdyż Ich Troje zapożyczyło od Die Toten Hosen punkową estetykę i na bazie punkowej konwencji powstał teledysk polskiego zespołu. Choć np. Magda Femme, ówczesna wokalistka grupy, może w co bardziej spostrzegawczym widzu wzbudzić uśmiech

⁹⁵ M. PĘCZAK: *Taniec nad trumną*. „Polityka” 2009, nr 29, s. 93.

⁹⁶ Zob. P. BEYLIN: *Autentyczność i kicze...*, s. 194.

⁹⁷ Ibidem, s. 193.

⁹⁸ Ich Troje: *A wszystko to...*, <https://www.youtube.com/watch?v=CLOtZKwPOM> [dostęp: 21.10.2015].

niezbyt przekonującą grą na gitarze basowej, to jednak wszystko składnie pozostaje w konwencji: zadymiony klub, publiczność tańcząca pogo oraz fabularne ujęcia ewidentnie zakochanej pary punków.

Obraz, jak już pisałem, pochodzi z okresu kształtowania się wizerunku zespołu, co nie jest bez znaczenia, gdyż na przykładzie przywołanego utworu można prześledzić, jak konwencja ewoluuje w stereotyp, którego użycie jest niepodważalnie kiczem. Na koncercie z późniejszego okresu twórczości Ich Troje widzimy Michała Wiśniewskiego, który podczas wykonywania utworu *A wszystko to...*⁹⁹ ubrany jest w czarny „kombinezon”, raczej z lateksu niż ze skóry, z klamrami po bokach, mający więcej wspólnego z filmem pornograficznym niż ubiorem punkowca. Na przedramionach ma sporych rozmiarów „pieszczochy” obficie najeżone długimi kolcami, kojarzące się raczej z równie kiczowatym wizerunkiem zespołu Kiss, na dłoniach motocyklowe rękawiczki bez palców, na szyi łańcuchy. Do tego wszystkiego wokół piosenkarza tańczy kobieta ubrana w skórzany/lateksowy strój pokojówki. Utwór, który w pierwotnym, teledyskowym wydaniu realizowany był w konwencji punkowej, na koncercie zobrazowany jest posuniętym do granic ogólności stereotypem – ubiór Wiśniewskiego składa się z elementów, które niezwykle powszechnie w tekście kultury występują jako stereotypowe atrybuty „niegrzecznego chłopca” (trochę punku, trochę metalu, trochę pornografii, trochę harleyowca), ubiór tancerki to stereotypowy strój „niegrzecznej dziewczynki”, który zakupić można w każdym sklepie z erotycznymi gadżetami.

Kiczowatość kreacji nie ulega żadnym wątpliwościom – ten stereotyp o niezwykle ogólnikowym znaczeniu działa na „powszechnego widza”, który jest w stanie na bazie prostych skojarzeń odnaleźć go na mapie tekstu kultury; może to zrobić bardzo łatwo, gdyż stereotyp z jednej strony stanowi kolaż elementów z różnych obszarów tego tekstu, z drugiej – występuje w całości w wielu obszarach, a jego przeoczenie wydaje się niemożliwe.

Takie proste skojarzenia budujące kiczowatość sfery wizualnej tekstu piosenki pop są niezwykle częste. Mogą być bardzo szerokie, jak powyższy stereotyp „niegrzecznego chłopca” odwołujący się zarówno do konwencji

⁹⁹ Ich Troje – Koncert w Ogrodzieńcu (*A wszystko to...*), <https://www.youtube.com/watch?v=Cb6YLiZUHhg&list=PL99772DE2BE45AE6E> [dostęp: 21.05.2013].

z obszaru muzyki rozrywkowej, jak i innych tekstów kultury, chociażby filmu. Mogą odnosić się do sfery pozamuzycznej, jak np. spuszczone z góry sceny huśtawka na linkach owiniętych czerwonymi kwiatami, służąca Wiśniewskiemu i Majkowskiej podczas wyśpiewywania piosenki *Spóźnieni kochankowie*¹⁰⁰ za główny rekwizyt odsyłający właśnie do stereotypowej scenerii związanej z dwojgiem zakochanych.

Jako jeden z powodów szerzenia się kiczu wskazałem kulturową heterogeniczność współczesności. Stereotypy w takiej sytuacji mieszają się jak w tygłu. W teledysku *Electrode*¹⁰¹ Doda występuje jako syrena, która najpierw śpiewa w kokonie, a później wpada do wody, gdzie możemy zobaczyć syreni ogon w całej krasie. Z okazji zbliżającej się premiery teledysku na portalu Pudelek pojawił się artykuł donoszący, że:

Teraz **Rabczewska** szykuje się do premiery teledysku do piosenki *Electrode*. Pochwaliła się już zdjęciami zza kulis sesji, stwierdziła również, że jest „pierwszą artystką na świecie, która wystąpiła w ogonie syreny na scenie”. Mamy dla niej złą wiadomość: pierwsza była (znów) **Lady GaGa**, która miała na sobie kostium syreny podczas koncertu w Sydney w 2011 roku. Jeszcze wcześniej, bo w 2009 roku, w klipie do piosenki *No Ordinary Love* podobny pomysł wykorzystwała **Sade**¹⁰².

W następnym artykule, kontynuującym wątek zapożyczeń Dody z dorobku innych artystów (*notabene* także przedstawicieli popu), redakcja portalu przytacza obronę piosenkarki:

motyw syreny pochodzi z mitologii greckiej. Bez czerpania z dorobku kultury stalibyśmy w miejscu. [...] Nie będę odrzucać swoich pomysłów i nie spełniać marzeń tylko dlatego, że ktoś na świecie marzy podobnie¹⁰³.

¹⁰⁰ Ich Troje – Koncert „A Niech Gadają” (*Spóźnieni kochankowie*), <https://www.youtube.com/watch?v=s0C-zXD9pLE&list=PL99772DE2BE45AE6E> [dostęp: 21.05.2013].

¹⁰¹ Doda: *Electrode*, <https://www.youtube.com/watch?v=Cb6YLiZUHhg&list=PL99772DE2BE45AE6E> [dostęp: 21.10.2015].

¹⁰² http://www.pudelek.pl/artykul/54716/doda_znow_kopiuje_gage_wideo/ [dostęp: 21.05.2013].

¹⁰³ http://www.pudelek.pl/artykul/54751/doda_odpowiada_nie_dajcie_soba_manipulowac/ [dostęp: 21.05.2013].

Redakcja odpowiada – „Przypomnijmy, jak »podobnie marzą« Gaga i Dorota” – i umieszcza całą serię zdjęć obu piosenkarek ułożonych w parę, na których wyraźnie widać elementy wspólne kreacji Dody i Lady Gagi.

Przytoczona „dyskusja” na Pudelku idealnie obrazuje sytuację konwencji i stereotypu we współczesnym tekście kultury – obie strony sporu mają bowiem rację i mieszają dwie kwestie. Po pierwsze, syrena rzeczywiście jest istotą od dawna zakorzenioną w kulturze (choć, aby być dokładnym, należałoby zauważyć, że akurat w mitologii greckiej syreny „to stwory morskie, do pół ciała piękne panny, resztę miały upierzoną jak u ptaka”¹⁰⁴) i nie można udowodnić, że Doda zaczerpnęła ten motyw z twórczości Gagi. Jednak, co bardzo ważne, obraz syreny jest zarówno konwencją eksploatowaną przez sztukę, jak i wyewoluowanym z niej stereotypem, który użyty np. do wytworzenia kiczowatej, glinianej figurki można znaleźć na co drugim nadmorskim bazarze. Taka jest właśnie natura kiczu, który jest niezwykle żywotny – często nie posiada bezpośredniego źródła, a dokładniej rzecz ujmując, jego konwencjonalna proveniencja widoczna jest poza kłębowiskiem użyć, które nie sposób chronologicznie uporządkować. Użycie przez Dodę niezwykle rozpowszechnionego stereotypu syreny jest w zasadzie identyczne jak w przypadku innych gwiazd popu, a źródło inspiracji nie ma większego znaczenia, liczy się sfunkcjonalizowanie w tekście, atrakcyjność prostego skojarzenia. Po drugie, Doda faktycznie zapożycza bezpośrednio od Lady Gagi elementy wizerunku (głównie strojów, ale także rekwizytów scenicznych). Przyczyna takiego działania jest identyczna jak w przypadku Wiśniewskiego i jego „jacksonowskich uniformów” i wiąże się z naturą kiczu – tekst piosenki pop wchłania te stereotypy, które zostały sprawdzone w użyciu, wykorzystane z komercyjnym powodzeniem; wykonawcy pop zapożyczają od innych kiczowate elementy i rekonfigurują w „nowe” mozaiki, pozostając w kiczowatym paradygmacie.

Tygiel konwencji i stereotypów wydaje mi się najlepszym określeniem analizowanej interferencji tekstów w obrębie kultury. Przyjrzyjmy się koncertowi Dody na Top Trendach 2008¹⁰⁵. Na początku występu piosenkarka zasiada do fortepianu, który zgodnie z używaną przez nią estetyką jest

¹⁰⁴ J. PARANDOWSKI: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Londyn 1992, s. 259.

¹⁰⁵ Doda – Top Trendy 2008, <http://www.ipla.tv/Doda-katharsis/vod-1348> [dostęp: 21.10.2015].

pokryty różowym, pluszowym materiałem. Z tyłu sceny wyświetlane są znane już dobrze elementy: ogromne skrzydła oraz diament (w nawiązaniu do pierwszego solowego albumu Dody, którego sprzedaż była przyczyną jej obecności na festiwalu). Początek utworu piosenkarka gra na fortepianie, który stanowi jedyny instrument warstwy muzycznej i decyduje o akustycznej aranżacji jego pierwszej części. Pomiędzy pierwszą zwrotką a refrenem wstaje ona od fortepianu i zabiera ze sobą mikrofon; pozostałą część gra zespół. Pod występem możemy przeczytać komentarz: „pomysł ewidentnie odgapiiony od Britney Spears z piosenki Everytime z trasy Onyx Hotel Tour ale różnica jest taka że Britney muzykę miała całą puszczona i nie zagrała ani jednego dźwięku... Ogólnie wykonania fajne :)” – spostrzeżenie odnośnie do gry na fortepianie jest trafne, a próba „samodzielności” poskutkowałą, jak widać, sympatią ze strony odbiorców, jednak istotne jest to, że trudno w przypadku tej sytuacji wykonawczej mówić o kopiowaniu przywołanego występu Britney¹⁰⁶. Fortepian Spears pokrywają kwiaty spływające girlandami, wpisujące się w estetykę koncertu, a w połowie ballady ona również odchodzi od instrumentu. Takie rozwiązanie nie wydaje się jednak niczym oryginalnym na mapie muzyki pop. Britney lub jej menedżerowie – dokładnie tak samo jak Doda – mogli zainspirować się bezpośrednio czymś występem, mogli wpaść na niego „samodzielnie”, co przecież nie znaczy, że byli pierwsi, gdyż, będąc jednocześnie odbiorcami muzyki, najpewniej spotkali się już z tym stereotypowym rozwiązaniem scenicznym. Zapożyczanie i rekonfiguracja elementów w obszarze muzyki pop mogą być mniej lub bardziej świadome, jednak faktem jest, że nie może się ona bez nich obejść.

Pierwsze ujęcia teledysku XXX Dody¹⁰⁷ to naga piosenkarka wychodząca z wody na morskiej plaży:

Z tej piany ja wyjdę ja wyjdę ja
I nagość ma słabość twa grzeszna tak
Słów słodkim sznurem wiąże cię
Bo tego chcę tego chcę tego chcę
W otchłani fal rozpląnę się

¹⁰⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=OWs6uaxrd68> [dostęp: 22.05.2013].

¹⁰⁷ Doda: XXX, https://www.youtube.com/watch?v=d8me_9qK9uA [dostęp: 21.10.2015].

Zostaniesz eks eks eks
Cieniem moich rżęs
Zostaniesz eks samotny pośród serc¹⁰⁸.

Nawiązanie do Afrodyty zarówno w tekście, jak i obrazie utworu jest oczywiste, a kontekst greckiej bogini wydaje się łatwo rozpoznawalny. W teledysku Doda wciela się w postać tej najbardziej urodziwej z bogiń; może z łatwością wykorzystać i porzucić mężczyznę, uczynić go eks, wzbudzić pożądanie (powtarzane eks brzmi jak seks) – wszystko to wpisuje się w ikonosferę piosenkarki i motyw, nazwijmy go, „femme fatale”. W obrazie znajdziemy mnóstwo stereotypowych skojarzeń ze starożytną Grecją: stroje, niewolnicy, orgia. Elementów jest jednak znacznie więcej i pochodzą z różnych obszarów: popędzani batem przez „Afrodytę” niewolnicy ciągną „rydwan”, współczesny wóz opancerzony (z grafiką z okładki płyty na froncie), na którym ona stoi, po „wyjściu z piany morskiej” towarzyszy jej wąż (którego „Afrodyta” zjada, sama się nim stając – przejmuje węzowy język i żrenice), co jest nawiązaniem do biblijnej Ewy.

Nadmiar to drugi, bardzo istotny wyznacznik kiczu, w którego wytwarzaniu „istotną rolę odgrywa przewaga *signifiant* nad *signifié*. Wszak idzie przeważnie o nadmiar znaków, nie zaś znaczeń”¹⁰⁹. Najczęściej oba wyróżnione przeze mnie wyznaczniki idą w parze – nie wystarczy stereotypowe przywołanie Afrodyty jako pięknej kobiety wzbudzającej pożądanie, gdyż musi być jeszcze „odpowiednio” zobrazowana: białe szaty, złote dodatki (w tym złote okulary przeciwsłoneczne i tandetne złote karwasze), złote buty na koturnie – wszystko to błyszczy i przykuwa uwagę, cała wizualność jest jaskrawa i najeżona różnorodnymi elementami, które jednak nie wprowadzają żadnych nowych znaczeń.

Jak przytłaczający może być kicz w mnogości nieznaczących elementów, pokazuje teledysk Ich Troje *Tango straconych*¹¹⁰:

Siedzę przy stole – tato piszę do Ciebie
Najdłuższy w życiu list

¹⁰⁸ Doda: XXX. W: Doda: *7 pokus...*

¹⁰⁹ M. RYCHLEWSKI: *Kiczosfery muzyki popularnej. W: Kiczosfery współczesności.* Red. W.J. BURSZA, E.A. SEKUŁA. Warszawa 2008, s. 33.

¹¹⁰ Ich Troje: *Tango straconych*, <https://www.youtube.com/watch?v=LlZw7L5lFtY> [dostęp: 21.10.2015].

Choć wielu ich nie było mam prawo wiedzieć
Czy kiedyś powiesz mi¹¹¹.

Znaczenie tekstu utworu, które zostało zilustrowane w teledysku, sprowadza się do jednego elementu – rozgrywającej się podczas zwrotek sceny pisania listu i kilku przedmiotów: pióra, kartki, kałamarza, stołu, przy którym siedzi wokalista. Poza tym obraz stanowi zestaw ulubionych „rekwizytów” scenicznych Michała Wiśniewskiego: egzaltowana do granic możliwości mimika twarzy piosenkarza, mieniące się białe szaty, pochodnie, zaś całą resztę wypełnia mnóstwo pozbawionych znaczenia rzeczy.

Trudno stwierdzić, jaki stereotyp stanowi podstawę dla niezwykle bogatego sztafażu teledysku. Przypuszczam, że przedmioty związane z czynnością pisania listu mają wzbudzić poczucie romantyczności – potocznie rozumianej rzecz jasna. Krzesło i stół, na którym stoi bibularz, są „antykami”, pióro jest maczane w inkauscie, list powstaje na pojedynczej kartce grubego, być może czerpanego papieru, a piszący otoczony jest wieloma świecami.

Zasnąłem tuż pod dębem obok żołądzi
Wtulony w świeży mech
Tu poczekać chcę spotkajmy się!
Lecz dziś!¹¹²

– tak brzmi ostatnia zwrotka piosenki w wydaniu płytowym, której brak w teledysku. Uważam, że ta redukcja tekstu nie ma nic wspólnego z koniecznością skrócenia utworu na potrzeby wersji radiowej i/lub teledysku, gdyż Ich Troje w swoim dorobku posiada dłuższe obrazy. Chodzi raczej o to, że fragment ten nie pasuje do koncepcji autorów dotyczącej ilustracji. Nie ma w niej sceny rysowanej przez usunięty fragment, jest za to mnóstwo bezsensownych rekwizytów: greckie kolumny i płaskorzeźba, dym snujący się po ziemi, krąg ognia, w którym stoi wokalista – ich nadmiar wręcz atakuje zmysł wzroku.

Kicz można uznać za cechę konstytutywną tekstu piosenki pop, ponieważ dotyczy wszystkich subtekstów: teledysków, koncertów, okładek i książ-

¹¹¹ Ich Troje: *Tango straconych*. W: Ich Troje: *Po piąte...*

¹¹² Ibidem.

żeczek albumów, wizerunku – słowem – całej sfery wizualnej oraz tekstów utworów. Wydaje się, że najczęściej mówi się w kontekście analizowanych wykonawców o kiczu wizualnym, zapewne dlatego, że przez swą nachalność jest on najłatwiej dostrzegalny, jednak kiczowatość tekstu słownego jest równie „silna”:

Jakkolwiek zjawisko kiczu w najbardziej jaskrawy sposób przejawia się w ikonografii, to nie omija przecież muzyki i tekstów. Każdy chyba pamięta występ Ich Troje na Eurowizji, kiedy Michał Wiśniewski występował słynne „Kaine grenzen”. Dla każdego, kto posiada elementarne wyczucie smaku i proporcji estetycznych była to tortura porównywalna jedynie z wysłuchaniem hymnu narodowego, który intonowała Edyta Górniak podczas mistrzostw świata w Korei¹¹³.

Mowa o występie w Rydze w 2003 r.¹¹⁴, jeśli zaś chodzi o dysproporcje estetyczne, to potęgują się one jeszcze w teledysku do *Keine Grenzen*¹¹⁵, w którym obok scen „upstrzonych” od stóp do głów piosenkarzy, śpiewających wśród wzbijających się do lotu białych gołębi, znajdują się sceny ulicznych zamieszek (plany pod koniec obrazu łączą się za sprawą właśnie rzeczonych gołębi). Oprócz stereotypów i nadmiaru mamy także powiązania w przestrzeni słownej tekstu – nasuwa się porównanie stwierdzenia „żadnych granic, flag i państw” do znanego na całym świecie *Imagine* Johna Lennona; temat w utworze Ich Troje został jednak potraktowany niezwykle infantylnie.

Równie powierzchownie i bez zrozumienia kontekstu źródłowego funkcjonuje powiązanie międzytekstowe w teledysku *Fuck it Dody*¹¹⁶. W końcowej scenie walki pomiędzy kochankami/partnerami, gdy biegną oni w swoim kierunku, unosząc pistolety, piosenkarka ma na sobie bluzę z napisem „Too much love will kill you” – spotkały się dwie wybuchowe

¹¹³ M. RYCHLEWSKI: *Kiczosfery muzyki popularnej...*, s. 33.

¹¹⁴ Ich Troje – Eurowizja 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=XdmxUMPdIb4> [dostęp: 23.05.2013].

¹¹⁵ Ich Troje: *Keine Grenzen*, <https://www.youtube.com/watch?v=tYGt9xT7mng> [dostęp: 21.10.2015].

¹¹⁶ Doda: *Fuck it*, <https://www.youtube.com/watch?v=GmcUQjehtE> [dostęp: 21.10.2015].

osobowości, raper i kobieta niezależna, a to musi skończyć się rozlewem krwi. Napis jest jednak tytułem piosenki zespołu Queen, której tekst, tragiczny i pełen napięcia, mówi o mierzeniu się z wyborem pomiędzy kobietami, niemożności podjęcia tego właściwego i jego klęsce, jakkolwiek by nie był, o emocjonalnym wyniszczeniu wypowiadającego się w nim mężczyzny. Przywołanie utworu w teledysku Dody w zasadzie redukuje jego znaczenie do samego tytułu, który staje się aforyzmem, pasującą do wszystkiego sentencją, a to już działanie typowe dla kiczu.

W *Małej encyklopedii obciachu* w przypadku analizowanych wykonawców autorzy haseł zwracają uwagę także na teksty. Doda to królowa znana z „talentów poetyckich” (na potwierdzenie przywołany zostaje fragment utworu *Diamond Bitch*)¹¹⁷, podobnie jak Michał Wiśniewski, którego teksty piosenek przeszły do historii, a raczej „do lamusa” („Dokąd idziesz, Polsko? Dokąd idziesz, kraju?”, „sępie miłości”)¹¹⁸.

Cechy tekstów piosenek, które wyróżniłem podczas analiz przeprowadzonych w pierwszym rozdziale, wpisują się w kiczowatość popu – to zarówno stereotypowość, jak i nadmiar (głównie w postaci absurdalnie rozbudowanej metaforyki, za którą nie kryją się żadne gry znaczeń).

Konieczne jest zatrzymanie się na jeszcze jednej ważnej kwestii, tj. stosunku do kiczu samego autora. Jeziński, w krótkim szkicu analizując estetykę glam rocka i jego „najbardziej reprezentatywnych twórców”, udowadnia, że:

Kreacje artystyczne zaproponowane przez Ferry’ego i Bowiego, oparte bezpośrednio na estetyce kiczu, są zarazem obroną przed tym ostatnim. Są one świadomą ucieczką w tandetę i jarmarczność, umożliwiającą twórcom ich przededefiniowanie, w celu uzyskania interesującego efektu artystycznego i wzniesienie własnej aktywności na wyżyny sztuki¹¹⁹.

Możliwa jest więc sytuacja, w której estetyka kiczu zostaje zastosowana świadomie – Rychlewski w *Kiczosferach muzyki popularnej* idzie o krok

¹¹⁷ Zob. *Mała encyklopedia obciachu...*, s. 34.

¹¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 61.

¹¹⁹ M. JEZIŃSKI: *Nie-sztukę uczynić sztuką: Ziggy Stardust, Casanova i karnawał, czyli o estetyce Glam rocka*. W: *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*. Red. L. ROŻEK. Częstochowa 2000, s. 450.

dalej i przedstawia trzy rodzaje postawy wobec kiczu, czyli naiwną, ironiczną i symulacyjną:

Pierwsza z nich polega na całkowitej identyfikacji autora i publiczności z kiczową konwencją, druga – charakteryzuje się dystansem nadawcy. Postawa symulacyjna, najciekawsza z tych trzech, zakłada identyfikację częściową autora i cechuje się subtelną grą pomiędzy utożsamianiem a dystansem, pomiędzy tym, co cudze, a tym, co własne. [...] Operując pojęciami z zakresu poetyki, należałoby powiedzieć, że pierwsza z wymienionych postaw jest prawie bez wyjątku stylizacją poważną (bo wszystko brane jest „na serio” i traktowane jak „realność”), druga – zbliża się do parodii, a trzecia nosi cechy pastiszu, względnie kolażu¹²⁰.

Egzemplifikacja postawy ironicznej to chyba zawsze przywoływany w tym kontekście album *P.O.L.O.V.I.R.U.S.* zespołu Kury, a postawa symulacyjna to równie oczywisty David Bowie. Postawa pierwsza automatycznie kojarzy nam się z popem, zresztą Rychlewski przywołuje m.in. właśnie Ich Troje jako jej przedstawicieli.

Poruszoną przez badaczy problematykę postaram się zastosować jako perspektywę spojrzenia na konkretny element ikonosfery związanej z tekstem piosenki pop – chodzi o status idola-gwiazdy. Temat ten realizuje m.in. teledysk Britney Spears *Everytime*¹²¹ (ten sam utwór przywoływałem już w wersji koncertowej). Zarówno cała twórczość amerykańskiej gwiazdy, jak i ta konkretna piosenka zaliczają się bez wątpienia do popu – spójrzmy na jej stereotypową budowę. Tekst słowny to nieodkrywcza i operująca wyłącznie tematycznymi kliszami opowieść o nieszczęśliwej miłości. Ilustracja tej piosenki skupia się natomiast na problemie bycia sławną i komplikacjach z tym związanych, a dotyczących stosunków damsko-męskich – dokładnie taką samą operację na materii tekstu mogliśmy obserwować u Dody. Mamy więc Britney „grającą” samą siebie, widzimy ogromny billboard z jej fotografią, natarczywie oblegających ją dziennikarzy, kolorowe magazyny z nią na okładce – sława przytłacza, a ona chce tylko szczęśliwie kochać (pozostałe elementy obrazu, jak sceny w szpitalu, są równie stereo-

¹²⁰ M. RYCHLEWSKI: *Kiczosfery muzyki popularnej...*, s. 27.

¹²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=8YzabSdk7ZA> [dostęp: 24.05.2013].

typowe). W całej opowieści nie ma żadnego dystansu, żadnej chociażby sugestii ironii, wszystko jest, mówiąc dosłownie i w przenośni, śmiertelnie poważne.

Banach pisze, że ważną cechą kiczu

jest jego pretensjonalność. Cecha ta jest uzupełniająca, gdyż sama go nie stanowi [...]. Pretensjonalność to uroszczenie, domaganie się więcej, niż się należy, przybieranie lepszych pozorów, obliczanie na wyrost, udawanie większego, doskonalszego. [...] niektóre piosenki z Sopotu, udające problemy i „wielką sztukę”, są pretensjonalne ze wszystkimi konsekwencjami¹²².

Gwiazda Britney Spears – umarłszy w wannie hotelowej – trafia do szpitala i jako duch czy też ciało astralne śpiewa na tle sal i korytarzy; widzimy próbę reanimacji jej ciała oraz scenę narodzin dziecka – oto życie zatacza koło. Ta próba przekazania w teledysku „głębokiej prawdy” i bycie „na poważnie” przy całym popowym sztafażu decydują o pretensjonalności. Jest ona charakterystyczna zarówno dla Ich Troje (wystarczy spojrzeć na egzaltację Wiśniewskiego podczas śpiewania, nadawanie niezwyklej wagi poruszonym „problemom”), jak i Dody (przypomnijmy sobie, jak broniąc się przed zarzutami kopiowania innych artystów, mówi o „czerpaniu z dorobku kultury”, i z jaką nieudolnością i niezrozumieniem albo stereotypowością używa licznych kontekstów mitologicznych na płycie *7 pokus głównych*).

David Bowie już za życia stał się legendą i ikoną kultury. 11 marca 2013 r., po dziesięciu latach milczenia, niespodziewanie wydał album *The Next Day* – ktoś byłby bardziej niż on uprawniony do tego, by wypowiadać się na temat gwiazd? M.in. tego tematu dotyczy drugi singiel *The Stars (Are Out Tonight)*. W teledysku¹²³ Bowie oraz aktorka Tilda Swinton wcielają się w rolę wiodącego spokojne życie małżeństwa. W pierwszej scenie wchodzi do osiedlowego sklepu, a David bierze do ręki dotyczący życia gwiazd tygodnik „Pantheon”, na którego pierwszej stronie widnieje wielkie zdjęcie pary celebrytów (w tych rolach światowej sławy model i modelka: Andrej Pejć oraz Saskia de Brauw), zaś na bocznym pasku znajdują się

¹²² A. BANACH: *O kiczu...*, s. 74–75.

¹²³ <http://www.youtube.com/watch?v=gH7dMBcg-gE> [dostęp: 24.05.2013].

zawajki ze zdjęciami właśnie Bowiego i Swinton. Gdy kamera przesuwa się w bok, pomiędzy półkami widzimy skradającą się w rozedrganych, jakby kokainowych ruchach parę celebrytów z okładki, która zdaje się śledzić „szczęśliwe małżeństwo”. Już w pierwszej scenie zostaje zburzony porządek, po pierwsze pomiędzy tym, co fikcyjne, a tym, co rzeczywiste, po drugie pomiędzy tym, co należy do codzienności szarego człowieka, a tym, co do świata show-biznesu – nie wiemy, czy główni bohaterowie to postaci „zwykłych ludzi”, gwiazdy na emeryturze, czy jednocześnie postaci fikcyjne z naszej codzienności, jak i światowe gwiazdy – granica zdaje się nie istnieć. Podczas posuwania się fabuły miesza się kolejny porządek: czasowy – sąsiadami wiodącej spokojne życie pary zostają młody David Bowie (w tej roli norweska modelka Iselin Steiro) wraz z zespołem, którzy swoją grą przeszkadzają małżeństwu.

Rzeczywistość w teledysku zostaje całkowicie zdekonstruowana. Semantyczne gry, które powstają pomiędzy poszczególnymi jej elementami, dają szerokie pole do interpretacji. W związku z poruszaną przeze mnie problematyką wskażę dwa wątki. Pierwszy to życie celebrytów. Bowie z dużą dozą ironii traktuje wpatrywanie się odbiorców w życie ich idoli oraz próby wyglądanania i zachowywania się tak jak oni. Oglądając pierwszą stronę magazynu „Pantheon”, na spostrzeżenie pracownika sklepu, że celebryci z okładki to ludzie, którzy się zagubili, odpowiada, iż to bardziej ekscytujące niż wszystko, co dzieje się w ich zwykłym życiu. W dalszej części para celebrytów animuje ruchy Swinton, która zaczyna się coraz bardziej do nich upodabniać. Swój dres do ćwiczeń i drobnomieszczańskie pukle zamienia na tandetny makijaż i tapirowaną fryzurę – nadmiar i przerysowanie kreacji zostają, wymieniają się tylko jej elementy. Kicz w tym aspekcie zostaje świadomie sfunkcjonalizowany – strój skupia charakterystyczne cechy klasy społecznej, do której należy nosząca go osoba. Pod koniec teledysku „presji” ulega sam Bowie – w ostatnim ujęciu on i jego partnerka wyglądają niemal identycznie jak ubrane po gwiazdorsku klony, a para celebrytów zasiada przed telewizorem w charakteryzacji Davida i Tildy z początku opowieści. Wyśmiewając ludzi upodabniających się do celebrytów, Bowie jednocześnie komentuje samego siebie. Sam jest gwiazdą, która, choć wciąż żyje, zostaje zastąpiona przez kolejne, młodsze.

Drugi wątek dotyczy seksualności. W analizowanych utworach pop jest ona do granic stereotypowa, natomiast Bowie rozbija ten stereotyp

w drobny mak¹²⁴. Na zdjęciu na okładce magazynu o życiu gwiazd ma ogoloną głowę, a napis pod ilustracją brzmi: „Kobieta idzie na oskary bez makijażu”. Jego „młodsza”, „wcześniejszą wersję” gra modelka, a para celebrytów ma zamienione role – Andrej jest kobietą (w jednej ze scen staje się sukubem, który całuje śpiącego Davida), zaś Saskia jest mężczyzną. Zabieg taki przeprowadzony został bardzo skutecznie, ponieważ wszyscy ludzie odgrywający główne role znani są z androgynicznej urody.

Niemożliwe jest znalezienie w tekście piosenki pop takiej gry formą. Zależnie od tego, czy rozumienie kiczowatości przyjmiemy za Banachem czy Rychlewskim, cechą omawianego gatunku będzie albo po prostu kicz (gdyż spełnia on warunek pretensjonalności), albo postawa naiwna wobec niego.

„Kicz pełni przede wszystkim funkcję dostarczania przyjemności”¹²⁵ – pisze Abraham Moles w swoim kanonicznym dziele będącym analizą kiczu z perspektywy psychologicznej. Wedle tego punktu widzenia, jak dodaje Tadeusz Pawłowski, kicz zaspokaja podstawowe potrzeby człowieka, wzmacnia poczucie ludzkiej wspólnoty, łączy w jednym, archetypicznym przeżyciu¹²⁶. Przedstawione w niniejszym fragmencie strukturalne cechy tekstu piosenki pop, decydujące o jego kiczowatości, umożliwiają skuteczne oddziaływanie społeczne, które w pierwszej kolejności zadecydowało o doborze materiału badawczego; idzie o popularność:

uchodzący za symbol twórcy obciachowego Michał Wiśniewski, dla setek tysięcy (lekkko licząc) swoich fanów pozostawał idolem *per se*, a jego piosenki wpisywały się najwidoczniej w gust masowy, o czym świadczyły tłumy na koncertach i rekordowe nakłady płyt¹²⁷.

¹²⁴ Seksualność w twórczości Davida Bowiego to ciekawy, osobny temat. O seksualizacji przekazu w muzyce popularnej pisze m.in. Jeziński w swojej *Muzyce popularnej jako wehikule ideologicznym* (rozdział 5).

¹²⁵ A. MOLES: *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Przeł. A. SZCZEPAŃSKA, E. WENDE. Wstęp A. OSĘKA. Warszawa 1978, s. 81.

¹²⁶ Zob. T. PAWŁOWSKI: *Wartości estetyczne*. Warszawa 1987, s. 177–178.

¹²⁷ M. PĘCZAK: *Obciach uwznioślony*. „Polityka” 2009, nr 8, dodatek „Niezbędnik inteligenta”, s. 36.

Pomiędzy wartością artystyczną a promocją

Uściślając definicje zarówno teledysku, jak i koncertu, zwracałem uwagę na ich dwoistą naturę – na to, że istnieją jednocześnie jako artystyczny produkt kultury oraz narzędzie promujące wykonawcę i jego twórczość. Przede wszystkim kolportują i utrwalają wizerunek – w przypadku tekstu piosenki pop wydaje się to skuteczną strategią, ponieważ ikonosfera, jak pokazała analiza, jest niezwykle bogata, spójna, wyraźna i wielokodowa, a tym samym trudna do przeoczenia.

Wykonawcy usiłują rozszerzać swoją popularność poza granice Polski. W tych działaniach używają także teledysków i koncertów. Doda oraz Ich Troje próbowali swoich sił na amerykańskiej scenie, grając koncerty przed publicznością głównie polonijną. Doda podjęła próbę wyprodukowania teledysku na tzw. światowym poziomie – mowa o *Bad girls*¹²⁸ w angielskiej wersji językowej. Estetyka obrazu jest typowa dla zachodnich produkcji z obszaru pop – użyto dużo komputerowych animacji, stereotypowych motywów futurystycznych i fantastycznych, w teledysku można także odnaleźć wiele motywów zaczerpniętych z innych wysokobudżetowych produkcji różnych gwiazd. Choć takie strategie poszerzania kręgu odbiorców nie wyróżniają popu pośród innych muzycznych gatunków, to jest pewien element, który łączy się szczególnie z twórczością wykonawców dobrze znanych i trafiających do szerokiej publiczności – reklama konkretnych produktów. „Nazwisko gwiazdy jak np. Michaela Jacksona zaangażowanej w reklamę coca-coli świadczy o ekspansywności firmy”¹²⁹.

W *Bad girls* jest to reklama telefonu marki Samsung Galaxy. Pierwszy raz, gdy produkt pojawia się na ekranie, ujęty jest w zbliżeniu zajmującym większość kadru – wyświetla się na nim duży napis „alarm”, jednak zanim to nastąpi, na ekranie ukazuje się nazwa modelu i jego duże logo skojarzone na stałe z produktem i będące elementem wizualnej sfery marketingu z nim związanego. Gdy telefon pojawia się znowu, Doda jednym machnięciem ręki nad jego ekranem powoduje, że na wielkim blacie w „centrum dowo-

¹²⁸ Doda: *Bad girls* (wersja angielskojęzyczna), <https://www.youtube.com/watch?v=gfY74ogx1rI> [dostęp: 21.10.2015].

¹²⁹ M. NALIKOWSKI: *Estetyka wideoklipu...*, s. 184.

dzienia” wyświetlają się plany miasta – umieszczenie produktu w kontekście takiego użycia oraz ogólnym kontekście fabularnym teledysku dziejącym się w świecie przyszłości całkowicie wpisuje się w jego charakter – kupując go, konsument otrzymuje rzecz będącą najnowszą technologią. Takich strategii znajdziemy więcej: w teledysku *2 bajki*¹³⁰ zespołu Virgin we wszystkich scenach, w których Doda śpiewa oparta o szybę, obok niej stoi napój marki Irn-Bru, poza tym sięga po niego do lodówki, w której jest cały rząd puszek, by się napić. Produkt znalazł się w teledysku, ponieważ w tamtym czasie Doda, związana kontraktem z producentem, promowała markę – np. podczas podpisywania płyt przez nią i zespół: „Prowokująca, nowoczesna, trendy – taka jest wokalistka zespołu Virgin. I taki ma być reklamowany przez nią napój”¹³¹ – możemy przeczytać w zapowiedziach spotkania z fanami. Inne teledyski Dody reklamujące produkt takim samym mechanizmem skojarzeniowym, połączone z obrazem i wykonawcą, to m.in. *Katharsis*¹³² (prezerwatywy marki Taboo w kontekście seksualnym teledysku oraz „afery rozwodowej” Dody i Majdana – obydwójce w różnym czasie związani byli kontraktem z producentem)¹³³ oraz *Electrode*¹³⁴ (napój energetyczny marki XL – zmęczoną po koncercie Dodę momentalnie stawia na nogi, piosenkarka jest „energetyzująca”).

Istnieje dużo podobieństw między reklamą telewizyjną a teledyskiem, np. obie formy łączą w sobie elementy wizualne, tekstowe i muzyczne, mające przykuć uwagę odbiorców, nawet jeśli są zajęci czymś innym. Należy jednak zauważyć, że w przypadku teledysków elementy komercyjne są wplecione w treść o wiele bardziej subtelnie niż w przypadku reklamy. Charakterystyczną cechą teledysku jest bowiem, oprócz przykuwania uwagi odbior-

¹³⁰ Virgin: *2 bajki*, http://www.dailymotion.com/video/x8k8pw_dwie-bajki-doda_music [dostęp: 21.10.2015].

¹³¹ Zob. <http://www.empik.com/doda-z-irn-bru-na-nowym-swiecie-wydarzenia-zapowie-dzi-empikultura,21171,a> [dostęp: 26.05.2013].

¹³² Doda: *Katharsis*, <https://www.youtube.com/watch?v=RakzX71UcHw> [dostęp: 21.10.2015].

¹³³ <http://www.lansik.pl/11869/doda-wsciekla-na-radka-za-reklame-prezerwatyw/> [dostęp: 26.05.2013].

¹³⁴ Doda: *Electrode*, <https://www.youtube.com/watch?v=Cb6YLiZUHhg&list=PL99772DE2BE45AE6E> [dostęp: 21.10.2015].

cy (tak, jak robi to reklama), przynoszenie odbiorcom przyjemności płynącej z powtórnego oglądania teledysku (co nie jest regułą w przypadku reklamy)¹³⁵.

W przypadku teledysków nie ma obowiązku umieszczania na ich początku informacji o lokowaniu produktu, a współczesne teledyski pop zbudowane są często jak ostatnie filmy o przygodach Jamesa Bonda, które, fabularnie schematyczne i stereotypowe, są wysokobudżetowymi reklamami dostarczającymi rozrywki. Jednak w przeciwieństwie do bloku reklam w telewizji filmów tych nie wyłączymy, a odbiorca może chcieć obejrzeć je ponownie. Nic więc dziwnego, że teledyski Ich Troje umieszczone na kanale Michała Wiśniewskiego na YouTube opatrzone są logo i adresem internetowym jego serwisu dotyczącego pokera – wracając do nich, wracamy do reklamy.

Badania przeprowadzone w Polsce „pokazały, że firmy fonograficzne wysoko cenią skuteczność promocyjną teledysku, lecz uważają go za wyjątkowo drogie narzędzie komunikacji marketingowej”¹³⁶ – gwiazdy pop „lubią” efektowne, a co za tym idzie drogie teledyski; w konsekwencji pojawiło się zjawisko sponsorowania ich produkcji przez firmy chcące w teledysku zareklamować swój towar. Można tego dokonać na dwa sposoby: opisaną powyżej metodą lokowania produktu albo bezpośrednią informacją o sponsorze (jak ma to miejsce w przypadku teledysku XXX¹³⁷, na którego początku Doda zapowiada obraz, informując o sponsorze – producencie kosmetyków wyszczuplających, które „używane były” przez piosenkarkę „na planie”).

Promocja twórczości piosenkarza związana jest także z bezpośrednimi gestami koncertowymi. Tuż przed premierą singla i teledysku do niego – *Fuck it* – na koncercie¹³⁸ Doda pomiędzy piosenkami zapowiedziała ich zbliżające się wydanie. Następnie wykonała wspomniany utwór, a na teledysku za nią wyświetlały się migawki z ujęciami jej i współwykonawcy piosenki – Fokusa (podczas wykonania wcześniejszego numeru na teledi-

¹³⁵ P. GAŁUSZKA: *Biznes muzyczny...*, s. 143.

¹³⁶ Ibidem, s. 140.

¹³⁷ Doda: XXX, https://www.youtube.com/watch?v=d8me_9qK9uA [dostęp: 21.10.2015].

¹³⁸ Doda – Koncert w Łebie, <http://www.youtube.com/watch?v=l8HUCC77qVg> [dostęp: 26.05.2013].

nie można było obserwować fragmenty teledysku – to dość częsty zabieg koncertowy).

Znaczenie komercyjne może mieć czas, w którym wydawany jest teledysk, oraz wybór piosenki do zilustrowania. Premiera albumu *7 pokus głównych* odbyła się 30 maja 2011 r., zaś ostatnim, trzecim singlem go promującym był właśnie utwór *Fuck it*, do którego teledysk swoją premierę miał 12 listopada 2012 r. Akcja promocyjna albumu trwała niezwykle długo, a kolejne wydania miały o nim przypominać. Dla obserwatora życia medialnego niepozostawiającym wątpliwości faktem jest to, że data ukazania się obrazu do *Fuck it* oraz wybór akurat tego utworu były dobrze zaplanowanym działaniem marketingowym – otóż 21 września 2012 r. odbyła się premiera filmu *Jesteś Bogiem*, opowiadającego historię zespołu Paktofonika, hip-hopowego składu, którego inicjatorem i członkiem był raper Fokus.

Doda, oczywiście w towarzystwie Fokusa, pojawiła się na premierze filmu i jak zawsze oblegana była przez tłum fotoreporterów – na relacjonującym to wydarzenie filmiku widać¹³⁹, jak obydwójce pozują do zdjęć, a następnie raper, mówiąc kolokwialnie, idzie w odstawkę i pozuje sama Doda (na wyraźne życzenie fotografujących, choć to Fokus jest jednym z bohaterów filmu, na którego premierze sytuacja ta miała miejsce). W najwyższej ocenionym przez odbiorców komentarzu pod filmem możemy przeczytać:

Nie wiem co Fokus widzi w tej dziwce bo inaczej nie można jej nazwać... Zakreciła się wokół niego bo wyczaiła że jest teraz na niego moda po „Jestes Bogiem”... On chyba sobie nawet nie zdaje sprawy ilu fanów stracił i jak wiele stracił w naszych oczach... W kawalku „6scian” mówi „Płyn strumieniem świadomości, nie dissuj jak złamas, sport to połamane kości, a nie twarz w reklamach.” Szkoda że sam się nie potrafił do tego zastosować...¹⁴⁰.

O powiązaniach obojga wykonawców już pisałem, jednak należy podkreślić, że w oczach wielu odbiorców ten mariaż ma wymiar przede wszystkim komercyjny. Abradab, uznany w środowisku hip-hopowym współzałożyciel legendarnego już zespołu Kaliber 44, na pytanie o flirt

¹³⁹ http://www.youtube.com/watch?v=z8Z_o39l90A [dostęp: 26.05.2013].

¹⁴⁰ Ibidem.

Fokusa z „królową polskiego popu” odpowiada, że „trzeba nagrywać [...] z wartościowymi artystami [...]. Doda nie jest artystką [...], to jest entertainer, celebrytka, zacieszacza”¹⁴¹.

Jakkolwiek nie mam zamiaru zabierać głosu w sporze o to, kto jest prawdziwym artystą, a kto nim nie jest, opinia Abradaba doprowadza nas do kluczowej kwestii, tj. podwójnej natury teledysku, jego wartości artystycznej i wartości promocyjnej (czy szerzej – komercyjnej). Rychlewski, komentując rozważania Siwaka na temat balansu teledysku pomiędzy sztuką a komercją, pisze, że:

wideoklipy rozpowszechniane są w różny sposób, obecnie – za pomocą telewizji, internetu i płyt DVD. Jeśli zatem ujmować teledysk w kontekście dialektyki reklama – sztuka, to należy zauważyć, że w przypadku emisji telewizyjnej akcent rzeczywiście przesuwają się w kierunku funkcji reklamowo-marketingowej. Jednakże w przypadku zbioru wideoklipów na płycie DVD teledysk staje się bardziej „dostarczycielem bezpośredniej przyjemności” i doznań estetycznych. Nie można wszak nie zauważyć, że wideoklipy, rozpowszechniane na krążku DVD, same w sobie są już towarem, podlegającym prawom podaży i popytu. Patrząc zatem z perspektywy historycznej, należy podkreślić, że przesunięcia w zakresie funkcji teledysków (impresyjnej tudzież estetycznej) wiązały się z kontekstem komunikacyjnym, ten zaś – ze sposobami masowej dystrybucji, której częścią okazały się również nośniki VHS i DVD¹⁴².

Problem wydaje się szerszy i bardziej złożony. Ma rację Rychlewski, zakładając, że przez promocyjną funkcję teledysku będziemy rozumieli wyłącznie promocję wykonawcy mającą na celu przekonanie odbiorcy do zakupu jego twórczości. Ale nie tylko na sprzedaży twórczości piosenkarz zarabia. Komercjalizacja przekazu wpisana jest w gatunek pop (co wynika z ogólnych jego wyznaczników przedstawionych przeze mnie we *Wstępie*, które zdecydowały o doborze materiału badawczego), bo „historycznie” liczy się nie tylko kontekst komunikacyjny, ale także cechy gatunkowe tekstu.

¹⁴¹ <http://www.youtube.com/watch?feature=fvwp&v=6dRqHg0EUU0&NR=1> [dostęp: 26.05.2013].

¹⁴² M. RYCHLEWSKI: *Rewolucja rocka...*, s. 85–86.

To prawda, że jeśli odbiorca płytę DVD zakupi, to niejako rola promocyjna została spełniona – ale tylko w niewielkiej części! Jeśli bowiem na płycie znajdować się będą teledyski z ulokowanymi w nich produktami, to funkcja promocyjna spełnia się przy każdym odtworzeniu płyty. Ponadto, w dobie powszechnego dostępu do internetu, każdy odbiorca może za pośrednictwem tego medium teledysk obejrzeć, więc płytę DVD kupi „w ciemno” tylko zagorzały fan wykonawcy. Należy więc cofnąć się o jeden krok: jak sprawić, by więcej osób zakupiło płytę z teledyskami? Otóż po pierwsze uczynić je atrakcyjnymi, po drugie zrobić to w taki sposób, by trafić w gust jak największej grupy odbiorców, a taka intencja zawarta w tekście to cecha gatunkowa, o której mowa. Obecnie premiery teledysków zapowiadane przez gwiazdy odbywają się w internecie – a liczba wyświetleń takiego obrazu jest jedną z głównych miar popularności wykonawcy i ma realną, materialną wartość: po pierwsze przekłada się na zakres i siłę promocyjnego oddziaływania, po drugie sama w sobie przynosi bezpośredni zysk (przykładowo wykonawca teledysku *Gangnam Style*, cieszącego się w internecie zjawiskową, fenomenalną popularnością, jako pierwszy w historii serwisu YouTube przekroczył próg miliarda wyświetleń i rzekomo zarobił na nich 8 milionów dolarów¹⁴³ – wiąże się to z wartością powierzchni reklamowej znajdującej się obok okienka, w którym oglądamy filmiki).

Wiele z cech subtekstów – teledysku i koncertu – które wynikły z przeprowadzonych w niniejszym rozdziale analiz, spełnia funkcje promocyjne. Część z nich z definicji należy do sfery promocji (bezpośrednie gesty reklamowe, przywoływanie produktów), a część pozornie zalicza się do sfery ekspresji, sztuki. Pozornie, ponieważ gdy przyjrzymy się ich strukturze, to okazuje się, że rządzi nimi paradygmat podporządkowania się szerokiej publiczności – to m.in. operowanie linearną fabułą, kicz czy szeroki wachlarz sposobów zacieśniania więzi z odbiorcą. Nalikowski pisze, że „forma klipu muzycznego potwierdza prawo określane mianem »cudu sztuki«: informacyjność tekstu artystycznego zwiększa się, mimo iż on sam jest objętościowo mniejszy”¹⁴⁴. Nie zgodzę się z takim poglądem, jeśli

¹⁴³ Zob. http://www.cgm.pl/aktualnosci,28091,psy_zarobil_na_gangnam_style_25 mln_zl,news.html [dostęp: 26.05.2013].

¹⁴⁴ M. NALIKOWSKI: *Estetyka wideoklipu...*, s. 182.

miałby mieć naturę odgórnego, formalnego założenia; uważam, że większa informacyjność tej formy istnieje wyłącznie potencjalnie i wcale nie musi być wykorzystana, przynajmniej nie dzieje się tak w przypadku teledysku pop, co wykazałem we fragmencie *Teledysk jako ilustracja piosenki*, opisując proces ujednolicania przekazu.

Dwoistej natury teledysku i koncertu faktycznie nie da się rozdzielić – są zarówno produktem kultury, jak i produktem rynkowym – jednak w przypadku tekstu piosenki pop (teledysku zwłaszcza) cechy komercyjne zdecydowanie dominują i przede wszystkim to one decydują o jego formie.

Rozdział 3

Wykonawcy

Idol-celebryta

Tekstem piosenki pop rządzi paradygmat popularności: jest popularny, ponieważ jego gatunkowa konstrukcja powoduje zainteresowanie szerokiej rzeszy odbiorców – i na odwrót – ponieważ jest popularny, jego sprawdzony pod względem atrakcyjności wzorzec jest powielany. Wykonawca pop, jako element tego tekstu, podlega temu samemu prawu, dlatego niejako musi posiadać status idola:

Bez względu na szerokość geograficzną, ustrój społeczny czy ekonomiczną sytuację odbiorców, kultura popularna wprowadziła nową formę w życie społeczne. Był nią idol, gwiazda, człowiek publiczny – nowy autorytet i wyrocznia, obiekt zazdrości i podziwu, a niejednokrotnie także nienawiści. Kult gwiazd i ich unikatowy status społeczny wynika z siły oddziaływania kultury popularnej. Zaistnienie w jej ramach nadaje nowy wymiar życiu zarówno idola, jak i jego fanów. Staje się ważny, imponuje, wypowiada się w ważnych sprawach na forum publicznej dyskusji, jego wielbiciele upodabniają się do niego fizycznie, plotkują o jego życiu prywatnym. [...] Wiele napisano o tym, w jaki sposób i jak szybko w Stanach Zjednoczonych przeniesiono na boczny tor stare autorytety, gdy tylko na ekranie pojawił się Elvis Presley¹.

¹ A. IDZIKOWSKA-CZUBAJ: *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka...*, s. 30.

Zarówno Ich Troje, jak i Doda byli i/lub są w Polsce idolami – to oczywiste dla każdego uczestnika kultury. Przywołane materiały wideo z rozemocjonowaną podczas występów publicznością czy komentarze fanów broniących swoich ulubieńców jak własnego życia tylko stawiają kropkę nad i. Wskazane przez Annę Idzikowską-Czubaj wypowiedanie się idoli na forum publicznym „w ważnych sprawach” w przypadku analizowanych wykonawców także ma miejsce; wystarczy przytoczyć Dodę jako współczesną, naczelną obrończynię konstytucji, wolności wypowiedzi i sumienia, którą „stała się” po wytoczeniu jej procesu o obrazę uczuć religijnych.

Status idola w przypadku gatunku pop jest najłatwiejszy do osiągnięcia, a mówiąc precyzyjniej – pop z powodu swojego, jak go nazwałem, paradygmatu popularności niesie dla statusu idola największy potencjał. Jak niezwykle trafnie zauważa Maciej Mrozowski,

idolem nie może zostać osoba kojarząca się wyraźnie i jednoznacznie z konkretnym typem czy rolą społeczną, tylko ktoś, kto skupia uwagę, pobudza wyobraźnię i wywołuje rozmaite skojarzenia, lecz nie narzuca jednoznacznych odczuć – pozostawia widzowi niedookreśloną przestrzeń, którą ten wypełnia własną wyobraźnią. Nie każda osoba wybitna, sławna, legitymująca się znaczącymi osiągnięciami ma takie cechy. Osoba taka może zdobyć rozgłos, prestiż, uznanie, ale nie masowe uwielbienie².

Idol to tekst dla powszechnego odbiorcy. Podobnie jak inne elementy piosenki pop jest ikonosferyczną mozaiką, a jego siłę oddziaływania stanowi uniwersalność – owa wskazana przez badacza „niedookreślona przestrzeń” pomiędzy budującymi go stereotypami.

Jednak wniosek, że cechą wykonawcy pop jest status idola, jest niewystarczający. W obrębie gatunków muzyki popularnej idole (czy nawet superidole) istnieli nie tylko w popie – choćby Freddie Mercury, by daleko nie szukać. Dodać należy, że tak naprawdę nikt nie zmierzył poziomów popularności dla idola, tego, przy jak dużej liczbie oddanych fanów, przy jakiej frekwencji występowania w mediach wykonawca „może” być nazwany idolem. Gradacja liczby sprzedanych płyt czy oddanych wielbicieli wykonawców posiadających ten status może być naprawdę spora, a co za

² M. MROZOWSKI: *Bohater naszych czasów*. „Kultura Popularna” 2004, nr 3, s. 82–83.

tym idzie mogą się oni pojawiać w obrębie różnych gatunków muzycznych, zwłaszcza gdy spojrzymy na muzykę popularną globalnie. „Pozapopowi idole” szczególnie dobrze mają się w Stanach Zjednoczonych, gdzie na ogromnym muzycznym rynku mamy wielkie gwiazdy rapu, R’n’B czy country.

Po uważnym przeanalizowaniu biografii wielkich gwiazd nie można oprzeć się wrażeniu, że jedyną rzeczą, która zmieniła się na przestrzeni lat, jest skala komercjalizacji i wzrost roli mediów w kreowaniu idoli (pociągający za sobą konieczność nieustannego uwiarygodniania swojego wizerunku). Podstawowe mechanizmy, którymi rządzi się showbusiness, pozostały takie same. Jeżeli odrzucimy różnice dotyczące poziomu artystycznego oraz nasze subiektywne przekonania dotyczące tego, kto jest „prawdziwym artystą”, a kto nie, stwierdzimy, że droga do kariery boys-bandów z lat 90. wygląda bardzo podobnie do tej, która doprowadziła na szczyty list przebojów zespół The Beatles³.

No właśnie, status idola to ważny składnik tekstu piosenki pop, ale jako taki nie stanowi jego cechy konstytutywnej, wyraźnie wyróżniającej go pośród innych piosenkowych gatunków. Znamienne jest jednak to, że bardzo często na świecie, a w przypadku polskiego rynku zawsze, gwiazdy i gwiazdki pop są jednocześnie celebrytami. Celebryta to osoba,

która jest znana nie dlatego, że jest ważna lub cechuje się jakimiś szczególnymi przymiotami czy też dlatego, że stanowi wzór do naśladowania, ale dlatego, że – jak powie Daniel Boorstin, Chris Rojek i inni – jest znana. Bycie znaną oznacza pojawianie się w telewizji, kolorowych magazynach, ale nie pozwala określić, dlaczego dana osoba stała się sławna⁴.

Brak „widocznych” przyczyn sławy jest kwestią, która nie pozwala nazywać wykonawców pop wyłącznie celebrytami, bowiem w ich przypadku wiadomo, że podwaliny rozpoznawalności stanowi ich twórczość – to

³ A. ŚWITAŁA: *Gra w autentyczność. Rola indywidualności we współczesnej kulturze masowej*. W: *Kiczosfery współczesności...*, s. 164.

⁴ M. KRAJEWSKI: *POPamiętane*. Gdańsk 2006, s. 25.

bycie piosenkarzem pozwoliło im wejść na stałe do show-biznesu, dać się mu pochłonać. Słowo podwaliny jest tutaj kluczowe; gdy piosenkarz stanie się celebrytą, w pewnym momencie jego twórczość może ustąpić miejsca informacji o tym, czy na ostatniej gali miał na sobie majtki czy nie. Zauważmy, że obecnie twórczość Michała Wiśniewskiego nie pojawia się w ogóle w mediach, jednak wykonawca wciąż w nich istnieje. Upublicznia np. swoje wyniki badań, na podstawie których zdiagnozowano raka, zaś „Super Express” podaje wypowiedź dermatologa, który z owych badań wyczytuje, że raka spowodowała nieleczona choroba weneryczna⁵ – temu wszystkiemu towarzyszy lawina komentarzy, zwłaszcza wszystkich byłych żon piosenkarza, a pomiędzy niektórymi wywiązują się pyskówki na łamach prasy tabloidowej.

Jak za Benedictem Careyem mówi w swoich rozważaniach na temat celebrytów Wiesław Godzic, „przez długie lata psychologia ignorowała sławę jako podstawową motywację ludzkich zachowań”⁶, a przecież z przytoczanych badań jasno wynika, że mówimy o zjawisku powszechnym. W Chinach i w Niemczech około 30% dorosłych regularnie marzy o sławie, ponad 40% oczekuje, że doczeka swoich „15 minut”, natomiast wśród nastolatków procent ten jest jeszcze wyższy⁷. Celebrytów popycha do działania sława, są tymi nielicznymi spośród marzących o niej, którym tego marzenia udało się osiągnąć i łatwo go z rąk nie wypuszczą, co przywołany powyżej przykład z kalendarza medialnych zdarzeń Michała Wiśniewskiego doskonale potwierdza.

Polski badacz dokonuje ciekawego spostrzeżenia: „sława – kategoria normalna dla dojrzałych społeczeństw konsumpcjonistycznych – jest w polskich realiach towarem reglamentowanym i nieco wstydliwym. Chcieć być sławnym – należy, mówić o tym i deklarować taką chęć – nie wypada”⁸. Polscy celebryci, a idole-celebryci zwłaszcza, przeczą związkom z „kolorową” częścią mediów, wypowiadają się o nich źle, narzekają na obecność

⁵ http://www.se.pl/rozrywka/plotki/michal-wisniewski-nie-leczy-choroby-wenerycznej-przez-to-ma-raka_271795.html [dostęp: 26.08.2013].

⁶ W. GODZIC: *Media i celebryci, czyli pozorna banalność codzienności*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie: analizy kulturoznawcze*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. NYCZ, B. GIZA. Warszawa 2008, s. 153.

⁷ Zob. *ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 154

ich reporterów, a oskarżani o potajemnie ustalane „ustawki z paparazzi” zaprzeczają. Polskie gwiazdy pop w ich własnym mniemaniu, co pokazałem w dotychczasowych analizach, sława stygmatyzuje, a media zaszczuwają. A przecież obecność w „tych mediach” to właśnie siła napędowa ich sławy.

Nie ma wątpliwości, że fan uwierzy w nieszczęście swojego idola, jednak odbiorca niebędący wielbicielem piosenkarza bez trudu zauważy działanie mechanizmów sławy. Np. obok doniesień o chorobie wenerycznej Wiśniewskiego, tym razem na portalu Lansik, można przeczytać komentarz użytkownika: „on sam też pokazał badania widocznie liczył na lans i bujanie się po forach plotkarskich”⁹. Co ciekawe, niezwykle powszechne w ostatnich latach stało się nieco cyniczne „odczarowywanie” celebrytów przez goszczącą ich na swoich łamach prasę kolorową. Oto „Super Express” (zajmujący trzecie miejsce w rankingu sprzedaży dzienników)¹⁰ toczy debatę na temat granic wolności słowa – nic dziwnego, w końcu pozywany jest przez znanych ludzi względnie często – i publikuje artykuł pt. *Hipokryzja celebrytów* (poparty autorytetem autora, specjalisty w dziedzinie prawa międzynarodowego i granic wolności słowa w prawie europejskim), w którym czytamy m.in., że:

polscy celebryci traktują media instrumentalnie, wierząc przy tym, że „ciemny lud to kupi”. Czas uświadomić czytelnikom, że w myśl reguł panujących w show-biznesie często aktor czy aktorka sam celowo dostarcza informacji o tym, co będzie robić, byle następnego dnia było o nim/o niej głośno w mediach. To nie przypadek, że pojawienie się znanej piosenkarki na okładce kolorowego magazynu ma miejsce akurat, gdy wydaje ona nową płytę. Tak jak nie jest zbiegiem okoliczności, że prezenter negocjujący kontrakt ze stacją lub polityk startujący w wyborach zapraszają media do wnętrza swego domu na „spontaniczną” sesję zdjęciową czy autoryzowany wywiad. Wielu znanym osobom bycie przedmiotem zainteresowania mediów pozwala zarobić na chleb. Czy ściślej – na ciastka i homary. I proszę mi wierzyć, bez oporów z tego korzystają¹¹.

⁹ <http://www.lansik.pl/29637/byle-zony-wiedzialy-o-chorobie-wenerycznej-wisniewskiego/> [dostęp: 26.08.2013].

¹⁰ Mowa o I półroczu 2013 r. Pierwsze miejsce przypadło „Faktowi”, drugie „Gazecie Wyborczej”. Zob. <http://www.wirtualnemedial.pl/arttykul/fakt-liderem-sprzedazy-dziennikow-w-2013-roku-ranking-wszystkich-gazet-codziennych> [dostęp: 26.08.2013].

¹¹ http://www.se.pl/brak-kategorii/hipokryzja-celebryty_139408.html [dostęp: 26.08.2013].

Podobnie, choć bez kokietowania czytelnika, pisze na łamach „Newsweeka” Marcin Cieślak:

Celebryci i politycy boją się medialnej ciszy. Dlatego wciąż robią coś, co dziennikarze nazywają wrzutkami, czyli kreują wydarzenia. Celebryci i menedżerowie po cichu współpracują z żurnalistami. Dogadują się co, kiedy i w jakiej formie ma się ukazać. W ten sposób lansuje się pozorne sukcesy celebrytów, a przy okazji konfliktów psuje opinię tym, z którymi gwiazdki są skłócone. [...] Większość polskich celebrytów doskonale rozumie, że pyśkówki sprzedają się u nas lepiej od ich piosenek czy filmów¹².

Nawet nie podejmując próby scharakteryzowania odbiorców obu tygodników, nie trudno stwierdzić, że zapewne różnią się oni poziomem wykształcenia, pozycją zawodową czy, mówiąc ogólnikowo, należą do różnych grup społecznych. Oznacza to, że trend głośnego i bezpośredniego mówienia o mechanizmach show-biznesu jest obecny w wielu miejscach tekstu kultury, jednak zmiany podejścia celebrytów do mediów, dzięki którym utrzymują swoją sławę, na horyzoncie nie widać – co jest zastanawiające.

Przyjrzyjmy się dalszemu ciągowi „afery wenerycznej Michała W.” – jak było zapowiedziane, temat musiał zatoczyć szerszy krąg, a do wątku eksploatowanego przez tabloidowe media włączyło się więcej osób:

Od kilku dni trwa medialna wojna między Michałem Wiśniewskim a jego pierwszą żoną, Magdą Femme. Michał twierdzi, że Magda próbuje go szantażować, twierdząc, że ma dowody na to, iż lider Ich Troje jest nosicielem wirusa HIV.

W odpowiedzi Wiśniewski wyciągnął Magdzie wieloletni związek z kobietą, seks z nieznanymi oraz śmierć jej ojca, sugerując, że ona się do niej przyczyniła¹³.

Pojawia się więc była wokalistka Ich Troje i była żona Wiśniewskiego. Wywiązuje się pomiędzy nimi niezwykle atrakcyjna dla tabloidów py-

¹² M. CIEŚLIK: *Wojny celebrytów*. „Newsweek Polska” 2011, nr 21, s. 108.

¹³ <http://www.lansik.pl/31316/tajner-wisniewska-o-konflikcie-meza-z-femme-to-chore/> [dostęp: 26.08.2013].

skówka z seksem i śmiercią w tle, przytaczane są też co pikantniejsze wypowiedzi – jak choćby rzekome słowa Femme: „Jak wszyscy wiedzą, Michał jest typem osoby tzw. ATTENTION WHORE (dziwki medialnej)”¹⁴. A co na to czytelnicy? Najciekawszy komentarz do artykułu brzmi:

jedyna szansa, żeby było głośno o tej „artystce ze spalonego teatru” to atakowanie Wiśniewskiego; żenada;(to jest jej sposób na promocję swojej płyty; Magdo, ciebie i tak nikt nie będzie słuchać bo jesteś denna i nic sobą nie reprezentujesz, zero talentu, zero urody, charakteru, a naet mniej niż zero.

Autor komentarza zdaje się doskonale rozumieć mechanizmy show-biznesu przynoszące sławę, gdy krytykuje Magdę Femme. Jednocześnie jednak, co najistotniejsze, stawia lidera Ich Troje całkowicie poza krytyką, nie przypisując mu intencji autopromocji, które bezbłędnie zdiagnozował u piosenkarki. I tu chyba leży odpowiedź na pytanie, czym różni się wymieniony w tytule niniejszego fragmentu idol-celebryta od celebryty po prostu (poza genezą sławy i oczywistym związkiem z działalnością muzyczną)? Otóż idol posiada oddanych fanów (czy wręcz wyznawców, jak powiedzieliby ci, którzy o fenomenie idola mówią z perspektywy funkcjonowania religii) – oni zawsze staną po stronie swojego ulubieńca, niezależnie od rodzaju rozpętanej przez niego medialnej wojenki; dzięki nim działania gwiazdy nie zostaną nigdy w pełni i przez wszystkich skrytykowane, a czysto piarowskie zagrywki zdemaskowane. Idol-celebryta ma więc przewagę nad innymi, znanymi wyłącznie z tego, że są znani. Szeroko obecne w tekście piosenki pop zabieganie o względy odbiorcy w kontekście funkcjonowania wykonawcy na medialnym rynku nabiera jeszcze większego znaczenia.

Wojciech Skrzydlewski w artykule pt. *Kulturotwórcza rola dziennikarstwa muzycznego* pisze:

mamy stosunkowo małą, kilkudziesięcioosobową grupę dziennikarzy muzycznych o wysokich kwalifikacjach i kompetencjach. Przeważa jednak liczna grupa pseudodziennikarzy, którzy są muzycznymi ignorantami i których

¹⁴ Ibidem.

bardziej interesuje to, co powiedziała Doda do Edzi (dla niewtajemniczonych: chodzi o piosenkarkę Dorotę Rabczewską i Edytę Górniak), a nie dyskurs merytoryczny odnoszący się do wartości muzyki¹⁵.

Postanowiłem krótko zanalizować tekst-wykonawcę z perspektywy wskazanej przez medioznawcę, przyjrzeć mu się na płaszczyźnie prasy kolorowej, która w lwiej części składa się na obszar jego medialnego funkcjonowania i dzięki której tekst ten dociera do odbiorcy (w końcu mowa o idolu-celebrycie). Jako bazę materiałów wybrałem portal internetowy Pudelek. Zdecydowałem się na wirtualny serwis, ponieważ media te obecnie wydają się najszerzej dostępne i najczęściej komentowane, zaś ten konkretny serwis wszedł już do języka potocznego jako zwyczajowa nazwa internetowego tabloidu, podobnie jak adidas stały się nazwą butów sportowych.

Materiał to artykuły na temat Dody, które ukazały się na portalu od 1 stycznia do 30 lipca 2010 r., czyli w okresie dla niej bardzo gorącym twórczo, w czasie tworzenia drugiego solowego albumu i wydania pochodzących z niego singli. Jakkolwiek obecnie pojawiają się głosy o rychłym końcu kariery Dody – choć wciąż w mojej ocenie zdaje się ona mieć szerokie medialne wpływy – to w wymienionym okresie byłyby one bezpodstawne, gdyż poza intensywną działalnością twórczą odebrała ona wtedy na gali Viva Comet 2010 trzy nagrody, w tym „Przebój 10-lecia” i „Artysta 10-lecia”.

Liczba artykułów związanych z piosenkarką wynosi w badanym okresie 259, co daje średnio 1,2 artykułu dziennie – dla porównania, liczba ta dla okresu od 1 stycznia do 30 lipca 2013 r. to 128, czyli o połowę mniejsza. Ponieważ mowa o medium tabloidowym, trudno wyobrazić sobie, by wiadomości w nim publikowane dotyczyły w większości muzyki, jednak warto sprawdzić, jak w istocie wygląda rozkład tematyczny artykułów. Podzieliłem je na pięć kategorii.

Pierwsza to artykuły dotyczące działalności muzycznej piosenkarki, przy czym podzielić je można na dwa rodzaje, tj. artykuły, których treść związana jest bezpośrednio z tą działalnością – o płytach, koncertach, piosenkach (*Doda zostanie „Artystką 10-lecia”?*; *DODA: „Nagrałam trzy*

¹⁵ W. SKRZYDLEWSKI: *Kulturotwórcza rola dziennikarstwa muzycznego*. W: *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym...*, s. 292.

genialne piosenki”)¹⁶ oraz takie, w których działalność muzyczna jest tylko pretekstem do mówienia o czymś innym (*Doda z gołym tyłkiem, ale w gorzej formie...*; *Doda straciła koleczyk!*).

Druą to przywoływanie wypowiedzi piosenkarki, które ukazały się za pośrednictwem określonych form dziennikarskich, najczęściej wywiadów, w określonym medium (*Doda: „CHCEMY SIĘ POBRAĆ W TYM ROKU. Koniecznie”; DODA: „W tym 10-leciu nie planuję być w ciąży”*).

Trzecia to wiadomości dotyczące funkcjonowania Dody w show-biznesie – udział w galach itp., stroje, utarczki i „afery” pomiędzy celebrytami (*Doda PIERWSZA ZAŁOŻY NOWE SZPILKI Alexandra McQueen; Pocałowała Kaczyńskiego na prośbę ojca?*).

Czwarta to artykuły będące w przeważającej części wypowiedziami osób ze świata mediów o Dodzie. Te podzieliłem na trzy rodzaje, tj. pochlebne (*Santor: „Dlaczego mam się obawiać Dody?”; Urszula: „DODA RZĄDZI”*), neutralne (*Dziennikarz sugeruje, że Doda „wciąga koks”?!; Paulla o Dodzie: „Jest obiektywna i specyficzna”*) oraz krytyczne (*Sara May: „Doda trzyma ręce na cipce”; Tymochowicz: „DODA TO MELINIARA, SZMATA! Absolwentka zawodówki!”*).

Piąta kategoria tematyczna to artykuły poruszające prywatne życie piosenkarki, przy czym treści takie można podzielić na dwa typy komunikatów. Pierwsze wynikają z „podglądactwa” (*Karierą Dody rządzi... mama?; Doda i Nergal oglądają... wózki dla dzieci!*), drugie są rozprzestrzeniane przez samą piosenkarkę, np. poprzez blogi itp. albo przez ujawniających informacje znajomych (*Doda NA SZPITALNYM ŁÓŻKU: „Czekam właśnie na zabieg «WIDEO»”; KŁÓCĄ SIĘ o to, że Nergal jej nie promuje!*).

Wyniki oglądu wymienionego materiału są następujące:

- działalność artystyczna – 29 artykułów (11%);
- wypowiedzi Dody – 13 artykułów (5%);
- życie celebryty – 170 artykułów (66%);
- wypowiedzi o Dodzie – 22 artykuły (8%);
- życie prywatne – 25 artykułów (10%).

Wynik, jeśli chodzi o dominantę tematyczną, nie jest zaskoczeniem i potwierdza powszechną formę funkcjonowania serwisu plotkarskiego.

¹⁶ Przy każdej wymienionej kategorii tematycznej podaję w nawiasie dwa przykładowe dla niej tytuły artykułów. Pisownia oryginalna.

Działalność artystyczna Dody stanowi tylko 11% wszystkich artykułów o niej, przy czym te, w których muzyka jest tylko pretekstem do mówienia o osobie piosenkarki, to niemal połowa (13 z 29). Główne zainteresowanie internetowego portalu skupia się na życiu tzw. gwiazd, na tym, co dzieje się na tzw. salonach, bankietach i imprezach związanych z show-biznesem. Dla idola-celebryty serwis plotkarski to idealne narzędzie do grania własnym wizerunkiem. I przede wszystkim wizerunkiem. Pop-wykonawca, świadomy mechanizmów show-biznesu i działalności mediów z nim związanych, zamiast stać się ich ofiarą, jak stara się mówić o sobie swoim fanom, może je wykorzystywać – jak? – dając im odpowiednią „pożywkę”.

Aktywność Dody w sferze należącej do celebrytów pozostaje poza wszelką wątpliwością. Pojawia się ona na każdej co znaczniejszej imprezie, zawsze w nowym, prowokującym stroju. Bierze udział w pyskówkach i aferkach środowiskowych. Taką aktywność wychwytyują przede wszystkim prasa kolorowa i portale plotkarskie, przy czym te drugie mają mniejsze baczenie na tzw. poprawność polityczną, przez co piosenkarka może dotrzeć do odbiorcy ze słowami i zachowaniem, które nie pojawi się np. w mediach publicznych, i za sprawą specyfiki omawianego medium w łatwy sposób wzbudzać kontrowersje. Spośród wypowiedzi osób medialnych na jej temat, odnotowanych przez Pudelka, neutralne, podobnie jak pochlebne, były 3, natomiast tych krytycznych, negatywnych, było 16 – każda z nich silnie nacechowana emocjonalnie. Sposób wypowiedzania się innych osób show-biznesu o Dodzie pokazuje, jak skuteczna jest jej strategia wizerunkowa zmuszająca uczestnika kultury do zwrócenia na nią uwagi, nieprzechodzenia obojętnie obok niej. Ikonosfera budowana wokół image'u wzbudzającej emocje „niegrzecznej dziewczynki” przejawia się na wszystkich poziomach tekstu, jednak w przypadku prasy tabloidowej jest najbardziej jaskrawa.

Ciekawy wątek stanowią wiadomości „z życia prywatnego” Dody. Cieszą się większym zainteresowaniem „redaktorów” Pudelka niż choćby wypowiedzi zawarte w wywiadach, czyli komunikatach, z których funkcjonowaniem łączy się autoryzacja. Ale czy pojęcie „życie prywatne” nie jest mylące? – prawie połowa artykułów na ten temat (11 z 25) zbudowana jest na informacjach, które piosenkarka „wypuściła” sama lub „przez znajomych” (piszę „przez znajomych”, ponieważ nie wydaje mi się, by pani Dorota trzymała przy sobie przyjaciół, którzy notorycznie ujawniają informacje, których ona ujawnić nie chce). Gdzie więc jest obszar

rzeczywistej prywatności, sfery poza rolę wykonawcy? Idąc za przyjętym przeze mnie we *Wstępie* sylleptycznym rozumieniem podmiotowości wykonawcy, obszar taki autonomicznie nie istnieje. Nie znaczy to jednak, że z perspektywy odbiorcy, uczestnika kultury, można dokonać podziału na życie „publiczne” i „prywatne” w dosłownym rozumieniu tych pojęć, gdyż zwłaszcza w kontekście funkcjonowania w tekście kultury idola-celebryty „życie prywatne” wydaje się elementem medialnego dyskursu; używanie tego pojęcia wyraźnie zdradza intencje mówiącego wobec komunikatu, posiada więc ono cechy modalne.

Włodzimierz Bolecki, próbując włączyć modalność w obręb problemów poetyki historycznej, pisał:

Obok modalności lingwistycznych, które wpisane są w konstrukcje języka, istnieją także modalności wynikające z pragmatycznych, komunikacyjnych kontekstów każdej wypowiedzi. [...] Modalności są faktami kultury w tym sensie, że tworzą w niej gęsty – choć zazwyczaj niewidoczny – system emocji, postaw i wartości, sterujący przekonaniami i wypowiedziami w bardzo różnych polach aktywności człowieka. [...] Modalności kultury nie są jednak autonomiczne, nie istnieją same dla siebie, związane są bowiem ze zmiennymi historycznie faktami i zjawiskami cywilizacji czy nawet bieżącego życia¹⁷.

Bezrefleksyjny „odbiorca-podglądacz” lubi myśleć, że wie coś o prywatnym życiu gwiazdy, a jeśli „wie”, to ma w kręgu zainteresowań obiekt swojej „wiedzy” – Doda, świadoma mechanizmów medialnego tekstu, sprawnie to wykorzystuje. Modalności charakterystyczne są dla historycznych faz kultury i ich społecznych uwarunkowań, np. okresów historycznych, epok, wydarzeń, szkół filozoficznych, idei i środowisk politycznych, kierunków artystycznych¹⁸. Za pojęciem „prywatności” kryje się modalność charakterystyczna dla współczesnych mediów skierowanych do powszechnego odbiorcy – to intencja przyciągnięcia uwagi przez autora komunikatu. „Prawie wszystkie opracowania – pisze Godzic o celebrytach – łączą to za-

¹⁷ W. BOLECKI: *Modalność (Literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans)*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. BOLECKI, R. NYCZ. Warszawa 2002, s. 434.

¹⁸ Zob. *ibidem*.

gadnienie z zaciemniającym się podziałem na sferę publiczną i prywatną¹⁹; modalność przywołanego pojęcia w przypadku tekstu-wykonawcy jest niezwykle wyraźna i przekłada się na strategię wizerunkową pop-idola.

Portal plotkarski jako medium pośredniczące w komunikacji wykonawcy z odbiorcą daje temu drugiemu możliwość bezpośredniej reakcji – komentarz pod artykułem. Piosenkarz czytający reakcje na artykuły dotyczące własnej osoby może polepszać „warsztat kształtowania wizerunku”, przewidywać działania, które odbiorcę najbardziej zainteresują bądź zbulwersują, wychodzić naprzeciw jego „oczekiwaniom”.

Spójrzmy na komentarze czytelników portalu Pudelek. Za przykładowy artykuł wezmę taki, który bezpośrednio dotyczy działalności piosenkarskiej. DODA: „*Moja muzyka nie jest dla wszystkich*”²⁰ – w tym artykule jesteśmy informowani, że piosenkarka prowadzi akcję promocyjną swojej najnowszej płyty (jeszcze przed jej ukazaniem się). Doda zdradza, że płyta zostanie wydana w dwóch wersjach językowych, mówi również, że zmieniła trochę muzyczny styl i że jej muzyka nie jest dla wszystkich. W artykule znajdziemy również drobne złośliwości autorów pod adresem piosenkarki, co wpisuje się w konwencję tego medium.

Komentarze można podzielić na dwa główne typy: jedne odnoszą się do treści artykułu, drugie są odpowiedziami na komentarze innych użytkowników, tworząc dyskusje pod artykułem. Obydwa typy komentarzy możemy zaś podzielić na takie, które odnoszą się bezpośrednio do tematu artykułu, czyli nowej płyty i, szerzej, muzyki tworzonej przez Dodę, takie, które odnoszą się do osoby piosenkarki, i wreszcie takie, które pozostają całkowicie poza tematem artykułu.

Nie jest zaskoczeniem fakt, że przeważająca część komentarzy odbiega od ścisłego tematu artykułu i dotyczy Dody jako osoby. Możemy się z nich dowiedzieć, co odbiorcy myślą o jej stroju z zamieszczonego do artykułu zdjęcia czy o jej stylu w ogóle, jak oceniają jej ciało, rywalizację z innymi celebrytami, inteligencję, życiowe wybory i wiele, wiele innych. W przypadku dyskusji pomiędzy czytelnikami temat Dody jako osoby ma już miazdzącą przewagę. Okazuje się więc, że komunikacja pomiędzy piosenkarzem

¹⁹ W. GODZIC: *Media i celebryci...*, s. 161.

²⁰ http://www.pudelek.pl/artykul/26093/doda_moja_muzyka_nie_jest_dla_wszystkich [dostęp: 5.09. 2013].

a odbiorcą w przypadku portalu plotkarskiego dotyczy głównie – by nie powiedzieć wyłącznie – wizerunku gwiazdy.

Obok tematu bardzo istotne jest również to, jak się mówi. Zdecydowana większość wypowiedzi czytelników reagujących na artykuły dotyczące Dody jest silnie nacechowana emocjonalnie. Przytoczę dwie:

WARA PUDLOM OD NASZEJ KRÓLOWEJ DODY.TE ZLOSLIWE UWAGI ZOSTAWCIE SOBIE DO EDZI I MARINKI BOWIEM DO NICH ONE DUŻO BADZIEJ PASUJĄ A KRÓLOWA DODA RZĄDZIŁA,RZĄDZI I BEDZIE JESZCZE DŁUGO RZĄDZIĆ POLSKĄ SCENĄ MUZYCZNĄ CZY SIE TO KOMUŚ PODOBA CZY NIE!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!KRÓLOWA JEST TYLKO JEDNA!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!BAD GIRLS RULEZZZ FOREVER!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

To dopiero sztuczna, silikonowa baba.Niestety szczyt kariery ma poza sobą.I dzięki bo juz jej nie moglam sluchac i patrzec na rozbuchane dziewuszysko²¹.

Taki ton, zróżnicowany jedynie pod względem nacechowania emocjami i wulgaryzmami, przeważa wśród wypowiedzi; i nie ma się co dziwić. Czytelnicy portalu epatowani są osobą celebrytki, aferkami oraz jej równie emocjonalnymi wypowiedziami. Stosunek, jaki budowany jest pomiędzy pop-wykonawcą a odbiorcą, jest głównie emocjonalny. Prowadzi on do podziału odbiorców na obrońców (zwolenników) i atakujących (przeciwników), którzy walczą za lub przeciw medialnej figurze piosenkarza. Taka retoryka walki, choć często całkowicie pozbawiona jakichkolwiek argumentów czy nawet logiki wypowiedzianych sądów, rzadko kiedy przechodzi niezauważona. Ciągłe podsycanie emocji i granie na tych emocjach, poruszanie o sobie tematów powierzchownych, niewymagających wiedzy czy głębszej refleksji, to działania, które animują potencjalnie największą liczbę odbiorców. Internetowy portal plotkarski jest w tym wypadku najodpowiedniejszym narzędziem, gdyż dając odbiorcy szansę reakcji w postaci komentarza, silniej wiąże jego uwagę z osobą piosenkarza.

Wizerunek piosenkarza pop związany z internetowymi portalami kolportowany jest podobnie i z taką samą dominantą tematyczną w druko-

²¹ Ibidem.

wanej prasie kolorowej oraz przynajmniej część programów telewizyjnych – wszędzie tam, gdzie idol funkcjonuje jako celebryta:

Celebryty nie może powstać w każdym kraju i w jakichkolwiek warunkach ustrojowych. Przeciwnie: muszą funkcjonować w danej przestrzeni kulturowe sposoby konstruowania zjawiska, pewnego rodzaju „łańcuch” składający się z agentów, fotografów, trenerów fitness, PR-owców, ekspertów kosmetycznych, publicystów i gamy menedżerów²².

Ekspresja artystyczna będąca uzupełnieniem komunikatu ustępuje miejsca mechanizmom rynkowym. Powraca temat tekstu i ramy. Odbiorca partycypuje głównie wizerunek, tekst-wykonawcę, dla którego twórczość artystyczna stanowi tekstualną ramę; to konsekwencja statusu idola-celebryty, cechy charakterystycznej dla tekstu piosenki pop.

Image – wyobrażenie i produkt

Wyjaśniając pojęcie *image'u*, Marek Krajewski pisze:

Jedno z najważniejszych słów ponowoczesności, doskonale oddające naturę tej epoki: nieistotne kim jesteś, ważne jak cię postrzegają inni. [...] Jego produkowanie nie polega jednak, jak się potocznie zakłada, na manipulowaniu własnym wyglądem, ale przede wszystkim na wyobrażeniu innych o nas samych. [...] Ustalenie relacji pomiędzy *image'em* a tym, do czego odsyła, nie polega więc na określeniu związku pomiędzy osobą i jej wyglądem czy pomiędzy tym ostatnim a tożsamością jednostki, bo taki związek współcześnie nie istnieje, ale raczej na zdefiniowaniu stopnia, w jakim jednostka przyswoiła reguły kontrolowania warunków bycia określonym typem osoby czy też profesjonalne i wyrafinowane kompetencje pozwalające nią być²³.

Elementy składające się na wizerunek Dody znajdują się we wszystkich subtekstach. Jest ona na tyle znana i rozpoznawalna, że niejednokrotnie

²² W. GODZIC: *Media i celebryci...*, s. 161.

²³ M. KRAJEWSKI: *POPamiętane...*, s. 63–64.

staje się tematem innych tekstów należących do tekstu kultury. Z jednej strony jest to swego rodzaju dominanta tekstu piosenki pop komentowana przez innych artystów (a więc medialna aktywność pop-idoli), z drugiej – właśnie wizerunek. Po raz kolejny wypada powiedzieć, że dla twórców i odbiorców kultury teksty piosenek są najmniej „atrakcyjne” i nie są raczej komentowane, chyba że mowa o ironicznej krytyce sztampowości, często niejako przysłowiowych już „sępów miłości”. Świetnym przykładem na to, jak „odbierany” jest przez innych image „królowej polskiego popu” i do wyobrażenia o jakiej osobie odsyła, jest piosenka *Podobne przypadki* hip-hopowej Grupy Operacyjnej:

Tu Grupa Operacyjna
Ze specjalnym prezentem rozwodowym...
Zapomnij o tym, co było w „Bądź sobą”
Teraz bądź Majdanem, co rozwodzi się z Dodą
Dość małżeńskich kajdan, wreszcie, brawo Majdan
Mam nadzieję, że ta druga jest fajna
Nawet jeśli była kiepska, jeśli jest do kitu
To jest sto razy lepsza niż manekin z plastiku
Z dwojga złego świat rację przyzna tobie
Bo wstyd mieć dziewczynę, która rzy jak ogier
Dobra, teraz powaga, serio, tak się składa
Mówią nam, jak mamy myśleć i jak się wypowiadać
Jak się ubierać i jaką mieć fryzurę
Sami sobie robimy reklamy dyktaturę
A ten gość musiał żyć z tym żywym banerem
Blond billboardem, czas na słowa szczerze
Niby sam tak wybrał – miał dużo cierpliwości
Lecz dotarł do swojej granicy wytrzymałości
W podobnych przypadkach róbmy Radka
Stary, zostaw blachary, to jest masakra
Nikt tego nie nagra? Ja to zrobię!
Zróbmy miejsce dla prawdziwych kobiet! /x2
Są jeszcze faceci myślący mózgiem
Chociaż czasami wychodzi im to różnie

Nikt nie jest bez winy – chłopcy, dziewczyny!
 Wszyscy jesteśmy z tej samej gliny!
 I my kończymy ginący gatunek
 W plastikowych machomenów tłumie
 Goniącymi za stadami pustych lalek
W powodzi fluidów, tipsów, solarek
 Nikt tego nie nagrał, choć powinien dawno
 Wielu ludzi tak myśli, wielu stoi za mną
 Blachy są masakrą, lecz na własne życzenie
 Ale koleś się ogarnął, nie jest ostatnim jeleniem
„O czym on z nią rozmawiał?” – ktoś pyta stale
Nie mówi się z pełną buzią, nie rozmawiali wcale
 Wszyscy robimy błędy, jedni większe niż reszta
 A co jest w porządku? Lepiej nie pytaj Mieszka

 W podobnych przypadkach róbmy Radka... /x5²⁴

W przytoczonym tekście podkreśliłem fragmenty, które bezpośrednio odnoszą się do wizerunku Dody: składają się na niego elementy wyglądu, które powszechnie uznawane są za symbole kiczu, oraz cechy charakteru, które wskazują na kobietę o, nazwijmy to, niewyszukanej inteligencji oraz rozwiązłości seksualnej. Wymieniona jest także cecha charakterystyczna Dody, jej, jak powiedziałby ktoś złośliwy, znak rozpoznawczy, czyli śmiech. Wszystkie przymioty piosenkarki są zaś przez Mieszka (wokalistę i autora tekstów, drugi ze składającego się na zespół duetu to Ziemowit Brodzikowski, producent) ujęte w jedno pojęcie, słowo-klucz: Doda to blachara. Termin ten jest dobrze znany, a jego definicję można znaleźć w słownikach internetowych, zarówno slangu miejskiego, jak i języka polskiego. Blachara to:

pot., pejor. dziewczyna lub młoda kobieta, zwykle mało inteligentna, ubierająca się w prowokujący sposób, której główne zainteresowania obejmują dyskoteki, szybkie samochody itp.²⁵

²⁴ Grupa Operacyjna: *Podobne przypadki*, <https://www.youtube.com/watch?v=Coqg11Pznq4> [dostęp: 1.10.2013].

²⁵ <http://sownikinternetowy.pl/jezyka-polskiego/blachara.html> [dostęp: 10.10.2013].

Trudno zdefiniować precyzyjnie ten termin z uwagi na jego slangowo-potoczny charakter, jednak kilka dodatkowych informacji na temat blachary znajduje się w *Podobnych przypadkach* i zgadzają się one, jak się zdaje, z praktycznym użyciem terminu. „Plastikowi” mężczyźni „gonią” za blacharami „w powodzi fluidów, tipsów, solarek”. Powódź jest tu użyta jako metafora nadmiaru; blachary mają bardzo dobrze widoczny, przesadny makijaż (czyli, potocznie mówiąc, tapetę), na paznokcie naklejają kolorowe tipsy (zapewne im bardziej upstrzone wzorkami czy cyrkoniami, tym lepiej), a ich skóra nosi odcień wyraźnie sztucznej, wypada powiedzieć pomarańczowej, opalenizny. Tego swoistego image’u mogą dopełnić białe kozaczki (bikejki) – swego czasu regularnie noszone przez Dodę, w potocznym rozumieniu uznawane za symbol kiczu, bazarowej tandety, braku gustu i zmysłu estetycznego. „Bikejki to obecnie już nie tylko nazwa butów, ale również ich właścicielek” – wręcz żeński odpowiednik dresiarzy²⁶, dla wielu użytkowników języka polskiego blachara to zaś synonim dziewczyny dresiarza.

Czy Doda, manipulując swoim image’em, kieruje wyobrażenie odbiorcy o niej samej w stronę blachar? Moim zdaniem tak i dziwiłbym się, gdyby było inaczej. Co jednak istotniejsze, jej image znajduje komentarz w tekście kultury, w jego obszarze związanym z nowymi mediami – w końcu to tam najłatwiej i najszybciej może następować symboliczna wymiana pomiędzy odbiorcami/autorami tekstu.

Na portalu Joe Monster do utworu *Podobne przypadki* jeden z użytkowników stworzył autorski klip *Dowód na to, że Doda jest blacharą*²⁷, który składa się z sekwencji zdjęć Dody opatrzonych cytatami z artykułu z „Wprost” pt. *Blachary atakują*²⁸. Każde zdjęcie jest wizualnym potwierdzeniem cechy blachary wymienionej w cytacie, stanowiąc wspólnie „dowód”, a zdjęć w całym klipie jest sporo. Klip skupia się w głównej mierze na cechach wyglądu (ale nie wyłącznie), jednak Doda „jest” blacharą, ponieważ nie tylko wygląda jak blachara, ale jej image, jak punktował Krajewski, odsyła do pewnego wyobrażenia. Autorki artykułu *Blachary atakują* piszą:

²⁶ Zob. P. SZAROTA: *Cała prawda o białych kozaczkach*. W: *Kiczosfery współczesności...*, s. 84.

²⁷ <http://joemonster.org/filmy/5827> [dostęp: 15.10.2013].

²⁸ I. NYC, K. KAWALEC: *Blachary atakują*. „Wprost” 2007, nr 41, <http://www.wprost.pl/ar/115291/Blachary-atakuj> [dostęp: 15.10.2013].

Liczy się nie sam wygląd blachary, ale raczej to, co z niego wynika. [...] Blacharą nie zostaje się z dnia na dzień. Proces przygotowania do tej roli trwa często od dzieciństwa. Ideą blacharą jest lalka Barbie. Poradnikami, jak stać się prawdziwą blacharą, stają się dziewczęce magazyny. Pisma zawierają szczegółowy instruktaż ubierania, malowania i zachowywania się tak, aby podobać się chłopcom. W ostatnim numerze „Bravo Girl” znajdują się porady, jaki make-up działa na mężczyzn. W magazynie „Twist” możemy przeczytać, jak ubrać się w stylu Dody i jak skutecznie podrywać. Ponad połowę objętości pisma zajmują opisy kosmetyków i ubrań, bez których nastolatka nie może się obejść²⁹.

Większość działań blachary skupia się na zdobywaniu względów mężczyzn, przy czym jej wygląd stanowi charakterystyczną i znaną tekstowi kultury mozaikę stereotypów. Na „blacharski” image Dody składają się ikonosfera okładek albumów i występów na żywo (zwracałem już uwagę na silnie związany z tą ikonosferą „typ barbie”) oraz teksty piosenek, choćby „Gdy tylko ruszę tyłkiem / Lecisz niczym pies”³⁰. W przypadku piosenkarki wygląd i sugerowanie posiadania władzy nad mężczyznami czy też ich zainteresowania łączą się ze sobą nierozzerwalnie i występują we wszystkich subtekstach. Nic więc dziwnego, że magazyn dla dziewczyn radzi, „jak ubrać się w stylu Dody i jak skutecznie podrywać” – w końcu drugie wynika z pierwszego.

Powstanie *Dowodu na to, że Doda jest blacharą* było reakcją odbiorców na konkretne zdarzenie – Doda wystosowała pozew sądowy przeciwko Mieszkowi w związku z „utrata czci i dobrego imienia”. Nie spodobał się jej tekst piosenki *Podobne przypadki* oraz wpis na blogu rapera, w którym gratulował Majdanowi zdrady i rozwodu. Pozwany mówił o sprawie:

Cała ta akcja jest niepoważna. [...] Osoba, która w teledysku uprawia seks oralny ubrana w pończochy, powinna mieć świadomość, jak ludzie ją postrzegają. Poszanowanie godności osobistej jest ważne, ale jeśli ktoś publicznie i z dumą opowiada o bzykaniu się w toalecie, w mojej opinii sam się ze swojej godności odziera. [...] Chętnie wytłumaczę to przed sądem. Doda

²⁹ I. NYC, K. KAWALEC: *Blachary atakują...*

³⁰ Doda: *Diamond bitch*. W: Doda: *Diamond Bitch...*

może się wściekać, że ludzie mówią o niej blachara, ale to ona sama przyjęła ten wizerunek³¹.

Istotne jest to, że zarówno w swoim komentarzu, jak i piosence („Wielu ludzi tak myśli, wielu stoi za mną”) raper podkreśla, że to nie wyłącznie według niego, ale zdaniem „ludzi”, uczestników kultury, wizerunek Dody świadczy o tym, że jest ona blacharą, zwracając uwagę na społeczny aspekt funkcjonowania piosenkarki. W pierwszej instancji sąd oddalił pozew w całości; w uzasadnieniu sędzieja podkreślił, że osoba, która konsekwentnie buduje swój agresywny i wulgarny wizerunek, musi liczyć się z tym, że będzie oceniana negatywnie³². Po tym, jak Sąd Apelacyjny w Poznaniu uznał roszczenia Dody, sprawa trafiła do Sądu Najwyższego, który uchylił część wyroku. Ostatecznie raper miał przeprosić wyłącznie za list umieszczony na stronie internetowej; co ciekawe, sąd nie miał zastrzeżeń do merytorycznej zawartości tekstu, a wyłącznie do formy:

Ten list był dyskusją, która dotyczy pewnych postaw, które pojawiają się w życiu publicznym. Był krytyką postawy, którą reprezentuje powódka. Krytyką, w ocenie sądu, dopuszczalną. Ale ta krytyka nie jest bez granic, w tym tekście te granice zostały przekroczone ze względu na dobór słów, nie do zaakceptowania w stosunku do żadnej osoby³³.

Pop-idol funkcjonuje w przestrzeni kulturowej na tyle aktywnie, że oddzielenie image'u od fizycznej, prywatnej osoby jest zwyczajnie niemożliwe. Im popularniejszy wykonawca, im szersze jego oddziaływanie w tekście kultury, tym silniej „zrasta się” on ze swoim wizerunkiem, staje się wyobrażeniem wzbudzonym przez produkowaną ikonosferę. Mechanizm w przypadku gwiazd innych gatunków muzycznych jest podobny – charakteru pop-idoli nie określa fakt bycia wyobrażeniem, ale siła jego kreacji oraz niezwykle szeroki wachlarz kodów i dróg komunikowania, swego rodzaju agresywna ofensywa medialna.

³¹ <http://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news/nazwal-dode-blachara,971041,44> [dostęp: 21.10.2013].

³² Zob. <http://polska.newsweek.pl/sad--dode-mozna-nazywac-blachara,48622,1,1.html> [dostęp: 21.10.2013].

³³ <http://poznan.naszemiasto.pl/artukul/987075,za-blachare-mieszko-sibilski-musi-prze-prosic-dode-nie,id,t.html> [dostęp: 21.10.2013].

Doda, wytaczając muzykowi proces, naraża się na śmieszność, gdyż narusza spójność tekstu, którym jest. Po pierwsze konkretna strategia wizerunkowa skutkuje konkretną jego interpretacją u odbiorcy – „blachara jaka jest, każdy widzi”, chciałoby się powiedzieć. Po drugie piosenkarka kreuje się od zawsze na kobietę „niegrzeczną” i „pyską”, w niewybredny i często chamski sposób odnosząc się do innych (wystarczy przywołać jej występy jako jurorki w programie „Gwiazdy tańczą na lodzie” i pyskówki z uczestnikiem Przemysławem Saletą czy prowadzącą Justyną Steczkowską)³⁴. Mieszko skomentował pozew następująco: „Doda jest świętą krową i nie można powiedzieć o niej złego słowa, nawet jeśli zachowuje się skandalicznie. [...] Doda może mówić wszystko o wszystkich, o Dodzie nie można powiedzieć nic”³⁵. Ten argument pojawiał się zresztą dość często na forach i w komentarzach do sprawy pozwu.

Ramy egzystencji określa dziś bowiem, z jednej strony funkcjonowanie w świecie hipotez [...]. Z drugiej zaś strony, traktowanie przez jednostki siebie samego jak produktu, który jak wszystkie inne towary należy stworzyć, opakować, przekształcić w rozpoznawalną i wyrazistą markę oraz wypromować³⁶.

Przypadek pop-idoli jest najbardziej wyrazistym przykładem wizerunku w rozumieniu Krajewskiego – z jednej strony są oni hipotezą osoby, wyobrażeniem, z drugiej to produkt rządzony paradygmatem popularności.

Pomijając dedykację, piosenka *Podobne przypadki* rozpoczyna się od wersów „Zapomnij o tym, co było w »Bądź sobą« / Teraz bądź Majdanem, co rozwodzi się z Dodą”. Jest to bezpośrednie odwołanie do innej piosenki Grupy Operacyjnej pt. *Bądź sobą*. W zwrotkach utworu Mieszko zastanawia się, co by było, gdyby był kimś innym, i wymienia wiele znanych osób, a każdej z nich przypisuje cechę charakterystyczną. Część odnosi się do wyglądu (jak „uciekająca warga” Marcinkiewicza), część do wyobrażenia (bycie Krzysztofem Krawczykiem wiąże się z odbieraniem zaszczytów,

³⁴ Na portalu YouTube pojawiły się nawet filmiki będące kompilacjami takich pyskówek – np. <https://www.youtube.com/watch?v=Bg3YZ6Z8NiU> [dostęp: 21.10.2013].

³⁵ http://www.se.pl/rozrywka/plotki/doda-przegrala-proces-o-blachare_118252.html [dostęp: 21.10.2013].

³⁶ M. KRAJEWSKI: *POPamiętane...*, s. 63.

a zostanie gwiazdą TVN łączy się z przywiązaniem do stacji i jednocześnie stałym przyplływem gotówki). Wzrok rapera nie ominął naszych pop-idoli:

A gdybym był Michałem z Ich Troje,
Byłbym bogaty, lecz tej fryzury się boję.

[...]

Gdybym mieszkał w oceanie betonu,
Miałbym więcej rymów niż Doda silikonu,
Lecz jestem chłopak z prowincji, nie czuję winy,
Że nie odróżniam tej tam od Mandaryny³⁷.

Zostanie Wiśniewskim poskutkowałoby posiadaniem bogactwa, jednak jest to transakcja wiązana, gdyż razem z pieniędzmi dostaje się jego znak rozpoznawczy, czyli czerwone włosy. Takim „logo” w przypadku Dody są silikonowe piersi. Przywołane powyżej niezbyt wyszukane wersy poruszają jednak dość istotną problematykę – po pierwsze to już kolejny przykład na to, że w przypadku gwiazdek pop inni twórcy widzą głównie ich image, a nie twórczość; po drugie image to ikonosfera danego wykonawcy oraz pewna stypizowana rola społeczno-medialna, odwołanie do pewnego typu osoby. Wiśniewski to przede wszystkim bogacz, który swój dostatek pokazuje przy każdej okazji – od willi i prywatnego samolotu zaczynając, na kiczowato-wystawnych strojach koncertowych kończąc. Doda to przede wszystkim pop-gwiazdka ery Viva Polska, w tandetny sposób epatująca swoim ciałem, jakich to gwiazdek jest wiele i które chłopakowi z prowincji – jak ironizuje raper – trudno jest od siebie odróżnić.

Nie wiesz kim być? Bądź sobą!
Nie Rysiem Ochódzkim, nie Kubą Wojewódzkim
I nie Majdanem, i nie Dodą.
Bądź sobą! I tylko sobą³⁸.

³⁷ Grupa Operacyjna: *Bądź sobą*, <https://www.youtube.com/watch?v=GRvW2urHsQ4> [dostęp: 1.10.2013].

³⁸ Ibidem.

W refrenie utworu *Bądź sobą* Radosław Majdan i Doda są wymienieni wspólnie, traktowani jako celebrycka para (co zresztą widać w teledysku do piosenki, w którym raper przebrany za piosenkarkę kibicuje z pustych trybun sali sportowej fatalnie broniącemu „Majdanowi”). W tym kontekście znaczenie piosenki *Podobne przypadki* w pełni wpisuje się w problematykę wizerunku jako wyobrażenia. „Zapomnij o tym, co było w »Bądź sobą« / Teraz bądź Majdanem, co rozwodzi się z Dodą”³⁹ – ta obejmująca dwa pierwsze wersy piosenki apostrofa jest prośbą do bramkarza Pogoni Szczecin, by zmienił swoją rolę, którą w oczach odbiorców tekstu kultury posiada, czyli by ze znanego męża idolki-celebrytki, wielbiciela dżagi, stał się nie „sobą”, osobą prywatną „z krwi i kości”, ale jednym z tych znanych, którzy pokazują, że z blacharami nie warto być.

W podobnych przypadkach róbmy Radka
Stary, zostaw blachary, to jest masakra⁴⁰

– w obu utworach zarówno Majdan, jak i inne wymienione osoby to nie „fizyczni” ludzie, ale wyobrażenia o nich w serwowanym przez media świecie hipotez.

Nie mamy narzędzi, żeby rozwikłać dylemat, czy muzyk Michał Wiśniewski to „Michał Wiśniewski”, a aktorka Katarzyna Cichopek marzy o tym, żeby być „Katarzyną Cichopek”. Potwierdza się jednak, że problem celebrities to przede wszystkim problem reprezentacji medialnej⁴¹.

Drugim aspektem kreowania wizerunku jest traktowanie siebie jako produktu – w przypadku pop-idoli nie mamy wątpliwości, że jest to wręcz cecha gatunkowa tekstu, którym są. W kwietniu 2013 r. Doda była gościem programu „Kuba Wojewódzki”. Jeden z tematów rozmowy dotyczył wystąpienia w telewizji pewnego chirurga plastycznego, który na wizji podjął się analizy zdjęć piosenkarki i wypunktował części jej twarzy, które jego zdaniem zostały poddane korekcie. Sprawa oczywiście oburzyła Dodę

³⁹ Grupa Operacyjna: *Podobne przypadki...*

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ W. GODZIC: *Media i celebryci...*, s. 163.

(co ciekawe, nie zaprzeczyła wszystkiemu, a miejsca, co do których mężczyzna prawdopodobnie miał rację, zostały zgrabnie przemilczane). Piosenkarka powiedziała, że nawet dzwoniła do niego w tej sprawie. Wojewódzki zapytał:

- A on zdążył coś powiedzieć na temat tej rozmowy?
- Tak, że jest mu strasznie przykro i że tak został sprowokowany w telewizji, ale to tylko telewizja. To nie jest tylko telewizja, to się odbija szerokim echem – ja jestem produktem, ja jestem osobą, która pracuje w show-biznesie. Jeżeli idziemy tym tokiem myślenia i staramy się mnie w jakikolwiek sposób urzeczowić, czy tam – nie wiem – zrobić ze mnie jakąś rzecz do sprzedaży, no to jakiegokolwiek podważanie walorów tej rzeczy jest nie w porządku.
- Jest działaniem na szkodę, po prostu, w biznesie.
- Dokładnie⁴².

Choć traktowanie image'u jako elementu marketingu wpisane jest w naturę twórczości pop, to najczęściej świadomość takiego stanu rzeczy posiada sam wykonawca, a nie tylko otaczający go sztab ludzi. Trudno wyobrazić sobie sytuację, w której wykonawca odnoszący sukcesy jest całkowicie nieświadomy mechanizmów rządzących muzycznym show-biznesem. Należy wyraźnie zaznaczyć, że opisanie image'u jako produktu odnosi się do jego współczesnego funkcjonowania w kulturze w ogóle, a w przypadku muzyki dotyczy każdego gatunku piosenki popularnej. Pop jednak wyróżnia się tym, że rozumienie twórczości jako biznesu jest po pierwsze najbardziej jaskrawe, po drugie nieodłączne.

Sprawnym i samoświadomym menedżerem swojego image'u jest bez wątpienia Michał Wiśniewski. Stworzył on w tekście kultury „wizerunkowy tryptyk”, na który składały się: książka *A wszystko to... Ich Troje*, reality show „Jestem, jaki jestem”⁴³ oraz film „Gwiazdor”. Choć nominalnie „dzieła” te mają różnych autorów/reżyserów, to łączy je fakt, że „aktywny udział w ich kreowaniu miał sam Michał Wiśniewski i, w pewnym

⁴² <http://kuba.tvn.pl/odcinki-online/wydanie-jubileuszowe-extra,20032,o.html> [dostęp: 25.10.2013].

⁴³ Program odbił się w Polsce szerokim echem i przykuł także uwagę środowiska akademickiego. Zainteresowanych odsyłam do „Kultury Popularnej” 2003, nr 3, w której pojawiło się wiele artykułów na temat programu „Jestem, jaki jestem” i jego głównego bohatera.

zakresie, sprawował kontrolę nad przedstawianą tam kreacją swojego wizerunku⁴⁴.

Ta „medialna ofensywa” nie wniosła wiele nowej „wiedzy” o wykonawcy. Wokół najważniejszych punktów związanej z nim ikonosfery rozszerzyła siatkę szczegółowych informacji. W przypadku Dody odnotować można kilka „potknięć” w próbach zachowania spójności wizerunku (nie na tyle jednak poważnych, by w oczach powszechnego odbiorcy, a fana piosenkarki zwłaszcza, uległ on naruszeniu). Michał Wiśniewski nie popełniał podobnych błędów.

W tym miejscu należy przywołać utwór zespołu Ich Troje zatytułowany *Gwiazdor*:

staram się rozumieć, staram słuchać rad
jakiś styl załapać no i nie przynosić strat
nawet zdjęcia mógłbym zrobić sobie goły
nawet poszedłbym do śpiewu szkoły

co to jest za jazda stać na scenie jak ta gwiazda
i jak w solarium świateł sto na sobie czuć
dawać autografy i mieć zawsze kupę kachy
tak często mi się śni zostać VIP

o tym będę marzył będę o tym śnił
zostać takim kimś kim chcecie abym dla was był
może wtedy ktoś mnie w końcu kupi
może znajdzie się ktoś taki głupi⁴⁵.

Z przytoczonych fragmentów utworu wyłania się całkiem inny obraz gwiazdy niż ten przedstawiany przez wszystkie inne piosenki. Postać odnoszącego sukcesy wykonawcy jest tutaj potraktowana ironicznie. Taki wykonawca to ktoś, kto dla sławy zrobi niemal wszystko, ktoś, dla kogo to właśnie sława jest najważniejszym celem, a najlepszy sposób na jej osiągnięcie to przypodobanie się publiczności. Jednocześnie odbiorca, który

⁴⁴ M. CZUBAJ: *Tańczący z mediami. Kariera totalna Michała Wiśniewskiego*. „Kultura Popularna” 2003, nr 2, s. 87.

⁴⁵ Ich Troje: *Gwiazdor*. W: Ich Troje: 3...

twórczość takiego wykonawcy kupi, jest oceniony jako „głupi”. W całym analizowanym przeze mnie materiale jest to jedyny przypadek takiego potraktowania tematu. Z pozoru może być to sprzeczne z ogólnym modelem tematycznym piosenki pop, jednak należy zaznaczyć, że utwór pochodzi z albumu, który powstał przed wybuchem sławy zespołu Ich Troje, a po którego wydaniu ta sława przysła.

Nie ma tu żadnej niezgodności. Wiśniewski zaczynał swoją karierę jako twórca płynący pod prąd, a skończył jako milioner i ulubieniec telewizji:

Aby dalej się rozwijać musiał stać się częścią systemu, w opozycji do którego tak skutecznie działał przez wiele lat; dalej podkreśla swoją odrębność i konflikt z otoczeniem. Daje zrobić o sobie dokument, w którym rozprawia się z krytykami, którzy „chcą go zniszczyć”, potem atakuje twórcę tego dokumentu i demoluje studio w jednej z telewizji. Wie, że część swojego sukcesu zawdzięcza temu, że eksperci go nie chcieli i wbrew jego fanom orzekli, że Ich Troje to obciach. Teraz nie może pozwolić sobie na to, by jego fani uznali, że „się sprzedał”⁴⁶.

Wizerunek gwiazdora kultury popularnej może być w pełni wykreowany, ale powinien być, jak się dzieje w przypadku Ricky’ego Martina lub Britney Spears, wyrazisty i spójny. I taką właśnie kreację medialną udało się stworzyć Michałowi Wiśniewskiemu⁴⁷.

Mieszko z Grupy Operacyjnej rapował, że gdyby był Wiśniewskim, byłby bogaty. I nie ma się co dziwić. Już w drugim akapicie książki Andrzeja Grabowskiego można przeczytać o wykonawcy:

Młody biznesmen postanowił zaszaleć, bo przez ostatnie miesiące ciężko pracował i chciał odreagować stres. Patrząc na stoły zastawione kanapkami z kawiozem, przypomniał sobie czasy, kiedy jadał tylko placki ziemniaczane...⁴⁸

Image to tekst w pełni wyprodukowany na potrzeby kontaktu z odbiorcą, stwarzający wyłącznie wyobrażenie o swoim podmiocie.

⁴⁶ M. HALAWA: *Ich Troje i moja społeczna teoria obciachu*. „Kultura Popularna” 2003, nr 3, s. 149.

⁴⁷ M. CZUBAJ: *Tańczący z mediami...*, s. 91.

⁴⁸ A. GRABOWSKI: *A wszystko to... Ich Troje*. Starowa Góra 2001, s. 9.

Przykładem nierozzerwalności tych dwóch aspektów wizerunku są także reklamy, w których idole występują. Ponieważ są oni produktem przynoszącym zyski, to funkcjonują jako podmioty – czy raczej produkty – w biznesowych interesach. Udział gwiazdy w reklamie to umowa szczególnie, ponieważ w odróżnieniu od „anonimowego” aktora reklamowego idol zyskuje potrójnie; po pierwsze sporą kwotę związaną z kontraktem, po drugie wzrost rozpoznawalności i obecności w mediach, po trzecie wreszcie potencjalną nobilitację w oczach części odbiorców (w końcu w ogólnokrajowej kampanii reklamowej występuje tylko ktoś dostatecznie „znany” i „ważny”).

Co ciekawe, zwiększenie częstotliwości pojawiania się w mediach nie wynika wyłącznie z częstotliwości reklamowych spotów czy liczby billboardów. Otóż wystąpienie celebryty w reklamie pociąga za sobą wiele komentarzy w prasie kolorowej, będących spekulacjami na temat jego wynagrodzenia:

Polskie sklepy RTV AGD rozpoczęły tej zimy wojnę na ceny i wykorzystały do reklam celebrytów. Doda pojawiła się w spotach sieci Media Expert, która wcześniej sponsorowała jej płytę. Michał Wiśniewski podpisał za to kolejny kontrakt z siecią Avans. Ile na tym zarobił?

W branży mówi się, że Michał wynegocjował milion złotych za całą kampanię – mówi informator Super Expressu. Z tego, co wiem, Dodzie kontrakt załatwiał jej brat Rafał i stanęło tylko na 800 tysiącach złotych⁴⁹.

Jednak nie aspekt finansowy jest najważniejszy. Istotne jest to, w jaki sposób jeden produkt jest wykorzystywany do promocji drugiego. W reklamie sieci Media Expert Doda spaceruje naga po sklepie, jednak ludzie nie zwracają na nią uwagi, interesując się sprzętem – tutaj wrażenie robią wyłącznie ceny⁵⁰. Klip jest w pełni zgodny z image'em piosenkarki. Wykorzystuje jej seksualność oraz to, że jej obecność w mediach niemal zawsze „robi wrażenie”. Jeszcze bardziej z wizerunku wykonawczyni czerpali twórcy kampanii marketingowej lodów Koral, w której Doda pojawia się w typowej

⁴⁹ http://www.pudelek.pl/artypk/45715/wisniewski_dostal_milion_za_reklame/ [dostęp: 26.11.2013].

⁵⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=2feUljEMrg4> [dostęp: 26.11.2013].

dla siebie roli gwiazdy muzycznej z całym inwentarzem własnych atrybutów scenicznych: bądź to śpiewając swoją piosenkę *Nie daj się* (na obrazie widzimy elementy teledysku do tego utworu) i prezentując specjalnie przygotowany na okazję kampanii „lód Doda” – biało-różowy w kształcie korony⁵¹, bądź to śpiewając piosenkę napisaną do reklamy (w pasującej do jej twórczości muzycznej estetyce) i prezentując biało-różowy „lód Doda” w kształcie mikrofonu⁵². Identyczną strategię możemy zaobserwować w karierze reklamowej Michała Wiśniewskiego. W jednym z serii klipów promujących sieć komórkową akcja toczy się podczas próby przed występem, co połączone jest z możliwością wygrania biletów na Eurowizję⁵³, na której Polskę reprezentował zespół Ich Troje. W spocie kampanii dla sieci Avans wykorzystane jest znane odbiorcom zamiłowanie piosenkarza do latania samolotami⁵⁴. Znak rozpoznawczy Wiśniewskiego – włosy – zmieniał kolor na taki, który dominował w wizerunku poszczególnych firm.

Autorzy reklam są w pełni świadomi mocy, z jaką na wyobraźnię i emocje odbiorcy działa wizerunek idola, i jednocześnie jakiej wartości produktem na rynku on jest. Im bardziej klip, czy reklama w ogóle, wykorzystuje elementy ikonosfery gwiazdy, tym rozleglejszą sieć skojarzeń wzbudzi u widza – celem reklamy w pierwszej kolejności jest wszak zwrócenie uwagi.

Pop-skandal

15 lutego 2013 r. na portalu Dziennik.pl ukazał się artykuł-pokaz slajdów pt. *Królowa skandali kończy 29 lat. Oto najgłośniejsze afery Dody*⁵⁵. W umieszczonych pod serią zdjęć opisach wymienionych jest kilka skandali wywołanych przez piosenkarkę, m.in. jej wypowiedź o Biblii („ciężko

⁵¹ <http://www.youtube.com/watch?v=perge-cH0Zs> [dostęp: 26.11.2013].

⁵² <http://www.youtube.com/watch?v=8Ilp7eKqT5w> [dostęp: 26.11.2013].

⁵³ <http://www.youtube.com/watch?v=t2DF6sECL5U> [dostęp: 26.11.2013].

⁵⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=enxe2YllICE> [dostęp: 26.11.2013].

⁵⁵ <http://rozrywka.dziennik.pl/plotki/galeria/419473,2,ranking-najglosniejszych-skan-dali-dody-na-29-urodziny-gwiazdy-galeria-zdjec.html> [dostęp: 4.11.2013].

wierzyć w coś, co spisał jakiś napruty i palący jakieś zioła”), aferki medialne dotyczące jej związku z Majdanem (także nawiązanie do teledysku *Dżaga* i „dość odważnych scen”) oraz różne pyskówki pomiędzy nią a innymi celebrytami. Nie ma wątpliwości, że nazywanie Dody „królową kiczu” jest zasadne – zanim przyznany jej zostanie kolejny tytuł, odrobinę miejsca należy poświęcić skandalowi i zastanowić się, czym on właściwie jest.

Przede wszystkim to nie skandal „jest czymś”, gdyż istnieje tylko i wyłącznie dlatego, że istnieć nie powinien, ale „coś jest” skandalem. Stroną czynną jest tutaj środowisko, strona oburzająca się, bez której niemożliwe byłoby nazwanie jakiegoś działania skandalicznym⁵⁶. Maciej Tramer, który szczegółowo zajął się tym zjawiskiem w książce pt. *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, podczas prób jego zdefiniowania pisał:

Uznanie statusu skandaliczności jakiegoś czynu nie sprowadza się więc do rozpoznania przynależności do innego porządku. Wręcz przeciwnie – użycie takiego określenia oznacza nierozpoznanie w nim niczego ponad bezmyślne zniszczenie i dewastację. Czyn nie tylko zostaje uznany za nie mieszczący się w żadnych normach postępowania, ale w ogóle „nie mieści się w głowie”, „przekracza ludzkie pojęcie”, staje się „nie do pomyślenia”⁵⁷.

Owo „nie do pomyślenie” w głównej mierze uwarunkowało, jak się zdaje, całkiem słusznie, perspektywę badawczą pracy Tramera. Coś, co spodziewane, nie może być gorszące! Jeśli więc „nie do pomyślenie” jest pierwszym warunkiem uznania czegoś za skandaliczne, to już samo określenie „królowa skandali” okazuje się oksymoronem. Bycie królem czegokolwiek wiąże się z trwałością czy cyklicznością rzeczy albo zjawiska objętego panowaniem, skandalu zaś nie można się spodziewać, „nie ma przyszłości. Ma tylko swoje natychmiastowe, eksplodujące »teraz«”⁵⁸. „Trudno całe życie opierać na szokowaniu otoczenia. Uroda się skończy, do szoków ludzie się przyzwyczajają – zresztą przestaną »bawić«, i zostanie Pani Starsza” – tak brzmi jeden z komentarzy do artykułu o „królowej skandali”,

⁵⁶ Zob. M. TRAMER: *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*. Katowice 2000, s. 12, 20–24

⁵⁷ Ibidem, s. 9.

⁵⁸ Ibidem, s. 58.

głos o tyle ważny, że w przypadku skandalu istotna jest reakcja towarzysząca zjawisku, swoiste „świadczenie odbioru”⁵⁹. W przypadku gwiazdy pop nie dość, że niemożliwe jest określenie skandalu jako czegoś „nie do pomyslenia”, to sami odbiorcy medialnego tekstu wskazują na jego całkowitą przewidywalność – skandaliczność popu zostaje zanegowana, nim zdąży wybrzmieć. Chciałoby się powiedzieć, że „powszechni” uczestnicy tekstu kultury wcale nie są tacy głupi, jak wydaje się mediom, które w tym tekście szafują słowem „skandal” na prawo i lewo, nazywając tak każdą prowokację, każdy komunikat wyjątkowo silnie wzbudzający emocje.

Gdy jedno konkretne medium – portal, pismo, program telewizyjny – przytoczy zdarzenie i określi je skandalicznym, wiadomość ta rozprzestrzeni się w zawrotnym tempie. Odbiorca nie musi szukać skandali, to skandale znajdują jego. Henryk Szabała w *Skandalu w kulturze* pisał: „irracjonalne reakcje negatywne nie są przypadkowe, pojedyncze, lecz mają najczęściej wymiar globalny, są jakby zaraźliwe”⁶⁰ – teza to ze wszech miar słuszna, jednak myślę, że nie odnosi się jedynie do skandalu „właściwego”, lecz każdego tekstu, który zyska takie miano. Bowiem czy coś jest faktycznie skandaliczne i w głowie się niemieszczące, czy też w głowie wielu się mieści i jest wyłącznie zabiegiem mającym na celu zwrócenie uwagi odbiorcy poprzez wywołanie u niego silnych, emocjonalnych reakcji, na pewno jest zaraźliwe i zatacza w tekście kultury coraz szersze kręgi. Ani to prawda odkrywca, ani nowa.

scandal – now you’ve left me
all the world’s gonna know
scandal – they’re gonna turn our lives
into a freak show [...]
we’ll say: „for God’s sakes!”
over and over and over again

„Teraz, kiedy mnie zostawiłeś, cały świat się dowie, zamienią nasze życia w przedstawienie, będą mówić: na miłość Boską! ciągle od nowa” – śpiewa Freddie Mercury w utworze *Scandal*, spoglądając na nas ze sceny będącej

⁵⁹ Zob. ibidem, s. 12.

⁶⁰ H. SZABAŁA: *Skandal w kulturze*. W: *Wobec kryzysu w kulturze. Z filozoficznych rozważań nad kulturą współczesną*. Red. L. GRUDZIŃSKI. Gdańsk 1993, s. 98.

trójwymiarową stroną gazety pt. „Narodowy Skandal”⁶¹. Z pewnością ikona rocka, przez całą swoją karierę wzbudzająca większe i mniejsze kontrowersje, ma coś w temacie skandalu do powiedzenia. Dekoracja jest biała jak karta papieru, na jej tle wielki, czerwony napis „skandal”, który nie może nie budzić skojarzeń z przedwojennymi winietami bulwarówek, w Polsce zwanych także „czerwoniakami”; jest niska cena, krzykliwe zajawki, a przez całą długość wybiegu, po którym przemieszcza się artysta, przebiega wykrzyknik z wpisanym w niego słowem „sensacja”. Utwór odziera skandal ze znaczenia, które sprowadza do „magicznego słowa” napędzającego sprzedaż prasy, słowa, które nie ma odniesienia do prawdziwego życia, a jest jedynie elementem medialnego przedstawienia. Miejsce akcji teledysku nie jest tylko pierwszą stroną gazety, to scena w dosłownym rozumieniu tego słowa – oświetlają ją reflektory, za piosenkarzem podąża światło jupitera, a jedyny element przestrzeni poza „gazetą” to obrotowe drzwi, przed którymi oczekuje tłum reporterów. Utwór puentuje ostatnie ujęcie – to zbliżenie mężczyzny czytającego gazetę-scenę pomniejszoną do dwuwymiarowego, tradycyjnego formatu, z której krzyczy wielki napis „Następny skandal już wkrótce”.

No właśnie, w tekście kultury zjawisko skandalu zredukowane jest najczęściej do bycia elementem medialnego dyskursu, etykiety taniej sensacji, a jego właściwe znaczenie rozmywa się:

Akt zjawiska skandalu ma swoje miejsce, zawsze i wyłącznie, w określonym gremium społecznym. W nim właśnie mocą indywidualnej samowoli złamane zostają jakieś normy społeczne, normy powszechnie akceptowane przez daną grupę społeczną. [...] Negatywna reakcja wywołana przez skandal jest tym większa, im bardziej hermetyczna jest wspólnota, im bardziej rządy w niej sprawowane są autorytatywnie. Stopień integracji danej grupy, jej autorytatywny charakter, jak potwierdzają badania socjologiczne, ma kolosalny wpływ na kształtowanie się postaw nietolerancyjnych⁶².

W przypadku naszego kręgu kulturowego o takiej hermetyczności nie może być mowy – gatunki tekstu, postawy i ideologie w całej swojej różnorodności obejmują powierzchnię dużo większą niż kontynent eu-

⁶¹ Queen: *Scandal*, <http://www.youtube.com/watch?v=VMO3YNoNyTY> [dostęp: 11.11.2013].

⁶² H. SZABŁA: *Skandal w kulturze...*, s. 99.

ropejski, a współczesna komunikacja wyklucza zamknięcie tej ogromnej społeczności. Podobnie jak stereotypy składające się na tekst piosenki pop rozprzestrzenione są w tekście kultury, nie zważając na fizyczne granice państw, tak skandal wrósł w międzykontynentalny dyskurs.

Ponadto, „najczęściej wybucha skandal wówczas, kiedy mamy do czynienia ze złamaniem norm przez tych osobników, którzy swą własną osobą mieli stanowić gwarancję stabilności i obligatoryjności tych norm, oni to właśnie mieli być żywą legitymacją ontologicznych wartości, które zostały przez nich sprzeniewierzone”⁶³. Nikt przy zdrowych zmysłach nie oczekuje od pop-gwiazdek stania na straży np. moralnych wartości. Gdy Doda wypowiedziała się o „autorach Biblii”, został jej wytoczony proces o obrazę uczuć religijnych. Z tej okazji, niczym męczennica broniąca wolności wypowiedzi, ukazała się na okładce „Newsweeka”, co jest przynajmniej niepoważne i dobrze o tym tytule uważanym za „tygodnik opinii” nie świadczy, bo wskazuje na tanią walkę o czytelnika i nie sądzę, by ludzie, którzy poświęcają się walce o wolność wypowiedzi, uznali piosenkarkę za autorytet; co najwyżej za jednorazowy i przydatny przykład.

Inny komentarz pod artykułem *Królowa skandali kończy 29 lat* brzmi:

o jej głupocie nie będę dyskutował bo jej nie znam i mało mnie obchodzi petanie nasuwa sie inne co za idiota ją promuje i jaki to ma cel ? ogłupianie społeczeństwa ? kiedyś za pocałujcie misia w d..e misiu idzie na piwo facet stracił prace w tv a teraz głupote i chamstwo sie wrecz promuje.

Przypomnę, że w komentarzach do „afery wenerycznej Michała W.” również padały zarzuty wzbudzania sensacji przez wykonawcę dla celów promocyjnych – ta perspektywa wydaje się kluczem do zrozumienia „petyki skandalu” związanej z tekstem piosenki pop.

Każda „strategia” – jakkolwiek ją pojąć – jest działaniem zaplanowanym i ściśle określonym wobec jakiegoś systemu. Co więcej, skandal nazwany, podobnie jak nazwane zło, zostaje rozumiany i oswojony. Przystaje być „nie do pomyślenia”, a przez to nie jest już skandalem⁶⁴.

⁶³ Ibidem, s. 103.

⁶⁴ M. TRAMER: *Literatura i skandal...*, s. 83.

Prowokacja, niesłusznie nazywana skandalem, z biegiem lat, jak pisze Rychlewski o rocku, „została oswojona przez publiczność i przechwycona przez przemysł rozrywkowy, jak zresztą wszystko, co w rocku było buntownicze. Obecnie odpowiednio wyprodukowana i spreparowana stanowi jeden z bardziej chodliwych rockowych towarów”⁶⁵. Ponieważ pop czerpie z innych gatunków rozwiązania sprawdzone, dla „poetyki popularności” najbardziej przydatne, w repertuarze środków przykuwających uwagę odbiorcy skandal czy, jak wypadaloby powiedzieć, pop-skandal znalazł stałe miejsce.

Pop-skandal jest elementem tego, co branża muzyczna nazywa „kreowaniem szumu” (*buzz creation*). Jest ono

dość abstrakcyjnym pojęciem, używanym [...] dla określenia sytuacji, w której o artyście i jego twórczości dużo się mówi lub pisze w mediach i w kręgach zawodowo zajmujących się muzyką oraz kiedy cieszy się on rosnącą popularnością wśród słuchaczy. [...] Należy zauważyć, że „kreowanie szumu” nie musi być równoznaczne ze stworzeniem pozytywnego wizerunku, często pierwszorzędym celem jest uzyskanie jakiegokolwiek uwagi publiczności. [...] Wtedy, gdy o artyście „dużo się mówi”, zostaje uruchomiony efekt „kuli śnieżnej”, polegający na coraz większym zainteresowaniu mediów i słuchaczy [...], co w efekcie może przełożyć się na wzrost sprzedaży fonogramów⁶⁶.

Określenie Dody mianem „królowej skandali” jest z jednej strony konsekwencją zaraźliwości skandalu, z drugiej „efektem kuli śnieżnej” właśnie. Nie ulega wątpliwości, że w przypadku piosenki pop retoryka skandalu jest działaniem marketingowym i częścią paradygmatu popularności tego gatunku tekstu.

Głaca, juror XX edycji Festiwalu Plus Camerimage, na którym jedną z kategorii był konkurs wideoklipów, tak oto odpowiedział na pytanie, czy skandal służy teledyskom:

Często jest to taka burza w szklance wody po prostu... Za tą kampanią, czy za tym skandalem, czy za tym całym lobbingiem nie kryje się nic wartości-

⁶⁵ M. RYCHLEWSKI: *Rewolucja rocka...*, s. 163.

⁶⁶ P. GAŁUSZKA: *Biznes muzyczny...*, s. 131–132.

ciowego, a czasami kryje się coś bardzo wartościowego. Bo można zrobić taki, powiedzmy, gówniany lobbing à la Doda i Fokus i polecieć po takich najniższych instynktach, i to jest takie gdzieś tam z bazaru. A są sytuacje jak występ M.I.A. na Super Bowl, gdzie ona występuje z Madonną, w tym czasie już ma przygotowany na serwerach klip do *Bad girls*⁶⁷, pokazuje faka całej Ameryce, białej Ameryce, w tym momencie wkurwiona googluje, co to w ogóle jest M.I.A. i pierwsze, co jej wyskakuje, to *Bad girls*, które jest umiejscowione w kraju arabskim [...] i dostają takiego łupnia od tej kultury arabskiej [...]. I to jest majstersztyk wykorzystania internetu⁶⁸.

Wspomniany przez lidera zespołu Sweet Noise występ w przerwie finałowego meczu o mistrzostwo w futbolu amerykańskim wywołał falę komentarzy medialnych w całych Stanach Zjednoczonych – nic dziwnego, transmisję z Super Bowl ogląda rocznie ponad sto milionów widzów. Jednak mówienie o majstersztyku jest sporą przesadą. Całkiem trafnie napisał jeden z internautów w najwyższej ocenionym komentarzu pod wywiadem: „Jeżeli się chce, to można dorobić ideologię do wszystkiego, a potem wykazać jakie to genialne”. Działanie brytyjskiej piosenkarki nie różni się w istocie niczym od wspólnego przedsięwzięcia Dody i Fokusa, która to piosenkarka na fali zainteresowania filmem *Jesteś Bogiem* wydała swój teledysk, robiąc przy okazji opisaną w poprzednim rozdziale „aferkę” pomiędzy nią a raperem.

Po pierwsze, jak zauważył inny internauta, „chyba raczej Arabowie dostają łupnia tym teledyskiem, przecież to co się w nim wyprawia, to z perspektywy kultury Arabii Saudyjskiej jakiś szejtanizm do kwadratu” – wyścigi samochodów przy aplauzie arabskiej publiczności i wyglądający jak Arabowie tancerze wywołać mogą oburzenie wyłącznie wśród społeczności wspomnianego regionu, a obraz taki dla członka naszego obszaru kulturowego nie powinien być skandaliczny, ponieważ ani nawiązanie do kultury arabskiej w teledysku nie jest nowe, ani tekst utworu głęboki. Po drugie, o czym przecież Glaca mówi, cała akcja spowodowała wybuch zainteresowania wykonawczynią i połączona była z premierą nowego obrazu.

⁶⁷ M.I.A.: *Bad girls*, <http://www.youtube.com/watch?v=2uYs0gJD-LE> [dostęp: 13.11.2013].

⁶⁸ http://kultura.gazeta.pl/kultura/10,114534,12945524,Piotr_Glaca_Mohamed_o_skandalach_w_muzyce_Mozna.html?bo=1#BoxKultTxt [dostęp: 13.11.2013].

Kiedy więc znika „idea” motywująca istnienie, kiedy wulgarność, bluźnierstwo czy szeroko rozumiane „pewne opisy” przestają służyć „innym, istotniejszym”, zaczynają istnieć w sposób niewłaściwy. Konieczność i przymus – jedyny pretekst do ludzkiego pojęcia – znikając lub nie pojawiając się w ogóle, pozostawiają zło samo w sobie, obnażają skandal⁶⁹.

Zarówno w przypadku Dody, jak i M.I.A. nie ma mowy o skandalu. Co prawda za ich prowokacjami nie kryją się żadne ideologie (ich istnienie skandal wyklucza), jednak sensacje te są same w sobie celowe – to marketing. A w zaplanowanie prowokacji przez brytyjską piosenkarkę nie można wątpić; nawet gdyby nie zbiegała się ona z premierą teledysku, to moment wystawienia środkowego palca jest znaczący, gdyż gest wykonany jest wprost do konkretnej kamery właśnie wtedy, gdy jej transmisja jest aktywna, z czym zapewne M.I.A. zapoznała się na próbach. O podyktowanej „artystyczną potrzebą” spontanicznej reakcji, politycznym manifeście nie ma mowy.

W przypadku obu wykonawczyń pobudki stojące za prowokacją są identyczne, różni je wyłącznie skala odbioru – to działania marketingowe, element „kreowania szumu”; tym właśnie jest pop-skandal.

⁶⁹ M. TRAMER: *Literatura i skandal...*, s. 31.

Uwagi końcowe

Próba scharakteryzowania tekstu piosenki pop nie była i nie jest zadaniem łatwym. Główny problem to współczesność materiału i przeprowadzonych przeze mnie analiz; a jest to moment dla dziejów piosenki szczególnie. Jesteśmy bowiem świadkami znaczących przeobrażeń rynku muzycznego, zwłaszcza gdy jego uczestnikami są najmłodsze pokolenia. Zwracał na to uwagę Marcin Rychlewski, który pisał, że

odtwarzacze plików MP3 eliminują całkowicie wizualny aspekt komunikatu rockowego, redukując wielokodowy przekaz do dwóch kodów: muzycznego i tekstowego. [...] Rozbiciu ulega zatem nienaruszalna (zdawałoby się) triada dźwięku, słowa i obrazu, skupiona na podstawie jednego nośnika-podmiotu.

Z drugiej strony odtwarzacz MP3 pozostawia duży margines na „twórczą” recepcję samego odbiorcy, który może sam opracować własną kolekcję *greatest hits*. Tym samym pod znakiem zapytania staje koncepcja albumu jako całości¹.

Wątpliwości powodowanych przez nowy sposób kolportowania muzyki nie sposób ostatecznie rozwiązać – zbyt wiele tu zmiennych. Różne są typy odbiorcy. Jeden może być fanem wykonawcy i posiadać zarówno album, jak i pliki mp3; raz słuchać całości wydania, innym razem tworzyć własne kompilacje. Drugi może najpierw zetknąć się z piosenką pobraną

¹ M. RYCHLEWSKI: *Rewolucja rocka...*, s. 87.

z internetu, by później kupić krążek, a trzeci po odsłuchaniu wydania płytowego może sięgnąć po „wirtualne” wersje innych albumów. Czy wspomniana triada w kontekście plików mp3 uległa rozbiciu? Na pewno nie. Czy została zachowana? Też nie. Rynek muzyczny daje możliwość różnego odbioru piosenkowej twórczości, a zmiennych jest zbyt wiele, by orzekać o czymkolwiek – póty wielokodowość będzie dostępna i możliwa, póki wykonawcy taki wielokodowy komunikat będą wytwarzać, czy, mówiąc z perspektywy moich obserwacji, taką wielokodowością „będą”. Dla moich analiz idea „całościowego tekstu” była konieczna, gdyż nie sposób pominąć jego elementów tylko dlatego, że do części odbiorców one nie trafiają. Jak duża to część? Z upływem czasu chyba coraz większa, z czego należy zdawać sobie sprawę.

Przypadek piosenki pop jest o tyle ciekawy, że jej cechy gatunkowe dotyczą w podobnym stopniu wszystkich subtekstów, a generowane znaczenia nie różnicują się zależnie od kodu – są jednorodne, a jednocześnie „zalewają” każdą część tekstu. Pop ma to do siebie, że niezależnie od tego, czy przesłuchamy piosenkę, obejrzymy okładkę i książeczkę albumu, przeczytamy wywiad, czy też zapoznamy się z elementami przekazu w dowolnej konfiguracji, to i tak „wiemy, o czym to jest”. Ta absolutna, semantyczna jednowymiarowość to cecha dla tekstu piosenki pop charakterystyczna.

Jednak era mp3 to nie jedyna i nie ostatnia zmiana w funkcjonowaniu rynku muzycznego. Można nawet powiedzieć, że dla części odbiorców ten format to też już przeżytek – po co gromadzić pliki, skoro, posiadając połączenie z internetem, za jednym kliknięciem wejść można w muzyczny ocean? Mowa o aplikacjach streamujących, za pośrednictwem których odtwarzamy piosenki online. Na światowym i polskim rynku ostatnimi czasy furorę robi Spotify. Użytkownik może samodzielnie szukać muzyki, wpisując nazwy wykonawców, albumów czy poszczególnych piosenek, może przeglądać gatunki, instalować różnorakie wtyczki: np. wielbiciel muzyki klasycznej może eksplorować twórczość pod względem subgatunków, epok, stylów czy tworzonych przez innych użytkowników tematycznych list odtwarzania. Inna wtyczka, rejestrując odsłuchiwanie przez nas utwory, informuje o koncertach w okolicy, które mogą nas zainteresować. Jeszcze inna łączy z bazą tekstów piosenek i wyświetla je podczas słuchania – możliwości jest wiele i ciągle ich przybywa. Najważniejsze jest to, że korzystanie z takiej aplikacji jest wyłącznie i z założenia legalne – albo płacimy nie-

wielki miesięczny abonament, albo korzystamy za darmo, godząc się na wyświetlanie i odtwarzanie reklam.

Osobiście uważam, że rozpędzający się streaming wymusi całkowitą zmianę rynku, większą niż wynalezienie mp3 – a „wielcy tego świata” będą w końcu musieli się dostosować. Doskonałym przykładem jest zespół Pink Floyd, który długo nie chciał podpisać umowy z właścicielem aplikacji, ponieważ swoje albumy traktował właśnie całościowo. Ich pojawienie się w Spotify było chyba najszerzej promowanym wydarzeniem związanym z muzyką online:

Milion odsłuchów „Wish You Were Here” zajęło Spotify niecałe 24 godziny. Spekuluje się, że Spotify bezpośrednio przelewa 0,00966947678815 dol. za każdy jeden rozpoczęty stream. Jest niemal pewne, że właściciele praw do katalogu Pink Floyd wynegocjowali sobie lepsze warunki obecności na Spotify, ale nawet gdyby był to standard, to w ciągu jednego dnia przychód z tytułu obecności z zaledwie jednym kawałkiem w zaledwie jednym serwisie wyniósł niecałe 10 tys. dol.²

Przypadek Pink Floyd jest szczególny z jednego powodu – w odróżnieniu od innych wykonawców, gdy klikniemy w wybrany album, całe tło listy utworów stanowi okładka płyty, co daje wrażenie spoglądania na kopertę winylu. Nie wiadomo, czy był to zamysł właścicieli aplikacji czy zespołu, ale jedność obrazu i dźwięku została w tym przypadku zachowana. Nawet reklamy promujące pojawienie się Floydów w serwisie miały postać okładek, po których kliknięciu przekierowywało do odtwarzania albumu – to znany na całym globie pryzmat na czarnym tle odsyłał do odsłuchania *The Dark Side Of The Moon*, a nie składający się z hasła baner.

Kolejną problematyczną kwestią jest współczesny status gatunku muzycznego, którego dotknął eklektyzm, mieszanie form i nurtów. Poza popem spotkać się można z pop-rockiem, art-popem, elektro-popem itd. Wymienione i im podobne subgatunki, jak się zdaje, charakteryzują się tym, że dookreślany przez słowo „pop” rodzaj muzyki posiada formę lżejszą, bardziej przystępną i otwartą na tzw. powszechnego odbiorcę; słowem –

² <http://www.spidersweb.pl/2013/06/pink-floyd-w-spotify-czyli-najwieksi-mozni-rynku-muzycznego-miekna.html> [dostęp: 27.11.2013].

rozszerzony jest w różnym stopniu o te cechy, które określone zostały jako charakterystyczne dla popu podczas moich analiz, popu, że się tak wyrażę, w formie czystej.

Adam Mazurkiewicz, zastanawiając się nad tym, co w rocku gotyckim pozostało z XIX-wiecznego gotycyzmu, pisze:

Stawiane tu kwestie można zawrzeć w pytaniu, czy w ogóle należy mówić o inspiracji artystów związanych z omawianym tu nurtem muzyki rockowej gotycką powieścią wiktoriańską? Czy też może punktem odniesienia dla ich twórczości są współczesne stereotypowe opinie na temat XIX-wiecznego gotycyzmu, utrwalone dzięki hollywoodzkim ekranizacjom? Sam zaś epitet w określeniu „rock gotycki” – czy nie bywa nadużywany w celach marketingowych, zwłaszcza współcześnie, gdy wszechobecna kultura popularna dokonuje coraz bardziej asymilacji zjawisk pozostających na jej uboczu, a nawet należących do obiegów alternatywnych?³

Odpowiedź na postawione na końcu cytatu pytanie może być wyłącznie twierdząca. Sądzę, że w wielu gatunkach muzycznych, których na pierwszy rzut oka nie posądzałibyśmy o związki z popem, odnaleźć można mechanizmy dla popu charakterystyczne. Pójźmy za przykładem gotyk-rocka. Cały zestaw rekwizytów koncertowych oraz wizualna strona okładek i książeczek albumów najczęściej jest kiczowata; ikonosfera zdecydowanej większości zespołów składa się ze stereotypów przejmowanych bezrefleksyjnie i nieautoironicznie. Wiele z elementów piosenki nurtu rocka gotyckiego służy zdobyciu uwagi odbiorcy i można je rozpatrywać z perspektywy skuteczności sprzedażowej. Dlaczego wobec tego piosenka ta nie jest popem? Ponieważ odbiorca, do którego jest skierowana, nie jest, jak w przypadku pop, tzw. odbiorcą powszechnym i nie ma możliwości, żeby twórczość ta, nawet bardzo kiczowata i stereotypowa, trafiła w szeroki gust – trafia ona, ale do zdecydowanie bardziej określonej grupy; to po pierwsze. Po drugie, bądźmy realistami, nie ma twórcy, który nie chciałby trafić do kogoś ze swoją twórczością. Nawet grając w domowym zaciszu serenadę

³ A. MAZURKIEWICZ: *Co pozostało z XIX-wiecznego gotycyzmu? Tekstowa warstwa utworów z nurtu rocka gotyckiego wobec tradycji literackiej i kulturowej*. W: *Literatura i kultura popularna*. T. 16. Red. A. GEMRA. Wrocław 2010, s. 103.

dla ukochanej, realizujemy gatunek piosenkowy, który w danej sytuacji komunikacyjnej ma za zadanie skutecznie „uwieść” odbiorcę – zarzucanie jakimkolwiek nurtowi muzycznemu „chęć przypodobania się” jest niepoważne. „Wyjątkowość” popu polega na tym, że scharakteryzowany i opisany przeze mnie paradygmat popularności tego gatunku jest jego dominantą kompozycyjną na każdym poziomie tekstu.

Żyjemy w czasach niezwyklej aktywności na polu mieszania się form w sztuce. Podobnie jak przekonywałem we *Wstępie*, że podział na „kulturę (muzykę) popularną” i „niepopularną” jest tyleż anachroniczny, co bezsensowny, tak przekonany jestem, że identyczna sytuacja dotyczy gatunkowych podziałów w obrębie muzyki rozrywkowej. Mówi się, że pop to gatunek mainstreamowy – to błędne założenie, gdyż w obecnej sytuacji muzyki na świecie terminy „mainstream”, „alternatywny”, „niezależny”, „undergroundowy” są związane z równie anachronicznym podziałem⁴ – przypomnę ogromny, komercyjny sukces płyty Artura Andrusa, którego przecież za mainstreamowego artystę uznać nie sposób, a którego na podstawie obecności w mediach i liczby sprzedanych płyt uznać za takiego by należało.

Jednak problem ze współczesnym statusem gatunku muzycznego jest głębszy niż zjawisko eklektyzmu. To niezwykle powszechne tagowanie muzyki. W interesującym nas rozumieniu tag to słowo klucz; może nim być pojedynczy wyraz i/lub cała fraza, które pozwalają opisać zawartość klipu video, artykułu, publikacji, zdjęcia itd.

Na niemal każdym portalu internetowym, na którym użytkownicy mogą klasyfikować wykonawców czy pojedyncze utwory, istnieje rozwinięty system tagów. Weźmy za przykład portal Last.fm. Jest to serwis społecznościowy, którego główną rolą jest umożliwianie użytkownikom dzielenia się swoim gustem muzycznym. Każdy użytkownik instaluje wtyczkę, która rejestruje odsłuchiwaną przez niego muzykę i informuje o niej na osobistym profilu. Baza odsłuchanych utworów może być ujmowana w różnego rodzaju zestawienia. Portal pozwala eksplorować światową muzykę na kilka sposobów, m.in. podpowiadając podobnych do słuchanych przez nas wykonawców, a jedną z podstaw takich wyborów są tagi, którymi przez społeczność użytkowników wykonawcy są opatrywani. Najistotniejsze jest to, że tagami są również nazwy gatunków muzycznych występujące obok

⁴ M. RYCHLEWSKI: *Rewolucja rocka...*, s. 210–211.

tagów, które z klasyfikacją gatunkową w tradycyjnym znaczeniu nie mają nic wspólnego.

Tagi o sporej frekwencji, które przyporządkowane zostały do zespołu Ich Troje, to m.in.: „pop”, „polish”, „eurovision”, „total shit”, „polska przeprosza”, „smutne pipczenie dla 14latek”. W przypadku Dody to: „pop”, „rock”, „pop-rock”, „female vocalists”, „polish”, „sexy”, „maksimum cyca – minimum mózgu”. Z jednej strony, zwłaszcza w przypadku ostatnich wymienionych tagów, trudno mówić o chociaż połowicznej gatunkowości tych określeń. Z drugiej jednak, czy nie tym właśnie jest gatunek? Kategorią, która wpływa na recepcję utworu, pozwala go zaklasyfikować i przede wszystkim określa to, czego odbiorca po utworze może się spodziewać?

Gdy klikniemy w tag (przypomnę, że są to tagi o wysokiej frekwencji, a więc użyte przez wielu odbiorców), pojawia się lista wykonawców, którzy równie często byli oznaczani tym tagiem, a wiele z, nazwijmy je, „niestandardowych tagów” ma swoje opisy:

Odnosi się do osób płci żeńskiej, które przez fakt, iż nagrały kilka trywialnych piosenek, mają czelność nazywać siebie artystkami... a całe swoje bytowanie w szolbiznesie opierają na posiadaniu wielkiego, wypełnionego silikonem biustu. Owe piersi z reguły współwystępują z gumowymi ustami. Główną przedstawicielką nurtu jest Doda, sepleniąca ciechanowska wieśniara, w dalszej kolejności także Iwona Węgrowska⁵.

Podążając za tagiem „maksimum cyca – minimum mózgu”, użytkownik dokładnie wie, czego oczekiwać od twórczości wykonawców, którzy zostali nim oznaczeni. A jeśli przyjąć, że piosenka to zarazem wykonawca i utwór muzyczny, to czy powyższy opis, jakkolwiek złośliwy i wartościujący, nie określa części cech tej piosenki?

Myślę, że kwestia gatunków muzycznych i tagów warta jest zbadania, zwłaszcza że wśród młodego pokolenia na co dzień korzystającego z internetu te pierwsze, mam wrażenie, ustępują pola tym drugim.

Zastosowana zarówno jako punkt wyjścia, jak i perspektywa badawcza analiza piosenki pop jako tekstu w tekście kultury doprowadziła do jego

⁵ <http://www.lastfm.pl/tag/maksimum%20cyca%20-%20minimum%20mozgu> [dostęp: 6.12.2013].

gatunkowego scharakteryzowania. Temat nie został jednak wyczerpany – został jedynie zamknięty jeden z jego aspektów. Jak pisał Jurij Łotman, rozważając przenikanie kultury i codzienności, „wszystkie otaczające nas rzeczy są nie tylko elementem praksis w ogóle, ale są również częścią praktyki społecznej, stają się jakby kwintesencją relacji pomiędzy ludźmi i w tej funkcji mogą nabierać symbolicznego charakteru”⁶. Tekst polskiej piosenki pop z pewnością mówi o nas samych, o naszej codzienności, o naszym społeczeństwie, jego wartościach i oczekiwaniach. Co więcej, nie jest to zależność jednostronna, polegająca na przenikaniu stosunków społecznych do tekstu. Simon Frith przekonywał, że:

Zbyt często próby odniesienia form muzycznych do procesów społecznych ignorują to, że sama muzyka jest procesem społecznym. Innymi słowy, badając estetykę muzyki popularnej, musimy odwrócić tradycyjną akademicką argumentację. Problem polega nie na tym, jak utwór muzyczny, tekst, „odzwierciedla” popularne wartości, lecz jak – poprzez występ – je kreuje⁷.

Należy także pamiętać, że tekst piosenki pop jest tylko jednym z wielu na mapie kultury, a spoglądanie na niego w szerszym kontekście nie musi ograniczać się wyłącznie do muzyki popularnej. Cechy popu mogą być tożsame z cechami wytworów innych dziedzin sztuki i nie tylko sztuki, wskazując tym samym tendencje komunikacyjne we współczesnym tekście kultury.

Wróćmy do charakterystyki gatunku. We *Wstępie* rozpatrywałem definicje piosenki pop. Po zbadaniu interferencji subtekstów pomiędzy sobą i z tekstem kultury okazało się – wcale nie upraszczając – że encyklopedyczne definicje piosenki pop określają ją w zasadzie w stu procentach. Piosenka pop ma walor powszechnej akceptacji u odbiorcy i tworzona jest z myślą o masowym rozpowszechnianiu w celu trafienia w gust szerokiej publiczności – interpretacje każdego przywołanego międzytekstowego powiązania pokazały, jak silnie w ten gatunek tekstu wpisana jest realizacja paradygmatu popularności:

⁶ J.M. ŁOTMAN: *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*. Przekł. i posł. B. ŻYŁKO. Gdańsk 2010, s. 11.

⁷ S. FRITH: *Sceniczne rytuały...*, s. 366.

- tematyka;
- piosenkarz uginający się pod ciężarem popularności;
- książeczkowe nawiązania medialno-kulturowe;
- kicz;
- marny poziom językowy;
- linearna i tendencyjna budowa teledysków;
- postać idola-celebryty;
- emocje zamiast znaczeń;
- ikonosfera

i wszystkie inne aspekty tekstu sfunkcjonalizowane są tak, by zadowolić jak najwięcej odbiorców, a te, które zadowolają najskuteczniej, powracają do stałego repertuaru chwytów i tak w kółko.

Cechy tego gatunku są jednocześnie przyczyną i skutkiem jego użyc – piosenek pop. To taki samodoskonalący się, nieskomplikowany algorytm. Gdyby powstał komputer tworzący piosenki na podstawie kulturowych danych, hit pop byłby jego pierwszym, udanym dziełem.

Bibliografia

Materiały fonograficzne

Antyradio: *Niegrzeczne dzieci eteru i zakazane piosenki*. Vol. 2 [płyta CD]. Sony BMG 2006.

Doda: *7 pokus głównych* [płyta CD]. Universal Music Polska 2011.

Doda: *Diamond Bitch* [płyta CD]. Universal Music Polska 2008 (reedycja).

Hasiok: *Siła konkretności* [płyta CD]. EMI Music Poland 2003.

Ich Troje: *3* [płyta CD]. Universal Music Polska 1999.

Ich Troje: *6-ty ostatni przystanek* [płyta CD]. Universal Music Polska 2004.

Ich Troje: *Ad. 4* [płyta CD]. Universal Music Polska 2001.

Ich Troje: *Po piąte... a niech gadają* [płyta CD]. Universal Music Polska 2002.

Kaenzet: *Występ* [płyta CD]. S.P. Records 2002.

Lao Che: *Prąd Stały / Prąd Zmienny* [płyta CD]. Antena Krzyku 2010.

Łona i Webber: *Cztery i pół* [płyta CD]. Dobrzewiesz Nagrania 2011.

Pablopavo i Praczas: *Głodne kawałki* [płyta CD]. Antena Krzyku / Karrot Kommando 2011.

Virgin: *Bimbo* [płyta CD]. Universal Music Polska 2004.

Virgin: *Ficca* [płyta CD]. Universal Music Polska 2006 (reedycja).

Materiały wideo

- Britney Spears: *Everytime*, <http://www.youtube.com/watch?v=8YzabSdk7ZA> [dostęp: 24.05.2013].
- David Bowie: *The Stars (Are Out Tonight)*, <http://www.youtube.com/watch?v=gH7dMBcg-gE> [dostęp: 24.05.2013].
- Doda – *Jedyna taka Dwójka*, <http://www.youtube.com/watch?v=xdmnmiL6fy0> [dostęp: 21.10.2015].
- Doda – Koncert w Łebie, <http://www.youtube.com/watch?v=l8HUCC77qVg> [dostęp: 26.05.2013].
- Doda – Opole 2007, <http://www.youtube.com/watch?v=NDWIR9Zt274> [dostęp: 21.10.2015].
- Doda – Sopot Hit Festiwal 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=utjACKsK9UY> [dostęp: 21.10.2015].
- Doda – Sopot Hit Festiwal 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=1C9zZnr-cXk> [dostęp: 21.10.2015].
- Doda – Top Trendy 2008, <http://www.ipla.tv/Doda-katharsis/vod-1348> [dostęp: 21.10.2015].
- Doda i Fokus pozują na ściance, http://www.youtube.com/watch?v=z8Z_o39l90A [dostęp: 26.05.2013].
- Doda u Wojewódzkiego 2013, <http://kuba.tvn.pl/odcinki-online/wydanie-jubileuszowe-extra,20032,o.html> [dostęp: 25.10.2013].
- Doda vs. Saleta – *Gwiazdy tańczą na lodzie*, <https://www.youtube.com/watch?v=Bg3YZ6Z8NiU> [dostęp: 21.10.2013].
- Doda: *Bad girls* (wersja angielskojęzyczna), <https://www.youtube.com/watch?v=gfY74ogx1rI> [dostęp: 21.10.2015].
- Doda: *Dziękuję*, <https://www.youtube.com/watch?v=NLEfayt8oYI> [dostęp: 21.10.2015].
- Doda: *Electrode*, <https://www.youtube.com/watch?v=Cb6YLiZUHhg&list=PL99772DE2BE45AE6E> [dostęp: 21.10.2015].
- Doda: *Fuck it*, <https://www.youtube.com/watch?v=GmcUQjehtmE> [dostęp: 21.10.2015].
- Doda: *Katharsis*, <https://www.youtube.com/watch?v=RakzX71UcHw> [dostęp: 21.10.2015].
- Doda: *Nie daj się*, <https://www.youtube.com/watch?v=r6y1INYz7HE> [dostęp: 21.10.2015].

- Doda: XXX, https://www.youtube.com/watch?v=d8me_9qK9uA [dostęp: 21.10.2015].
- Dowód na to, że Doda jest blacharą*, <http://joemonster.org/filmy/5827> [dostęp: 15.10.2013].
- Everytime z trasy Onyx Hotel Tour*, <http://www.youtube.com/watch?v=OWs6uaxrd68> [dostęp: 22.05.2013].
- Grupa Operacyjna: *Bądź sobą*, <https://www.youtube.com/watch?v=GRvW2urHsQ4> [dostęp: 1.10.2013].
- Grupa Operacyjna: *Podobne przypadki*, <https://www.youtube.com/watch?v=CoqgI1Pzng4> [dostęp: 1.10.2013].
- Gwiazdor* [płyta DVD]. Reż. S. LATKOWSKI. Warszawa, SPI Video Sp. z o.o. 2002.
- Ich Troje – Eurowizja 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=XdmxUMPdIb4> [dostęp: 23.05.2013].
- Ich Troje – Koncert „A Niech Gadają” (*Spóźnieni kochankowie*), <https://www.youtube.com/watch?v=s0C-zXD9pLE&list=PL99772DE2BE45AE6E> [dostęp: 21.05.2013].
- Ich Troje – Koncert „A Niech Gadają” (*Tobą oddychać chcę*), <https://www.youtube.com/watch?v=cDFxz4ZmswM&list=PL99772DE2BE45AE6E> [dostęp: 17.05.2013].
- Ich Troje – Koncert w Ogródzieńcu (*A wszystko to...*), <https://www.youtube.com/watch?v=Cb6YLiZUHhg&list=PL99772DE2BE45AE6E> [dostęp: 21.05.2013].
- Ich Troje – Opole 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=Q7tdeca5jo> [dostęp: 21.10.2015].
- Ich Troje – Teatr STU, <https://www.youtube.com/watch?v=-pF3cpbXGgY> [dostęp: 21.10.2015].
- Ich Troje: *A wszystko to...*, <https://www.youtube.com/watch?v=CLOtzKrwpm> [dostęp: 21.10.2015].
- Ich Troje: *Keine Grenzen*, <https://www.youtube.com/watch?v=tYGt9xT7mng> [dostęp: 21.10.2015].
- Ich Troje: *Mam już dość*, https://www.youtube.com/watch?v=_KJy91GwEyM [dostęp: 21.10.2015].
- Ich Troje: *Powiedz*, <https://www.youtube.com/watch?v=j0U4lrfzv6U> [dostęp: 21.10.2015].
- Ich Troje: *Razem a jednak osobno*, <https://www.youtube.com/watch?v=j6z2tLLf9c> [dostęp: 21.10.2015].
- Ich Troje: *Tobą oddychać chcę*, <https://www.youtube.com/watch?v=m2all0udreY> [dostęp: 21.10.2015].

- M.I.A.: *Bad girls*, <http://www.youtube.com/watch?v=2uYs0gJD-LE> [dostęp: 13.11.2013].
- Przepis na „rzewną” Balladę*, <http://www.youtube.com/watch?v=nfNpL2p0xm8> [dostęp: 14.12.2012].
- Queen: *Scandal*, <http://www.youtube.com/watch?v=VMO3YNoNyTY> [dostęp: 11.11.2013].
- Reklamy z udziałem Dody i Wiśniewskiego:
<http://www.youtube.com/watch?v=2feU1jEMrg4> [dostęp: 26.11.2013].
<http://www.youtube.com/watch?v=8Ilp7eKqT5w> [dostęp: 26.11.2013].
<http://www.youtube.com/watch?v=enxe2Y1l1CE> [dostęp: 26.11.2013].
<http://www.youtube.com/watch?v=perge-cH0Zs> [dostęp: 26.11.2013].
<http://www.youtube.com/watch?v=t2DF6sECL5U> [dostęp: 26.11.2013].
- Virgin: *2 bajki*, http://www.dailymotion.com/video/x8k8pw_dwie-bajki-doda_music [dostęp: 21.10.2015].
- Virgin: *Dżaga* (wersja niecenzurowana), <http://joemonster.org/filmy/2566> [dostęp: 21.10.2015].
- Virgin: *Dżaga* (wersja oficjalna), https://www.youtube.com/watch?v=_7TtBGE9MiE [dostęp: 21.10.2015].
- Virgin: *Nie zawieźdź mnie*, http://muzyka.interia.pl/teledysk-nie-zawiezd-mnie_cId,2353 [dostęp: 21.10.2015].
- Virgin: *Szansa*, <https://www.youtube.com/watch?v=KBwPhW2sNdM> [dostęp: 21.10.2015].
- Wywiad z Abradabem, <http://www.youtube.com/watch?feature=fvwp&v=6dRqHg0EUU0&NR=1> [dostęp: 26.05.2013].
- Życie jest nowelą*, <http://www.youtube.com/watch?v=82VELdmqrJM> [dostęp: 24.04.2013].

Źródła internetowe

- <http://elendili.pl/viewtopic.php?t=4257&postdays=0&postorder=asc&start=0&sid=dfac54316522510ca530d5ec3656869> [dostęp: 13.13.2012].
- <http://forum.tolkien.com.pl/viewtopic.php?printertopic=1&t=3808&postdays=0&postorder=asc&start=208&sid=72a534f3457d326d05b34f185622f8c0> [dostęp: 13.12.2012].

- http://jorgus1972.wrzuca.pl/film/797MQ7Y2pV1/ich_troje_-_powiedz [dostęp: 22.04.2013].
- http://kultura.gazeta.pl/kultura/10,114534,12945524,Piotr_Glaca__Mohamed_o_skandalach_w_muzyce__Mozna.html?bo=1#BoxKultTxt [dostęp: 13.11.2013].
- <http://muzyka.gery.pl/cms/index.php/327861/ICH,TROJE,6,,OSTATNI,PRZYSTANEK> [dostęp: 13.12.2012].
- <http://muzyka.interia.pl/artysci/artysta/wiadomosci/news/powstaja-rany-dody,1250852> [dostęp: 27.04.2013].
- <http://muzyka.interia.pl/hip-hop/news/raper-o-dodzie-twarda-zawodniczka,1629023,2098> [dostęp: 8.05.2013].
- <http://muzyka.interia.pl/plyty/recenzje/news/elfia-pretensjonalnosc-dody,1648161,5620> [dostęp: 13.12.2012].
- <http://muzyka.interia.pl/szukaj/news/doda-nowy-teledysk,579167> [dostęp: 08.04.2013].
- <http://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news/nazwal-dode-blachara,971041,44> [dostęp: 21.10.2013].
- <http://muzyka.onet.pl/newsy/pop/doda-i-fokus-kochankami-zobacz-teledysk-fuck-it,1,5301962,wiadomosc.html> [dostęp: 8.05.2013].
- <http://muzyka.onet.pl/newsy/pop/doda-w-dzien-dobry-tvn-rozwodze-sie-z-rado-slawem-m,1,4582438,wiadomosc.html> [dostęp: 17.04.2013].
- <http://muzyka.onet.pl/recenzje/pop/ich-troje-ad4,1,4623517,recenzja.html> [dostęp: 13.12.2012].
- <http://olis.onyx.pl> [dostęp: 30.07.2012].
- <http://o-wisniewskich.blog.onet.pl/2007/04/02/jacek-lagwa-o-krok-od-rozvodu/> [dostęp: 20.04.2013].
- <http://polska.newsweek.pl/sad--dode-mozna-nazywac-blachara,48622,1,1.html> [dostęp: 21.10.2013].
- <http://poznan.naszemiasto.pl/artykul/987075,za-blachare-mieszko-sibilski-musi-przeprosic-dode-nie,id,t.html> [dostęp: 21.10.2013].
- <http://recenzje-muzyki.blogspot.com/2011/06/recenzja-doda-7-pokus-gownych.html> [dostęp: 13.12.2012].
- <http://relaz.pl/muzyka,diamond-bitch,2224> [dostęp: 13.12.2012].
- <http://rozrywka.dziennik.pl/plotki/galeria/419473,2,ranking-najglosniejszych-skan-dali-dody-na-29-urodziny-gwiazdy-galeria-zdjec.html> [dostęp: 4.11.2013].
- http://www.cgm.pl/aktualnosci,28091,psy_zarobil_na_gangnam_style_25 mln_zl,news.html [dostęp: 26.05.2013].

- <http://www.elendilion.pl/2011/05/29/bad-elves-czyli-przyczynki-do-zwizkow-tolkienistyki-z-popkultur/> [dostęp: 12.12.2012].
- <http://www.lansik.pl/11869/doda-wsciekla-na-radka-za-reklame-prezerwatyw/> [dostęp: 26.05.2013].
- <http://www.lansik.pl/29637/byle-zony-wiedzialy-o-chorobie-wenerycznej-wisniewskiego/> [dostęp: 26.08.2013].
- <http://www.lansik.pl/31316/tajner-wisniewska-o-konflikcie-meza-z-femme-to-cho-re/> [dostęp: 26.08.2013].
- <http://www.lastfm.pl/tag/maksimum%20cyca%20-%20minimum%20mozgu> [dostęp: 6.12.2013].
- <http://www.latkowski.com/projekty/90/pamietam-jak> [dostęp: 10.12.2012].
- <http://www.polityka.pl/kultura/muzyka/1516996,1,recenzja-plyty-doda-7-pokus-glownych.read> [dostęp: 13.12.2012].
- <http://www.porcys.com/Reviews.aspx?id=1493> [dostęp: 13.12.2012].
- http://www.pudelek.pl/artykul/26093/doda_moja_muzyka_nie_jest_dla_wszystkich [dostęp: 5.09.2013].
- http://www.pudelek.pl/artykul/2799/zona_zostawila_jacka_z_ich_troje [dostęp: 20.04.2013].
- http://www.pudelek.pl/artykul/31134/gaga_spi_w_makijazu_mam_bardzo_dobre_geny/ [dostęp: 9.06.2011].
- http://www.pudelek.pl/artykul/45155/rozebrala_sie_za_800_tysiecy [dostęp: 2.12.2012].
- http://www.pudelek.pl/artykul/45715/wisniewski_dostal_milion_za_reklame/ [dostęp: 26.11.2013].
- http://www.pudelek.pl/artykul/54716/doda_znow_kopiuje_gage_wideo/ [dostęp: 21.05.2013].
- http://www.pudelek.pl/artykul/54751/doda_odpowiada_nie_dajcie_soba_manipulowac/ [dostęp: 21.05.2013].
- http://www.se.pl/brak-kategorii/hipokryzja-celebryty_139408.html [dostęp: 26.08.2013].
- http://www.se.pl/rozrywka/plotki/doda-przegrala-proces-o-blachare_118252.html [dostęp: 21.10.2013].
- http://www.se.pl/rozrywka/plotki/michal-wisniewski-nie-leczy-choroby-wenerycznej-przez-to-ma-raka_271795.html [dostęp: 26.08.2013].
- <http://www.spidersweb.pl/2013/06/pink-floyd-w-spotify-czyli-najwieksi-mozni-rynkumuzycznego-miekna.html> [dostęp: 27.11.2013].

- <http://www.wirtualnemedi.pl/arttykul/fakt-liderem-sprzedazy-dziennikow-w-2013-roku-ranking-wszystkich-gazet-codziennych> [dostęp: 26.08.2013].
- http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100958,11576569,Lona___raper_wyksztalcuszy.html [dostęp: 13.12.2012].
- <http://www.youtube.com/watch?v=RakzX71UcHw> [dostęp: 22.04.2013].
- Słownik Internetowy, <http://slownikinternetowy.pl/> [dostęp: 10.10.2013].

Wydawnictwa

- BAGIŃSKA K.: *Kultura popularna jako wyraz demokratyzacji kultury. Rozważania w kontekście ewolucji medium telewizyjnego*. W: *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym. Teoria i rzeczywistość*. Red. J. DROZDOWICZ, M. BERNASIEWICZ. Kraków 2010.
- BALCERZAN E.: *Metafora a interpretacja*. W: *Studia o metaforze*. T. 2. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1992.
- BALCERZAN E.: *Popularność literatury a „literatura popularna” (Na przykładzie poezji i piosenki)*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1971.
- BANACH A.: *O kiczu*. Kraków 1968.
- BARAŃCZAK A.: *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*. W: *Formy literatury popularnej*. Red. A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1973.
- BARAŃCZAK A.: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław 1983.
- BARAŃCZAK S.: *Piosenka i topika wolności*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.
- BARTHES R.: *Mitologie*. Przeł. A. DZIADEK. Wstępem opatrzył K. KŁOSIŃSKI. Warszawa 2000.
- BARTHES R.: *Od dzieła do tekstu*. „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- BARTHES R.: *Teoria tekstu*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. MARKIEWICZ. Kraków 1996.
- BARTMAŃSKA J.: *Jestem, jaki jestem. I co z tego?* „Kultura Popularna” 2003, nr 3.
- BEYLIN P.: *Autentyczność i kicze. Artykuły i felietony*. Warszawa 1975.

- BOGUSŁAWSKI A.: *Interpretacja nieliteralna, metafora, proporcja analogiczna*. W: *Studia o metaforze*. T. 2. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1992.
- BOLECKI W.: *Modalność (Literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans)*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. BOLECKI, R. NYCZ. Warszawa 2002.
- BROOKE-BALL P.: *Podręczny leksykon muzyczny*. Warszawa 1997.
- BURSZTA W.J.: *Kicz konsumpcyjny*. W: *Kicz w kulturze*. Red. M. FIDERKIEWICZ. Katowice 2006.
- CIEŚLIK M.: *Wojny celebrytów*. „Newsweek Polska” 2011, nr 21.
- CUTLER Ch.: *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*. Tłum. i oprac. I. SOCHA. Kraków 1999.
- CZUBAJ M.: *Tańczący z mediami. Kariera totalna Michała Wiśniewskiego*. „Kultura Popularna” 2003, nr 2.
- CZUBAJ M.: *Teledyskowy obraz świata*. „Konteksty” 1995, nr 2.
- DOBRYŃSKA T.: *Poetyka: zarys encyklopedyczny*. Dział II: *Zagadnienia języka*. T. 4: *Tropy*. Z. 1: *Metafora*. Red. M.R. MAYENOWA. Wrocław 1984.
- ECO U.: *Podziemni bogowie. Wybór szkiców*. Przeł. J. UGNIĘWSKA, P. SALWA. Wstępem poprzedziła J. UGNIĘWSKA. Warszawa 2007.
- Encyklopedia muzyki*. Red. A. CHODKOWSKI. Wyd. drugie, poprawione. Warszawa 2001.
- FOUCAULT M.: *Nietzsche, Freud, Marks*. Tłum. K. MATUSZEWSKI. „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.
- FOUCAULT M.: *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*. Wybrał i oprac. T. KOMENDANT. Przeł. B. BANASIAK. Posł. M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999.
- FOX D.: *Jarmark piosenek. Kariera piosenki w kabaretach i rewiach dwudziestolecia międzywojennego*. W: *W teatrze piosenki*. Red. I. KIEC, M. TRACZYK. Poznań 2005.
- FRITH S.: *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Przeł. M. KRÓL. Kraków 2011.
- GAŁUSZKA P.: *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*. Warszawa 2009.
- GŁOGER R., SKRZYDLEWSKI W.: *Ilustrowany leksykon muzyki popularnej*. Poznań 2000.
- GŁOWIŃSKI M.: *Metafora, demetaforyzacja, konteksty*. W: *Studia o metaforze*. T. 2. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1992.

- GŁOWIŃSKI M.: *O liryce pieśniowej*. W: IDEM: *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*. Kraków 2007.
- GODZIC W.: *Ja jestem, wy jesteście, ale jego nie ma*. „Kultura Popularna” 2003, nr 3.
- GODZIC W.: *Media i celebryci, czyli pozorna banalność codzienności*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie: analizy kulturoznawcze*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. NYCZ, B. GIZA. Warszawa 2008.
- GRABOWSKI A.: *A wszystko to... Ich Troje*. Starowa Góra 2001.
- GREENBLATT S.: *Poetyka kulturowa. Pisma Wybrane*. Red. i wstęp K. KUJAWIŃSKA-COURTNEY. Kraków 2006.
- HALAWA M.: *Ich Troje i moja społeczna teoria obciachu*. „Kultura Popularna” 2003, nr 3.
- HAYAKAWA S.I.: *Piosenka a życie*. W: *Super-Ameryka. Szkice o kulturze i obyczajach*. Warszawa 1970.
- HEJMEJ A.: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008.
- HENDRYKOWSKI M.: *Słownik terminów filmowych*. Poznań 1994.
- IDZIKOWSKA-CZUBAJ A.: *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*. Poznań 2006.
- JAKUBOWSKI W.: *Kultura popularna, media i my, czyli refleksje o tożsamości mieszkańca „globalnej wioski”*. W: *Kultura popularna: konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*. Red. A. GROMKOWSKA-MELOSİK, Z. MELOSİK. Kraków 2010.
- JARECKA U.: *Od teledysku do wideoklipu. Ewolucja idiomu klipowego*. W: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*. Red. M. HOPFINGER. Warszawa 2002.
- JARECKA U.: *Świat wideoklipu*. Warszawa 1999.
- JEZIŃSKI M.: *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*. Toruń 2011.
- JEZIŃSKI M.: *Nie-sztukę uczynić sztuką: Ziggy Stardust, Casanova i karnawał, czyli o estetyce Glam rocka*. W: *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*. Red. L. ROŻEK. Częstochowa 2000.
- KASPERSKI J.: *Tożsamość muzykologii w perspektywie badań nad muzyką popularną*. W: *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym. Teoria i rzeczywistość*. Red. J. DROZDOWICZ, M. BERNASIEWICZ. Kraków 2010.
- KOTAS R.: *Innego diabła już nie ma*. „Kultura Popularna” 2003, nr 3.
- KRAJEWSKI M.: *POPamiętane*. Gdańsk 2006.

- Kultura do spożycia na miejscu. Z profesorem Zygmunt Baumanem rozmawia Wojciech Józef Burszta.* „Kultura popularna” 2004, nr 2.
- ŁOTMAN J.M.: *O pojęciu tekstu.* „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2.
- ŁOTMAN J.M.: *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX.* Przekł. i posł. B. ŻYŁKO. Gdańsk 2010.
- ŁOTMAN J.M.: *Tekst w teksście.* „Literatura na Świecie” 1985, nr 3.
- ŁUSZCZYKIEWICZ P.: *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009.* Poznań 2009.
- Mała encyklopedia obciachu.* Autorzy haseł: P. GOGLER, A. JANUSZKIEWICZ, M. KLAJN, M. WESOŁOWSKI. Red. i wstęp: M. RYCHLEWSKI. Poznań 2008.
- MARKIEWICZ H.: *Uwagi o semantyce i budowie metafory.* W: *Studia o metaforze.* T. 2. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1992.
- MARKOWSKI M.P.: *Antropologia, humanizm, interpretacja.* W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy.* Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2010.
- MAYENOWA M.R.: *Trochę polemiki: w obronie granic metafory.* W: *Studia o tropach.* T. 1. Red. T. DOBRZYŃSKA. Wrocław 1988.
- MAZURKIEWICZ A.: *Co pozostało z XIX-wiecznego gotycyzmu? Tekstowa warstwa utworów z nurtu rocka gotyckiego wobec tradycji literackiej i kulturowej.* W: *Literatura i kultura popularna.* Red. A. GEMRA. Wrocław 2010.
- MICHELS U.: *Atlas muzyki.* Przeł. P. MACULEWICZ. Warszawa 2002.
- MOLES A.: *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu.* Przeł. A. SZCZEPAŃSKA, E. WENDE. Wstęp A. OSĘKA. Warszawa 1978.
- MROZOWSKI M.: *Bohater naszych czasów.* „Kultura Popularna” 2004, nr 3.
- NALIKOWSKI M.: *Estetyka wideoklipu.* „Akcent” 1991, nr 1.
- NYCZ I., KAWALEC K.: *Blachary atakują.* „Wprost” 2007, nr 41, <http://www.wprost.pl/ar/115291/Blachary-atakują> [dostęp: 15.10.2013].
- NYCZ R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie.* Wrocław 2002.
- NYCZ R.: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego.* W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy.* Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2010.
- NYCZ R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze.* Kraków 2000.
- OGONOWSKA A.: *Obnażeni. Ekshibicjonizm w talk i reality shows.* „Kultura Popularna” 2002, nr 1.
- PAJDZIŃSKA A.: *Językowe granice metafory.* W: *Studia o tropach.* T. 2. Red. T. DOBRZYŃSKA. Wrocław 1992.

- PANEK W.: *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*. Warszawa 2000.
- PARANDOWSKI J.: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Londyn 1992.
- PAWELEC A.: *Metafora pojęciowa a tradycja*. Kraków 2006.
- PAWŁOWSKI T.: *Wartości estetyczne*. Warszawa 1987.
- PĘCZAK M.: *Obciach uwznioślony*. „Polityka” 2009, nr 8, dodatek „Niezbędnik inteligenta”.
- PĘCZAK M.: *Taniec nad trumną*. „Polityka” 2009, nr 29.
- PSTRUCHA T.: *Rozmowy na ekranie. Talk show i okolice*. „Kultura Popularna” 2002, nr 1.
- ROBOTYCKI C.: *Kicz – „kilka myśli... co nie nowe”*. W: *Kicz w kulturze*. Red. M. FRDERKIEWICZ. Katowice 2006.
- RYCHLEWSKI M.: *Kiczosfery muzyki popularnej*. W: *Kiczosfery współczesności*. Red. W.J. BURSZTA, E.A. SEKUŁA. Warszawa 2008.
- RYCHLEWSKI M.: *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary eklektycznej ekstazy*. Gdańsk 2011.
- SENDYKA R.: *W stronę kulturowej teorii gatunku*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2010.
- SIWAK W.: *Estetyka rocka*. Warszawa 1993.
- SKRZYDLEWSKI W.: *Kulturotwórcza rola dziennikarstwa muzycznego*. W: *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym. Teoria i rzeczywistość*. Red. J. DROZDOWICZ, M. BERNASIEWICZ. Kraków 2010.
- Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wyd. trzecie poszerzone i poprawione. Wrocław 2000.
- SPLAWSKA-MURMYŁO M.: *O historii i cechach gatunkowych programu „reality show”*. „Kultura Popularna” 2003, nr 2.
- STĘPNIK K.: *Filozofia metafory*. Lublin 1988.
- SZABALA H.: *Skandal w kulturze*. W: *Wobec kryzysu w kulturze. Z filozoficznych rozważań nad kulturą współczesną*. Red. L. GRUDZIŃSKI. Gdańsk 1993.
- SZAROTA P.: *Cała prawda o białych kozaczkach*. W: *Kiczosfery współczesności*. Red. W.J. BURSZTA, E.A. SEKUŁA. Warszawa 2008.
- SZCZERBAKIEWICZ R.: *„The Way It Was”*. *Sceniczne strategie Elvisa Presleya 1954–1977*. W: *W teatrze piosenki*. Red. I. KIEC, M. TRACZYK. Poznań 2005.
- ŚWIĄTEK J.: *W świecie powszechnej metafory. Metafora językowa*. Kraków 1998.
- ŚWITAŁA A.: *Gra w autentyczność. Rola indywidualności we współczesnej kulturze masowej*. W: *Kiczosfery współczesności*. Red. W.J. BURSZTA, E.A. SEKUŁA. Warszawa 2008.

- TRAMER M.: *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*. Katowice 2000.
- TUTKA M.: *Wystarczy być albo „sacrum” dzisiaj*. „Kultura Popularna” 2003, nr 3.
- TUWIM J.: *O piosence*. „Przekrój” 1947, nr 91.
- WALAS T.: *Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2010.
- WALCZAK B.: *Piosenka jest dobra na wszystko (O języku piosenki uwagi wstępne)*. W: *W teatrze piosenki*. Red. I. KIEC, M. TRACZYK. Poznań 2005.
- WOLAŃSKI A.: *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*. Warszawa 2000.
- ZALEWSKI A.: *Poza obrazy*. „Kultura Popularna” 2002, nr 0.
- ZAWADZKI A.: *Autor. Podmiot literacki*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2010.

Nota bibliograficzna

Fragment *Metafora* w nieco zmienionym kształcie oraz skróconej wersji został opublikowany jako osobny artykuł: P. PIERZCHAŁA: *Poetyckość czy absurd? Problem metafory w polskiej piosence pop.* W: *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji*. T. 4: *Metafory i amalgamaty pojęciowe*. Red. M. CICHMIŃSKA, I. MATUSIAK-KEMPA. Olsztyn 2012.

Książka ta jest efektem pracy doktorskiej, której obrona odbyła się we wrześniu 2014 r. na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Składam serdeczne podziękowania Promotorowi mojego przewodu doktorskiego, Panu Profesorowi Dariuszowi Pawelcowi, za okazaną życzliwość, zrozumienie oraz wszelką, nie tylko naukową, pomoc.

Dziękuję także Recenzentom: Profesorom Maciejowi Tramerowi oraz Marcinowi Rychlewskiemu, których cenne uwagi merytoryczne pomogły mi ustalić ostateczną wersję rozprawy.

Piotr Pierzchała

**Polish pop song a cultural text. Based on examples
from the first decade of the 21st century**

Summary

The thesis is an attempt at establishing characteristics of pop song as a genre. The pop song is easy to indicate intuitively by almost every participant of culture, yet its encyclopaedic definitions are nothing more than general. The analyses are based on the textological concept of reality in which the text examined – pop song – is a multicode message. The main aspects in question are lyrics, the CD covers and booklets, video clips, concerts as well as the image of the artist itself. The distinctive features of the genre are defined on the basis of the mutual interference of particular pop subtexts and the general concept of cultural text.

The research material for the thesis are the works of the band Ich Troje and Dorota Rabczewska aka Doda. As the thesis tries to capture the socially functional type of message, high-order text appearing in particular productions, the compositions selected for the analysis are model representations of the phenomenon.

Key words: song, singer, pop, popular music, video clip, concert, image, idol, pop culture, modern culture, Dorota Rabczewska, Doda, Ich Troje, Michal Wisniewski

Piotr Pierzchała

**Polnisches Pop-Lied als ein Text im Kulturtext.
An den Beispielen aus der ersten Dekade des 21.Jhs**

Zusammenfassung

Die vorliegende Abhandlung ist ein Versuch, das Pop-Lied einer literarischen Gattung zuzuordnen. Obwohl fast jeder Kulturteilnehmer ein Pop-Lied intuitiv nennen kann, sind enzyklopädische Definitionen der Popmusik äußerst vage. Alle Analysen beruhen zwar auf textwissenschaftlichem Begriff der Wirklichkeit, laut dem das Pop-Lied als eine Mehrcode-mitteilung gilt. Ihre wichtigsten zu betrachteten Bestandteile sind: Text des Liedes, Plattenhülle und Beihefte (*Booklets*), Videoclips, Konzerte und schließlich eine Konzert gebende Person. Die artspezifischen Eigenschaften des Pop-Liedes werden im Unterschied zu anderen Arten der populären Musik anhand der Interferenz von den einzelnen Pop-Subtexten untereinander und mit dem Kulturtext bestimmt.

Als Forschungsmaterial dienten dem Verfasser die Musikwerke von der Musikgruppe „Ich Troje“ und von Dorota „Doda“ Rabczewska. Da die Abhandlung die im gesellschaftlichen Umlauf geltende Art der Mitteilung, einen höher bewerteten und in konkreten Ausführungen realisierten Text erfassen sollte, wählte der Verfasser die das zu erforschende Phänomen gewissermaßen modelhaft vertretenden Lieder aus.

Schlüsselwörter: Lied, Sänger, Popmusik, populäre Musik, Videoclip, Konzert, Image, Idol, Popkultur, gegenwärtige Kultur

Redaktor
Mariola Massalska

Projekt okładki
Ewa Kutylak

Redaktor techniczny
Paulina Dubiel

Korektor
Marzena Marczyk

Łamanie
Bogusław Chruściński

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-904-7
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-8012-905-4
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 12,5. Ark. wyd. 12,5. Papier
offset. kl III, 90 g Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek,
Spółka Jawna, ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

Książka jest niezmiernie ciekawą i kompetentnie napisaną. Na pochwałę zasługuje metodologiczna wnikliwość i erudycyjne przygotowanie autora, który odwołuje się do prac Barthes'a, Łotmana, Greenblatta czy Nycza – tutaj słusznie posługuje się szeroką definicją intertekstualności. [...] nie redukuje piosenki pop do relacji słowo – muzyka, ale ujmuje ten komunikat w sposób wielokodowy [...]. Książka ma charakter wielokontekstowy. Autor omawia rozmaite aspekty piosenki pop oraz kultury popularnej. Rozprawa cechuje się badawczą wnikliwością i drobiazgowością opisu, a do tego naukową i metodologiczną rzetelnością [...] oraz nowatorstwem, nie tylko ze względu na „dziewiczy” temat.

Z recenzji dr. hab. Marcina Rychlewskiego

ALL I AM IS YOURS

Więcej o książce



CENA 20 ZŁ | ISSN 0208-6336
(+VAT) | ISBN 978-83-8012-904-7