

Piotr Łozowski

Wpływ cenzury PRL na teksty polskich piosenek rockowych

Ogólna charakterystyka tekstów polskich piosenek rockowych

Muzyka rockowa jako zjawisko kulturalne i społeczne doczekała się naukowych opracowań. Zupełnie inaczej jest w przypadku tekstów polskich piosenek rockowych. O ile można jeszcze natrafić na krótkie artykuły czy prace rodzimych autorów dotyczące warstwy tekstowej piosenek światowych gwiazd rocka¹, o tyle niezwykle trudno jest znaleźć rzetelne opracowanie treści utworów polskich muzyków. Warte odnotowania są właściwie tylko dwa niezbyt obszerne artykuły Wiesława Królikowskiego², opublikowane w czasopiśmie muzycznym „Jazz”, oraz książka Wojciecha Siwaka, w której autor skupia się na światowej muzyce rockowej, a do polskich tekstów odnosi się sporadycznie³. Brak opracowań w tym zakresie jest zaskakujący, bo w ciągu 30 lat istnienia polskiego rocka w Polsce Ludowej powstało wiele wartościowych piosenek, które mogłyby stanowić obszerny materiał do interesującej publikacji. W tej części moich rozważań staram się przynajmniej zasygnalizować problem, wskazać podstawowe cechy warstwy tekstowej utworów, ilustrując je konkretnymi przykładami z repertuaru rodzimych kapel rockowych.

Analizując utwory muzyczne, należy być świadomym tego, że słowom piosenki zawsze towarzyszą odpowiednie dźwięki i rytm⁴. Można w uproszczeniu przyjąć, że na utwór składają się warstwy brzmieniowa i tekstowa⁵, przy czym najczęściej nadrzędną jest ta pierwsza, zwłaszcza w wypadku muzyki rockowej, która z założenia swoim „mocnym uderzeniem” powinna „wstrząsnąć” odbiorcami⁶. W. Siwak podkreśla, że rock najpierw oddziałuje muzycznie, a dopiero później tekstowo:

¹ W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993; M. Garztecki, *Rock. Od Presleya do Santany*, Kraków 1978; W.J. Burszta, M. Rychlewski (red.), *Między duszą a ciałem*, Warszawa 2003.

² Dwie części *Mowy wzmacniaczy*. W. Królikowski, *Mowa wzmacniaczy*, „Jazz” 1983, nr 1, *Mowa wzmacniaczy*. 1. *Definicja i treść tekstu rockowego*, „Jazz” 1982, nr 4.

³ W. Siwak, *op. cit.*, M. Garztecki, *op. cit.*

⁴ Na odwrót nie zawsze już tak musi być – istnieją przecież tzw. utwory instrumentalne.

⁵ Należy pamiętać również o osobie (jednej lub kilku), która wykonuje (śpiewa) daną piosenkę. Spełnia ona funkcję łącznika między muzyką a tekstem. To w dużej mierze od jej wykonania (lub zinterpretowania) piosenki zależy odbiór słuchaczy. O tym, jak ważna to rola, świadczy fakt, że ta sama piosenka (to znaczy jednokowa pod względem tekstowym i muzycznym) wykonywana przez kilku wokalistów, za każdym razem przybiera różne oblicza. W. Siwak pisze w swojej *Estetyce rocka* o „warstwie scenicznej”; *cf. ibidem*, s. 59.

⁶ Angielski wyraz *rock* oznacza między innymi „wstrząsać”.

Większość płyt rockowych mocniej oddziałuje warstwą muzyczną niż tekstową. Słowa, jeśli są rozpoznawane i uwzględniane, są wchłaniane przez świadomość dopiero po wytworzeniu się znaczenia w sensie muzycznym, i są z owym znaczeniem nierozzerwalnie związane. Poza tym samo słowo w rocku oddziałuje najpierw muzycznie, i tak w pierwszej kolejności bywa przez artystów wykorzystywane, dopiero potem istnieje jako pojęciowy nośnik znaczeń artykułowanych⁷.

Jakkolwiek odnosząc się do ogólnych tendencji towarzyszących powstawaniu piosenek rockowych, trudno się nie zgodzić z cytowanym przed chwilą autorem, trzeba jednak zaznaczyć, że istnieją też takie utwory, w jakich muzyka jest tylko tłem dla warstwy tekstowej. Oczywiście niemożliwe jest udowodnienie tego na konkretnym przykładzie podanym tylko w formie zapisu, gdy nie słyszy się muzyki i nie jest się w stanie ocenić, jaką rolę odgrywa ona w utworze. O dominującej roli słów w niektórych kompozycjach przekonują jednak ci, którzy są w tej kwestii najbardziej wiarygodni, a więc sami wykonawcy. Był wśród nich między innymi lider Republiki, Grzegorz Ciechowski, który wielokrotnie podkreślał, że to słowa są dla niego najważniejsze, one stanowią o wartości płyty muzycznej⁸. G. Ciechowski był poetą muzyki, „traktował śpiewanie przede wszystkim jako formę publikowania myśli, jako możliwość dotarcia z własną poezją do większej liczby odbiorców, niż byłoby to możliwe poprzez druk”⁹. Takich twórców rockowych-poetów było w Polsce dużo więcej, dość wymienić: Czesława Niemena, Marka Grechutę, Ryszarda Riedla, Olgę „Korę” Jackowską. O nadrzędnej roli słowa w niektórych utworach muzycznych świadczy również fakt wykorzystywania przez muzyków wierszy polskich poetów¹⁰ – połączenie klasycznej polskiej poezji z odpowiednią muzyką i walorami głosowymi wykonawców nieraz dawało niepowtarzalny efekt. Tekst piosenki w wielu przypadkach nie powinien więc być traktowany tylko jako dodatek do muzyki, ważne jest dociekanie tego, co on do niej wnosi.

Badanie oderwanych od melodii tekstów, oprócz wspomnianych wyżej wątpliwości dotyczących ich roli w utworze muzycznym, przysparza jeszcze innego problemu. Należy się mianowicie zastanowić nad tym, czy dany tekst można analizować tak samo jak utwór literacki. Według Marcina Rychlewskiego tekst rockowy ma odmienny status niż tekst poetycki:

Pierwszy [to jest tekst poetycki – przyp. PŁ.] istnieje samodzielnie i jako przeznaczony do czytania lub recytacji rządzi się własnymi prawami. W większym stopniu autoteliczny, zorientowany na sam akt wypowiedzania, zdeterminowany jest wyłącznie przez rzeczywistość językową. Inaczej jest w przypadku tekstu rockowego, który nie posiada tej autonomii; jest ściśle skore-

⁷ W. Siwak, *op. cit.*, s. 23.

⁸ Grzegorz Ciechowski 1957–2001. *Wybitny artysta rodem z Tczewa*, J. Kulas (red.), Pelplin 2007, s. 71.

⁹ A. Stach, *Gwiazdy, Komety & Czad*, Warszawa 1996, s. 40.

¹⁰ Na przykład dzieła Cypriana Kamila Norwida, Adama Asnyka, Tadeusz Nowaka, Bolesława Leśmiana w twórczości Czesława Niemena i Marka Grechuty.

lowany z warstwą muzyczną, przede wszystkim szczególnie ważną w rocku ekspresją wokalaną, i mniej lub bardziej od niej zależny. Co więcej, częściej powstaje już po utworzeniu tematu melodycznego niż przed¹¹.

Zacytowany powyżej autor jako główną różnicę między utworem lirycznym a tekstem rockowym podaje przywoływaną już wcześniej nierozdzielność słowa i muzyki w wypadku tego drugiego. Słuszne wydaje się stwierdzenie, że tekst piosenki jest zależny od warstwy muzycznej i bez niej nie oddaje w pełni swojej ekspresji. Nie przekreśla to natomiast możliwości analizowania piosenki rockowej w podobny lub nawet taki sam sposób jak utworu lirycznego. Po pierwsze utwór liryczny, jak sama nazwa wskazuje¹², jest zakorzeniony w muzyce, wykazując charakterystyczne dla niej cechy, na przykład rym, rytm, refren, onomatopetje i inne fonetyczne środki stylistyczne. Mimo że wiersz ma ścisły związek z muzyką, analizuje się go autonomicznie; wydaje się więc, że identycznie można postąpić w przypadku tekstu rockowego. Po drugie, co zostało już wspomniane, istnieje szereg utworów rockowych, których teksty mają postać utworów poetyckich lub są znanymi wierszami polskich literatów. Oczywiście istnieją jednak i takie, jakie pełnią jedynie funkcje rozrywkowe – dotyczy to przede wszystkim prekursorskich tekstów rockandrollowych z lat 60. Dla zobrazowania odmienności piosenek rozrywkowych i poetyckich przywołuję dwa teksty – Czerwonych Gitar oraz Dżemu:

Czerwone Gitary, *Ty się boisz myszy*¹³

Jesteś taka jak inne dziewczęta,
Lubisz bawić się, być uśmiechnięta.
I choć wad masz różnych sto,
Najdziwniejsze jest jednak to:
To, że ty się boisz myszy,
Czy nie śmieszne to? Tak, śmieszne to!
Ale ty się boisz myszy,
Tak jak mało kto, jak mało kto!
Ty się bardzo boisz myszy,
Nie wie o tym nikt. Tak, nie wie nikt!

Dżem, *Dzień, w którym pękło niebo*¹⁴

Powiedział Pan, powiedział Pan:
„Daję Wam ogień, podajcie sobie ręce
I życie w zgodzie,
Życie w zgodzie z ptakami.
Niech płoną serca i oczy Wasze niech
Nigdy nie znają łez. Nie znają łez”.
Odszedł, a ciało swe pogodził z ptakiem.
I wiecznym cierpieniem.
I była miłość i była zgoda,
Každy był wolny, wolny był każdy ptak.

¹¹ M. Rychlewski, *O wielokodowości rocka* [w:] *Między duszą a ciałem*, op. cit., Warszawa 2003, s. 69. Inny badacz, Michał Traczyk, stwierdził nawet, że nie można zestawiać z sobą tekstów kultury wysokiej (poezji) i popularnej (piosenki), *vide* M. Traczyk, *Naukowcy o rocku*, „Trubadur Polski” 2004, 22–24/11, s. 7.

¹² Liryka wywodzi się od greckiego słowa *lirykós*, które znaczy „odnoszący się do liry” – utwór liryczny od początku jest zatem mocno zakorzeniony w muzyce.

¹³ Czerwone Gitary, *To właśnie my*, Pronit 1966.

¹⁴ Dżem, *Dzień, w którym pękło niebo*, MC Karolina PK 1985.

O tym, że się boisz myszy,
Choć to taki wstyd! Ach, jaki wstyd!
Nie powinno to nikogo dziwić.
Każdy przecież ma swoją słabą stronę.
I choć ta zabawną jest,
Ciebie jednak przeraża mysz!
No, bo ty się boisz myszy,
Czy nie śmieszne to? Tak, śmieszne to!
Ale ty się boisz myszy,
Tak jak mało kto! Jak mało kto!
Ty się bardzo boisz myszy;
Nie wie o tym nikt. Tak, nie wie nikt!
O tym, że się boisz myszy,
Choć to taki wstyd! Ach, jaki wstyd!
O tym, że się boisz myszy,
Choć to taki wstyd! Ach, jaki wstyd!

Pewnego dnia, pewnego dnia pękło niebo
I lunął straszny deszcz.
Wtedy krzyknął ktoś
I chłód ogarnął wszystkie serca,
A w oczach pojawił się strach.
Ludzie podali sobie zamiast rąk
I upiekli ptaki!

Powyższe zestawienie dowodzi, że piosenki rockowe mogą spełniać zupełnie różne funkcje. Na potrzeby niniejszego opracowania¹⁵ należy więc przyjąć, że wśród niezwykle bogatego repertuaru tekstów polskiego rocka istnieją takie, jakie można analizować jako utwory poetyckie oraz takie, jakie – będąc typowymi piosenkami „użytecznymi” czy rozrywkowymi – takiej analizie nie mogą być poddane.

Na treść piosenek rockowych ogromny wpływ miała zarówno zmieniająca się rzeczywistość w kraju, jak i bieżące tendencje zachodniej muzyki, która dla polskich wykonawców od zawsze pozostawała wzorem do naśladowania:

Tekst rockowy w PRL w poszczególnych okresach niósł różne treści, zależne z jednej strony od pozycji muzyki rockowej w kraju, z drugiej zaś od ogólnej tendencji na świecie. Ewolucja piosenki w Polsce pokrywała się z tym, co śpiewano w tym samym czasie w Wielkiej Brytanii czy USA, a jednocześnie odzwierciedlała aktualną sytuację społeczno-polityczną kraju¹⁶.

Utwory o lekkiej tematyce były charakterystyczne głównie dla polskiej muzyki rockowej pierwszej połowy lat 60., czyli dla polskiej odmiany rock and rolla – bigbitu. Na wzór zachodnich przebojów śpiewano więc o sprawach błahych i typowych problemach nastolatków, na przykład: o rozstaniach (*Jeszcze przed chwilą* Skaldów), tęsknocie (*Kwiatki Czerwono-Czarnych*),

¹⁵ A przede wszystkim na potrzeby jego drugiej części, w której analizuje się konkretne teksty piosenek.

¹⁶ P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 79–80.

rozterkach (*Hej dziewczyno, hej Niebiesko-Czarnych*), niespełnionej miłości (*Miłość sprzed lat Czerwono-Czarnych*), o pogodzie (*Deszcz jesienny Czerwonych Gitar*), krajobrazie (*Krajobrazy Trubadurów*), porach roku (*Cztery pory roku Czerwonych Gitar*). Nie poruszano spraw aktualnych, przemilczano to, co działo się w państwie, stroniono od polityki. W znakomitej większości głównym bohaterem utworów był kilkunastoletni człowiek. Teksty – z nielicznymi wyjątkami – nie stały na wysokim poziomie: charakteryzowały je proste rymy, brak wyszukanych środków stylistycznych, schematyzm, małe urozmaicenie tematyczne, „jednowymiarowość i stereotypowy sentymentalizm”¹⁷. W. Królikowski¹⁸ winą za taki stan rzeczy obarcza głównie stosunkowo małą, wyspecjalizowaną grupę tak zwanych tekściarzy, a więc osób, które na zamówienie układały teksty dla zespołów. Byli to najczęściej ludzie dużo starsi niż przeciętni odbiorcy muzyki bigbitowej, nie do końca rozumieli więc problemy młodszego pokolenia. Teksty przez nich układane były „raczej dla młodzieży niż młodzieżowe”¹⁹, bardzo często naśladowały przeboje muzycznych idoli tamtego czasu (takich jak na przykład Czerwone Gitary). Na ówczesnej polskiej scenie rozrywkowej było „miło, słodko, nastrojowo”²⁰. Ograniczona i „grzeczna” wymowa utworów wynikała również z obawy „tekściarzy” przed cenzurą, na co zwraca uwagę wokalista „Niebiesko-Czarnych”, Wojciech Kędziora (Korda): „O wypowiedaniu się poprzez teksty nie było mowy; cenzura wyłapywała najmniejsze próby naruszenia obowiązujących reguł... Ale mieliśmy muzykę, wobec której cenzura była bezsilna. To ona nadawała naszym działaniom znamię rockowego buntu, drażniła, prowokowała, zachęcała do nieustępliwości”²¹.

Zawodowi twórcy tekstów wielokrotnie spotykali się z krytyką, trzeba jednak przyznać, że duża część ich piosenek stała się z czasem wielkimi przebojami, dzięki którym zespoły zdobywały popularność. Do najbardziej znanych tekściarzy należeli w tym czasie: Franciszek Walicki (twórca tekstów między innymi dla Niebiesko-Czarnych, Czerwonych Gitar, Break-out), Bogdan Loebel (Blackout, Breakout), Leszek Aleksander Moczulski (Skaldowie), Marek Gaszyński (Niebiesko-Czarni, Czerwone Gitary, Polanie). Część z nich współpracowała także z różnymi zespołami w latach 70., a nawet w 80. (Budka Suflera, Dżem), z ich usług korzystali wybitni polscy wykonawcy, tacy jak Czesław Niemen czy Marek Grechuta; z czasem pojawiły się też nowe nazwiska: między innymi Olga „Kora” Jackowska (Maanam) i Julian Matej (SBB).

Pod koniec szóstej dekady XX wieku za sprawą Czesława Niemena zaistniała niespotykana dotychczas na polskim gruncie piosenka zaangażowana (*Dziwny jest ten świat*, rok 1967),

¹⁷ W. Królikowski, *Mowa wzmacniaczy*, „Jazz” 1981, nr 1, s. 10.

¹⁸ Pisze o tym w swoich dwóch artykułach: *vide ibidem* oraz *Mowa wzmacniaczy. 1. Definicja i treść tekstu rockowego*, „Jazz” 1982, nr 4, s. 11.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 87.

²¹ F. Walicki, J. Kawecki, *Wojciech Korda. Rock po roku*, Gdynia 1996, s. 9.

która jednak miała zyskać popularność dopiero w latach 80., wraz z pojawieniem się zespołów punkowych.

W latach 70., a więc w czasach kryzysu polskich kapel rockowych, związanego ze wzrastającą popularnością dyskotek, „stare” zespoły (to jest te z poprzedniej dekady) zasadniczo nie zmieniają swojego repertuaru i nadal korzystają z usług zawodowych tekściarzy. Pojawiają się jednak również nowe tendencje w tworzeniu piosenek. Muzycy coraz częściej decydują się na bardziej ambitną, spoetyzowaną twórczość (na przykład *Korowód* Marka Grechuty; *Jednego serca* i *Bema pamięci żałobny rapsod* Czesława Niemena; *Cień wielkiej góry* Budki Suflera). Teksty nie pełnią już jedynie funkcji rozrywkowej, zabawowej, a skłaniają do refleksji, przemyśleń, dotyczą sfery ducha (na przykład *Noc nad Norwidem* Budki Suflera). Centralną postacią utworów przestaje być nastolatek, a jeśli nadal jest nią osoba młoda, to już dojrzała, skłonna do głębszych rozmyślań nad swoim życiem i otaczającym światem. Refleksja czasem staje się gorzka, przerażając się w wewnętrzny opór (jeszcze nie bunt) wobec zastanej rzeczywistości (*Ze słowem biegnę do Ciebie* SBB). Co prawda utworom nadal brakuje autentyzmu (nie śpiewa się o trudnej rzeczywistości w PRL), ale wiele z nich nie jest już tak schematycznych i jednorodnych jak w poprzedniej dekadzie. Co równie istotne, teksty piosenek rockowych końca lat 70. przestają pełnić funkcję „wypełniaczy”²² muzyki, nie są już tylko „spychane do roli waty słownej i zredukowane tematycznie do spraw męsko-damskich”²³.

To równouprawnienie roli tekstu w piosence było zapowiedzią zmian²⁴, które zaszły w polskiej muzyce rockowej w latach 80. *Boom* rodzimego rocka wraz z rozwojem całego gatunku muzycznego przyniósł również zdecydowane ożywienie warstwy tekstowej piosenek. Nowo powstałe zespoły charakteryzuje już nie tylko autentyczność muzyczna, ale i tekstowa. Słowa piosenek stają się realne, bezpośrednie; nie są zawieszane w nieokreślonej, bezpiecznej przestrzeni, ale dotyczą prawdziwego, szarego życia codziennego w Polsce Ludowej. Objawia się to między innymi konkretnymi odniesieniami do miejsca lub czasu (na przykład *Berlin – 1932* Kultu, *Paragwaj* Lecha Janerki, *Jesiony* Dżemu), osobistym charakterem tekstów (*51* TSA), wykorzystywaniem autobiografii (*Autobiografia* Perfectu) czy trzeźwą oceną rzeczywistości, w której przyszło żyć muzykom rockowym i ich odbiorcom (*Szare miraże* Maanamu, *Nie pytaj o Polskę* Obywatela G.C.). Śpiewa się o sprawach, których wcześniej unikano lub które kamuflowano: o polityce (*Układ sił* Republiki, *Szwindel* Dezertera), problemach społecznych i go-

²² W. Królikowski, *Mowa wzmacniaczy*, „Jazz” 1983, nr 1, s. 10.

²³ A. Wróblewski, *Nowa muzyka młodzieżowa*, „Jazz” 1982, nr 3, s. 9.

²⁴ Te zmiany bardzo trafnie opisuje D. Michalski: „A kiedy beat w Polsce przemienił się w rock? Chyba wtedy, kiedy nasi wykonawcy młodzieżowi zdali sobie sprawę, że ich muzyka winna nie tylko bawić odbiorcę, ale i czegoś go uczyć, zmuszać do myślenia. Kiedy przekonaniu o przebojowości nagrywanych piosenek zaczęła towarzyszyć wiara w wartość wyśpiewywanych słów, wygrywanych pasaży gitar, wystukiwanych solówek perkusji. Kiedy tekst przeboju młodzieżowego stał się równorzędnym i pełnoprawnym partnerem melodii”, *vide* D. Michalski, *Komu piosenkę?*, Warszawa 1990, s. 223.

spodarczych (*Przeżyj to sam* Lombardu), o pragnieniu wolności (*Po co wolność* Kultu), erotyzmie (*Śmierć w bikini* Republiki), narkomanii (*Niewinni i ja*, cz. I i II Dżemu). Pojawiają się komentarze i oceny, często krytyczne wobec sytuacji w państwie (*Szare koszmary* Tiltu, *Wódka* Kultu) oraz aluzje do dzieł zakazanych pisarzy (piosenki z płyty 1984 Republiki – inspirowane twórczością Orwella). Masowe powstawanie kapel punkowych przyniosło niespotykane dotąd w warstwie tekstowej utworów bunt: polityczny i pokoleniowy²⁵, wyrażone dosadnym, ostrym (nieraz wulgarnym) językiem (*Brzydkie słowa* Dezertera²⁶, *Dużo nas* Perfectu). Tę agresywność słów i brzmień punkrockowych łagodziły nieco poetyckie teksty Republiki i Maanamu oraz prostota i szczerłość utworów Dżemu i TSA.

W ciągu trzech dekad polscy muzycy rockowi stworzyli materiał niezwykle bogaty i zróżnicowany, zarówno pod względem muzycznym, jak i tekstowym – od rytmicznego i miłego dla ucha rock and rolla początku lat 60., któremu towarzyszyły „grzeczne” słowa piosenek, po agresywny i krzykliwy punk rock, charakteryzujący się dosadnymi, zbuntowanymi tekstami. Dla zobrazowania różnicy między wczesnymi piosenkami bigbitowymi a zaangażowanymi utworami z okresu stanu wojennego zestawiam poniżej dwa przykłady muzycznej twórczości z tamtych okresów – Czerwono-Czarnych i Dezertera:

Czerwono-Czarni, *Kwiatki*²⁷

Zawsze chodzę prosto,
Nigdy nie zbaczam z drogi,
Choć ty na to czekasz,
Nie padnę ci pod nogi,

Ale cię kocham, dziewczyno,
Kochaj też mnie, jeśli chcesz!
Bez wody kwiatki więdną,
Ja bez ciebie zwiędnę chyba też!

Dezerter, *Budujesz faszyzm przez nietolerancję*²⁸

Ludzie z nienawiścią szykują się na siebie
Najgłupszy wymyślą za co dzisiaj trzeba bić
Biją już pięści, kopią już buty
Gitowcy, zomowcy, tylko bez mundurów

Budujesz faszyzm przez nietolerancję
Budujesz system przez ignorancję

Krzyczysz słowa, których nie rozumiesz
Jak małpa powtarzasz to, co zobaczyłeś

²⁵ A. Idzikowska-Czubaj opisuje te buntury jako walkę z dwoma systemami: ustrojem państwa i światem dorosłych. „W tekstach pojawiają się sprawy współczesne młodym ludziom. Rock pełnił rolę kanału komunikacji pokoleniowej. [...] Uczestniczenie w kulturze rockowej (z każdej strony estrady) pozwalało wyjść poza «system», rozumiany zarówno jako ustrój państwa, jak i «Babilon» – stworzony przez «dorosłe» społeczeństwo», *vide* A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 253.

²⁶ Zamiast tego utworu jednego z najbardziej znanych polskich zespołów punkowych można by tu podać właściwie jakikolwiek tekst innego zespołu z tego okresu.

²⁷ Czerwono-Czarni, *Kwiatki*, I wyd.: LP 17.000 000, Polskie Nagrania „Muza” 1967.

²⁸ Dezerter, *Budujesz faszyzm przez nietolerancję*, I wyd.: LP Dezerter, Poljazz 1988.

Wczoraj na ulicy
Z innym widziałem cię,
Wiem, że to zrobiłaś,
By zdenerwować mnie!

Ale cię kocham, dziewczyno,
Kochaj też mnie, jeśli chcesz!
Bez wody kwiatki więdną,
Ja bez ciebie zwiędnę chyba też!

Zadzwoń do mnie jutro,
Telefon dobrze znasz!
Wystarczy jedno słowo,
Które złączy nas.

To słowo brzmi: Ja cię kocham!
Kochaj też mnie, jeśli chcesz!
Bez wody kwiatki więdną,
Ja bez ciebie zwiędnę chyba też!

Bez wody kwiatki więdną,
Ja bez ciebie zwiędnę chyba też!

Jesteś nędzną kopią swojego wzoru
Powtarzasz schemat, którego się nauczyłeś
Ten jest stąd, a tamten stamtąd
Więc ten jest dobry, a tamten zły
Ten jest taki, a tamten inny
Więc tego chcesz słuchać, a tamtego bić
Nie będą potrzebne represje i siła
Żeby robić nas pałowaniem
Bo w wielu z was siedzi milicjant
I dobrze spełnia swoje zadanie

Pomimo niezwyklej różnorodności polskich tekstów rockowych okresu PRL, można wyróżnić przynajmniej kilka wspólnych dla nich cech:

- występowanie rymów prostych, głównie męskich,
- powtarzanie się tych samych wyrazów, fraz lub zdań w obrębie jednego utworu²⁹,
- hasłowość³⁰ (na przykład „przeżyj to sam”, „mniej niż zero”, „chcemy być sobą”, „w życiu piękne są tylko chwile”) i związana z nią chwytliwość tekstów,
- występowanie języka młodzieżowego, potocznego,
- ekspresyjność (bezpośredni zwrot do adresata – apostrofa, wykrzyknienia, urywane zdania),
- charakterystyczne zwroty onomatopieczne, wykorzystywane głównie podczas koncertów (typu: „je-je-je”).

²⁹ Nie wliczając w to refrenów.

³⁰ Cf. W. Siwak, *op. cit.*, s. 79.

Wymienione cechy oraz przedstawione tu historyczne ujęcie tekstów rockowych 30-lecia Polski Ludowej stanowią konieczną podstawę teoretyczną do analizy warstwy tekstowej konkretnych piosenek, która następuje w kolejnej części niniejszego opracowania.

Wpływ cenzury na piosenki rockowe – analiza i interpretacja wybranych tekstów

Wspomniana powyżej „podstawa teoretyczna” okazuje się niezbędną przy dokładniejszym rozpoznawaniu struktury tekstów rockowych oraz funkcji, które spełniają. Co jednak najistotniejsze, pomaga zrozumieć powody, dla których cenzura zdecydowała się na konkretne interwencje w poszczególnych utworach lub ich fragmentach. Wpływ Urzędu Kontroli na teksty rockowe jest przedstawiony na podstawie wybranych piosenek. Będą to kolejno: *Byle co* Czerwonych Gitar, *Na betonie kwiaty nie rosną* Niebiesko-Czarnych, *Króliczek* Skaldów, *Parada słoni i róża* Maanam oraz *Szare koszmary* Tiltu.

Czerwone Gitary, *Byle co*³¹

[A teraz zaśpiewamy Wam o trzech dziewczynach:

Ludce, Ewie i Jance.]

Ludka uwielbia film

I zrobić chce karierę w nim.

Zamiar zamienia w czyn

I lata wciąż do wszystkich kin.

Stroi, maluje się, wypina się —

A szkoła gdzie? O, ye!

Kariera gwiazdy – nie byle co!

Nie da się z gęsi zrobić Bardot

Jak we łbie pusto, to nie pomoże biust,

Każdy reżyser niezły ma gust.

Ewa ma naście lat,

Już naście lat, szesnaście lat.

Staś jej całusy kradł

Aż nagle raz na pomysł wpadł:

Żeby zabawić się przy jakimś szkle,

³¹ Tekst piosenki pochodzi z oficjalnej strony internetowej zespołu: <http://www.czerwonegitary.pl>, dostęp: 25.05.2010.

Ot, byle gdzie. O, ye!
Nie daj się nabrać na byle co!
Na byle ubaw, chatę i szkło,
Bo tak się zdarza, oj, często zdarza się,
Że potem pannie bobo się drze.
Janka ma dzieścia lat,
Już dzieścia lat, dwadzieścia lat.
Mąż jej to chłopak chwat,
Oj, tęgi chwat, wesoły chwat.
Bociany mówią, że on stara się
Zatrudniać je. O, ye!
Nie daj się nabrać na byle co.
Co rok to prorok – a chować kto?
Mężuś ma zawód i swoje biuro ma
A w nadgodzinach kociaki dwa.
A w nadgodzinach kociaki dwa.
A w nadgodzinach kociaki dwa...

Piosenka Czerwonych Gitar, znana również pod dłuższym tytułem: *Nie daj się nabrać na byle co, na byle ubaw, chatę i szkło*, jest jedną z najbardziej zaskakujących pozycji, której warto się przyjrzeć. Utwór skomponowany przez Krzysztofa Klenczona, ze słowami Tadeusza Krystyna zarejestrowano we wrześniu roku 1965 w Studiu M2 Programu III Polskiego Radia³². Następnie, na mocy decyzji cenzury, został zdjęty z anteny za swój „niewychowawczy”³³ tekst. Najprawdopodobniej była to jedyna piosenka najsłynniejszego polskiego zespołu rockowego lat 60., która nie uzyskała aprobaty cenzury na prezentowanie jej w programach radiowych.

Piosenka ta jest typowym rockandrollowym utworem lat 60., którego bohaterkami są trzy lekkomyślne nastolatki: Ludka, Ewa i Janka. Tekst jest skonstruowany tak, że każdej z wymienionych bohaterek została poświęcona jedna zwrotka opowiadająca o jej perypetiach, a także refren w postaci porady udzielanej przez bliżej nieokreślonego nadawcę³⁴. Ludka, zamiast skupić się na nauce³⁵, „lata wciąż do wszystkich kin”, bo uważa, że gdy pojawi się w nich wy-

³² Informacja pochodzi z oficjalnej strony internetowej zespołu: <http://www.czerwonegitary.pl>, dostęp: 18.05.2010.

³³ Cf. M. Szablowska, *Cały ten big-beat*, Łódź 1993, s. 118.

³⁴ W piosenkach rockowych często można było znaleźć tego typu moralizatorskie teksty – cf. utwór Budki Suflera *Jolka, Jolka*; vide W. Królikowski, *Mowa wzmacniaczy...*, s. 10.

³⁵ Typowa wychowawcza funkcja piosenek w PRL.

strojona i umalowana, zwróci uwagę reżysera i zostanie zawodową aktorką. Ma jej też w tym pomóc „wypinanie się” – pierwszy czasownik w tym tekście, który mógł się nie spodobać cenzurze. Podmiot liryczny udziela bohaterce zbawiennej, wychowawczej rady: „nie da się z gęsi zrobić Bardot” i jeśli się nie ma nic w głowie, to nie pomoże nawet okazały biust. Z kolei 16-letnia Ewa powinna uważać na Stasia, który „jej całusy kradnie” i chce się z nią „zabawić przy szkle”, bo może się to dla niej skończyć tak, że „potem pannie bobo się drze”. Wyraz „bobo” – jako zamiennia dziecka – brzmi komicznie, ale najprawdopodobniej został tu użyty po to, aby złagodzić trochę powagę problemu, który może spotkać nierozsądną nastolatkę. Ostatnia część utworu dotyczy 20-letniej Janki, która wyszła już za mąż i spodziewa się dziecka (o jej małżonku „bociany mówią, że [...] stara się / zatrudniać je”). Najstarszą z dziewcząt przestrzega się przed niewiernością męża, który oprócz dobrej pracy, ma również „w nadgodzinach kociaki dwa”.

W piosence autor stara się w lekkiej i zabawnej formie przedstawić stosunkowo poważne problemy młodych kobiet, o czym świadczą zastosowane przez niego: zdrobnienia imion lub innych wyrazów („Ludka”, „Janka”, „Stas”, „mężuś”, „kociaki”), krótkie zdania zakończone prostymi rymami (najczęściej męskimi: „film” – „nim”, „czyn” – „kin”, „lat” – „chwat” i tak dalej), liczne powtórzenia („ma naście lat, / już naście lat”, „bo tak się zdarza, oj, często zdarza się” czy tytułowe „nie daj się nabrać na byle co”), formy języka młodzieżowego („lata wciąż do wszystkich kin”, „zabawić się przy szkle”, „na byle ubaw, chatę...”), zwroty charakterystyczne dla muzyków rockowych („o, ye!”) oraz wspomniane już metonimie („szkło”, „bobo”, „kociaki dwa” oraz linijka z „bocianami”).

Metonimie, choć wydaje się, że zostały umyślnie użyte w łagodnych formach „pod cenzurę”, prawdopodobnie nie spełniły jednak do końca swojej funkcji, skoro urząd odpowiedzialny za kontrolowanie działalności artystycznej wycofał piosenkę *Byle co* z programu radiowego. Autor tekstu zadziałał trochę na własną niekorzyść: w piosence typowo wychowawczej użył zwrotu („wypinać się”) i wyrazów („bobo”, „kociaki”), których raczej nie powinno się oficjalnie wypowiadać w wyżej opisanych kontekstach, a co dopiero upubliczniać na antenie państwowego medium. To, przed czym chciał przestrzec młodych odbiorców, a więc przed dbaniem o wygląd i „karierę” kosztem szkoły i dobrej reputacji, przed nieplanowaną ciążą i zdradą małżeńską, przedstawił w zabawny, a nawet odrobinę kpiarski sposób, co wyraźnie nie przypadło do gustu cenzorom.

Na koniec warto się przyjrzeć zagadkowemu tytułowi piosenki. Na wspomnianej płycie z roku 1965 występuje on w skróconej wersji, podobnie jak na stronie internetowej Czerwonych Gitar, choć z relacji muzyków³⁶ wiadomo, że pierwotnie brzmiał on tak jak dwie pierwsze linijki refrenu, w którym niezidentyfikowany nadawca udziela rad Ewie: „Nie daj się nabrać na byle co, na byle ubaw, chatę i szkło”. Wydaje się, że skrócenie tego zdania do dwóch

³⁶ M. Szablowska, *op. cit.*, s. 118.

słów: „byłe co” nie było spowodowane jedynie tym, że taka forma jest wygodniejsza i łatwiejsza do zapamiętania. Niewykluczona jest w tym przypadku ingerencja cenzury, która mogła mieć zastrzeżenia nie tylko do wymienionego już „szkła”, w kontekście całego tekstu nasuwającego skojarzenia z alkoholem, ale również do zwrotu: „nie daj się nabrać” – całkiem realnie wydaje się, że cenzorzy zinterpretowali go jako szkodliwą dla systemu represyjnego przestrożę anonimowego nadawcy przed naiwnym zaufaniem wobec poczynań władzy. Umieszczenie w tytule potocznego odpowiednika zdania: „nie daj się oszukać” było poważnym błędem (a może umyślnym działaniem?) autora tekstu, bowiem, jak pokazują liczne przypadki innych piosenek³⁷, cenzura kładła duży nacisk na polityczną poprawność tytułów utworów. Stanowiły one zapowiedź tego, co znajdzie się w całym tekście; były zamieszczane na okładce płyty lub kasety, przez co ich nabywca zapoznawał się najpierw z nimi, a dopiero później ze słowami piosenki i muzyką. Nie może więc dziwić fakt, że Urząd Kontroli bardzo często ingerował w ostateczną postać tytułu – nie mógł pozwolić na to, aby w najbardziej wyeksponowanej frazie tekstu przemycano niepożądane treści.

Niebiesko-Czarni, *Na betonie kwiaty nie rosną*³⁸

Żegnajcie, pola zielone,
 Żegnajcie, rzeki przejrzyste.
 Człowiek was skazał na niedolę,
 Na wieczną nieczystość.
 Bądź nam niezdrowe powietrze,
 Zatrute dymem z kominów,
 I zakażony nasz wietrze,
 Strątem nam płuca wentyluj.
 Na betonie kwiaty nie rosną,
 Twarde bruki nie pachną wiosną.
 Na kamieniu nic się nie rodzi,
 Lecz nam to dziwnie podobno nie szkodzi.
 Na betonie nie kwitną róże,
 A jabłonie na szorstkim murze.
 Bądź zdrowa, cywilizacja,
 Ty jesteś od nas mądrzejsza,
 Jednak nas trujesz z wielką gracją,

³⁷ Cf. piosenki zamieszczone na płycie Obywatela G.C.: *Obywatel G.C.*, Tonpress 1987.

³⁸ W. Korda, CD *Na betonie kwiaty nie rosną*, Złota Kolekcja, Pomaton EMI 2001. Tekst zapisany na podstawie nagrania z płyty.

Ty bordzio-lukrecjo.
Perspektyw tyle odsłaniasz
I do postępu nakłaniasz,
Sama aż z bólu się słaniasz –
Może witamin ci brak.
Na betonie kwiaty nie rosną,
Twarde bruki nie pachną wiosną,
Na kamieniu nic się nie rodzi,
Lecz nam to dziwnie podobno nie szkodzi.
Więc zostawmy choć skrawek ziemi,
Miejsce dla kwiatów i dla zieleni.
I dla zieleni,
I dla zieleni,
Dla zieleni...

Piosenka wykonywana przez W. Kędziorę (Kordę) jest kolejnym, dość niespodziewanie za-
trzymanym przez cenzurę, utworem z szóstej dekady ubiegłego wieku. Nagranie *Na beto-
nie kwiaty nie rosną* znalazło się na płycie długogrającej Niebiesko-Czarnych z roku 1969³⁹.
Utwór ten zalicza się do tak zwanych protest songów, a więc muzycznych manifestów zwią-
zanych z rozwojem ruchu hippisowskiego, skierowanych przeciwko sytuacji w państwie lub
na świecie (polityka, problemy społeczne, konflikty, prześladowania, wojna). W Polsce jako
pierwszy zaadaptował ten typ piosenki rockowej Cz. Niemen, wykonując pod koniec lat 60.
*Dziwny jest ten świat*⁴⁰.

Protest zawarty w tekście piosenki Niebiesko-Czarnych nie jest skierowany przeciwko
sytuacji politycznej czy społecznej w państwie, a jedynie krytykuje negatywne skutki rozwo-
ju cywilizacyjnego, podkreślając przede wszystkim zawsze aktualny problem zagrożenia śro-
dowiska przyrodniczego. Potwierdza to sam Wojciech Korda: „Udaną piosenką, którą z po-
wodzeniem wykonuję do dziś, była *Na betonie kwiaty nie rosną*. Utwór, jak to się dzisiaj mówi,
poruszał tematykę ekologiczną, zwracał uwagę na ochronę ginącej przyrody, na znieczulicę
wobec świata roślin”⁴¹.

Wokalista Niebiesko-Czarnych wspomina, że wykonywany przez niego utwór został uznany
przez cenzurę za piosenkę polityczną, w następstwie czego taśma z nagraniem trafiła do

³⁹ Niebiesko-Czarni, *Twarze*, Pronit 1969. Muzyka: Z. Podgajny, słowa: Z. Biegański.

⁴⁰ Była już o tym mowa w poprzedniej części opracowania.

⁴¹ F. Walicki, J. Kawecki, *op. cit.*, s. 57.

archiwum i została skasowana. Podejrzane wydały się przede wszystkim dwa wyrazy: „kwiaty” i „beton”⁴². Pierwszy mógł być odebrany jako określenie hippisów czy w ogóle młodych, buńczucznych ludzi, natomiast drugi często bywa stosowany do nazwania układów, które od zawsze panują wśród członków jakiejś grupy, organizacji bądź partii.

Przy takiej interpretacji (a właściwie należałoby powiedzieć: nadinterpretacji) tych dwóch kluczowych dla całego tekstu rzeczowników tytuł utworu nabiera nowego znaczenia. Słowa „Na betonie kwiaty nie rosną” z jednej strony mogłyby oznaczać niemożliwość porozumienia między młodymi a skostniałą władzą, z drugiej – wszechobecne w rzeczywistości peerelowskiej przekonanie o braku perspektyw na lepsze jutro. Mogły więc zostać potraktowane jako nawoływanie do buntu albo być klasycznym dla piosenek rockowych (przede wszystkim tych późniejszych, z lat 80.) tekstem o beznadziejności otaczającego świata.

W samej warstwie tekstowej utworu Niebiesko-Czarnych zwraca uwagę zbiorowość podmiotu przemawiającego do elementów przyrody, zjawisk atmosferycznych, świata roślinnego: „bądź nam niezdrowe powietrze”, „zakażony nasz wietrze”, „na kamieniu nic się nie rodzi, / lecz nam to dziwnie podobno nie szkodzi”. Zaimki „nam” i „nasz” sugerują, że protest zawarty w piosence wychodzi od większej, uświadomionej grupy ludzi, która chce się podzielić swoją wiedzą z innymi, żeby wspólnymi siłami „zostawić choć skrawek ziemi, / miejsce dla kwiatów i zieleni”.

Wspomniane powietrze i wiatr, a także: „pola zielone”, „rzeki przejrzyste”, kwiaty (w tym: róże), jabłonie i wiosna zestawione są z „dymem z kominów”, strątem, betonem, kamieniem, „szorstkim murem” i „twardymi brukami”. Ta jednoznacznie ukazana w piosence antynomia natury i postępu jest dominantą kompozycyjną tekstu, która podkreślona zostaje jeszcze przez muzykę – mniej więcej od połowy tekstu, gdy rozpoczyna się dłuższa apostrofa do cywilizacji⁴³, rytm piosenki przyspiesza, dźwięki stają się mniej spokojne. Stworzona przez człowieka cywilizacja niestety nie tylko „perspektywy odsłania” i „do postępu nakłania”, ale także „truje [...] z wielką gracją”. Ma destrukcyjny wpływ przede wszystkim na świat przyrody, ale niszcząc go, zagraża bezpośrednio człowiekowi. Paradoksalnie, „jest mądrzejsza” od ludzi, którzy ją stworzyli, dlatego tak istotne okazuje się „zostawienie choć skrawka Ziemi, / miejsca dla kwiatów i zieleni”, co może uratować również ludzkość.

Dokładniejsza analiza piosenki wykonywanej przez W. Kordę pokazuje, że tytułowy beton nie symbolizuje władzy, tylko jest produktem cywilizacyjnym, natomiast kwiaty nie kryją za sobą grupy kontestujących nastolatków, a są zagrożonym darem natury. To z kolei prowadzi do wniosku, że utwór Niebiesko-Czarnych został niesłusznie wycofany przez cenzorów, którzy w wyniku nadinterpretacji i złego zrozumienia tekstu dopatryli się w nim treści politycznych.

⁴² *Ibidem*, s. 57–58.

⁴³ Począwszy od linijki: „Bądź zdrowa, cywilizacja [...]”.

Skaldowie, *Króliczek*⁴⁴

Czy ktoś widział jak biegnie króliczek ulicą
Czy to widział kto...
W naszym mieście szukali króliczka ze świecą
Aż znaleźli go...
Aż dopadli go...
Zniknął za rogiem i przepadł jak szyszka
Ale nie płaczmy bo...
Nie o to chodzi by złowić króliczka
Ale by gonić go...

Czy kto widział jak dobrze tej małej w czerwonym
Czy to widział kto...
Kto nie widział niech w oknie podniesie zasłony
A zobaczy ją...

Zniknie za rogiem czerwona spódniczka
Ale nie płaczmy bo...
Nie o to chodzi by złowić króliczka
Ale by gonić go...

Czy wędrował kto drogą co Słońce odchodzi
Czy wędrował kto...
Kto ciekawy zapraszam do starej mej łodzi
A zobaczy to...

Zniknie za wodą twarz fantastyczna
Ale nie płaczmy bo...
Nie o to chodzi by złowić króliczka
Ale by gonić go...

Czy kto widział jak biegnie króliczek ulicą...

⁴⁴ Tekst piosenki pochodzi ze strony internetowej: <http://www.teksty.org>, do której odsyła oficjalna strona internetowa zespołu (<http://www.skaldowie.pl>), dostęp: 12.05.2010. Zachowano zapis podany na stronie.

Ofiarą podobnej nadgorliwości Urzędu Kontroli padła też krótka piosenka Skaldów *Króliczek*, która po raz pierwszy ukazała się na płycie długogrającej zespołu w roku 1969⁴⁵. Muzykę do utworu skomponował Andrzej Zieliński, a słowa napisała Agnieszka Osiecka. *Króliczek* został zdjęty na pewien czas z programu Rozgłośni Harcerskiej, ponieważ cenzorzy dopatrzili się w jego tekście stwierdzeń, które miały namawiać do sięgania po narkotyki, a tego typu treści nie mogły być prezentowane nawet w młodzieżowym, półoficjalnym radiu.

Takie odczytanie przesłania piosenki wydaje się mocno przesadzone i zupełnie niezgodne z intencją autorki tekstu. Najprawdopodobniej osobie, która zadecydowała o okresowym wycofaniu utworu z programu radiowego, kontrowersyjny wydał się sam fakt bezsensownego w jej mniemaniu gonienia tytułowego króliczka – na taką zabawę mógłby się zdecydować na przykład człowiek pod wpływem działania środków narkotyzujących. Oprócz tej naiwnej interpretacji biegania za zwierzęciem, mógł on również mieć zastrzeżenia do trzeciej i czwartej zwrotki utworu. Podczas gdy pierwsze dwie strofy poświęcone są tytułowemu królikowi, a dwie ostatnie podróży morskiej („czy wędrował kto drogą co Słońce odchodzi”), centralna część utworu opowiada o anonimowej kobiecie (dziewczynie?), którą można dostrzec „podnosząc w oknie zasłony”. Tajemnicza bohaterka tej części piosenki nie jest bezpośrednio nazwana, a określają ją jedynie potoczne, często używane przez mężczyzn określenie „mała” oraz kobiecy atrybut w postaci „czerwonej spódniczki”. Gdy owa część garderoby „znika za rogiem”, pada znana już z poprzednich zwrotek fraza: „ale nie płaczmy bo.../ nie o to chodzi by złowić króliczka / ale by gonić go...”. Na chwilę więc tytułowym króliczkiem staje się kobieta w czerwonym ubraniu. Również jej nie udało się „złowić”, ale przecież, jak to już powiedziano, nie to było głównym celem nieznanego nadawcy. Takie zestawienie, nasuwające pewne skojarzenia (zwłaszcza dzisiejszemu czytelnikowi czy słuchaczowi), mogło być uznane przez cenzurę za demoralizujące⁴⁶. Wydaje się jednak, że prosty tekst piosenki, połączony z łagodnymi dźwiękami i śpiewany w charakterystyczny sposób przez członków zespołu Skaldowie, miał jedynie spełniać funkcje rozrywkowe, a fragment o „małej w czerwonym” powinien być traktowany jako niewinny żart⁴⁷.

Króliczek jest przykładem piosenki, której tekst został zakwestionowany przez cenzurę na skutek jego złej interpretacji. Ucierpiał na tym nie tylko sam zespół, nie mogąc promować swojego utworu na antenie radia, ale i słuchacze, którym po raz kolejny ograniczono repertuar piosenek rockowych.

⁴⁵ Skaldowie, *Cała jesteś w skowronkach*, Muza 1969.

⁴⁶ Firma wykorzystująca króliczka jako swoje logo powstała w latach 50. XX wieku.

⁴⁷ Tym bardziej że, jak już wspomniano, autorem tekstu jest przedstawicielka płci pięknej – A. Osiecka.

Maanam, *Parada słoni i róże*⁴⁸

Róże, róże wschodu
Róże, wonna róże
Róże, róże wschodu
Róże, piękna róże
Na horyzoncie mgła
Mgła, szara mgła
Kołysze światem
Kołysze światem

W górę, w górę wstępuje
Parada, parada słoni
Fontanny, fontanny piasku
Chmury, chmury obłoków

Spieniona, spieniona lawa
Czy to jest sen, czy jawa
Już, już milknie oddech
Już, już cichnie śmiech

Parada słoni, jak na dłoni
Przeciąga z gracją cinema
Parada słoni, jak na dłoni
Przeciąga z gracją cinema

Parada, parada słoni
Parada, jak na dłoni
Parada, parada słoni
Parada, jak na dłoni

Wspaniała, wspaniała gra
Cudowna, cudowna gra
Szara, szara mgła

⁴⁸ Tekst piosenki pochodzi z oficjalnej strony internetowej zespołu: <http://www.maanam.pl>, dostęp: 04.06.2010.
Utwór po raz pierwszy pojawił się na płycie: Maanam, LP *O!*, Pronit 1982; słowa: O. Jackowska.

Pulsuje, tętni, gra

Rózo, rózo wschodu

Rózo, słodka rózo

Rózo, rózo wschodu

Rózo, wonna rózo

Ach, nadciąga burza

Burza, groźna burza

Już, już milknie oddech

Już, już cichnie śmiech

Parada słoni, jak na dłoni

Przeciąga z gracją cinema

Parada słoni, jak na dłoni

Przeciąga z gracją cinema

Zatrzymaniu tej piosenki Maanam przez GUKPPiW towarzyszy interesująca historia. Powstanie *Parady słoni i róży* nieszczęśliwie zbiegło się bowiem w czasie z interwencją ZSRR w Afganistanie w latach 80. Cenzura odczytała tekst utworu jako aluzję do tego wydarzenia, przez co zespół nie mógł go przez pewien czas wykonywać. Liderka Maanam, Olga „Kora” Jackowska, w licznych wywiadach⁴⁹ wspominała o tym, że pisząc słowa piosenki, nie miała zamiaru nawiązywać do żadnych kwestii politycznych, ale pechowo użyte przez nią przenieśnię zwróciły uwagę cenzorów. Wokalistka przyznała też, że piosenka była „na poły narkotyczna”⁵⁰, co może określać nie tylko zamgloną, niewyraźną atmosferę utworu, ale i stan autorki tekstu, wywołany odpowiednimi środkami „wspomagającymi”.

Swój niezwykły, senny klimat piosenka zawdzięcza nie tylko charakterystycznemu, przykuwającemu uwagę głosowi jej wykonawczynie, ale również odpowiednio dobranym przez nią słowom. Dla podkreślenia kluczowych fragmentów wielokrotnie powtarzane są pojedyncze wyrazy lub zdania („róza”, „mgła”, „parada słoni”, „gra”, „burza”, „przeciąga z gracją cinema”)⁵¹. Daje to efekt ciągłości tekstowo-stylistycznej, narzuca piosence pewien rytm, co w połączeniu ze spokojną, leniwą muzyką tworzy oniryczną atmosferę, która jest dodatkowo akcentowana przez zwroty typu: „na horyzoncie mgła”, „chmury, chmury obłoków”, „czy to sen, czy jawa”, „już, już milk-

⁴⁹ Między innymi artykuł K. Jakubowskiego *Wolność jest w buncie*; tekst zawiera rozmowę z Korą. *Vide* <http://www.maanam.pl> w dziale: „prasa”, dostęp: 05.05.2010. Wzmianka na ten temat pojawia się również w filmie L. Gnoińskiego i W. Słoty *Beats of Freedom – zew wolności*.

⁵⁰ To stwierdzenie Kory znalazło się w artykule A. Tylmanowskiego *Glanem w PRL*. *Vide* http://www.emetro.pl/emetro/1,85652,7652739,Glanem_w_PRL.html, dostęp: 25.05.2010.

⁵¹ Na przykład wyraz „róza” powtarza się w tekście 16 razy, a słowo „parada” – 12.

nie oddech”. Do elementów związanych ze snem dołączone są też nierealne zjawiska powstałe na skutek narkotycznych wizji: słonie, „fontanny piasku”, „spieniona lawa”, „groźna burza”. Zacierają one granicę między rzeczywistością a fantazją; w tekście pojawiają się też jednak wyrazy, które poprzez swoje silne oddziaływanie na zmysły nie pozwalają zapomnieć o realnym świecie: „wonna” i „piękna” róża (węch i wzrok), „milknący oddech” i „cichnący śmiech” (słuch), „parada słoni”, która „jak na dłoni / przeciąga z gracją cinema” (dotyk).

Powyższa analiza uwidacznia, że tekst *Parady słoni i róży* powstał na podstawie przemysłanej koncepcji, której głównym założeniem było zestawienie świata rzeczywistego z oniryczno-narkotycznymi wyobrażeniami. To stworzyło niepowtarzalny obraz poetycki, na który składają się również słowa kluczowe⁵² stosowane przez Korę w jej poetycko-muzycznej twórczości.

Nie było więc zamierzeniem autorki czynienie aluzji do wojny w Afganistanie. Pewne fragmenty tekstu zaniepokoiły jednak cenzorów, szczególnie wyczulonych na jakiegokolwiek odniesienia do Związku Radzieckiego; nawet jeśli to tylko oni dopatrywali się tego typu skojarzeń, konieczne było ich usunięcie lub zmodyfikowanie. Zakładając wspomniane przez O. Jackowską odczytanie tekstu jako aluzji do interwencji wojsk radzieckich w państwie Azji Środkowej, warto przyjrzeć się samemu tytułowi, który mógł budzić wątpliwości. „Parada słoni” najprawdopodobniej została odebrana jako obraźliwe określenie maszerujących żołnierzy radzieckich. Nazwa mogła jednak również zostać skojarzona z defilującymi komunistami. Pochody, marsze czy właśnie parady były nieodłącznymi elementami rzeczywistości peerelowskiej – odnosiły się najczęściej do typowego sposobu obchodzenia uroczystości państwowych i przykładano do nich dużą wagę. Drugi człon tytułu, „róża”, w kontekście pierwszej i ósmej zwrotki (zwłaszcza w połączeniu z epitetem „wschodu”), został potraktowany przez cenzora jako zamiennia dla Związku Radzieckiego⁵³. Tekst piosenki zaczynałby się zatem od apostrofy do państwa radzieckiego, która powtarza się pod koniec utworu, tworząc swoistą klamrę. Spina ona kolejne wersy opisujące – zgodnie z tą polityczną interpretacją – działania wojsk radzieckich na pustynnym terytorium wroga. Przemieszczające się oddziały żołnierzy (paradujące słonie) oraz czołgi⁵⁴ powodują unoszenie się tumanów piasku, co tworzy jakby fontanny. Widoczna „na horyzoncie mgła” może być pozostałością po dopiero co wystrzelonych przez czołgi pociskach, które jednocześnie „kołyszają światem”. Z czasem ostrzał się wzmacnia, zostawiając za sobą ścianę dymu w postaci „chmur obłoków”. Huki towarzyszące działaniom wojennym układają się w jednostajną melodię. Wszystkie te

⁵² Przykłady takich słów kluczowych, które występują w *Paradzie słoni i róży*: sen (między innymi w utworach: *Kocham Cię kochanie moje*, *Łóżko*, *Samotność mieszka w pustych oknach*, *To mi się śni*, *Wyjątkowo zimny maj*, *Zapatrzenie*), piasek, pustynia (*Sahara*, *Pałac na piasku*, *List z Batumi*, *Trzy imiona*), obłoki, chmury (*Karuzela marzeń*, *List z Batumi*), róża (*Róża*, *Samotna rzeka*).

⁵³ Zgodnie z wypowiedzią artystki – *cf.* przyp. 50.

⁵⁴ Dostrzegli je w tym tekście cenzorzy – *cf.* artykuł wskazany w przyp. 50.

zjawiska towarzyszące batalii zlewają się w „spienioną lawę”, w której milknie pojedynczy „oddech” i „śmiech”, a całość „pulsuje, tętni i gra”. Kolejny dzień walki ma zakończyć nadchodząca „burza” piaskowa.

Wątpliwe jest, aby cenzorzy w dokładnie ten sam sposób, co zaprezentowany przed chwilą, zinterpretowali omawianą tu piosenkę, ale sam fakt próby doszukania się w jej tekście nawiązań do ówczesnych wydarzeń politycznych z udziałem ZSSR może budzić kontrowersje, bowiem Urząd Kontroli miał zastrzeżenia do zupełnie neutralnych, poetyckich treści, które w żaden sposób nie zagrażały ówczesnej władzy.

Tilt, *Szare koszmary*⁵⁵

Szare domy w szarym mieście,
W szarych domach szarzy ludzie.
Szare komórki
Toną w szarej ułudzie.
Szare myśli, szare twarze,
Szara rasa, szara masa,
Monotonne szare życie:
Beznadziejna szara trasa.
Bo to czyściec szary,
Tu życie ma smak kary,
Tu jest samo dno,
Tu widać całe zło.
Szary błękit nieba,
Szara biel i czerwień flag,
Szara beznadzieja,
Szaro, szaro, szaro tak.
Mijają szare dni,
Kolory bledną.
Szarym, szarym ludziom
Jest już wszystko jedno.
Bo to czyściec szary,
Tu życie ma smak kary,
Tu jest samo dno,
Tu widać całe zło.
Szare koszmary,

⁵⁵ Tilt, *CD Rzeka miłości – koncert w Buffo*, Music Corner 1999. Tekst zapisany na podstawie nagrania z płyty.

Szare koszmary,
Szare koszmary,
Szare koszmary.

Piosenka *Szare koszmary* jest jednym z najbardziej znanych przebojów warszawskiej grupy Tilt. Założony przez Tomasza Lipińskiego w roku 1979 zespół zalicza się do pionierskich kapel nowofalowych polskiego rocka. *Szare koszmary* zostały usunięte przez cenzurę z debiutanckiej płyty zespołu, która pod nazwą *Tilt* ukazała się w roku 1988⁵⁶.

Tekst utworu porusza typowy dla polskiego punk rocka lat 80. problem wszechobecnej beznadziejności i szarizny życia codziennego⁵⁷. Szarość otaczającego świata, silnie zaakcentowana w piosence, niejednokrotnie była wykorzystywana jako swego rodzaju motyw przewodni przez polskich muzyków rockowych tego czasu⁵⁸. W analizowanym tu tekście przymiotniki i przysłówki związane z kolorem szarym stanowią ponad jedną czwartą wszystkich wyrazów. „Szare koszmary” spinają główny tekst klamrą – pojawiają się w tytule, jako zapowiedź tego, o czym będzie mowa w piosence, i kończą ją, wielokrotnie powtórzone. Tytułowy epitet wzmacnia wymowę całego utworu: oto rzeczywistość jest nie tylko beżowa, błada i szara, ale nawet przypomina naprawdę dziejący się koszmar. Dowodzi tego przede wszystkim brak wyrazu i przeciętność otaczającego świata („szare domy”, „szare miasto”, „szarzy ludzie”, „szare twarze”, „szara rasa”, „szara masa”, „szara trasa”, „szary błękit nieba”), ale o defetystycznym obliczu utworu świadczy również pokazanie jałowości intelektualnej: „szare myśli”, „szare komórki”, „szara ułuda” i „czyścić szary”. Wraz z dominującą w tekście barwą, która symbolizuje powszechną rezygnację i marazm, pojawiają się jeszcze inne określenia dopełniające pesymistyczny obraz rzeczywistości: „ułuda”, „monotonne”, „beznadziejna”, „smak kary”, „samo dno”, „całe zło”, „bledną”, „jest już wszystko jedno”. Piosenka jest więc swoistym wyliczeniem elementów o negatywnym wydźwięku, którym nieprzypadkowo towarzyszy surowa, monotonna i lekko psychodeliczna muzyka. W tym wszystkim brakuje miejsca na jakąkolwiek nadzieję na lepsze jutro, a także, co może trochę zaskakiwać w przypadku muzyki rockowej, na choćby ślad buntu. Stwierdzenie „szarym, szarym ludziom / jest już wszystko jedno” dobitnie świadczy o całkowitym pogodzeniu się ze światem „szarych koszmarów”.

⁵⁶ Materiał na płytę był już gotowy w roku 1986, ale udało się go zrealizować dopiero po dwóch latach – cf. L. Gnoiński, J. Skaradziński, *Encyklopedia polskiego rocka*, Konin 1996, s. 403. Piosenka ostatecznie ukazała się na płycie wydanej w roku 1990: Tilt, LP *Czad Komando Tilt*, Aryston 1990.

⁵⁷ Między innymi M. Malinowska do głównych treści rocka lat 80. zaliczyła w swoim artykule: ukazanie rzeczywistości jako szarej, nudnej, beznadziejnej, okrutnej, poczucie bycia manipulowanym, poczucie osamotnienia, wyobcowania, inności, odrzucenia społecznego, pokoleniowej klęski, rozczarowania; *vide* M. Malinowska, *Kim są polscy narkomani*, „Magazyn Monar” 1985, s. 29, cyt. za: J. Wertenstein-Żuławski, *Między nadzieją a rozpaczą: rock, młodzież, społeczeństwo*, Warszawa 1993, s. 65–66.

⁵⁸ Przykłady piosenek, w których występuje ten motyw: *Szare miraż*e Maanamu, *Szara młodzież* T. Love, *Szara rzeczywistość* Dezertera, *Szara maść* Lombardu.

Tak jednoznacznie pesymistycznie przedstawiona rzeczywistość nie spodobała się cenzurze. Co prawda, przyzwyczajona do tego typu tekstów⁵⁹, prawdopodobnie pozwoliłaby wykonać *Szare koszmary* na koncercie, nie mogła natomiast zaakceptować umieszczenia utworu na oficjalnej płycie zespołu. Piosenka, ukazująca polskie realia ósmej dekady XX wieku jako beznadzieję i wprost nazywająca je koszmarami, uderzała bezpośrednio we władzę Polski Ludowej, która odpowiadała za taki, a nie inny stan rzeczy, stanowiła więc jej antyreklamę. Cenzura z pewnością miała również zastrzeżenia do czwartej linijki tekstu, w której mowa o wspomnianej już „szarej ułudzie” – wszelkie sformułowania nawiązujące do fałszu, kłamstwa czy oszustwa były traktowane jako krytyka polityki państwa. Z tego też powodu starano się zapobiegać przemycaaniu takich negatywnych ocen, usuwając lub zmieniając niepożądane treści. Najwięcej jednak kontrowersji w całym utworze musiał wzbudzić wers: „szara biel i czerwień flag”. Metafora ta uderza w czuły punkt władzy, mianowicie profanuje barwy narodowe – jedne z najważniejszych symboli państwowych. Szarym koszmarem nazywa się więc nie tylko rzeczywistość okresu Polski Ludowej czy psychikę żyjącego w niej Polaka, ale również instytucję państwa, którego upadek symbolizowany jest przez nowe, jednolicie szare barwy narodowe.

⁵⁹ Cf. przyp. 50.