

## PAULINA BARNAŚ

Uniwersytet Rzeszowski

### O ciszy i milczeniu w piosenkach rockowych

Niniejszy artykuł dotyczy interpretacji piosenek rockowych, w szczególności sposób próbuje przybliżyć problematykę ciszy i sposobów jej ukazywania – co może wydaje się paradoksalnym zjawiskiem w tym gatunku piosenki. Piosenka towarzyszy człowiekowi w każdej sytuacji, na kartach historii zapisała się jako sposób wyrażania myśli i uczuć społeczeństwa. Piosenka rockowa, zwana także piosenką zaangażowaną, „opowiadała” ludzkie historie, mówiła o planach i marzeniach. Założenie to potwierdza Wystan Hugh Auden w *The Secondary Worlds (Drugorzędne światy)*, który zwrócił uwagę na nietuzinkowość piosenki i jej istotne znaczenie w ludzkiej egzystencji<sup>1</sup>.

Ten amerykański pisarz i poeta podkreśla w swojej wypowiedzi nie tylko niewystarczalność samego tekstu, słów w piosence wobec sytuacji, których doświadczył, ale dodatkowo zwraca uwagę na uczuciowy charakter „wypowiedzi piosenkowej”. Podobnie twierdzi Joanna Maleszyńska, która używa takiego określenia, ponieważ zaznacza w ten sposób dwuwarstwowość zjawiska słowno-muzycznego, jakim jest piosenka<sup>2</sup>.

Trudno jest bezspornie stwierdzić, że na płaszczyźnie języka może istnieć wspólny mianownik dla tych zróżnicowanych zjawisk, które określamy mianem piosenki. Faktem jest jednak, że piosenka jest połączeniem muzyki i słowa. Większość reguł łączących muzykę ze słowem nie jest wiążących, można jednak wyróżnić pewne powielające się cechy. Bogdan Walczak wskazuje podział na strofy, tendencję do zgodności wersów z jednostkami składniowymi, czyli do pewnej harmonii prozodyczno-syntaktycznej, a także tendencję do paralelizmów różnego rodzaju, aż do powtarzalności całych wersów i ich zespołów, czego skrajnym przejawem jest refren<sup>3</sup>. Istotna jest również predylekcja do stałego rozmieszczenia akcentów (w postaci najdalej posuniętej prowadzi do sylabotomizmu tekstu piosenki – co w niektórych jej typach jest zjawiskiem dość czę-

<sup>1</sup> Cyt. za: J. Maleszyńska, *O pocieszeniu jakie daje piosenka* [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 29.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> B. Walczak, *Piosenka jest dobra na wszystko (O języku piosenki uwagi wstępne)* [w:] *W teatrze piosenki...*, s. 39.

stym). Jednak, jak zauważa autor, są to zależności z dziedziny tekstologii, nie zaś językoznawstwa.

Zespolenie muzyki i słowa może się realizować na trzy sposoby. Po pierwsze, jako zespolenie integralne, jak w pieśniach średniowiecznych trubadurów, którzy byli jednocześnie poetami i muzykami. Po drugie, jako „dotworzenie” tekstu do muzyki, czyli muzyka determinuje kształt słowny piosenki. Po trzecie, jako „dotworzenie” muzyki do tekstu, przykładowo piosenki do tekstu wierszy, chociażby Adama Mickiewicza *Niepewność* – wówczas tekst determinuje w pewnym stopniu muzykę. Także te właściwości, które wynikają z rodzaju zespolenia muzyki i słowa, sytuują się w obszarze tekstologii.

Badanie języka piosenki powinno odbywać się na dwóch płaszczyznach. Pierwsza z nich obejmuje ustalenie podstawowych dla danego tekstu cech stylowych. Druga płaszczyzna obejmuje wskazanie językowych wyznaczników: fonetycznych, morfologicznych, leksykalnych (wraz z frazeologicznymi) i składniowych. Niniejszy podział został zastosowany w interpretacji tekstów muzyki rockowej.

Wiele osób zastanawia się, czym właściwie jest rock, skąd wzięli się ludzie w glanach, obwieszani koralikami, głoszący pokój, wolność i miłość? Czy to możliwe, że muzyka skupia tak wielu na całym świecie i wyznacza im światopogląd? Czy jest możliwe podanie jednej, poprawnej definicji rocka? Spróbujmy dostrzec różnorodność i wieloaspektowość definicji rocka. Halina Laskowska, zajmująca się badaniem muzyki młodzieżowej, uważa, że

Rock to typ muzyki powstały w połowie XX wieku w Stanach Zjednoczonych z połączenia muzyki country and western i rytm and blues. Utwory rockowe mają na ogół parzyste metrum, silnie akcentowane, motoryczny rytm oraz akcenty na słabych częściach taktu. Mimo zasadniczo tonalnego charakteru – pojawiają się często modalizmy, nawiązujące do chorału gregoriańskiego lub do muzyki ludowej różnych kręgów kulturowych. Rock to muzyka przede wszystkim wokalnoinstrumentalna<sup>4</sup>.

Rock na przestrzeni lat ukształtował swój własny, niepowtarzalny styl zarówno w wersji tekstowej, jak i muzycznej. Zwykle pomiędzy artystą a publicznością nawiązuje się emocjonalna więź. W kulturze rockowej ważna jest warstwa poetycka i jej nierozzerwalne zespolenie z muzyką.

Wojciech Siwak w książce poświęconej estetyce rocka zwraca uwagę na jeszcze inny aspekt – „w interpretacji rocka pojawiają się dwa zasadnicze nurty, mające podłoże geopolityczne i kulturowe”<sup>5</sup>. Cechą, która odróżnia rock od nie-rocka, jest pojmowanie kategorii „wolności” (społecznej, politycznej, osobistej). Wszystko, co dotyczy kultury rockowej, ma być szczere i autentyczne, a co dotyczy muzyki pop, uważa się, że jest zakłamane i nastawione na sprzedaż. Spróbuję więc znaleźć to, co jest wspólne dla obydwu przytoczonych opinii.

Niewątpliwie istnieje związek muzyki rockowej z całą popkulturą. Piosenka popularna cechuje się podobnymi właściwościami, co muzyka popowa. Historia

<sup>4</sup> H. Laskowska, *Muzyka młodzieżowa w środowisku społecznym młodych ludzi*, Bydgoszcz 1999, s. 18.

<sup>5</sup> W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 123.

polskiego rocka ma w swoim dorobku trudne początki, kilka lat bardziej i mniej komercyjnych oraz lata triumfu. Epoka rocka to również czas wielkich solistów, największe gwiazdy tego gatunku były indywidualnościami, a utwory wykonywano przy wykorzystaniu zespołu wyłącznie jako akompaniamentu.

Muzyka rockowa, począwszy od rock and rolla, a skończywszy na punk rocku, jest twórczością ludzi młodych. To właśnie oni niezależnie od stylu, jaki wybierali, nadawali swoim kompozycjom świeżość, naturalność i spontaniczność. To dorastająca młodzież wykorzystywała swoją buntowniczą naturę, poprzez muzykę i swój styl bycia burzyła zastane schematy, konwenanse, a w ich miejsce tworzyła nowe.

Muzyka rockowa wyodrębniła się w połowie lat pięćdziesiątych<sup>6</sup>. Jej prekursorem był rock and roll zapoczątkowany w Stanach Zjednoczonych przez muzyków jazzowych, którzy upraszczając formę i uwypuklając rytm, stworzyli gatunek prosty, motoryczny, odpowiadający zbuntowanej naturze młodych ludzi. Wywodził się on z popularnego w latach trzydziestych boogie woogie, stylu stworzonego przez bezimiennych grajków ulicznych. Jego cechą charakterystyczną był zrytmizowany „pochód” basowy, charakterystyczny dla rock and rolla. Do Europy w tamtym czasie trafił rytm and blues, gatunek bezpośrednio poprzedzający styl rockandrollowy, który powstał z połączenia elementów boogie woogie z dwunastotaktową formą miejskiego bluesa. Jego przedstawiciele „zaczęli grać na gitarach elektrycznych z użyciem mikrofonów, by zrównoważyć głośność perkusji”<sup>7</sup>. Młodzi, biali naśladowcy zaczęli tworzyć swoją własną odmianę tego stylu.

Geneza rock and rolla sięga kultury ludowej, głównie afro-amerykańskiej, pierwotnie miała charakter ludyczny. Wszystkie odmiany muzyki popularnej, które wywodzą się z kultury afro-amerykańskiej, także jazz, wiązały się z rozrywką i zabawą. Podobnie rock and roll, który początkowo kojarzył się głównie z tańcem i seksem, i to nie tylko ze względu na etymologię słowa „rock”. Rock często był krytykowany za swoją amoralność, wyuzdanie, propagowanie używek i nieokiełznanej wolności. Muzyka ta miała ogromny wpływ na społeczeństwo; Halina Laskowska tak opisuje to zjawisko: „Od połowy lat pięćdziesiątych obowiązywał nowy styl, styl w sposobie ubierania się, zachowywania, chodzenia i czesania wśród młodzieży”<sup>8</sup>.

Istnieją różne określenia muzyki rockowej: rock, rock and roll, w Polsce w latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych: big-beat oraz muzyka młodzieżowa. Według Jerzego Wertensteina-Żuławskiego:

teksty rockowe nie są jedynie produktami artystycznymi, ale pewnymi faktami społecznymi ze względu na źródła powstania, charakter odbioru i funkcjonowanie społeczne, to można na ich podstawie, w świetle wiedzy pochodzącej z innych materiałów socjologicznych, rekonstruować wiedzę i obraz świata tych, których postawy wyrażają<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Tamże, s. 130.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> H. Laskowska, *Muzyka młodzieżowa...*, s. 11.

<sup>9</sup> J. Wertenstein-Żuławski, *Między nadzieją a rozpaczą. Rock, młodzież, społeczeństwo*, Warszawa 1993, s. 78.

Badając tematykę i swoistość tekstów rockowych, niewątpliwie należy pamiętać, że zmieniała się ona w ciągu ponad trzydziestu lat. I tak np. lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to czasy, w których muzyka rockowa w Polsce dopiero się rozwijała. Przekaz, jaki ze sobą niosła, nie był wtedy aż tak jednoznaczny. W epoce big-beatu tematy oscylowały głównie wokół spraw miłosnych, poruszały problematykę relacji damsko-męskich oraz problemy nastolatków. W następnym dziesięcioleciu autorzy skłaniali się ku poezji i sferze duchowej. Wszystko to, co mogło dotyczyć szarej rzeczywistości, było skrzętnie zakamuflowane. Teksty polskiego rocka tematycznie nie różniły się od tekstów zachodnich, dotyczyły życia codziennego, osobistych pragnień i przeżyć, dodatkowo w Polsce odzwierciedlały sytuację społeczno-polityczną kraju. Muzyka rockowa w warstwie tekstowej była bardzo zróżnicowana, np. Janis Joplin, pierwsza wokalistka w historii rocka, swoją spontanicznością wyśpiewywała problemy życia codziennego, a Jim Morrison był jednym z najbardziej tajemniczych i kontrowersyjnych twórców rockowych przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Obydwoje artyści, wspólnie z gitarzystą i wokalistą Jimim Hendrixem, dokonując ogromnego przełomu w sposobie prezentacji i interpretacji muzyki rockowej, stali się symbolami przemian w muzyce.

Z czasem na Zachodzie zaczęły się pojawiać piosenki przeciwko wojnie w Wietnamie i segregacji rasowej, o emancypacji młodego pokolenia. Wyodrębniła się nowa forma tekstu piosenki, zwana protest songiem. Według Marka Garzdeckiego to właśnie rock stworzył protest song, czyli piosenkę zaangażowaną<sup>10</sup>. W Polsce za pierwszy protest song uważany jest *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena. Zaśpiewał tę piosenkę po raz pierwszy na Ogólnokrajowym Festiwalu Muzyki Polskiej w Opolu w 1967 roku<sup>11</sup>. Dziś ten tekst może nam się wydawać nieco naiwny, wówczas szokował, ponieważ nikt wcześniej nie poruszał w polskiej muzyce takich tematów. Utwór Niemena i jego szczere wykonanie przyczyniło się do usankcjonowania na polskiej scenie rockowej obecności tzw. piosenki zaangażowanej, poświęconej różnym problemom społecznym.

Przemiany polityczne w PRL-u na początku lat osiemdziesiątych, mimo represji związanych ze stanem wojennym, przyczyniły się do pewnej liberalizacji cenzury. Przede wszystkim teksty rockowe zaczęły nabierać indywidualnego, osobistego i subiektywnego tonu, mimo że tylko część zespołów z ówczesnej czołówki zdobyło się na autorską wypowiedź, a niektóre skorzystały z pomocy tekściarzy od lat związanych z muzyczną sceną. Podmiotem lirycznym przestał być przeciętny nastolatek, modelowa, schematyczna i ugrzecznona osobowość wypożyczona przez autorów z galerii pozytywnych wzorców.

Kolejną cechą tekstów rockowych była „hasłowość”<sup>12</sup>. Każdy refren, powtarzany kilkakrotnie przez wokalistę, a na koncertach często podchwytywany przez publiczność, miał charakter hasła. I znów możemy zaobserwować różnicę pomię-

<sup>10</sup> M. Garzdecki, *Rock. Od Presleya do Santany*, Kraków 1978, s. 82.

<sup>11</sup> W. Królikowski, *Polski rock – przewodnik płytowy L-Ż*, Warszawa 1998.

<sup>12</sup> W. Siwak, dz. cyt., s. 57.

dzy tekstami z lat siedemdziesiątych a osiemdziesiątych. Te z lat wcześniejszych miały przekazać jakiś obraz, pejzaż, stan ducha, ich celem nie było prowokowanie, co najwyżej skłaniały do refleksji. W latach osiemdziesiątych nabrały specyficznego znaczenia. Wyrażały nie tylko pragnienie czy oburzenie, ale też nawoływały do walki, do sprzeciwu. Opisywały absurdy życia codziennego i motywowały do zmian. Młodzi artyści wierzyli w słuszność ich rozpowszechniania. Może przesadne jest stwierdzenie, że ówczesna muzyka przyczyniła się do zmiany sytuacji społeczno-politycznej w kraju, ale na pewno uświadamiała młodym słuchaczom, że nie są osamotnieni w swojej walce.

Wiesław Królikowski stwierdza, że polskie teksty rockowe pochodzące z pierwszych dwudziestu lat (1959–1979) „były raczej dla młodzieży niż młodzieżowe”<sup>13</sup>. Nie sposób nie zgodzić się z tą opinią, bowiem pierwsze zespoły uważane za rockowe, na przykład grupa muzyczna Skaldowie, śpiewały o sprawach infantylnych. Według historyka muzyki Przemysława Zielińskiego prekursorem poetyzacji tekstów w polskiej muzyce rockowej był Czesław Niemen<sup>14</sup>. Celem polskiego barda było tworzenie ambitnej sztuki. Artysta zaczął komponować muzykę do wierszy znanych poetów, m.in.: Adama Asnyka, Bolesława Leśmiana, Cypriana Kamila Norwida. Poetycki charakter miały też teksty innych zespołów tworzących w tym czasie. Najlepszym przykładem jest Bogdan Loebel, autor przebojów grupy Blackout (późniejszej Breakout), zespołu Dżem oraz Tadeusza Nalepy. Podobnie było z SBB Józefa Skrzeka, gdzie autorem tekstów był Julian Matej. Na uwagę zasługuje również Marian Skolarski, twórca m.in. *Epidemii euforii*, piosenki wykonywanej przez Klan. Już w tym utworze, zaprezentowanym oficjalnie w 1970 roku<sup>15</sup>, jest mowa o zniewoleniu emocjonalnym wyrażającym się w pozornej, przymusowej radości ze wszystkiego, co nas otacza. Może to być aluzja do smutnej rzeczywistości tamtego okresu.

W latach osiemdziesiątych zauważamy więcej tekściarzy-muzyków-wokalistów niż tekściarzy zawodowych. Niewątpliwie, ważną osobą był nieżyjący Grzegorz Ciechowski, lider Republiki i autor najważniejszych piosenek tego zespołu. Ciechowski uważał, że „sprawą najważniejszą w tekście jest treść, zawartość przekazu”<sup>16</sup>. Sam skupił się na formie, zaczął rozbijać wyrazy, dzielić je na części, tak by całe zdania zyskiwały większą rytmiczność i melodyjność. Pisał o miłości, dojrzewaniu, stosunkach międzyludzkich, dużo miejsca poświęcał też sprawom społecznym oraz politycznym. Charakterystyczny i zupełnie inny niż Ciechowski był Kazik Staszewski – wokalista zespołu Kult. Śpiewał o systemie, o władzy, o społeczeństwie, był nonkonformistą w życiu i na scenie. O jego tekstach można powiedzieć, że były bardziej wykrzywane niż wyśpiewane. Osobny typ twórczości prezentował od roku 1985 Wojciech Waglewski z grupą Voo

<sup>13</sup> W. Królikowski, *Mowa wzmacniaczy*, „Jazz” 1982, nr 4, s. 11.

<sup>14</sup> P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 8.

<sup>15</sup> Tamże, s. 88.

<sup>16</sup> W. Królikowski, J. Rzewuski, *Nowe sytuacje*, „Jazz” 1986, nr 5, s. 6–7.

Voo. Jego piosenki były dużo bardziej osobiste, dotyczyły człowieka, jego stanu wewnętrznego, psychiki, podświadomości. Charyzmatycznym artystą i doskonałym tekściarzem był Ryszard Riedel, do dziś niedoceniona legenda polskiej sceny bluesowo-rockowej. Jako jeden z nielicznych wokalistów miał odwagę wyśpiewać historię swojego życia i choroby, euforii i destrukcji. Był w tym prawdziwy i przekonujący, a teksty jego piosenek doczekały się tytułu interpretatorów, ilu jest fanów jego twórczości.

Halina Zgółkowa przedstawia charakterystykę tekstów rockowych w trzech warstwach<sup>17</sup>. Pierwsza warstwa tworzy organizację brzmieniową tekstów, druga obejmuje dobór i funkcjonowanie charakterystycznego słownictwa, ostatnia zaś tworzy utarte związki wyrazowe<sup>18</sup>. W drugiej warstwie można wyróżnić kilka charakterystycznych cech języka. Pierwsze, najbardziej zauważalne, to słownictwo potoczne, żargonowe, a nawet wulgarne. Według Wiesława Królikowskiego wynikało to z faktu, że w Wielkiej Brytanii i USA twórczość ta stanowiła rodzaj młodzieżowego folkloru<sup>19</sup>. W polskich tekstach rockowych daje się wyróżnić słownictwo potoczne używane w sytuacjach nieoficjalnych przez większość Polaków. W niektórych tekstach występuje gwara miejska, regionalizmy (twórczość bieszczadzkiego zespołu KSU), a także żargonowa odmiana języka charakterystyczna dla subkultury młodzieżowej. I ostatnia cecha, czyli użycie zwrotów wulgarnych i eufemistycznych. W tekstach polskiego rocka, co podkreśla Zgółkowa, można odnaleźć zwroty o charakterze pastiszowym zaczerpnięte ze środków masowej informacji. Ma to na celu wykpienie pewnego stylu bycia i sposobu myślenia<sup>20</sup>.

Często zarzuca się twórcom, że ich teksty są prymitywne, pełne wulgaryzmów, co rzuca negatywne światło na autorów. Oskarża się ich o brak wykształcenia i poczucia dobrego smaku. Jednakże stylizacja utworów na język potoczny ma na celu zmniejszenie dystansu, bariery pomiędzy artystą i odbiorcą. Wszelkie wulgaryzmy są sposobem odreagowania na zastane zakazy i sposobem realizacji prawa jednostki do wolności. Język utworów muzycznych lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ukierunkowany był na funkcję ekspresywną, we współczesnych tekstach dominuje funkcja ludyczna. W utworach rockowych można zaobserwować cechy stylu artystycznego, świadczy o tym m.in.: nagromadzenie neologizmów, oryginalność metaforyki, bogactwo środków językowych i figur stylistycznych. Spełniają one funkcję estetyczną i poetycką. Odbiór tych utworów wymaga przygotowania, specyficznych procesów myślowych, rozumienia kodu, wreszcie znajomości kultur, na których podwalinach powstały<sup>21</sup>.

Jeżeli przyjrzymy się frazeologii w tekstach rockowych, zauważymy ich obfitość. Aby odczytać utwór zgodnie z intencją nadawcy, musimy ustalić, jak tłu-

<sup>17</sup> H. Zgółkowa, „*Miny na pokaz, czyny za grosz...*” *O tekstach polskiego rocka* [w:] *Język zwierciadłem kultury, czyli nasza codzienna polszczyzna*, red. H. Zgółkowa, Poznań 1988, s. 72.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> W. Królikowski, dz. cyt., s. 11.

<sup>20</sup> H. Zgółkowa, dz. cyt., s. 75.

<sup>21</sup> S. Gajda, *Przewodnik po stylistyce polskiej*, Opole 1995.



maczy się ze swej obecności w tekście utworu, ponadto związki frazeologiczne wypełniają obraz dodatkowymi treściami. Często występują zwroty frazeologiczne zmodyfikowane, świadczy to bądź o nieznanomości przez autora tekstu utartych zwrotów, bądź o celowym zabiegu zmierzającym do ich odświeżenia, wyeksponowania nowych znaczeń.

W tekstach rockowych możemy odnaleźć także szereg metafor. Halina Zgólkowa wymienia dwa sensy, wokół których skupiona jest ówczesna metaforyka: utrapionego, kryzysowego dnia codziennego Polaków lat osiemdziesiątych oraz wskrzeszonej poetyki i estetyki turpistycznej (tak żywej tuż po przełomie październikowym w 1956 roku)<sup>22</sup>. Spostrzeżenia Zgólkowej idealnie ilustrują teksty takich zespołów, jak KSU czy Turbo.

Muzyka rockowa w całej swojej historii łączyła się z wieloma innymi gatunkami, była bardzo emocjonalna, dlatego tak trudno jest ją scharakteryzować. Trafnie to komentuje Michał Rychlewski, który zauważa, że „rock jest zasadniczo pluralistyczny i heterogeniczny, stanowi obszar różnych, niekiedy sprzecznych ideologii i postaw”<sup>23</sup>. Bez wątplenia wnikliwa charakterystyka kultury rockowej jest praktycznie niemożliwa, zawiera bowiem wiele wykluczających się elementów.

Eugeniusz Olejarczyk, lider i wokalista bieszczadzkiego punkrockowego zespołu swoją płytę *Ludzie bez twarzy* kończy takimi słowami: „Człowieku wyłącz wszystko, nie daj się zwariować, w ciszy jest Bóg”<sup>24</sup>. Czy możliwe jest dokonanie niemożliwego – ukazania motywu ciszy lub takich kategorii, jak milczenie i przemilczenie w tekstach muzyki rockowej? Wojciech Siwak w *Estetyce rocka* stwierdza, że współczesna cywilizacja wylansowała ideę młodości jako szczególnie ważną wartość, ponadto uważa, że to właśnie muzyka rockowa jest jednym z najbardziej jaskrawych przykładów realizowania tej idei<sup>25</sup>. Nasuwa się pytanie, dlaczego twórczość rockowa? Moim zdaniem, wynika to ze względu na zjawisko intensywnej ekspresji emocji, które odpowiada potrzebom młodych ludzi, a które bezpośrednio dotyczy twórczości muzyków rockowych. Dodatkowo rock umożliwia poszukiwanie tożsamości kulturowej i społecznej. To właśnie teksty piosenek zespołów tworzących w latach osiemdziesiątych ukazywały klimat tamtych czasów: brak wyraźnego celu zagubionych młodych ludzi, absurdy komunistycznej cenzury i polityki, bezsilność przeradzającą się w sceniczny gniew, wreszcie trudne początki walki o wolność osobistą, znalezienie enklawy myśli i uczuć, gdzie rozwijałby się buntowniczy duch młodego pokolenia.

Interpretacja warstwy tekstowej w utworach rockowych pozwala dostrzec treści, które odbiorca i nadawca uważają wspólnie za istotne, ponadto ukazują relacje pomiędzy symboliką tekstu a symboliką muzyczną i symboliką koncertów. Ujawniająca się w interpretacji wartość artystyczna utworu rockowego powstaje w wyniku

<sup>22</sup> H. Zgólkowa, dz. cyt., s. 76.

<sup>23</sup> M. Rychlewski, dz. cyt., s. 160.

<sup>24</sup> Melorecytacja pochodzi z utworu *Dzisiaj zrobię coś inaczej niż zwykle*, z płyty *Ludzie bez twarzy*, rok wydania 2002.

<sup>25</sup> W. Siwak, dz. cyt., s. 42.

rozpoznania treści poszczególnych warstw, wzajemnych ich relacji i porównania ich z oczekiwaniami i reakcją odbiorców. Rock jest zjawiskiem nie tylko artystycznym, ale przede wszystkim społecznym, tworzonym w bliskiej relacji wykonawca – odbiorca, na płaszczyźnie wyznawanych wartości, pragnień i oczekiwań.

Znaczenia, jakie są przypisywane milczeniu oraz przemilczeniu, wyjaśnia w swojej pracy Dorota Wojda<sup>26</sup>. W nomenklaturze naukowej możemy znaleźć następujące rodzaje przemilczeń: przemilczenie eliminujące<sup>27</sup> i przemilczenie postulujące<sup>28</sup>. Badając kategorię milczenia w piosenkach rockowych, warto wspomnieć o niedopowiedzeniach<sup>29</sup> oraz o *praeteritio*<sup>30</sup> i *aposiopesis*<sup>31</sup>.

Celem analizy jest wskazanie powyższych figur w kilku polskich tekstach rockowych. Jedną ze znanych piosenek rockowych zawierających tematykę ciszy jest utwór pod tytułem *Cisza jak ta*<sup>32</sup>.

Sza, cicho sza czas na ciszę,  
Już oddech jej coraz bliżej,  
Tego naprawdę ci brak,  
Ona jedna prawdziwy ma smak,  
Cisza jak ta.  
Sza, cicho sza, zbliż się do niej,  
Drga, ledwie drga, błądy płomień,  
Podejdz i zanurz się w nią,  
Kryształową i czystą jej toń,  
Zanurz do dna.

Ref.:  
Bliżej i bliżej, i bliżej, i bliżej

<sup>26</sup> D. Wojda, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 18.

<sup>27</sup> Stefania Skwarczyńska w budowie świata poetyckiego wyróżnia przemilczenia jako czynnik eliminujący i jako czynnik postulujący. Przemilczenie wynika z selekcji przedstawionych elementów rzeczywistości, z wyboru tych, które zostały uznane za ważne, i pomijania nieistotnych. Szczegóły pominięte czytelnik może (ale nie musi) uzupełnić sobie we własnej wyobraźni. Zob. S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego* [w:] tejże, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź b.r.w., s. 32–33.

<sup>28</sup> Przemilczenie postulujące – przemilczenie wymagające rekonstrukcji, uzupełnienia, pozostawione domyślności czytelnika. Zob. S. Skwarczyńska, dz. cyt.

<sup>29</sup> Niedomówienie (niedopowiedzenie) – urwanie zdania lub też inny sposób zaznaczenia opuszczeń czy luki pozostawionej domyślności czytelnika. Pełni funkcję retoryczną, jest przemilczeniem postulującym.

<sup>30</sup> *Praeteritio* – zapowiedź przemilczenia pewnych spraw, wykorzystana jako okazja do zwrócenia na nie uwagi słuchacza. Zob. D. Wojda, *Milczenie słowa...*

<sup>31</sup> *Aposiopesis* – przerwanie wypowiedzi i porzucenie pewnego jej wątku motywowane np. wzruszeniem, odrazą, wstydlivością itp. Uwaga odbiorców zostaje wówczas tym bardziej skupiona na niedopowiedzianej myśli, którą kontekst pozwala zazwyczaj zrekonstruować. Jedną z figur stylistycznych. Zob. także S. Skwarczyńska, dz. cyt. Skwarczyńska przemilczenie postrzega jako „miejsce niedookreślenia” wprowadzone w dzieło literackie świadomie przez twórcę, potrzebne i konieczne dla jego strukturalnej całości i jakości.

<sup>32</sup> Piosenka wydana na płycie *Cisza*, rok wydania 1993, autor tekstu Andrzej Mogielnicki.



Masz do niej,  
 Ciszej i ciszej, i ciszej, i ciszej  
 Co dnia  
 Kończ, po co ten ciągły hałas,  
 Sam zdwoić go wciąż się starasz,  
 Tak cię uczyli od lat,  
 Tylko krzykiem zdobywa się świat,  
 A to nie tak, nie tak!  
 Sza, cicho sza, czas na ciszę,  
 Tę, którą w swym sercu słyszysz,  
 Kiedyś śpiewało, jak z nut,  
 Teraz gładkie i zimne jak lód,  
 Smutny to cud, o smutny cud!

Ref.: (3 x)

Podejdz i zanurz się w nią,  
 Kryształową i czystą jej toń,  
 Cisza jak ta, jak ta...<sup>33</sup>

Tematem utworu jest cisza, która jest przeciwstawiona hałasowi, wrzawie. Autor tekstu dokonuje personifikacji ciszy, przez co podkreśla, jak ważne dla niego jest „bycie” w tym stanie. W utworze tym możemy wyróżnić wiele środków stylistycznych: epitety („kryształowa i czysta”), które mają na celu wzbogacenie tekstu i jako środek artystyczny nadają plastyczności obrazom, oddziałują na wyobraźnię odbiorcy. Wiele razy autor podkreśla istotę i wartość danej sytuacji. Autor porównuje ciszę do kobiety, którą bardzo kocha, rozumie, ale z którą nie jest dane mu być, używa antropomorfizacji. W utworze występuje wiele pytań retorycznych, wynika to jednak z tego, że autor pokazuje odbiorcy, iż w całym swym życiu stawiamy pytania i szukamy na nie odpowiedzi. Sformułowanie: „Podejdz i zanurz się w nią” ukazuje apelatywną, impresywną funkcję języka, bowiem znak („podejdz”) jest tu poleceniem dla odbiorcy, aby podjął aktywność zbliżenia się do ciszy. Ponadto pełni funkcję ekspresywną, nadawca wyraża siebie, znaki występują tu jako symptomy pewnych stanów i cech nadawcy. Styl utworu zbliżony jest do języka artystycznego, wykazuje elementy stylu retorycznego. Świadczy o tym m.in. bezpośredni zwrot do słuchaczy. Ponadto autor używa podniosłych epitetów i metafor oraz zdań wykrzyknikowych. Cały utwór jest pewnego rodzaju apelem do ludzi, aby nie bali się szukać i okazywać tej ciszy, która gdzieś głęboko tkwi w każdym z nas. Już w pierwszym wersie podmiot liryczny poprzez słowa „sza, cicho sza” nawołuje do zachowania ciszy. To potoczne sformułowanie wynika z brzmieniowej organizacji tekstu tworzonego niejednokrotnie do melorecytacji czy wokalizy. Autor daje do zrozumienia, że obszar ciszy jest bardzo blisko każdego człowieka, jest stanem osiągalnym, niemniej każdy człowiek musi się wstuchać we własne ja, odnaleźć spokój i harmonię wewnątrz siebie. Tekst piosenki można interpretować również jako metaforę absolutu, do którego każdy człowiek

<sup>33</sup> [http://www.tekstowo.pl/piosenka,budka\\_suflera,cisza\\_jak\\_ta.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,budka_suflera,cisza_jak_ta.html) [16.04.2017].

powinien dążyć. Linia melodyczna omawianej piosenki jest bardzo dynamiczna, wręcz niepasująca do tematyki tekstu.

Kolejnym przykładem utworu o tematyce ciszy jest piosenka zespołu Hey pt. *Cisza ja i czas*<sup>34</sup>.

Lubię ten stan  
 Rozkoszne sam na sam  
 Cisza i ja  
 Cisza, ja i czas  
 Udaję, że świat zamyka się  
 W tych czterech ścianach, a za nimi pustka  
 Lubię ten stan  
 Cisza, ja i czas  
 Ref.:  
 Pa, pa, pa, pa, na, na, na, na x2  
 Pa, pa, pa, pa, na, na, na, na<sup>35</sup>.

Czy to nie jest medytacja ciszy („Cisza i ja/ Cisza, ja i czas”)? Cisza jakby ogarnia podmiot, jest dla niego czymś wyjątkowym, stanem odpoczynku, zapomnienia o całej swojej egzystencji. Cechą charakterystyczną tego utworu jest refren, powtarzające się „pa pa pa pa”; ta redukcja tekstowa, tzn. wyeksponowanie strzępów wypowiedzi, jakby fragmentów, okruczeń rzeczywistości, niekoniecznie jest powiązana z całym tekstem piosenki. Muzyka to dźwięki ulicy, syren, efekty elektroniczne wzmagające napięcie. Odbiorca zmuszony jest podjąć wysiłek interpretacji tekstu, włączając weń refren z szeregami pojedynczych sylab, strzępkami słów.

Uważam, że muzyka towarzysząca tekstowi *Cisza ja i czas* nie oddaje charakteru treści piosenki, jest niespójna. Wprawdzie rock jest muzyką szybką, dynamiczną, ale powinna nastrojać odbiorcę do refleksji, przemyśleń. Tekst o ciszy niespójny jest z hałaśliwą, nie najlepszą technicznie muzyką. W tym przypadku dostrzegam użycie zbyt mocnych środków ekspresji. Ukazując temat ciszy, wokalista krzyczy, tekst piosenki narzuca wręcz skomponowanie innej linii melodycznej.

Inny utwór powstały w czasach big-beatu, autorstwa Bogdana Loebła, również nawiązuje do motywu ciszy. Piosenka wykonywana była przez Tadeusza Nalepę i zespół Breakout<sup>36</sup>.

Z miłości do ciebie  
 nauczyłem się zachwytu  
 uwierzyłem w złoto gwiazd  
 zachód słońca w zachwyty wprawiał mnie

z miłości do ciebie  
 nauczyłem się czułości  
 uwierzyłem w ciepło gwiazd  
 i że można obłaskawić czas

<sup>34</sup> Piosenka znalazła się na płycie [sic!] z 2001 roku.

<sup>35</sup> [http://www.tekstowo.pl/piosenka,hey,cisza\\_\\_\\_ja\\_i\\_czas.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,hey,cisza___ja_i_czas.html) [16.04.2017].

<sup>36</sup> Piosenka znana pod tytułem *Z miłości do ciebie*.

teraz znowu świat jest błotem  
drzewa to są rzeźby z próchna  
i znów rankiem mą ciszę szarpie ptak

z miłości do ciebie  
nauczyłem się niewiary  
choć tylko jeden Bóg  
tak z uczucia mego zakpić mógł

teraz znowu świat jest błotem  
drzewa to są rzeźby z próchna  
i znów rankiem mą ciszę szarpie ptak

z miłości do ciebie  
nauczyłem się niewiary  
choć tylko jeden Bóg  
tak z uczucia mego zakpić mógł<sup>37</sup>.

Utwór ten łączy w sobie pewną sprzeczność – intensywne pragnienie uczucia, a jednocześnie lęk przed owym uczuciem, wyrażający się dążeniem do autodestrukcji<sup>38</sup>. Historia opowiedana przez autora jest pełna dramatyzmu, dominuje motyw „miłości przegranej”. W utworze ukazany został uczuciowy pesymizm, który jest tematem dominującym. Podmiot liryczny, opisując swój stan po zawodzie miłosnym, wyznaje: „znów rankiem mą ciszę szarpie ptak”, twierdząc tym samym, że noc jest momentem spokoju; melancholijna, nieco depresyjna sceneria nocna pozwala mu w spokoju przeżywać swój ból.

Cisza, czy też przemilczenie, jest oznaką bezsilności, człowiek milczy, kiedy nie wie już, co ma powiedzieć, nie potrafi dobrać słów, które zdołałyby wyrazić stan emocjonalny. Taki zabieg zastosował Eugeniusz Olearczyk w tekście *Drugie nadejście Mesjasza*<sup>39</sup>.

Wśród nędznych domów i szarych ulic  
przeszedł właśnie On  
Zakwitły kwiaty pod brudnym murem  
przestał śmierdzieć smog  
Już ktoś Go sprzedał, syreny jęk  
On stał bezbronny, tak samotny  
i nikt nie bronił Go  
Ludzie płynęli wszyscy obok  
wtopieni w miasta tło

---

<sup>37</sup> [http://www.tekstowo.pl/piosenka,tadeusz\\_nalepa,z\\_milosci\\_do\\_ciebie.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,tadeusz_nalepa,z_milosci_do_ciebie.html) [16.04.2017].

<sup>38</sup> W tekstach rockowych bardzo różnie przedstawiana jest sfera uczuć, od patologii seksualnych, zdrad, masochizmu aż po szczęśliwą, spełnioną miłość, która jest siłą napędową człowieka. Kontrowersyjne i często niemieszczące się w granicach przyzwoitości teksty o sadyzmie, masochizmie czy homoseksualizmie po raz pierwszy pojawiły się w muzyce zachodniej, np. Freddiego Mercury’ego, oraz w tekstach grup punkrockowych.

<sup>39</sup> Piosenka ukazała się na płycie *Ludzie bez twarzy*, rok wydania 2002.

Już Go zabrali, zamknęli drzwi  
Objawił się Mesjasz, wyje wściekły tłum  
Rzucają kamienie, postawili krzyż  
Dwa tysiąclecia na nową szansę  
w uśpieniu czekał świat  
Gdy przybył Mesjasz nikt Go nie witał  
zabrakło prostych słów,  
Umarła prawda w królestwie kłamstw  
I odszedł smutny, mileżąc i płacząc  
na drodze opadł kurz  
Nad horyzontem zgasła gwiazda  
i zapomniano Go  
Dumni kapłani sprzedali krzyż  
Objawił się Mesjasz, wyje wściekły tłum  
Rzucają kamienie, postawili krzyż  
Objawił się Mesjasz, wyje wściekły tłum  
Rzucają kamienie, postawili krzyż  
Sprzedali Mesjasza, płacze za Nim tłum  
Uklękni przed krzyżem, On nie słyszy już<sup>40</sup>.

Tematyka utworu nawiązuje do sytuacji hipotetycznej, opisuje moment ponownego przyjścia Chrystusa na ziemię. Cisza występuje tutaj w opozycji do krzyku, hałasu. Bóg, Absolut zawsze jest ciszą. Charakterystyczna jest tutaj postawa samego Chrystusa, który nie wykazuje postawy roszczeniowej, jest cichy, spokojny. Nagromadzenie czasowników (*przeszedł, zakwitły, sprzedał, płynęli, zabrali, rzucają, postawili* – to tylko kilka przykładów) sprawia wrażenie ruchu, zmian. Autor podkreśla kategorię „oni”, czyli ci źli, którzy nie doceniają rangi zaistniałego wydarzenia. Wokalista w ostatniej strofie eksponuje rolę sumienia w życiu człowieka i niejako wymusza na odbiorcy konieczną reakcję: „uklękni pod krzyżem”. Autor tekstu zapewne nieświadomie ukazuje siłę słów, a tam, gdzie są słowa, jest i cisza.

W innej piosence, bieszczadzkiego zespołu KSU, pod tytułem *Sen martwego Boga* również autor umieszcza hałas w opozycji do ciszy<sup>41</sup>.

Oczy zawiązane, ręce skrępowane  
Jestem wolny, wolny jak wiatr  
Mózg wydrenowany, dysk wykasowany  
Jestem wielki, wielki jak Bóg  
Lewa ręka wita, prawa ręka żegna  
Pluję w twarz i padam do nóg  
Cisza mnie ogusza, hałas uspokaja  
Uszy krzyczą a usta jak grób  
Martwy jak czas, martwy jak głaz  
Martwy jak czas, który upłynął  
Martwy jak czas, martwy jak głaz  
Martwy jak czas, który przeminął  
Milion oczu patrzy, milion uszy słyszy

---

<sup>40</sup> [http://www.tekstowo.pl/piosenka,ksu,drugie\\_nadejscie\\_mesjasza.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,ksu,drugie_nadejscie_mesjasza.html) [16.04.2017].

<sup>41</sup> Piosenka ukazała się na płycie *Ludzie bez twarzy*.

Pustka krzyczy, warczy wrogi tłum  
 Chaos jest schronieniem, bezwład jest ucieczką  
 Milion nóg wybija obcy rytm  
 Milczą ci co mówią, myślą ci co milczą  
 Głowa trzeszczy, spokój spłynął z gwiazd  
 Chaos uspokaja, krew spływa po rękach  
 Światło zgasło, umarł martwy czas

Ref...<sup>42</sup>.

Podmiot liryczny porównuje się do Boga w sytuacji, gdy nie myśli nad swoim życiem, nad konwenansami i schematami. Czuje się wolny, kiedy nie dostrzega trudów życia, nie odczuwa bólu egzystencjalnego. Opisuje stan hipnozy, sytuację, gdy przestaje być człowiekiem, który myśli abstrakcyjnie i czuje. Hałas jest dla niego azylem, stanem dającym mu poczucie bezpieczeństwa, cisza zaś jest stanem „ogłuszającym”. Poprzez metaforę: „uszy krzyczą a usta jak grób” autor ponownie podkreśla stan emocjonalny, w jakim się znajduje. Osoba mówiąca porównuje się do pustki, która milczy; milczenie jest tu stanem bezpieczeństwa, niewychylania się z tłumy. Podmiot liryczny ma świadomość swojej obłudy („pluję w twarz i padam do nóg”), niemniej wie, że to jedyny sposób, aby pozostać bezpiecznym. Przesłaniem piosenki jest apel, aby zrzucić maskę hipokryzji, dwulicowości i stanąć w prawdzie.

Uważam, że cisza jest ukazana w piosenkach rockowych jako przemilczenie czy też niedopowiedzenie pewnych kwestii związanych z życiem osobistym, przeżyтыми tragediami czy sytuacją polityczną w kraju. Cisza to nie brak słów, ale słowa ukryte w swym metaforycznym znaczeniu. Twórcy-tekściarze nie potrafią bądź też nie chcą wszystkiego wypowiedzieć słowami. Twierdzę więc, że niektóre przemilczenia zawarte w tekstach są swoistą strategią przyjętą przez autorów tekstów. Umyślne przemilczenia kryjące się w metaforach czy skrótach językowych pozostawiają odbiorcy możliwość wielorakich interpretacji. Język ma swoje ograniczenia, teksty powstałe w latach pięćdziesiątych–osiemdziesiątych były poddane cenzurze. Język tych piosenek był bardzo zmetaforyzowany, pełen niedomówień, czasami sprzeczności. Wymagał, wręcz wymuszał na odbiorcy kreatywne myślenie, czego niestety nie dostrzegamy we współczesnych utworach. Niemożność wypowiedzenia odpowiednich słów wynikać może także z bezsilności podmiotu i jest spowodowana ograniczeniami języka. Trudno uwierzyć, że teksty piosenek rockowych mogą traktować o milczeniu. Dla autorów piosenek rockowych cisza była bardzo ważna, ponieważ stała się istotnym elementem twórczej realizacji.

## Bibliografia

- Gajda S., *Przewodnik po stylistyce polskiej*, Opole 1995.  
 Garztecki M., *Rock. Od Presleya do Santany*, Kraków 1978.

<sup>42</sup> [http://www.tekstowo.pl/piosenka,ksu,sen\\_martwego\\_boga.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,ksu,sen_martwego_boga.html) [16.04.2017].

- Królikowski W., *Mowa wzmacniaczy*, „Jazz” 1982, nr 4.  
Królikowski W., *Polski rock – przewodnik płytowy L–Ż*, Warszawa 1998.  
Królikowski W., Rzewuski J., *Nowe sytuacje*, „Jazz” 1986, nr 5.  
Laskowska H., *Muzyka młodzieżowa w środowisku społecznym młodych ludzi*, Bydgoszcz 1999.  
Maleszyńska J., *O pocieszeniu jakie daje piosenka [w:] W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005.  
Siwak W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.  
Wertenstein-Żuławski J., *Między nadzieją a rozpaczą. Rock, młodzież, społeczeństwo*, Warszawa 1993.  
Wojda D., *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.  
Zgólkowa H., „*Miny na pokaz, czyny za grosz...*” *O tekstach polskiego rocka [w:] Język zwierciadłem kultury, czyli nasza codzienna polszczyzna*, red. H. Zgólkowa, Poznań 1988.  
Zieliński P., *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.
- [http://www.tekstowo.pl/piosenka,budka\\_suflera,cisza\\_jak\\_ta.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,budka_suflera,cisza_jak_ta.html) [16.04.2017].  
[http://www.tekstowo.pl/piosenka,hey,cisza\\_ja\\_i\\_czas.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,hey,cisza_ja_i_czas.html) [16.04.2017].  
[http://www.tekstowo.pl/piosenka,tadeusz\\_nalepa,z\\_milosci\\_do\\_ciebie.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,tadeusz_nalepa,z_milosci_do_ciebie.html) [16.04.2017].  
[http://www.tekstowo.pl/piosenka,ksu,drugie\\_nadejscie\\_mesjasza.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,ksu,drugie_nadejscie_mesjasza.html) [16.04.2017].  
[http://www.tekstowo.pl/piosenka,ksu,sen\\_martwego\\_boga.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,ksu,sen_martwego_boga.html) [16.04.2017].

## On silence in rock songs

### Abstract

The article in its introductory part outlines the history of rock music in Poland and presents the tools to be used in the analysis of the lyrics of rock songs, which the author carries out in the main body of the paper. Selected rock songs of Polish music groups from the 1960s to the 1980s are analysed with reference to the motif of silence present in them and to its functionality in connection with the musical arrangements.

**Keywords:** rock song, motif of silence, music, lyrics