

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 pogłębionego 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 dancingowego popląsyania. 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 wykonań 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.

Poduję 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 badającym 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 kaenżet (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, kasety) 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 Kaenżet: *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 przesuwa 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 teście...*, 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, nierelewantnych). 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 komunafu, 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 jawny 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 całość 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.

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-Lieds 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