

Mirosław Pęczak – kulturoznawca i publicysta tygodnika „Polityka”. Wykładowca Instytutu Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego i Społecznej Akademii Nauk. Zajmuje się badaniami uczestnictwa w kulturze. Autor m.in. książki *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja* (2013).

MIROŚLAW PĘCZAK

„PATRIOTYZMY” MUZYKI POPULARNEJ

Tim Edensor w swojej słynnej książce *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne* słusznie zauważa, że „moc afektywną tradycyjnych form kulturowych i praktyk perswazyjnych związanych z narodem uzupełniają i w coraz większym stopniu zastępują znaczenia, obrazy i działania zaczerpnięte z kultury popularnej”¹.

Ten sam autor sprawnie analizuje złożone związki między szeroko pojętą rozrywką a identyfikacją narodową, pojawiające się w rozmaitych sytuacjach, choćby takich jak widowiska sportowe, współczesne formy karnawału czy próby reaktywowania narodowych mitów, z czym mamy do czynienia przy okazji filmu *Braveheart*². Wnioski z pracy analitycznej Edensora są takie, że współcześnie, inaczej niż jeszcze

1 T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 26.

2 Tamże, s. 106–118, 181–216.



pół wieku temu, pole skojarzeniowe wokół hasła „patriotyzm” zaczyna obejmować sferę „niską”, czyli kulturę popularną, rozrywkę, zaś identyfikacja narodowa odkleja się od obowiązującego w przeszłości patosu i oficjalności. Owszem, nadal praktykowane są ceremonie patetyczne, ale coraz częściej widać i słychać (także u nas przy okazji debat o należytym uczczeniu Święta Niepodległości), że kultywowanie patriotyzmu wchodzi w kontekst uczyty, festynu i rozrywkowego spektaklu.

W gruncie rzeczy sprawa wydaje się oczywista, zwłaszcza dla tych, którzy z własnego społecznego doświadczenia znają praktyki perswazyjne stosowane przez propagandę i politykę kulturalną w czasach PRL. Takie wydarzenia, jak Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu, Festyny „Trybuny Ludu”, popularne filmy i seriale wojenne z jednej strony służyły rozrywce, z drugiej zaś realizowały stosowne cele ideologiczne. Propaganda polityczna chętnie posługiwała się opozycją swoje – obce, gdzie „swoje” znaczyło zarazem „słuszne” i „polskie”, zaś „obce”, w zależności od aktualnego kontekstu, mogło znaczyć „burżuazyjne”, „niemieckie”, „zachodnie”, „syjonistyczne” albo nawet „kosmopolityczne”. Jednocześnie komunistyczna władza, zabiegając o nacjonalistyczną legitymizację, stawiała siebie w roli depozytariusza tradycji narodowej oraz definiowała zakres znaczeniowy pojęcia patriotyzmu³. Na użytek propagandy zestawiano ze sobą dwa terminy: patriotyzm i internacjonalizm; w rzeczywistości patriotyzm w razie potrzeby przybierał postać narodowego szowinizmu, zaś internacjonalizm oznaczał hołdowanie Związкови Radzieckiemu.

W muzyce popularnej tworzonej i wykonywanej w Polsce Ludowej wątek patriotyczny obecny był od zarania systemu politycznego wprowadzonego po wojnie, zaś najwcześniej zaczął się pojawiać w praktykach folklorystycznych, szczególnie zaś w działalności państwowych zespołów pieśni i tańca. Przypomnijmy definicję Józefa Burszty, wedle której folkloryzm to „zjawisko umyślnego, zamierzonego, celowego przenoszenia w odpowiednich sytuacjach wybranych elementów kultury ludowej z ich oryginalnego, naturalnego środowiska, aktualnego czy już historycznego, w inne, szersze, w obrębie całego społeczeństwa i jego kultury”⁴. Wskrzeszanie „ducha narodu” w twórczości zespołów folklorystycznych oznaczało powrót do romantycznej i neoromantycznej koncepcji narodu jako ludu, aczkolwiek działania twórców i animatorów wykazujących się „mądrością etapu” nakazywały włączać do zbioru „lud”, robotników oraz inteligencję pracującą, zwłaszcza techniczną. Reprezentantem ludu bywał zatem górnik dołowy, ale także inżynier z dozoru technicznego.

3 Por. M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005.

4 J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974, s. 308.

Utworem kanonicznym w tej kategorii stała się pieśń *Ukochany kraj* wykonywana przez chór zespołu Mazowsze (słowa: Konstanty Ildefons Gałczyński, muzyka: Tadeusz Sygietyński):

*Wszystko tobie, ukochana ziemi,
nasze myśli wciąż przy tobie są,
tobie lotnik triumf nad przestrzenią,
a robotnik daje dwoje rąk.
Ty przez serce nam jak Wisła płyniesz,
brzmi jak rozkaz Twój potężny głos,
murarz, żołnierz, cieśla, zdun, inżynier
wykuwamy twój szczęśliwy los.*

*Ukochany kraj,
umiłowany kraj,
ukochane i miasta, i wioski,
ukochany kraj,
umiłowany kraj,
ukochany, jedyny, nasz, polski.
Ukochany kraj,
umiłowany kraj,
ukochana i ziemia, i nazwa,
ukochany kraj,
umiłowany kraj,
nasza droga i słońce, i gwiazda.*

*My trudności wszystkie pokonamy,
żaden wróg nie złamie hartu w nas,
w słońce jutra otworzymy bramy,
rozśpiewamy, rozświecimy czas.
To dla ciebie najgorętsze słowa,
wszystkie serca, siła wszystkich rąk,
to dla ciebie, piękna i Ludowa,
każdy dzień i każdy nowy dom.*

Mamy tu niemal idealne zespolenie tradycyjnych, romantycznych jeszcze skojarzeń łączących się z pojęciem patriotyzmu z polityczną i doktrynalną jego aktualizacją. Marszowa muzyka wraz z brawurową realizacją wymogów poetyki socrealizmu dopełniają reszty. Z jednej strony nostalgiczne wyobrażenie rustykalnego krajobrazu, z drugiej postępy przemysłu i zdolność obronna przed zakusami wroga, no i kompozycja Sygietyńskiego genialnie łącząca słowiańską „śpiewność” melodii z marszowym rytmem. W efekcie *Ukochany kraj* można traktować jako wzorzec socrealistycznej pieśni hymnicznej, znakomicie wpisujący się w stalinowską zasadę, wedle której sztuka przodującego ustroju winna być „narodowa (ludowa) w formie i socjalistyczna w treści”⁵.

⁵ Dosłownie ta słynna fraza z przemówienia Stalina z 1925 roku brzmiała: „Proletariacka w swojej treści, narodowa w formie – taka jest owa ogólnoludzka kultura, do której zmierza socjalizm” – J. Stalin, *Dzieła*, t. 7. Warszawa 1950, s. 142. Dwa lata później Stalin doprecyzował ową myśl, odnosząc ją do rozwoju lokalnych kultur narodów ZSRR: „[...] w treści swojej kultura narodów ZSRR rozwijana przez Władzę Radziecką powinna być kulturą wspólną dla wszystkich ludzi pracy, kulturą socjalistyczną, a w swojej formie zaś jest ona i będzie kulturą niejednakową dla wszystkich narodów ZSRR, kulturą narodową, kulturą odmienną dla poszczególnych narodów ZSRR odpowiednio do różnic języka i odrębności narodowych” (t. 10, s. 76).



Chociaż to właśnie wielkie zespoły chóralno-taneczne, jak Mazowsze, Rzeszowiacy czy Śląsk, były pionierami i najlepszymi wykonawcami polityki definiowania patriotyzmu w praktyce popkultury lat pięćdziesiątych, nie należy zapominać o późniejszych realizacjach analogicznych projektów. Wielkie zasługi miała na tym polu grupa No To Co, która sama siebie nazywała „grupa skiffle’ową”, a dziś cieszy się opinią prekursora rodzimego folku. W 1970 roku, kiedy oficjalnie obchodzono ćwierćwiecze PRL, lider i wokalista zespołu Piotr Janczerski napisał taką oto piosenkę:

*Najpiękniejsza jest moja ojczyzna,
Kiedy wiosną się budzi ze snu.
Śpiewem ptaków jej dzień się zaczyna
I zapachem jaśminu i bzu.*

*A przy drogach wysokie topole
Latem prawie sięgają do nieba,
Smutne wierzby splatają warkocze,
Słońce w chmurach jak lilia dojrzewa.*

*Kiedy lato przeminie gorące
I odlecą za morza bociany,
Złota jesień w liściastej sukience
Kolorowe maluje obrazy, maluje.*

*Zima białe sukienki zakłada,
Gwiazdy śniegu po dachu przynosi,
Gałęziami na wietrze się kłania,
Jakby chciała na spacer zaprosić.*

*Gdzie piękniejsze są lasy i góry,
Gdzie skowronek na polach tak śpiewa,
Gdzie na niebie tak śpieszne są chmury,
Gdzie pszenica tak złotem dojrzewa, dojrzewa.*

*Najpiękniejsza jest nasza ojczyzna,
Kiedy rankiem się budzi ze snu.
Śpiewem ptaków jej dzień się zaczyna
I zapachem jaśminu i bzu.*

To charakterystyczne, że, podobnie jak w przypadku tekstów pieśni Mazowsza czy Śląska, uczucia patriotyczne ma pobudzać wyobrażenie krajobrazu, oczywiście wiejskiego. Tym razem jednak, w odróżnieniu od pieśni *Ukochany kraj*, rustykalność nie jest zneutralizowana wątkiem postępu przemysłowego czy militarnej potęgi. Swoją drogą mamy tu jeden z wielu przykładów na przemożną siłę kodu romantycznego, choć warto zauważyć, że w formule socrealistycznej zawierały się elementy tyrtejskie, podczas gdy piosenka No To Co sprawia wrażenie, jakby autor słów pozostawał pod dużym wpływem romantyzmu krajowego Pola, Syrokomla czy Lenartowicza.

Romantyczno-rustykalny krajobraz jako ekwiwalent uczuć patriotycznych jest zatem czymś w rodzaju kulturowego toposu, czyli bardzo produktywnego wzorca, bo pojawia się w różnych piosenkach czasów PRL, choćby w wykonywanym przez Annę German utworze do tekstu Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego *Być może*, gdzie mamy między innymi frazę:

*Być może, być może, że wszystko gdzieś lepsze
i ptaki, i gwiazdy, i śpiew, i powietrze,
że były gdzieś nawet szczęśliwsze narody
i drzewa wdzięczniejsze od wierzy u wody.*

Wiele wskazuje na to, że te krajobrazowe motywy mają podwójną genealogię. Wywodzą się (jako się rzekło) zarówno z dobrze znanej romantycznej, a może nawet preromantycznej konwencji, jak i z pewnego typu wrażliwości autorów i odbiorców skłonnych odbierać rzeczywistość nostalgicznie, poprzez obrazy „znajomego świata” albo wyobrażenia swojskości. Jak bowiem mawiał Henryk Bereza – „wszyscyśmy ze wsi”. Wiejskość i „opisy przyrody” to zasadniczo stały trop w tego typu twórczości, obecny już w dziewiętnastowiecznej pieśni Michała Bałuckiego *Za chlebem*, znanej lepiej pod tytułem „Góralu, czy ci nie żal”, gdzie mowa o „stronach ojczystych” skojarzonych z lasami, halami i „potokami srebrzystymi”.

Krajobraz za każdym razem ma być właśnie metaforą ojczyzny, z tym że niekiedy odwołuje się do stron ojczystych pojmowanych jako tak zwana mała ojczyzna (krajina urodzenia, *Heimat*), a niekiedy, jak w piosence No To Co, symbolizuje wielką ojczyznę, czyli kraj ojczysty albo państwo. Czasem oba te obszary semantyczne pokrywają się, jak w wykonywanej przez Irenę Santor piosence *Powróćisz tu*, którą – swoją drogą – odczytać można jako skierowany do rodaków żyjących na obczyźnie apel o powrót do kraju.

Spośród rozmaitych realizacji „piosenki patriotycznej” czasów PRL na szczególną uwagę zasługuje nurt partyzancko-kombatancki, wybitnie ekspansywny w latach 1968–1970, a realizowany głównie przez tak zwane zespoły muzyki młodzieżowej. Pojawienie się tego fenomenu należy wiązać z doraźnymi wymogami ideologicznymi oraz z wpływami nacjonalistycznego nurtu w aparacie partyjnym. Tak czy inaczej chodziło o wyeksponowanie hołdu młodego pokolenia dla bohaterów wojny, przeciwdziałanie tak zwanym tendencjom kosmopolitycznym i danie odporu modzie młodzieżowej eksportowanej z Zachodu. Temu służyły takie piosenki, jak *Po ten kwiat czerwony* zespołu No To Co, *Niebieskokooka* i *Biały krzyż* Czerwonych Gitar czy napisany z okazji 25-lecia zakończenia drugiej wojny światowej przebój zespołu ABC *Już lat 25*. „Chłopcy i dziewczęta chodzą ulicami / Myślą o żołnierzach, co walczyli dla nich” – śpiewał z ABC Wojciech Gąsowski. Wszystkie wymienione piosenki były hitami festiwalu w Kołobrzegu, którego repertuar stanowił zawsze dokładne odbicie aktualnej, propagandowej definicji patriotyzmu. Warto jednak podkreślić, że wszystkie te piosenki swoje „patriotyczne” przesłanie niemal zawsze obudowywały niby-nowoczesną popową formą. Nikt nie chciał, bo nie śmiał, powtarzać estetyki hymnicznej⁶, choć w Kołobrzegu nigdy nie brakowało na przykład marszów.



Na formę hymnu zdecydowały się natomiast Czerwone Gitary, tworząc i wykonując w 1977 roku *Hymn Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej* (muz. Seweryn Krajewski, sł. Krzysztof Dzikowski). Właściwie był to spektakularny powrót do estetyki socrealistycznej, co ciekawe, dokonany w momencie, kiedy startował drugi obieg kultury z bezdebitowymi drukami, a wkrótce także kasetami z niepokorną muzyką. Czerwone Gitary śpiewały:

*Ze wszystkich kraju stron
Dobiega wspólna pieśń;
Znad fabryk, znad rozległych hut,
Znad pól, gdzie rośnie chleb:*

*Związek Socjalistycznej Młodzieży Polskiej
Łączy, łączy młodzież miast i wsi.
Związek Socjalistycznej Młodzieży Polskiej –
Wspólną drogą, hasłem naszych dni.*

*Związek Socjalistycznej Młodzieży Polskiej
Pracą, pracą naprzód wiedzie nas.
Związek Socjalistycznej Młodzieży Polskiej
Wspólną walką tworzy lepszy świat [...]*

Rok przed tym dokonaniem Czerwonych Gitar powstała jednak inna piosenka, która z czasem stała się hymnem – *Żeby Polska była Polską* Jana Pietrzaka do melodii Włodzimierza Korcza. Trzeba od razu powiedzieć, że Jan Pietrzak nie zamierzał w tym utworze czegokolwiek niuansować w potocznym rozumieniu patriotyzmu. Mamy tu bowiem proste i bezpośrednie nawiązanie do narodowej mitologii, która swoją narrację zaczyna od samego początku, czyli od narodzin narodu:

*Z głębi dziejów, z krain mrocznych,
Puszcz odwiecznych, pól i stepów,
Nasz rodowód, nasz początek,
Hen od Piasta, Kraka, Lecha.
Długi łańcuch ludzkich istnień
Połączonych myślą prostą
Żeby Polska była Polską.*

Wehikułem przesłania jest tu mowa wzniosła, wyzbyta wszelkich śladów ironii, co miało być, jak można sądzić, kontrapunktem dla komunistycznej socjotechniki zorientowanej na podporządkowanie przeszłości aktualnej polityce. Pietrzak jako autor utworu wykonuje gest, który mógł być (w czasie, kiedy utwór zaczynał społecznie funkcjonować) odebrany w charakterze prowokacji. Zarówno wobec komunistycznej władzy zapisującej w konstytucji wierność Związkowi Radzieckiemu, jak i wobec antysystemowych szyderców dystansujących się od wszelkiej nacjonalistycznej tromtadracji. Mitologia, ta sama, która dawniej uobecniała

6 Jednym z nielicznych wyjątków była wykonywana przez Reginę Pisarek, a potem przez Trubadurów niby-hymniczna piosenka *Jest Warszawa*.

się w patriotyczno-wychowawczych tekstach dla dzieci (vide: twórczość Władysława Bełzy z *Katechizmem polskiego dziecka* na czele) i która bywała obiektem drwiny ze strony modernistycznie nastawionych środowisk artystyczno-intelektualnych okresu II RP, teraz miała być taranem rozbijającym komunistyczne kłamstwo. Polemika ze strony „szyderców” przyszła dużo później, bo dopiero w III RP (vide: parodia utworu Pietrzaka na wrocławskim Przeglądzie Piosenki Aktorskiej w 2005 roku. Wszelako nie ma się co dziwić, że po strajkach sierpniowych 1980 roku, a zwłaszcza po wprowadzeniu stanu wojennego piosenka Pietrzaka zyskała status niemal tekstu świętego.

Swoją drogą podobnie stało się z piosenką Jacka Kaczmarskiego *Mury*, choć akurat w tym przypadku odbyło się to wbrew pierwotnemu sensowi tego utworu i – jak się potem okazało – wbrew intencjom autora i wykonawcy⁷.

Trzeba zwrócić uwagę, że wszystkie omawiane dotąd utwory posługiwały się (czasem wprost, czasem domyślnie) podmiotem zbiorowym. Umiłowanie ojczyzny, zgodnie z dominującym paradygmatem pieśni patriotycznej, jest w tym ujęciu cechą tożsamości wspólnej z innymi należącymi do Naszego Narodu. Patriotyzm prywatny, tak samo zresztą jak patriotyzm krytyczny, to w obszarze tekstów kultury popularnej czasów PRL niezmiernie rzadki wyjątek.

Takim wyjątkiem była *Moja litania* Leszka Wójtowicza z 1980 roku. Ironiczna niby-inwokacja do ojczyzny wyrażona w pytaniu „Jaki jeszcze numer mi wytnesz” unieważnia w istocie cały tradycyjny kanon twórczości patriotycznej, bo taką funkcję ma arcywyrazista rezygnacja z patosu. W dodatku narrator przyznaje się:

*Nie pragnę wcale byś była wielka
Zbrojna po zęby od morza do morza
I nie chcę także by cię uważano
Za perłę świata i wybrankę Boga
Chcę tylko domu w twoich granicach
Bez lokatorów stukających w ściany
Gdy ktoś chce trochę głośniejsz zaśpiewać
O sprawach które wszyscy znamy.*

Tą deklaracją twórca utworu ewidentnie wyklucza się z sotni Prawdziwych Polaków, którzy właśnie pragną „by była wielka, zbrojna po zęby” i „od morza do morza”. Aliści równie ważne – i kto wie czy nie najważniejsze – jest zastosowanie tonu osobistego i manifestacja indywidualnej, osobistej relacji z Polską. Nawiasem mówiąc, słowo „Polska” w tekście piosenki nie pada. Podobnie osobistą perspektywą posługuje się *Piosenka do córki* Macieja Pietrzyka, powstała w czasie strajku w 1980 w Stoczni Gdańskiej. Narracja „patriotyczna” zostaje tu niejako zapośredniczona przez tytułową rozmowę z córką, ale ten właśnie chwyt pozwala uniknąć szampańskiej wzniosłości. Trzeba oczywiście dla porządku podkreślić, że poetyka „patriotyzmu prywatnego” nie pozwala utrzymanemu w niej utworowi stać się hymnem ergo pieśnią masową.

⁷ Historię tej piosenki wzorowanej na utworze *L'estaca* katalońskiego artysty Lluisa Llach'a opowiada Kaczmarski w wywiadzie zamieszczonym w książce Krzysztofa Gajdy *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów* (Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003, s. 356).



Jest też w owej kategorii patriotyzmu prywatnego przykład z obszaru twórczości rockowej ostatniej dekady PRL – piosenka Grzegorza Ciechowskiego (Obywatela G.C.) *Nie pytaj o Polskę*. W tym przypadku autor wykroczył jeszcze dalej poza schemat. To już nawet nie prywatność, ale intymność. Nigdy wcześniej ani też nigdy później nie powstała piosenka wykorzystująca do opisu uczuć patriotycznych język poezji erotycznej.

Po 1989 roku tematyka patriotyczna zrazu zeszła z dużych estrad, lokując się w specyficznych niszach, takich jak scena skinowska, scena tak zwanego rocka tożsamościowego czy repertuar muzyczny prezentowany na organizowanych przez Wojciecha Cejrowskiego „Złotach Ciemnogrodu”⁸.

Sytuacja zmieniła się dopiero w drugiej dekadzie III RP, a bezpośrednim impulsem podjęcia wątków patriotycznych w muzyce popularnej stały się obchody 60. rocznicy wybuchu Powstania Warszawskiego w 2004 roku. W 2005 ukazał się album zespołu Lao Che *Powstanie Warszawskie*, który uTORował drogę późniejszym analogicznym inicjatywom. Dziennikarze przyjęli płytę entuzjastycznie. W recenzjach zwracano uwagę, że udało się autorom piosenek przełożyć temat na język zrozumiały dla słuchaczy współczesnego rocka; że udało się uniknąć nudnego patosu, a jednocześnie wyeksponowano szczerłość przekazu. Robert Leszczyński pisał we „Wprost”: „Nawet w najczarniejszą noc stanu wojennego rockmani stronili od tematów patriotycznych, odstępując je młodzieży oazowej i wszechpolskiej. A tu proszę – narodowa świętość bezceremonialnie odebrana kombatantom i zrobiona na punkowo. Arcydzieło!”⁹.

Rzeczywiście, płyta Lao Che, trochę tak jak teraz filmy Komasy czy Glińskiego, porzuciła wyeksploatowany kod martyrologiczny na rzecz dosłowności, niekiedy drastyczności i prób przekazania emocjonalnego klimatu. Swoisty ekspresjonizm, albo lepiej: neoekspresjonizm, zdeTRONIZOWAŁ ideologiczne narodowe uniesienie. Z drugiej strony stawiano pytanie, na ile ten album może być reakcją na ekspansję PiS-owskiej polityki historycznej.

Od razu trzeba powiedzieć, że piosenki z płyty *Powstanie Warszawskie*, inaczej niż gros twórczości okolicznościowej o tematyce patriotycznej, nie mają charakteru agitacyjnego ani też nie dają się bezpośrednio wpisać w projekt polityczny. Przede wszystkim realizują wizję autorską, jak to zwykle bywa w formule tak zwanego *concept album*, w czym notabene zespół Lao Che się specjalizuje (w dorobku ma też między innymi płytę „religijną” i „folkową”). Wydarzenia historyczne nie są tu emblematem politycznym, lecz tematem artystycznym. Główny autor pomysłu, Hubert „Spięty” Dobaczewski, starał się nadać warstwie tekstowej charakter polifoniczny, wielogłosowy poprzez łączenie tekstu odautorskiego z różnymi cytatami – z przemówień, dialogów filmowych, poezji powstańczej. Są tu jednak także próby swoistego uaktualnienia ekspresji, jak choćby w utworze *Stare Miasto*, gdzie słyszy się frazy w rodzaju „Witamy

8 Por. Ł. Wojdyła, *Wizja historii w tekstach muzycznych polskich grup skrajnie prawicowych*, Centrum Edukacji Europejskiej, Toruń 2005.

9 R. Leszczyński, *50 płyt, które wstrząsnęły Polską w XXI wieku*, „Wprost” 2010 nr 3.

w krainie / Gdzie Fryco ginie". Parafraza współczesnego hasła kibicowskiego ma swoje konteksty i konsekwencje. Ostatnie rocznice powstania warszawskiego stały się bowiem stymulatorem zarówno tak zwanej nowej sztuki prawicowej (vide murale: z motywami łączącymi „kanoniczny” etos powstańczy z etosem chuligańskim), jak i okazją do manifestowania nowego rodzaju patriotyzmu, który możemy nazwać patriotyzmem kibicowskim. Nie musi to być, i najpewniej nie jest, wyłączną zasługą zespołu Lao Che, ale – *nolens volens* – dzięki płycie *Powstanie Warszawskie* zespół ten płynie wraz z wieloma innymi na fali wzmożenia patriotycznego.

Pojawiło się bowiem w ciągu ostatnich dziesięciu lat dużo płyt, koncertów, spektakli muzycznych przeważnie (choć nie tylko) poświęconych powstaniu warszawskiemu, co powszechnie odbiera się jako przejaw renesansu postaw patriotycznych i zainteresowania historią. Występom estradowym i płytom towarzyszą też nader liczne rekonstrukcje historyczne¹⁰. W raporcie badawczym o rekonstrukcjach i rekonstruktorach z 2012 roku Tomasz Szlendak zauważa, że patriotyzm bywa motywacją, ale równie dobrze może być konsekwencją udziału w ruchach rekonstrukcyjnych, co dotyczy głównie grup rekonstruujących polskie wojska z czasów drugiej wojny światowej. Interesujące jest również spostrzeżenie, że „ani Roman Dmowski, ani Józef Piłsudski nie należą do pantheonu rekonstrukcyjnych idoli”, takim idolem jest zaś... Bogusław Wołoszański¹¹. Jak widać, jest do wyobrażenia patriotyzm polski o genealogii telewizyjnej.

Takie fakty i wydarzenia z obszaru aktualnej muzyki popularnej jak płyty L.U.C-a *Zrozumieć Polskę*, kompilacja *Gajcy*, album De Press *Żołnierze Wyklęci*, koncert i płyta *Morowe Panny* stanowią niewątpliwy znak zwrotu polskich artystów estradowych ku eksploracji historii ojczystej okresu wojny i okupacji, ale reprezentują bardzo różne modele pojmowania patriotyzmu. L.U.C jest bliżej Braudelowskiej wrażliwości historycznej nastawionej na szczególnie obyczajowy czy osadzone w realiach kataklizmu wojennego poczucie humoru. Andrzej Dziubek z De Press nie pozostawia wątpliwości, śpiewając „Bij bolszewika w każdej postaci / bo to jest twój największy dzisiaj wróg”. *Morowe Panny* z kolei wygenerowały zupełnie wcześniej niespotykany model patriotyzmu, mianowicie patriotyzm feministyczny.

Obok prób kreowania nowych podejść do historii i niekonwencjonalnych manifestacji uczuć patriotycznych funkcjonują też ekspresje bardziej tradycyjne. Paweł Kukiz, niegdyś pierwszy szyderca polskiego rocka, od kilkunastu lat występuje w roli obrońcy zagrożonej rzekomo polskości, czego jednym z przejawów jest jego piosenka o Eryce Steinbach. Ten sam piosenkarz wystąpił też w premierze rock-opery *Krzyżacy*, osobliwego dzieła estradowego reprezentującego patriotyzm lekturowo-nostalgiczny. Podobnie gitarzysta Andrzej Nowak,

10 Por. T. Szlendak, J. Nowiński, K. Olechnicki, A. Karwacki, W.J. Burszta, *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

11 Tamże, s. 17.



współzałożyciel zespołu TSA, już jako frontman grupy Złe Psy chce być uważany za patriotę wedle rozumienia nacjonalistycznego, czego dał dowód w postaci szeroko komentowanej piosenki *Urodziłem się w Polsce*.

Śledząc „patriotyczne” ekspresje współczesnych polskich twórców i wykonawców muzyki popularnej, można zauważyć, że dzisiejszy pop-patriotyzm ma swoją specyfikę w odniesieniu do tego z czasów PRL. Przede wszystkim nie jest kojarzony z odgórnie narzucaną „państwową racją stanu”. Przeważnie ma charakter autorski (tak jest w przypadku Pawła Kukiza, który po swojemu rozumie walkę o polskość Opolszczyzny, ale też w przypadku piosenkarza rodzimego country Lecha Makowieckiego, odkrywającego dla siebie walory patriotyzmu dziewiętnastowiecznego, romantycznego). Mięwa również charakter partykularny, partyjny, tak jak miały go wspomniane wcześniej Złoty Ciemnogrodu w Osieku, czy obecnie twórczość towarzysząca wiecom PiS-u. Dochodzi też w o wiele większej skali niż nawet w ostatniej dekadzie PRL do wielonurtowej ekspansji szowinistycznego nacjonalizmu (w autodefinicji jego piewców: patriotyzmu) subkulturowego, który znalazł dla siebie dogodną ramę instytucjonalną w takich organizacjach, jak Ruch Narodowy czy nawet Solidarni 2010. Charakterystyczne, że obie partie rządzące, nawet PSL zakochany niegdyś w discopolowym przeboju *Wszyscy Polacy to jedna rodzina*, nie mają dla tych inicjatyw żadnej kontrpropozycji.

Współczesna scena muzyczna nie dzieli się oczywiście tak jak scena polityczna, ale od czasu do czasu dają o sobie znać konsekwencje wspomnianej wcześniej polityki historycznej propagowanej przez PiS. Nowa twórczość Kukiza czy Nowaka to niejedyny przykłady, o czym można się było przekonać choćby podczas obchodów 70. rocznicy Powstania Warszawskiego, a także przy okazji dwóch ostatnich Marszów Niepodległości. Może nie jest to to samo, co wymyślony w czasach rządów ekipy Jarosława Kaczyńskiego „patriotyzm jutra”, ale na pewno spotykamy się w tym przypadku z wizją narodowej jedności z mocnym akcentem nacjonalistyczno-klerykalnym. Natomiast ekscesy wokół tęczy na warszawskim Placu Zbawiciela, wraz z komentarzami prawicowych polityków znajdują swój artystyczny wyraz w piosence zasłużonego w krzewieniu radykalnej myśli narodowej zespołu Konkwista 88 *Niewyciężeni*:

*Dzisiejsze ulice,
Narkomania i homoseksualizm.
Czy właśnie o to walczyli,
Czy po to oddali swe życie?
Powinni jeszcze wrócić,
Chociaż na jakiś czas,
Waleczni i nieugięci,
Duma naszego narodu*

Tak czy inaczej osobliwością naszych czasów staje się subkulturowa wojna nacjonalistycznych radykałów z anarchistami, będąca odpryskiem większej całości, czyli wojny aktualnych polskich tradycjonalistów z aktualnymi polskimi modernistami. Problem w tym, że głos tych ostatnich nie dochodzi do ostatnich

rządów publiczności. O wiele głośniejszy jest patriotyzm kibiców piłkarskich, głoszących dumę narodową polityków i przestrzegających przed zgnilizną moralną kosmopolitycznego Zachodu hierarchów kościelnych. Nowoczesna redefinicja patriotyzmu wobec takiej siły nie ma większych szans.

"PATRIOTISMS" OF THE POLISH POP MUSIC

Co-creation of collective identities through the popular culture has quite a rich tradition in Poland. This phenomenon is reflected for example by usage of patriotic themes in the popular music. This is evidenced by numerous examples of the period between 1939 and 1989 and in the post-1989 pop music. Phenomena of subcultural nationalism, folk character of the pop culture and so called high culture, and official historical policy are an overlay to the above. Last anniversaries of the Warsaw Uprising and the related celebrations seem to have a significant meaning here.