

# „Takie prościuteńkie słowa”? Piosenka jako performans na przykładzie *Jeszcze w zielone gramy* Wojciecha Młynarskiego

**Michał Łukowicz**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0001-8697-935X

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

## Wprowadzenie

8 kwietnia 2020 roku warszawski Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza na swoim oficjalnym kanale w serwisie YouTube zamieścił film opatrzony podziękowaniami „dla wszystkich zaangażowanych w walkę z koronawirusem” [Ateneum 0:01-0:04]. Ów materiał wideo był piosenką – coverem znanego przeboju Wojciecha Młynarskiego *Jeszcze w zielone gramy*. Z powodu pandemii COVID-19 wykonawcy – aktorzy i przyjaciele Teatru Ateneum (m.in. Artur Andrus, Artur Barciś, Piotr Machalica, Marian Opania, Ewa Telega, Magda Umer, Wiktor Zborowski) – nie mogli wykonać utworu wspólnie, każdy z nich nagrał partię wokalną w swoim domu, następnie wszystkie ścieżki zsynchronizowano i zmontowano, dodając warstwę instrumentalną. Pełne energii wykonanie przez znane postacie polskiej kultury (reprezentujące różne pokolenia), liczne zabiegi dynamizujące utwór i zwiększające jego emocjonalny wydźwięk, a także „pandemiczne realia” sprawiły, że nowa wersja piosenki szybko zyskała bardzo dużą popularność. Wiele zamieszczonych pod filmem komentarzy internautów

dowodziło sukcesu inicjatywy – „przeniesienia” piosenkowych znaczeń w nowy, aktualny kontekst. Lektura tych internetowych przemyśleń<sup>3</sup> uprawomocniać może założenie, że wersja evergreenu Młynarskiego z 8 kwietnia 2020 roku była inną piosenką niż ta, którą wykonywał sam autor – rekontekstualizacja zmieniła jej znaczenia. Metaforyczna „gra w zielone”<sup>4</sup> przestała być li tylko stawianiem czoła upływającemu czasowi. Co więcej, przypuszczać można, że od kontaktu z coverem Teatru Ateneum dla wielu słuchaczy (pewnie tych, którzy do tej pory utworu nie znali) *Jeszcze w zielone gramy* będzie przede wszystkim piosenką o walce z koronawirusem<sup>5</sup>.

1 Informacje na temat przedsięwzięcia zamieściły m.in. Onet.pl (9.04.2020), Gazeta.pl (10.04.2020), Wyborcza.pl (9.04.2020) i Eska.pl (10.04.2020).

2 Kanał TVN24 na swojej antenie emitował materiał o piosenke 9 kwietnia 2020.

3 Kilka komentarzy spod filmu (pisownia oryginalna): Joanna Miłkowska-Dymanowska: „Właśnie skończyłam swoją wartę w szpitalu... trochę brakło otuchy... a tu ten kawałek... teraz już wiem jak będę ładowała akumulatory zakładając ten duszący kostiumik”; Beata Pluta: „skąd Wojciech Młynarski wiedział że taki tekst będzie nam potrzebny?”; Anna Grzybek: „Nie pamiętam już ile razy tego wysłuchałam... Nasze »niby ważne« a tak naprawdę żadne problemy z każdym wyspiewanym słowem zyskują nowe znaczenie” [“Ateneum”].

4 Przywołanym frazeologizmem, a także samym motywem gry w zielone w polskiej literaturze zajmowała się Izolda Kiec [Kiec].

5 „Przed wszystkim”, ponieważ ten kontekst z pewnością zostanie najmocniej zapamiętany. Nie można jednak nie wspomnieć, że omawiane wykonanie w kwietniu 2020 r. miało również wydźwięk polityczny. Polskie środowisko artystyczne bardzo negatywnie odnosiło się bowiem do wprowadzonych przez obóz rządzący pandemicznych obostrzeń mocno uderzających w twórców teatralnych. Dodatkowo w kwietniu 2020 atmosfera w kraju była bardzo

W świetle powyższych założeń wydawać się może, że każde nowe wykonanie (odtworzenie) piosenki jest niejako jej nowym „stworzeniem”. Takie ujęcie sytuuje piosenkę w pobliżu kategorii performansu. W niniejszym artykule chciałbym przybliżyć właśnie ten sposób rozumienia piosenki na przykładzie przywołanego wcześniej przeboju Wojciecha Młynarskiego. Traktowanie piosenki (jej poszczególnych wykonania) jako performansu pozwoli spojrzeć na ten wielokodowy gatunek z nowej perspektywy, umożliwi również zarysowanie kształtów i form jej szerokiego społecznego funkcjonowania, a także relacji piosenka–społeczeństwo.

### **Jeszcze w zielone gramy jako performans**

Jeden z czołowych współczesnych badaczy teatru, Richard Schechner, definiuje performans jako „zachowane zachowanie” [44]. Źródłem ogromnej funkcjonalności wspomnianego pojęcia jest jego pojemność definicyjna<sup>6</sup> i jeszcze szerszy horyzont możliwości czytania poszczególnych działań, zachowań, rzeczy jako performansów<sup>7</sup>. Schechner przekonuje bowiem, że „każde działanie – nieważne: małe czy wszechogarniające – składa się z zachowanych zachowań” [44]. W tym rozumieniu w zasadzie większość ludzkich zachowań lub działań będzie performansem, a każde z nich będzie można jako performans analizować.

Istotą omawianego pojęcia byłoby zatem budowanie komunikatów w nawiązaniu do własnych bądź wspólnych doświadczeń performatywnych. Osoba performująca tworzy treści, opierając się na istniejących już elementach (gestach, słowach) czy strukturze (np. rytuale, gatunku) i performuje tym samym komunikat do odbiorcy, mniej lub bardziej zorientowanego w źródłach „zapożyczeń”. W świetle niniejszego spojrzenia w zasadzie każdy element performansu może zawierać znaczenie. Fortunność przekazu – poziom poprawnego (jak najbliższego zamysłu nadawców) odczytania

znaczeń leżeć będzie zarówno po stronie nadawcy, jak i odbiorcy<sup>8</sup>.

Spojrzenie na piosenkę jako performans może okazać się produktywnie i inspirujące przede wszystkim dlatego, że w ramach takiej interpretacji oświetlone zostaną te elementy, które w analizach często pozostają zakryte. Wypreparowane przez Schechnera performatywne pytania: „Jak rozwija się to wydarzenie w czasie i w jakiej przestrzeni je umieszczono?”, „Jakie role się gra i w jakim stopniu, jeśli w ogóle, różnią się one od ról codziennych?”, „Jak panuje się nad tym, co się wydarza, jak się to rozpowszechnia, przyjmuje, ocenia?” [65], umożliwiają badanie obiektów analiz (tu: piosenek) jako wydarzeń/komunikatów zanurzonych w kulturze i społeczeństwie, będących zarówno rezultatem procesów społeczno-kulturowych, jak i elementem je w określony sposób komentującym, oceniającym, a nawet modelującym.

Badacz analizujący cover *Jeszcze w zielone gramy* w wykonaniu aktorów i przyjaciół Teatru Ateneum jako performans zwrócić może uwagę na szereg zagadnień, które włączają w przestrzeń analizy elementy piosenki pozostające do tej pory na marginesie badań nad gatunkiem. W takiej analizie chodziłoby nie tylko o tekst i muzykę (zgodnie z klasycznym postulatem Anny Barańczak, gdzie słowa i muzyka są podstawowymi kodami piosenki [8]), ale również dużą rolę odgrywałyby ekspresja wykonawcza, osobowość sceniczna śpiewającego, autor, historia, jaka stoi za utworem (np. poprzednie wersje), kontekst wykonania i wiele innych zmiennych, które aktualizują<sup>9</sup> się w relacji między wykonawcą a słuchaczami albo nawet między samymi słuchaczami. Ci ostatni, uczestnicząc w koncercie, wykonując swoje wersje utworów bądź odtwarzając je znajomym w określonych okolicznościach, również mogą nadawać im nowe sensy. Rekontekstualizacja „odbywa się” jako „autopojetyczna, wciąż zmieniająca się pętla feedbacku” [Fischer-Lichte 78], gdzie wszyscy uczestnicy performansu (każdorazowego wykonania) doprowadzają wspólnymi siłami do powstania nowej jakości, ale nikt nie może jej „w pełni z góry zaplanować, kontrolować i w tym sensie tworzyć” [78].

napięta z powodu zbliżających się wyborów prezydenckich i licznych kontrowersyjnych ruchów obozu rządzącego wokół tego wydarzenia (m.in. kwestia majowych wyborów korespondencyjnych). Występujący w filmiku Teatru Ateneum twórcy w większości kojarzeni są ze środowiskami opozycyjnymi (m.in. Artur Andrus występujący w programie satyryczno-politycznym *Szkle kontaktowe*), co mogło wpływać na polityczne interpretacje wykonania.

6 Wspomniana „pojemność definicyjna” powołuje z drugiej strony ograniczoną operacyjność pojęcia.  
7 Zdaniem Richarda Schechnera każde „zachowanie, wydarzenie, działanie albo rzecz można studiować jako performans” [56].

8 Według badań Charlesa Hocketta, twórcy terminu „gramatyka słuchacza”, ponad 50% fortunności komunikatu leży po stronie odbiorcy, jego kompetencji różnego typu w percepcji sensu [220-236].

9 Schechner przekonuje, że w tradycji europejskiej performatywność nie zależy od samego zdarzenia, ale od jego umiejscowienia i odbioru [54].

### Problematyczne słowa

Kluczowym pytaniem w ramach interpretacji jest pytanie o temat: o czym utwór traktuje? Podstawowym kodem piosenki, na którym opierają się tego typu analizy, jest jej warstwa słowna. Z całą pewnością w obrębie tego elementu znajdować się będzie Barthes'owskie *punctum* piosenki<sup>10</sup> – jej najbardziej przyciągający, działający emocjonalnie na słuchaczy składnik, mający niebagatelny wpływ na indywidualne (jednostkowe) odczytania jego treści. Potwierdzać to zdaje się Simon Frith, który, powołując się na Richarda Rogersa, ustawił słowa ponad inne kody składające się na pierwszy odbiór piosenki: „Dla Rogersa było jasne – i nadal jest to oczywista prawda – iż **piosenka** [wyr. M.Ł.], jej podstawowa struktura melodyczna i rytmiczna, jest zwykle uchwytywana za pośrednictwem wypełniających ją słów, nawet jeśli docierają one do nas we fragmentach (lub, co jest częstsze i bardziej świadome, w szlagwortach i refrenach)” [215].

W przypadku *Jeszcze w zielone gramy* analiza tego elementu utworu sugeruje, że ogólny sens całości performowanego przez Młynarskiego komunikatu zasadza się wokół idei czerpania z życia pomimo upływającego czasu. Powyższe rozpoznania dotyczą jednak odczytania fortunnego, zbliżonego do autorskich założeń (albo literalnych sensów użytych słów). Inaczej jednak utwór może odczytać osoba, która ma utrudniony „dostęp” do treści werbalnej – jest nieprzygotowanym słuchaczem i na przykład metaforę „grania w zielone” odczyta dosłownie lub błędnie, inaczej treść utworu może odebrać ktoś, kto nie dosłyszy poszczególnych fragmentów. Powyższa sytuacja nie musi być nawet efektem jakiegoś defektu bądź pomyłki po stronie słuchacza. Michał Traczyk, posilkując się Barthes'owską „koncepcją” czytania fotografii („ja sam mam być miarą wiedzy fotograficznej” [Barthes 21]), twierdzi, że znaczenia piosenki „rodzą się w stanie pierwotnym, bez kultury» [18] i są właściwe jednemu, niepowtarzalnemu podmiotowi, przez co w każdej innej relacji są także niepowtarzalne (i nieprzewidywalne)” [Traczyk 23]. Jeżeli więc spojrzysz na ów brak pełnego dostępu do warstwy werbalnej szerzej – włączysz w to zagadnienie niezrozumienie pojedynczych sensów czy słów<sup>11</sup> – całościowa treść piosenki

staje się bardziej problematyczna i sensotwórczy ciężar przenieść się musi na inne jej elementy, uwypuklające performatywny charakter piosenki.

### „Głos” i osobowość wykonawcy

Można się pokusić o uznanie osobowości scenicznej wykonawcy bądź Frithowskiego „głosu”<sup>12</sup> jako głównego czynnika, który wpływa na konstruowanie treści performowanej piosenki, zaraz po wspomnianej warstwie werbalnej. Niejednokrotnie zdarza się tak, że szeroko pojęty wizerunek artysty sprawia, iż performowana przez niego piosenka, oryginalnie wykonywana przez kogoś innego, zyskuje nowe sensy i zmienia interpretacyjne punkty ciężkości. Piosenka *Jeszcze w zielone gramy* w oryginalnym<sup>13</sup> wykonaniu autora – Wojciecha Młynarskiego, który w okolicach premiery utworu (1985) przekroczył czterdziestkę – odczytywana mogła być w głównej mierze jako opowieść człowieka podsumowującego swoje dotychczasowe życie<sup>14</sup>. Podmiot liryczny, pomimo popełnienia licznych błędów, przegapienia „stu” okazji, ma pewność, że wiele go jeszcze czeka. Używając do opisu swojej sytuacji liczby mnogiej, wpisuje się on w szerszą grupę, może pokolenie, które doświadczyło podobnych zawirowań w życiu prywatnym czy w przestrzeni społeczno-politycznej.

Z dzisiejszej perspektywy późniejsze wykonania Magdy Umer czy Mariana Opani, przez wzgląd na podobny wiek i artystyczną proveniencję wykonawców, nie miały potencjału znacznej zmiany performowanych sensów (choć, rzecz jasna, mogły je zmieniać – dla

polskojęzycznych. Na przykład w popularnej piosence zespołu BRATHANKI *W kinie, w Lublinie* wcale nie pada nazwa miesiąca, ale wokalistka śpiewa o niewielkiej polskiej wsi Klaj („W Klaju, w tramwaju Kochaj mnie”). Natomiast w utworze *Wehikul czasu* nazwa klubu „Puls” w ustach Ryszarda Riedla przypomina czasownik „pójść” (w internecie można nawet znaleźć informacje dementujące poprawność tej drugiej wersji, przybliżające historię wspomnianego przez muzyka klubu).

12 Badacz postulował analizę głosu z czterech punktów widzenia: ujmowanego jako instrument muzyczny, jako ciało, jako osobę i jako postać [Frith 254].

13 Wykonanie Młynarskiego jest powszechnie uznawane za pierwsze, mimo że oryginalnie pierwszą wykonawczynią piosenki była Zofia Kamińska. Piosenka została wykonana na koncercie „Premiery” w ramach XXII Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Trzeba zaznaczyć, że autorem muzyki przeboju był Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz.

14 Zresztą kwestia wieku i swobodnego podsumowania życiorysu pojawia się w książce *Młynarski. Rozmowy* z 2018 r. w kontekście tej właśnie piosenki [Młynarski].

10 Koncepcję *punctum* w ramach polskich *song studies* zaproponował Michał Traczyk [Traczyk].

11 Z pewnością każdy słuchacz z łatwością przywoła teksty zagranicznych piosenek, które sobie „dopowiadał”. Warto też zwrócić uwagę na potencjalne problemy w poprawnym odczytaniu wyspiewywanych słów nawet w piosenkach

poszczególnych słuchaczy zmiana mogła być istotna)<sup>15</sup>. Dopiero cover z 2017 roku w wykonaniu Macieja Maleńczuka, z uwagi na osobowość wykonawcy i jego mocne zaangażowanie polityczne, kierować może interpretację tekstu ku odbiorowi ideologicznemu. W lipcu wspomnianego roku, niedługo przed premierą płyty *Maleńczuk gra Młynarskiego*, ekswokalista Püdelśów wystąpił przed Pałacem Prezydenckim w Warszawie w ramach demonstracji „3xVeto”. Wykonał wtedy kilka piosenek będących komentarzem do bieżącej sytuacji politycznej. Ówczesny wizerunek Maleńczuka został jeszcze „politycznie dociążony” przez wykorzystanie *Mam zaśpiewać coś o cyrku*<sup>16</sup> jako singla promującego album z coverami piosenek Młynarskiego, jak również ilustrujący wspomniany utwór teledysk, który jawnie odnosił się do konkretnych postaci polskiej sceny politycznej. W tym kontekście performowana obok innych piosenek o politycznym wydźwięku *Jeszcze w zielone gramy* przestaje być wyłącznie utworem rozliczeniowym, a fragment: „Jeszcze się nam pokłonią ci, co palcem wygrażali” staje się jednoznacznie dookreślonym politycznie głosem artysty w debacie publicznej<sup>17</sup>.

Kolejna interpretacja słów Młynarskiego z 2017 roku w wykonaniu dwudziestopięcioletniej Darii Zawiałów również zmienia wydźwięk omawianego utworu z uwagi na osobę (czy głos) wykonawcy. W tym przypadku młody wiek wokalistki także nie pozwala traktować tekstu piosenki jako rozliczenia z przeszłością. Zawiałów nie zajmuje również jasno określonych pozycji światopoglądowych, dlatego wykluczone jest czytanie jej coveru

przez pryzmat zaangażowania politycznego<sup>18</sup>. Omawiana wersja utworu powstała jako piosenka promująca film *Plan B* Kingi Dębskiej z 2018 roku i szybko stała się radiowym hitem<sup>19</sup>. Piotr Czerkawski w swojej recenzji na łamach portalu Filmweb opisał wspomniany obraz Dębskiej jako „dzieło przystępnie opisujące perypetie bohaterów, szukających życiowej równowagi w obliczu spadającego na nich nieszczęścia” [Czerkawski] i pewnie w tym kluczu można szukać nowych znaczeń tekstu Młynarskiego. Młody głos Zawiałów ma również potencjał zwrócenia uwagi odbiorcy na problemy i dylematy pokolenia wokalistki i wydaje się, że ten kontekst też ma interpretacyjny sens.

### Piosenka w służbie kontekstu i kontekst w służbie piosenki

Zdaniem Edwarda Balcerzana piosenka jest „zawsze posłuszna kontekstom – a przecież zawsze w pewien sposób niezależna od otoczenia, zachowująca tożsamość” [46-47]. Przez wzgląd na ten fakt funkcjonować ona może również jako rytuał intensyfikacji emocji, ucieleśniając je za pośrednictwem części składowych komunikatu. Czasem więc ze względu na kontekst zmienić się może jej wydźwięk czy sens, bywa też, że kontekst modyfikuje zawarte w utworze znaczenia, następuje niejako jego neosemantyzacja. Badanie piosenki jako performansu otwiera szersze możliwości czytania zarówno tego gatunku, jak i przestrzeni kulturowo-politycznej poprzez analizę wzajemnego wpływu tych dwóch elementów<sup>20</sup>.

Przed wszystkim piosenka może zmieniać swoje sensy w związku z kontekstem wykonania – miejscem, czasem czy okazją. Przykładem takiego przesunięcia się sensów w stosunku do oryginalnej wersji *Jeszcze w zielone gramy* może być jej realizacja wyśpiewana przez Adama Nowaka na pogrzebie Grzegorza Miecugowa w 2017 roku. Choć aranżacja utworu została „dostosowana” do sytuacji – pełnemu melancholii głosowi wokalisty towarzyszyła jedynie gitara akustyczna i kontrabas

15 Należy jednak zwrócić uwagę, że kontekst szybko się dezaktualizuje i niewykluczone, że elementy, które przed laty mogły mieć znaczący wpływ na odczytanie konkretnej wersji utworu, dziś już się rozmyły.

16 Trzeba zaznaczyć, że *Mam zaśpiewać coś o cyrku* jest utworem napisanym w jakże znaczącym roku 1981 i krytycznie odnosi się do rzeczywistości PRL, przedstawiając odwróconą wizję rzeczywistości – świat (państwo) jako cyrk, w którym nic nie jest na swoim miejscu.

17 Warto również zwrócić uwagę na fakt, że od pewnego momentu omawiana piosenka mogła w niektórych kręgach być odczytywana jako polityczna ze względu na ideologiczne zaangażowanie samego twórcy. Młynarski pod koniec swojego życia był bardzo wyrazistą postacią polskiego życia społecznego, często zabierał głos w debatach publicznych, gdzie kpil z politycznych elit (jednym z jego najbardziej znanych tekstów był wierszyk *Wina Tuska* kąśliwie komentujący zrzucanie przez przeciwników politycznych odpowiedzialności za wszystkie negatywne wydarzenia w kraju na byłego premiera – Donalda Tuska).

18 Taka sytuacja mogłaby mieć miejsce, gdyby wersja Maleńczuka „zdominowała” czy „przyćmiła” oryginał i opinia publiczna kojarzyłaby *Jeszcze w zielone gramy* przede wszystkim z ekswokalistą Püdelśów (analogicznie było z piosenką *Kolorowe jarmarki*, dziś kojarzoną z Marylą Rodowicz, podczas gdy jej oryginalnym wykonawcą i autorem był Janusz Laskowski).

19 Piosenka kilka razy znalazła się na szczycie Listy Przebojów Programu Trzeciego Polskiego Radia w 2018 r.

20 Erika Fischer-Lichte przekonywała, że „w ramach estetyki performatywności nie da się klarownie od siebie oddzielić sztuki, życia społecznego i polityki” [79].

Karima Martusewicz, nie ulega wątpliwości, że to nie sposób performowania „ustawił” jej nowe sensory, a okoliczności wykonania. Umieszczenie piosenki, w ramach której podmiot podsumowuje swoje życie i spogląda z nadzieją w przyszłość, w realnej sytuacji „podsumowania życia zakończonego” generuje nowe sensory – metafizyczne bądź po prostu mogące dodać otuchy tym, którzy w związku ze stratą ważnego dla siebie człowieka „kleją połamane skrzydła”.

W podanym przykładzie performowania *Jeszcze w zielone gramy* (a także w wersji aktorów i przyjaciół Teatru Ateneum) ujawnia się wspólnototwórczy charakter tego typu komunikatów artystycznych, który często wiąże się z kontekstem ich „doświadczenia”. Z pewnością dla części uczestników pogrzebu Miecugowa utwór Młynarskiego nie będzie tą samą piosenką co wcześniej – nabierze nowego znaczenia, które przysłonić może (w zależności od rozmaitych czynników) wcześniejsze odczytania. Powstanie zatem wspólnota słuchaczy, którzy utwór rozumieć będą w podobny sposób. Oczywiście, przykład ten dotyczy mikrowspólnoty, ale wzięwszy pod uwagę to, że w podobny sposób mechanizm ten działać może na większe grupy związane z konkretnymi stronnictwami politycznymi czy światopoglądowymi – piosenka rozumiana jako performans może stać się istotnym i szerokim elementem namysłu naukowego dającym wgląd w procesy społeczne. W ostatnich latach ten związek piosenki z przestrzenią społeczno-polityczną jest szczególnie widoczny. Najbardziej jaskrawym przykładem może być piosenka Kazika Staszewskiego *Twój ból jest lepszy niż mój*, której kontekst wykonania – kontrowersyjna Lista Przebojów Programu Trzeciego z 15 maja 2020 roku – wzmocnił wyśpiewywane przez wokalistę sensory i spowodował realne zmiany w przestrzeni społecznej.

### Podsumowanie

Muzyka, jak przekonuje antropolożka Georgina Born, jako jeden z najbardziej wpływowych elementów współczesnej kultury popularnej stała się medium zarówno do agregacji społecznej, jak i kształtowania tożsamości [“Mediation Theory” 362]. Jej społeczny wpływ jest współcześnie nie do przecenienia między innymi z uwagi na internet i media społecznościowe, które funkcjonują również jako platforma do dzielenia się ze sobą dziełami kultury popularnej. Born stworzyła pojęcie „muzycznie wyobrażonych wspólnot”, w ramach których współtworzący je aktorzy społeczni „mają poczucie, że są częścią pewnej grupy związanej z określoną muzyką:

grona uczestników danego festiwalu, wielbicieli danego artysty czy gatunku muzycznego” [“Afterword” 281]. W tym kontekście piosenki stają się nie tylko dziełami sztuki, indywidualnymi komunikatami zawierającymi rozmaite sądy na temat rzeczywistości, faktami społecznymi<sup>21</sup>, ale także elementami rzeczywistości, które mogą potwierdzać lub modyfikować indywidualne i społeczne tożsamości. Czytanie omawianego gatunku jako performansu pozwala na uchwycenie i zdiagnozowanie poszczególnych trybów funkcjonowania.

Podsumowując, ze względu na liczne kanały (koncert, rozmaite media analogowe, wirtualne) i sposoby funkcjonowania (wszechobecność, codzienność, rytualność) piosenki odgrywają dzisiaj ważną rolę w tworzeniu lub redefiniowaniu (w mniej lub bardziej intencjonalny sposób) ludzkich tożsamości indywidualnych i zbiorowych. Ów wpływ może polegać na konfirmacji lub kontestacji treści, które niesie ze sobą konkretny utwór (wraz z całą wielokodową zawartością), będący tak jak piosenka – performensem. Performatywny wgląd nie tylko w ich treść werbalną, ale również inne elementy (ekspresja, rytm, osobowość artysty, konteksty) pozwalają na badanie społecznego kształtowania się sensów, znaczeń i związanych z nimi mechanizmów.

Omówione w niniejszym artykule realizacje evergreenu Wojciecha Młynarskiego ze zwróceniem szczególnej uwagi zaledwie na kilka kształtujących je performatywnych elementów dowodzą, że piosenki tylko pozornie są blahymi artystycznymi komunikatami. Ich bezsprzeczna siła leży nie tylko w powszechnej obecności, ale również modalności, która pozwala dowolnie rozmaicie modyfikować sensory w nich zawarte. Z tego powodu nawet tak „bezpieczne” utwory jak *Jeszcze w zielone gramy*, nabierając nowych znaczeń i kontekstów, mogą stawać się diametralnie różnymi komunikatami, umożliwiającymi diagnozowanie zmian zachodzących w przestrzeni społeczno-kulturowej.

<sup>21</sup> Czytanie piosenek jako faktów społecznych postulował Jerzy Wertenstein-Żułowski [78].

## LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Ateneum. "Jeszcze w zielone gramy – Zespół i Przyjaciele Teatru Ateneum". *YouTube*, 7 kwietnia 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=Gz2twrgKeMA&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=Gz2twrgKeMA&feature=emb_title).
- Balcerzan, Edward. "Popularność piosenki – niepopularność poezji". *Poezja*, no. 4, 1970.
- Barańczak, Anna. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Ossolineum, 1983.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Translated by Jacek Trznadel, Aletheia, 2008.
- Born, Georgina. "Afterword: Music Policy, Aesthetic and Social Difference". *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*, edited by Tony Bennet, et al., Routledge, 2005, pp. 265-291.
- . "Mediation Theory". *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, edited by John Shepherd, et al., Routledge, 2015, pp. 359-367.
- Czerkawski, Piotr. "Plan niedoskonały". *Filmweb.pl*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Plan+B-21030>.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Translated by Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, 2008.
- Frith, Simon. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Translated by Marek Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Hockett, Charles. "Grammar for the Hearer". *Structure of Language and Its Mathematical Aspects*, vol. XII, 1961, pp. 220-236.
- Kiec, Izolda. "W zielone gramy, czyli jak odzyskać raj utracony". *Igraszki trafu, teatru i tematów*, edited by Dobrochna Ratajczakowa, Barbara Judkowiak, Wydawnictwo Polinfo, 1996, pp. 95-107.
- Młynarski, Wojciech. *Rozmowy*. Prószyński, 2018.
- Schechner, Richard. *Performatyka: Wstęp*. Translated by Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Traczyk, Michał. *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*. Wydawnictwo Poznańskie, 2009.
- Wertenstein-Żuławski, Jerzy. *Między rozpaczą a nadzieją. Rock, młodzież, społeczeństwo*. Instytut Kultury, 1993.

## ABSTRACT

**"Such simple words?" Song as a Performance on the Example of "Jeszcze w zielone gramy" by Wojciech Młynarski**

Michał Łukowicz

This article presents interpretative possibilities resulting from reading a song (its particular performances) by means of the category of performance. The definition of this concept used in the research is drawn from Richard Schechner's theory, while the understanding of various aspects of the song's performativity is based both on Schechner's "performative questions" and Erika Fischer-Lichte's findings. On the example of Wojciech Młynarski's "Jeszcze w zielone gramy" and various performances of the aforementioned hit song (by actors and friends of Teatr Ateneum, Maciej Maleńczuk, Daria Zawiałow, among others), the numerous possibilities of "capturing" this multi-coded genre are examined, allowing us to outline the shapes and forms of its broad social functioning as well as the relation between the song and society.

**keywords:** song, performance, popular music, society