

PAWEŁ BALEWSKI*

KICZ W STYLU REGGAE

WSTĘP

Muzyczna tandeta kojarzy się z niektórymi wersjami popu i disco, a szczególnie z ostatnio wracającym do łask disco polo. Elementy kiczu można spotkać także w muzyce o karaibskim rodowodzie, zarówno w nagraniach pochodzących z Jamajki, które gatunkowo stanowią pochodną reggae, jak i w brzmieniach tworzonych przez nie-Jamajczyków, które choć stylem przypominają muzykę reggae, faktycznie nie mają wiele wspólnego z jej kulturą i wartościami. Klasyczne jamajskie style, jak roots, zwany muzyką korzeni, lub reggae kulturowym (*cultural reggae*) i jego bardziej przestrzenna wersja – dub, wciąż zachowują swój alternatywny, wręcz podziemny charakter. Podobnie jak dwadzieścia czy trzydzieści lat temu, nadal niezbyt często są one obecne w polskich stacjach radiowych i telewizyjnych¹. W mass mediach można usłyszeć jednak jamajsko brzmiący pop lub tzw. *lovers rock*². Do medialnego głosu dochodzą także pochodne reggae, jak dancehall i raggamuffin, czego przykładem może być wybuch popularności Kamila Bednarka.

* MGR INŻ. PAWEŁ BALEWSKI – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Katedra Socjologii i Antropologii Kultury, socjologia / antropologia kulturowa.

¹ S. Gołaszewski, *Reggae – Rastafari*, Katowice 2012, s. 19.

² Tamże, s. 23. Gatunek *lovers rock* wikipedia.pl definiuje jako „brytyjski podgatunek reggae, powstały w latach 70. [...] Powstał niejako w opozycji do głównego nurtu reggae, przesyconego ideami rastafari i polityką” (*Lovers rock* [online], [dostęp: 7 grudnia 2013]. Dostępny w Internecie: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Lovers_Rock>). Utwory z gatunku *lovers rock* charakteryzuje wolniejsze, często balladowe tempo.

Nim przejdę do dalszej analizy, chciałbym wskazać perspektywę, z której będzie ona dokonywana. Muzyka reggae od wielu lat jest mi bliska, przede wszystkim za sprawą uczestnictwa w licznych koncertach i festiwalach, podczas których miałem okazję doświadczać „żywej” muzyki. Dziś wiem, że trudno przejść obok niej obojętnie i pewien rys takich doświadczeń utrwała się. Zdaję sobie też sprawę, że reggae wywołuje skrajne emocje – jedni je kochają, a dla innych nie stanowi większej wartości. Istnieją też jego zagorzali przeciwnicy ideologiczni. Zdarza się, że różni uczestnicy oceniają walory artystyczne danego występu w sposób skrajnie odmienny. Ocena walorów artystycznych (także etycznych) pełna jest subiektywizmu i bywa źródłem nieporozumień.

Innym źródłem inspiracji do powstania tego tekstu jest materiał muzyczny obejrzany lub zasłyszany za pośrednictwem Internetu, radia i telewizji, a także wiedza wypływająca z lektury książek na temat reggae – zarówno jej polskich propagatorów, m.in. Sławomira Gołaszewskiego, jak i autorów zagranicznych. Słowo „reggae” to termin niezwykle pojemny. Poznając go bliżej, okazuje się, że nie jest to pojęcie homogeniczne, raczej jest naznaczone niezliczonymi odcieniami. Od kilku dekad „muzyka serc” powstaje już nie tylko na Jamajce i w Wielkiej Brytanii. Jest to gatunek tworzony niemal na całym świecie – w wielu od siebie oddalonych krajach, m.in. takich jak Polska, RPA czy Japonia. Tylko w Polsce od początku lat 80. powstało kilkaset zespołów grających reggae³. Ilościową obfitość i jakościową różnorodność gatunek ten zawdzięcza zarówno procesom globalizacyjnym, dzięki którym muzyka mogła rozprzestrzeniać się niemal bez ograniczeń, jak i swoim uniwersalnym zdolnościom adaptacji do lokalnych warunków.

Niniejszy szkic mógłby odnosić się tylko do polskiej lub brytyjskiej wersji reggae, dzięki czemu analiza byłaby bardziej dogłębna. W tym przypadku nie udałooby się jednak dokonać porównań i szerszych nawiązań, które w obliczu globalnego rynku muzycznego wydają się konieczne. Można byłoby także skupić się wyłącznie na muzyce tworzonej na Jamajce lub nagrywanej tylko przez Jamajczyków, z kolei tego mógłby podjąć się wyłącznie badacz doskonale znający jamajską kulturę. Zresztą taką próbę podjęli już Brian Jahn i Tom Weber, owocem tego jest obszerna publikacja pt. *Reggae Island. Jamaican Music In The Digital Age*, której autorzy pytają kilkudziesięciu twórców reggae o obecny stan gatunku.

Niniejszy artykuł ma charakter skrótowy i choć skupia się zarówno na muzyce zagranicznej, jak i polskich utworach, jego celem nie jest całościowej ocena, tylko analiza wybranych materiałów pod kątem obecnego w nich kiczu. Przy tym odnosi się do trzech poziomów – brzmienia, przekazywanych treści i aspektu wizualnego (m.in. stylizacje i scenerie w klipach). O ile można przelać na papier fragment tekstu utworu, a wizualną stronę teledysku zaprezentować, choćby szczątkowo, na zrzutach ekranowych, o tyle brzmienia muzyki nie da się tak zaprezentować, a jego słowny opis, nawet dokładny, nigdy nie będzie dostateczny, bo

³ J. Hejenski, *Encyklopedia polskiego reggae*, Gliwice 2004, s. 5.

brzmienie wykracza daleko poza możliwości werbalnego opisu. Przeplatanie tekstu z prezentacją wybranych materiałów audiowizualnych sprawiłoby, że to, co pragnę przekazać, byłoby bardziej zrozumiałe. Takiej możliwości niestety nie ma. To, co mi pozostaje, to poprosić Czytelnika, aby w miarę możliwości, zgodnie z tokiem wywodów, zapoznał się z materiałami, do których nawiązuję. Załączam adresy źródeł wybranych nagrań, ponieważ są one ogólnodostępne w sieci.

W tekście postaram się ukazać różne oblicza reggae. Nawiążę do kilku utworów polskich i zagranicznych grup muzycznych, zarówno takich, które są popularyzowane przez media i znane szerokiej grupie odbiorców, jak i tych, których znajomość na ogół nie wykracza poza krąg miłośników reggae i członków subkultury. W tym miejscu chciałbym podkreślić, że analiza utworów będzie miała charakter raczej krytyczny niż antropologiczny, tzn. w znacznej mierze stanowić będzie moją opinię, z którą inni, szczególnie znawcy muzyki rozrywkowej, mogą się nie zgadzać. Mimo że kicz odbieram raczej intuicyjnie niż poprzez zwierciadło definicji wyznaczonych przez teoretyków, nie dystansuję się od wyznaczników kiczu określonych przez Abrahama Molesa – niedostosowania, kumulacji, synestezijnej percepcji, przeciętności i komfortu⁴, a także teoretycznych spostrzeżeń innych uczonych, do których będę nawiązywał podczas analizy wybranego materiału.

Główną tezę, którą stawiam w niniejszym szkicu, jest stwierdzenie, że treściowe przesłanie, które niegdyś było nieodłącznym elementem jamajskich brzmień i stanowiło o tożsamości gatunku, dzisiaj nie jest już tak silnie związane z reggae. Drugą ważną konstatacją jest twierdzenie, że muzyczny styl reggae jest chętnie wykorzystywany do realizacji nagrań pop, co bywa źródłem powstawania kiczu. W celu lepszego zrozumienia tematu przez Czytelnika, zacznę od krótkiego przywołania historii i znaczenia reggae, a także wskażę kilka muzycznych przykładów, które uchodzą za klasykę gatunku.

I. HISTORIA I ZNACZENIE REGGAE

Reggae powstało w wyniku wpływu bluesa, r'n'b i soulu⁵ na mieszkankę jamajskiego mento i trynidadzkiego calypso. Jednak prawdziwe korzenie reggae to afrykańskie rytmy i bębny, do których Jamajczycy mogli powrócić wraz z końcem czasów niewoli⁶. W wyniku połączenia powyższych wpływów w połowie lat 50. powstał

⁴ A. Moles, *Kicz czyli Sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 76–81.

⁵ S. Gołaszewski, *Reggae – Rastafari*, s. 15, 70–71; A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 193; T. White, *Catch a Fire. Życie Boba Marleya. Muzyka, misja, magia*, tłum. M. Magura Góralski, A. Jarosiński, Halinów 2007, s. 17–19.

⁶ S. Gołaszewski, *Reggae – Rastafari*, s. 26.

gatunek ska oparty o szybki i skoczny rytm. Z czasem typowe dla niego sekcje dęte mieszały się z tłem, a coraz częściej pojawiały się solowe linie wokalne. Na pierwszy plan wybiła się gitara basowa, a pulsujący rytm stał się bardziej akcentowany. Tak zrodziło się wczesne reggae, zwane *skinhead reggae*, które podobnie jak ska docierało do Wielkiej Brytanii, gdzie za sprawą migrujących zarobkowo Jamajczyków zyskiwało nowe elementy. W tym okresie swój rozkwit przeżywał synkretyczny, millenarystyczno-mesjański kult rastafarianizmu, zapoczątkowany na Jamajce w latach 30. XX wieku przez Marcusa Garveya, odnoszący się do rasowego i społecznego ucisku. Rastafarianie nawoływali do powrotu do ojczystej, afrykańskiej ziemi, a władce Etiopii Haile Selassie I ogłosili ostatnim z mesjaszów i wcieleniem Boga – Jah. Sam cesarz odwiedził Jamajkę w 1966 roku. Rozkwit reggae splótł się czasowo nie tylko z rozwojem nowego ruchu religijnego, ale także z turbulentną sytuacją polityczną. Był to trudny okres kryzysu ekonomicznego na Jamajce. W tym czasie zaprzestawano grać beztrioskie utwory typowe dla wczesnego reggae. Na początku lat 70. powstał główny nurt jamajskiej muzyki zwany roots, co oznacza muzykę korzeni. Jest to tzw. reggae kulturowe (*cultural reggae*), które stało się nośnikiem dla treści ruchu Rastafari, często obfitując w teksty nawiązujące do Starego Testamentu, a także w elementy czerpiące z pozachrześcijańskich duchowości. Roots zyskał miano muzyki duchowej, jeszcze bardziej zaangażowanej społecznie. W latach 80. powstały inne spokrewnione gatunki, jak dancehall i ragamuffin, które ze względu na duże podobieństwo są niekiedy określane mianem utworów reggae. O tym, co stanowi muzykę zaliczaną do reggae, a co nią nie jest, można dyskutować, jednak *roots reggae* to z pewnością reggae *sensu stricto*. Roots za sprawą Boba Marleya stał się znany niemal na całym świecie. Jeśli chodzi o samo słowo „reggae”, trudno jednoznacznie rozwikłać kwestię jego etymologii. Jako pierwsza użyła go grupa The Maytals w 1967 roku. Wokalista tłumaczył, że reggae wiąże z angielskim *regular people*, co oznacza „zwykłych ludzi, którzy cierpią i nie mają tego, co chcą, o czym marzą i czego pragną”⁷. Hipotez na temat początków omawianego pojęcia jest znacznie więcej⁸. Jednak bardziej istotne są cechy konstytuujące muzykę roots. Przede wszystkim nie banalizuje ona rzeczywistości i nie jest intelektualnym szpanem. Wyraża natomiast codzienność, modlitwę, wyzysk i cierpienie, nie odstępując od rzeczywistej sytuacji⁹. Gołaszewski cytuje jednego z rastamanów: „Jesteśmy, kim jesteśmy, i Jah jest, który jest. I dlatego jesteśmy Ludem Bożym i dziećmi Jah, i gramy muzykę, która odzwierciedla rzeczywistą sytuację”¹⁰. Muzyka korzeni mówi o wyrwaniu z tradycyjnych wspólnot, niewolnictwie, kolonializmie, niepodległości i napięciach społecznych. Reggae, odwołując się do kulturowej tożsamości i duchowej łączności z rodzimą Afryką,

⁷ Tamże, s. 13–14.

⁸ T. White, *Catch a Fire*, s. 16–17.

⁹ S. Gołaszewski, *Reggae – Rastafari*, s. 132.

¹⁰ Tamże, s. 35.

pomaga powrócić do dawnych obrzędów i rytuałów w warunkach życia w miastach¹¹.

Reggae to nie tylko muzyka. To również [...] specyficzna sytuacja kulturowa, która zdarza się w dowolnym miejscu świata i powtarza w innych od czasów co najmniej biblijnych, a może od początku świata. Sytuacja ta to walka Dobra ze Złem. Dlatego właśnie reggae jest muzyką Walki. Jest również muzyką wiary, że Dobro musi ostatecznie zwyciężyć. Wykonawcy reggae są wojownikami, rycerzami wspieranymi w swej misji i walce, siłą i miłością Jah, jedynego Boga, który wiodąc ludzi ku sobie, pokazuje im kierunek drogi ich życia¹².



Zdjęcie 1. Marley podczas jednego z ostatnich koncertów w 1980 roku. Źródło: Zrzut ekranowy z YouTube, http://www.youtube.com/watch?v=-AN7HP6a_6w, [dostęp: 14 listopada 2013].

Biorąc pod uwagę temat szkicu, szersze omówienie twórczości ojców reggae wydaje się zbędne. Wspomnieć jednak trzeba o postaci Boba Marleya, bez którego być może nie znalazłbyśmy dziś jamajskiej muzyki, a na pewno nie brzmiałaby ona tak samo. Marley dla wielu stanowi nie tylko autorytet muzyczny, ale także autorytet moralny w osobie proroka rasta czy bardziej uniwersalnego, duchowego przewodnika. Bezdiskusyjny jest fakt, że dzięki Marleyowi reggae stało się jednym z wiodących nurtów w muzyce popularnej lat 70. i 80. Muzyka Boba i jego zespołu The Wailers to unikatowe i niesamowite pogodzenie mistycznego przekazu z sukcesem na rynku muzyki rozrywkowej.

Muzyka reggae na początku lat 80. pojawiła się także w naszym kraju. Najbardziej znamienitymi grupami tamtego okresu były zespoły: Izrael, Bakshish i Ge-deon Jerubbaal. Polska wersja jamajskich brzmień w wydaniu grupy Izrael, choć w znacznym stopniu naśladuje inne, zagraniczne zespoły, jest niezwykle oryginalna. Całkowicie nowa jakość bierze się nie tylko z indywidualnego talentu i doświadczeń polskich muzyków, ale także z tła społeczno-politycznego – specyfiki ostatniej dekady PRL. Utwory nagrywane przez pierwsze polskie grupy reggae stanowiły formę oporu i buntu, często kamuflując swój przekaz pod osłoną treści biblijnych. Gołaszewski stwierdza dobitniej, że reggae było narzędziem walki z systemem¹³. Istniało zatem coś, co mimo kolosalnych różnic kulturowych dzielących Polskę i Jamajkę było pomostem niezwykłego, głębokiego porozumienia. Tak o swoim odkryciu reggae pisze Robert Brylewski – założyciel i lider Izraela:

¹¹ Tamże, s. 24.

¹² Tamże, s. 127.

¹³ S. Gołaszewski, *Z iskry gwiazda*, w: T. White, *Catch a Fires*, s. XVI.

Inspiracją były piosenki Marleya, Rasa Michaela, Burning Speara. Zaciekaawiło mnie, skąd taka ogromna duchowa siła wśród tych zawodników. Oni zachowywali się jak najlepsi fighterzy. Okazało się, że na drugim końcu świata mówili o historii, którą ja też powinienem poznać, bo jest nieodłączna od mojej kultury¹⁴.

W innym miejscu swojej wydanej niedawno biografii wspomina:

W reggae znalazłem niezależną kulturę, która nie była kreowana przez agendy rządowe albo rynkowe, tylko tworzyła się sama z siebie, na ulicy i nic nie pomogło jej ekspansji. [...] W reggae zainteresowała mnie energia muzyki, a potem przekonałem się, że to szeroko pojęta kultura, która łączyła się nie tylko z rozrywką, ale przede wszystkim z duchowością, zmianami społecznymi i mentalnymi. [...] Dla mnie reggae zazębiało się z tym, co działo się w Polsce. [...] Nie jest to wyłącznie mistyka Jah Rastafariego, ale rzecz bardzo wszechstronna¹⁵.

Polskie reggae lat 80. było muzyką oryginalną także od strony brzmienia, gdyż moment, w którym jamajskie rytmy dotarły do Polski, jednocześnie był czasem, w którym swój rozkwit przeżywał punk rock. Choć dźwiękami i językiem od siebie oddalone, reggae i punk znalazły porozumienie w buncie przeciwko otaczającej rzeczywistości. W wyniku takiej sytuacji polskie reggae lat 80. obfitowało w elementy rocka. Takie grupy jak Izrael czy Bakshish, choć urosły już do miana legend polskiej sceny reggae, nadal nie cieszą się szczególną popularnością medialną czy taką, jaka sięgałaby szeroko poza grono miłośników. Pozostałe zespoły reggae w czasach PRL również nieczęsto gościły w mediach. Jedynie nielicznym udawało się wystąpić w telewizji lub nagrać teledysk. Pozytywnym akcentem była obecność audycji w radiu i prasie muzycznej, które dopiero zaczynały się rozwijać¹⁶. Możliwością spotkania z reggae były liczne wydarzenia – koncerty i festiwale, na które zjeżdżała młodzież z całej Polski. Z pewnością charakter tych wydarzeń różnił się od klimatu, który towarzyszy dzisiejszym festiwalom. W ciągu kolejnych dziesięcioleci powstało w Polsce wiele nowych grup reggae, z których liczne można posłuchać na festiwalach, a większość z łatwością odnaleźć w Internecie. Nadal na scenie występują zespoły, które powstały trzy dekady temu. Na festiwalach widać zróżnicowanie pod względem brzmieniowym i treściowym. Niestety także w polskie reggae wkrada się kicz. Wiele nagrań czy wykonań to imitacja „prawdziwego reggae”. Oczywiście nie brakuje też młodych talentów, które potrafią zaskoczyć i stworzyć nową, niesamowitą muzykę, nawiązującą do klasyki gatunku.

O przykładach reggae-kiczu w wersji polskiej będzie nieco dalej. Powróćmy do jamajskiej i „światowej” muzyki. Marley stanowi fenomen, np. płyta *Legend*, stanowiąca największy zbiór hitów muzyka, jest najlepiej sprzedającym się albu-

¹⁴ R. Brylewski, *Kryzys w Babilonie: autobiografia*, rozmawia R. Księżyk, Inowrocław 2012, s. 179.

¹⁵ Tamże, s. 174.

¹⁶ J. Hejnekowski, *Encyklopedia polskiego reggae*, s. 5.

mem reggae wszechczasów – dotychczas sprzedanych zostało ponad 20 milionów krążków¹⁷. Za takim sukcesem stoi socjologiczny fenomen osoby Marleya. Żadnej innej grupie, poza Bob Marley & The Wailers oraz Black Uhuru, nie udało się zyskać światowej popularności, która nie byłaby obarczona rezygnacją z prawdziwego znaczenia muzyki reggae¹⁸.

II. KICZ W POP REGGAE

Jedynie reggae pełne kompromisów mogło na dłużej zatrzymać się w mediach i przejść do tzw. głównego nurtu. Roots nie miał na to szans, ponieważ dla przeciętnego słuchacza nie stanowił muzyki łatwej w odbiorze, gdyż „nie potęguje informacyjnego szumu, lecz zmusza do refleksji, duchowego przebudzenia i wymaga konkretnych życiowych postaw”¹⁹. Niestety takie zadanie przerasta siły wielu konsumentów kultury. Zatem najpewniejszą receptą na sukces jest pozbawienie muzyki reggae tego wszystkiego, co sprawia, że jest ona muzyką reggae²⁰.

W tym miejscu przytoczę kilka tytułów z gatunku pop reggae, które zostały pozbawionej duchowej zawartości, a które są często odtwarzane w polskich i zagranicznych stacjach radiowych. Znakomitym przykładem takiego utworu jest *Sunshine reggae*, za sprawą którego duńska, synthpopowa grupa Laid Back zyskała popularność. Utwór jest niezwykle lekki i łatwo wpada w ucho. W teledysku muzycy grają znużonych zadaniami biurowymi pracownikami. W pokoju znajduje się również pisząca na maszynie sekretarka, do której podchodzi nietypowo, jak na warunki biurowe, wyglądający człowiek, który niesie ze sobą zestaw plażowy wraz z dmuchanym kołem i parasolem przeciwsłonecznym. Przybysz próbuje wpłynąć swoim podejrzanym radosnym uśmiechem na atmosferę zmęczonych pracowników. W tym czasie jeden z nich spogląda na wiszący na ścianie kalendarz, w którym widać obraz rodem z karaibskiej plaży i nagle wszyscy aktorzy przenoszą się do tego miejsca. Muzycy spacerują po rozgrzanym piasku i wygłupiają się, popijając sok ze świeżych owoców palm. Są radosni i zrelaksowani. Pragną, aby takie „autentyczne” emocje i podobny stan udzieliły się również słuchaczom utworu. Po powtarzającej się frazie „Sunshine, sunshine reggae” wokaliści zwracają się do słuchacza: „don’t worry, don’t hurry, take it easy”.

W nagraniu rola reggae sprowadza się do stylu muzycznego obecnego w postaci miłej dla ucha aranżacji. Skojarzenia z egzotyką – krystalicznie czystą wodą,

¹⁷ [http://pl.wikipedia.org/wiki/Legend_\(album_Boba_Marleya\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Legend_(album_Boba_Marleya)), [dostęp: 18 grudnia 2013].

¹⁸ S. Gołaszewski, *Reggae – Rastafari*, s. 36.

¹⁹ Tamże, s. 19.

²⁰ Tamże, s. 17, 37.



Zdjęcie 2. Kadr z teledysku *Sunshine reggae* grupy Laid Back. Źródło: Zrzut ekranowy z YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=mPjIC0TRstY>, [dostęp: 14 listopada 2013].

wspaniałą słoneczną wyspą, która pokryta jest niezliczonymi palmami, są dobrze sprzedającym się towarem. Tematu utworu nie stanowi żadne ważne zagadnienie, chyba że za takowe uznamy nużącą pracę, którą warto sobie przerwać choćby tylko wyobrażoną wizytą na Karaibach – miejscu, w którym z pewnością czeka tylko „beztroska”.

Innym utworem, który w podobny sposób posiłkuje się stylem reggae, jest nagranie szwedzkiej grupy Abba pod tytułem *Tropical Loveland*. Tutaj także tekst utworu traktuje o niesamowitej krainie, która zanurzona w słońcu i pełna urzekająco pięknej natury, czeka na każdego, kto tylko zechce tam przybyć. Wokalistka wczuwa się w kobietę, która wzywa słuchacza, aby poszedł za nią i odkrył raj. Sytuacja i tym razem jest wyimaginowana.

Oooh, it's a tropical Loveland
Oooh, I wanna share it with you
Life can be funny
Happy and sunny
Oooh, in my tropical Loveland

Teledysk do tego utworu został nagrany u wybrzeży Australii, pośród pejzaży egzotycznych, ale całkiem innych od karaibskich krajobrazów. Przeciętnie nastrojowa pogoda, która towarzyszy nagraniem, nie przeszkadza członkom zespołu w zachwytach nad zapierającymi dech w piersiach widokami. Muzycy, pływając na niewielkim jachcie po zatoce, próbują zdobyć serca słuchaczy machając „do kamery”. Po dobiegu do plaży urządzają sobie piknik. Uwieńczeniem wodnej przygody jest posiłek, którego daniem są nie tylko banany, lecz także... soczyste steki z grilla.

Powyższe utwory spełniają wszystkie z wymienionych przez Molesę zasady kiczu, a szczególnie pierwszą z nich – zasadę niedostosowania. Popowe „reggae” oczywiście nie ma nic wspólnego ze swoją pierwotną funkcją odzwierciedlania rzeczywistości. W obu utworach mamy do czynienia z odrealnieniem, z chwilową, mentalną ucieczką od szarej rzeczywistości. Owe „kłamstwo” przywołuje na myśl teorię Theodora W. Adorna, który twierdzi, że „przemysł kulturalny łączy się z kłamstwem, a nie prawdą, z fałszywymi potrzebami i rozwiązaniami, a nie z potrzebami i rozwiązaniami rzeczywistymi. Rozwiązuje powierzchownie problem;

oferuje pozory, a nie istotę”²¹. Również zasada kumulacji, jako nagromadzenie różnego rodzaju rozrywek, łączy oba teledyski. Im więcej, tym lepiej. Poza wielością atrakcji zaznacza się ich niedopasowanie. W takim „reggae” wszystko „pasuje”. W pierwszym z klipów realizator próbuje zabłysnąć ówczesnymi osiągnięciami techniki wideo, jak zwalnianie tempa czy odtwarzanie materiału od tyłu. Tyle że są to elementy wnoszące niezbyt wiele do całości. Jest to raczej „sztuka dla sztuki”. Wizualny kicz obecny jest zatem nie tylko w grze aktorskiej, ale także na poziomie technicznej realizacji nagrania. Takie techniki wzmacniają efekt synestezyjnej percepcji. Na odbiorcę można wpływać w wieloraki sposób – nie tylko muzyką, jej przekazem czy wizualną treścią, ale także formą – sposobem technicznej realizacji. Domykając wyliczankę zasad Moles’a, kicz daje odbiorcy poczucie komfortu poprzez „ideę dobrego samopoczucia i małego dystansu”²². Dobry nastrój i egzotyczne wyspy na wyciągnięcie ręki to tytułowe etykiety wspomnianych utworów, dzięki którym już sama zachęta do konsumpcji nagrań jest skuteczna. Przyjemna lekkostrawność gwarantuje trwały sukces, czego niezbitym dowodem jest radiowa popularność utworu *Sunshine reggae*, który po ponad 30 latach od daty powstania nadal jest chętnie emitowany przez popularne stacje radiowe.

To, czym się różni reggae od swoich popowych „zastosowań”, to nie tylko różnice w treści i w warstwie wizualnej, ale przede wszystkim w brzmieniu. Muzyka o afrykańskich korzeniach nie kładzie głównego nacisku na melodyczność, czego oczekują słuchacze wychowani na muzyce europejskiej²³. W obu przywołanych nagraniach linia wokalna zdecydowanie dominuje. W piosence Abby długie, wysokie i nieco „cukierkowate” partie wokalne wydają się w ogóle nie pasować do aranżu w stylu reggae. Być może słuchaczom znającym jamajskie brzmienia wyłącznie w wersji pop i disco takie połączenie wyda się odpowiednie. Tym większym zaskoczeniem będą znacznie surowsze, pełne autentycznych i nieraz silnych emocji, brzmienia głosów w *roots reggae*.

Popowych przykładów mogą dostarczyć także liczne utwory polskich wykonawców. Utwór *Uważaj na niego* zespołu Pudelsi jest nagraniem brzmieniowo zdefiniowanym na granicy tradycyjnego reggae. Nie ma tutaj synthpopowych dźwięków czy innych elementów, które muzycznie nie byłyby typowe dla reggae. Dobrze brzmiąca sekcja rytmiczna, pulsacja gitary i solowe partie trąbki brzmią jamajsko. Linia wokalna jest momentami nieobecna, a osamotnione brzmienie instrumentów zostaje okraszane pogłosem, co typowe jest dla techniki dubu często spotykanej w reggae. Teledysk rozświetla zachodzące słońce, co dodaje mu ciepłego klimatu.

Jedynym niepasującym elementem jest pierwszoplanowa postać wokalisty – do opisanego tła nie jest adekwatny jego wokal, tak jego brzmienie, jak i treści mają zdecydowanie popowy charakter. Do tego dochodzą, pełne błazenady i frywolno-

²¹ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W.J. Burszta, Poznań 1998, s. 59–60.

²² A. Moles, *Kicz czyli Sztuka szczęścia*, s. 76–81.

²³ Tamże, s. 36–37.



Zdjęcie 3. Pudelsi. Źródło: Zrzut ekranowy z YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=u-s7aWM8Re8>, [dostęp: 14 listopada 2013].

ści, ruchy sceniczne i ubiór, które nie przystają do stylistyki reggae. Na tle harmonijnej, ciepłej i spójnej brzmieniowo muzyki kontrowersyjny wizaż i wykonanie kontrastują i wywołują zaskoczenie u odbiorcy. Wydaje się, że jest to nie najgorzej brzmiące reggae, a jednak jest to rasowy pop. Całą serię utworów spod znaku pop reggae nagrał Krzysztof „K.A.S.A” Kasowski.

W swoim repertuarze posiada zarówno całe utwory zachowane w jamajskim stylu, jak i nagrania, które posiadają elementy czy fragmenty nagrane w stylu reggae lub w pokrewnych klimatach. Wiele tekstów wykonawcy opiera się na prostych skojarzeniach z egzotyką, którą zgodnie z tekstem utworu *Tańczyć jak Ty* można określić synonimem ucieczki od tego, co przytłacza.

Scenerią teledysku nagrałego do powyższego utworu jest piaszczysta plaża otoczona palmami i słomianymi parasolami. Barwnie ubrani muzycy występują w okularach przeciwsłonecznych. Na tle rozstawionego instrumentarium, z którego wyróżniają się kubańskie kongi, tańczą trzy skąpo ubrane kobiety. Egzotyki dodaje ciemny kolor skóry jednej z tancerek, która wraz z wokalistą zmysłowo buja się do rytmu. Szkoda tylko, że akcja nie dzieje się na dalekich Karaibach, tylko na terenie jednego z warszawskich klubów. Głównym motywem całego utworu jest taniec, będący ucieczką od pędzącego świata. W połowie utworu zaskakuje nagła zmiana aranżacji z reggae na disco, momentami zachaczająca o disco polo, i zmiana scenerii na widoki obejmujące drapacze chmur, na tle których wokalista nadal śpiewa tę samą piosenkę. To już nie warszawskie widoki, tylko fragmenty z planu teledysku realizowanego za oceanem. Po chwili akcja powraca do „warszawsko-karaibskiej” scenerii, a styl muzyczny do „reggae”. Mamy tu zatem imitację wyrażoną poprzez wizualny i brzmieniowy kicz, odznaczający się przede wszystkim łączeniem różnych niepasujących ze sobą elementów. Utwór momentami ma być „jamajski”, a po chwili już kompletnie nie mieć z tym nic wspólnego. Chcąc odnaleźć więcej odcieni polskiego pop reggae, należy polecić obecną od kilku lat na rynku składankę *Polska w rytmie reggae*, na której pośród artystów grających „rytmy serca”, można spotkać formacje, których wędrówki muzyczne w stronę Jamajki bardzo zaskakują i czasem budzą szeroki uśmiech na twarzy. Są tam nawet „kicze kiczów” lub „kicze do kwadratu”, jak można określić np. utwór Michała Wiśniewskiego *Suzanne*, pochodzący z repertuaru zespołu Art Company, odśpiewany w spolszczonej wersji, w typowym dla Wiśniewskiego „autentycznie” emocjonalnym stylu.

S. Gołaszewski podkreśla, że wielu popowych wykonawców, począwszy od tych światowego formatu, jak np. Eric Clapton, po lokalne gwiazdy jak Majka Jeżowska, posiada w swoim repertuarze utwory reggae, jednak z punktu widzenia środowisk

związanych z reggae kulturowym są one „postaciami marginalnymi ze względu na kompromisy, które dały im kontakty z [...] wytwórniami i akceptację odbiorców muzyki popularnej”²⁴. Pod gatunkiem pop reggae kryją się zarówno takie nagrania, które przez przeciętnego słuchacza uznane zostałyby za szmirę, jak i takie, które mimo swojego odejścia od prawdziwego reggae, uchodziłyby za dobre wykonania spod znaku klasyki pop. Interpretacja bywa uzależniona od obranej perspektywy. Jedni poprzez sztukę świadomie odbierają komunikaty kultury, a inni ograniczają się do bezrefleksyjnego konsumowania jej, a właściwie samej formy, która, łatwa do naśladowania, staje się opakowaniem miałych treści²⁵.



Zdjęcie 4. Ujęcie z teledysku naganego do utworu K.A.S.A. *Tańczyć jak Ty*. Źródło: Zrzut ekranowy z YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=9D-FBIRVNzHQ>, [dostęp: 14 listopada 2013].

III. KICZ W STYLACH DANCEHALL I RAGGAMUFFIN

Niedługi czas po objawieniu się w muzyce reggae Boba Marleya do głosu doszły nowe style dancehall i raggamuffin, których geneza nie pozostawia wątpliwości co do pokrewieństwa z muzyką korzeni. Słownik terminów muzyki rozrywkowej PWN określa dancehall „stylem w muzyce reggae, przeznaczonym do tańca, którego tematem jest seks, miłość, taniec, rzadziej sprawy społeczne i polityczne”²⁶. Raggamuffin natomiast stanowi połączenie jamajskiego reggae i syntezatorowego hip-hopu i charakteryzuje się mocną podstawą basową. Timothy White stwierdza, że opanowana w latach 80. przez konsumpcję Jamajka „brnęła w ślepą uliczkę amerykańskiego i brytyjskiego rapu”²⁷, co było efektem powstania nowych stylów. Znacznie więcej brzmień docierało do zachodnich Indii niż opuszczało wyspę. Nowe formy mieszały się ze sobą, a także z tradycyjnym reggae do tego stopnia, że nieraz trudno było jednoznacznie określić styl utworu. Zgodnie z teorią postmodernistyczną jest to przykład pomieszania stylów i gatunków typowy dla muzyki popularnej. Dominic Strinati mówi o połączeniu reggae, rapu, muzyki house i hip-hop, które tworzą jakość ponadkulturową, jednak opartą na częstym remiksowaniu już nagranych piosenek, czemu odpowiadają pojęcia pastiszu, cytatu i kolażu. Autor, mówiąc

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 16.

²⁶ A. Wołański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, s. 71.

²⁷ T. White, *Catch a Fire*, s. 341.



Zdjęcie 5. Wizytówka dancehallu pochodząca z klipu. Źródło: Zrzut ekranowy z YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=Nfu8N5RyXAE>, [dostęp: 14 listopada 2013].

o rock and rollu, twierdzi, że ten gatunek nie tyle opiera się na wcześniej powstałych stylach, ale raczej wykorzystuje je do stworzenia czegoś całkowicie nowego²⁸. Analogicznie odniósłbym się do reggae, które w swojej tradycyjnej formie można uznać za podobne dzieło modernizmu. Ze wspomnianego r'n'b i innych, bardziej lokalnych wpływów, powstała całkowicie nowa i niezwykle oryginalna jakość. To, co zebrano się na reggae, w nim, nie pozostało już takie samo. W przypadku dancehallu ta kwestia ma się zdecydowanie inaczej. Używając metafory, nowy styl nie zyskał swojego unikatowego kodu genetycznego – czasem do złudzenia przypomina swoją „matkę” – reggae, a jeszcze częściej swojego „ojca” – hip-hop. Jednym zdaniem, to co się złożyło na dancehall, w znaczącym stopniu pozostało takim, jakim było wcześniej. Elektroniczne, pokrewne reggae nagrania cieszą się komercyjnym powodzeniem – są dobrze odbierane przez odbiorców wychowanych na szybkich tempach, typowych dla rocka i disco. Raczej nie sprzyjają rozmyślanii czy medytacji. Stanowią natomiast muzykę niemal wyłącznie rozrywkową, silnie akcentującą mowę ciała. Począwszy od lat 80., najpopularniejsze kanały telewizyjne, jak MTV, przepełnione są takim stylem. W dancehallu, zamiast tradycyjnych, złożonych symboli, obecne są płaskie, jednowymiarowe znaki sprowadzające się do zabawy, popularności, bogactwa i seksu²⁹. Warto tutaj zatrzymać się i przywołać słowa polskiego antropologa, Czesława Robotyckiego, który pisze, że relacja, jaka istnieje między kiczem a sztuką, jest analogiczna do tej, która zachodzi między znakiem i symbolem. Znak, w przeciwieństwie do symbolu, pozbawiony jest gramatyki, kontekstu³⁰. Nie jest zatem podatny na refleksję i interpretację. Jego jednoznaczność, nieraz osiągająca granicę wulgarnej dosłowności, niesie wyłącznie

²⁸ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, s. 186–187.

²⁹ Zob. C. Cooper, *Sound Clash, Jamaican Culture at large*, New York 2004.

³⁰ Cz. Robotycki, *O kiczu „kilka myśli co nie nowe”*, w: *Kicz w kulturze*, red. M. Fiderkiewicz, Katowice 2006, s. 14.



Zdjęcie 6. Kadr z teledysku Mr Vegas – *Give It To Har*. Źródło: Zrzut ekranowy z YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=wSOZYKoDbWw>, [dostęp: 14 listopada 2013].

gotową reakcję³¹. Zamiast namowy do buntu przeciwko Babilonowi – symbolu zła w języku rasta, muzyka zdaje się milczeć na jego temat, a w pewnym sensie zdaje się nawet być jego sprzymierzeńcem. Teksty i wizualizacje zawarte w klipach tylko sporadycznie prezentują prawdziwe, trudne realia codziennego życia w slumsach. Ukazują raczej odrealnienie i ułudę, która przedstawia się jako ciągła rozrywka i życie w przepychu. W teledyskach znanych gwiazd dancehallu, jak Sean Paul czy Beenie Man, standardem są ociekające seksem, roznegliżowane kobiety, które towarzyszą dominującemu wokaliście. Tutaj Molesowską zasadę komfortu w kiczu można zastąpić potrzebą hedonizmu, do której odwołuje się kicz³². Jego atrakcyjność opiera się na cechach najprymitywniejszych, bazujących na niskich instynktach³³. W ostentacyjny sposób, podobnie jak nagość, prezentowane są auta drogich marek, ekskluzywne jachty i inne przedmioty będące symbolami przepychu.

Owszem, nie można powiedzieć, że muzyka dancehall jest całkowicie pozbawiona aspektu duchowego. Wiele zależy od tego, co rozumiemy pod tym pojęciem. O ile możemy tu mówić o afirmacji wspólnoty ludzi, o tyle trudniej mówić o transcendentnych wartościach.

Dancehall, podobnie jak reggae, nie przedstawia się jednolicie, jak mogłaby wskazywać na to powyższa generalizacja. Jest on niezwykle zróżnicowany muzycznie – bywa bardzo rytmiczny i taneczny, a czasem bardziej melodyjny i „radiowy”. Może bardziej przypominać amerykański hip-hop lub jamajskie reggae.

³¹ U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani: komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010, s. 113.

³² W.J. Burszta, *Kicz konsumpcyjny*, w: *Kicz w kulturze*, s. 21.

³³ M. Poprzeczka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 219.



Zdjęcie 7. Tancerki dancehall z klipu Banyana Elephant Mana. Źródło: Zrzut ekranowy z YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=4Tob29hlBxE>, [dostęp: 14 listopada 2013].

Różnicowane wpływy odnaleźć można także w warstwie wizualnej teledysków. Jeśli klipowi nie towarzyszą oznaki luksusu, to przepełnia go kicz lub oba style współwystępują. Dancehallowy kicz przejawia się nade wszystko kolorowymi, jaskrawymi strojami. Tancerki często ubrane są w obcisłe, pstrokate legginsy lub sportowe świecące body, noszą bujne fryzury przyprawione tandetnymi, kolorowymi warkoczycami i dużą ilość wszelkiego rodzaju biżuterii. Do tego dochodzą barwne jamajskie scenerie, pełne kolorowej sztuki ulicznej, jak graffiti.

Wiele z wyżej zakreślonych cech można dostrzec także w polskich odpowiednikach, np. w teledysku Kamila Bednarka – *Dancehall Queen*. W warstwie wizualnej klipu mamy do czynienia z niesamowicie intensywną kumulacją elementów, które wydają się nie mieć ze sobą żadnego związku. Tyle że tutaj kicz osiąga ekstremalny poziom. W teledysku można dostrzec pluszowego zająca, Batmana, zmysłowo poruszające się tancerki, zawodników rugby, bańki mydlane – mniejsze i większe, wytatuowanego mężczyznę, freestylerów uprawiających parkour, grilla, przebiegające psy, szopa na smyczy, osoby grające w golf, skate'ów jeżdżących na deskorolkach i rowerach BMX, reżysera... W całym zamęcie jest gdzieś tytułowa *Dancehall Queen*, którą wokalista chce poderwać. W jednym miejscu i czasie łączą się ze sobą różne, często w ogóle niezwiązane ze sobą postacie i tematy. Dzieje się to w sposób niezwykle dynamiczny i efekciarski, że aż trudno po pierwszym obejrzeniu klipu wyliczyć więcej niż kilka elementów zaobserwowanych na planie. Postrzeganie poszczególnych elementów utrudnia bardzo kolorowa, wręcz pstrokata sceneria i bardzo częste zmiany kadru, dostosowane do szybkiej muzyki.

Kicz polega tu na niedopasowaniu i nadmiarze osiagającym skrajny poziom. Sam wokalista nie do końca wpisuje się w tę konwencję. Wydaje się nieco zdystansowany od tej niezwyklej kumulacji atrakcji i rozrywek. Na planie jest raczej



Zdjęcie 8. Kilka zdjęć z planu do klipu *Dancehall Queen* zespołu Star Guard Muffin. Źródło: Zrzut ekranowy z YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=ahDhOd0xEm8>, [dostęp: 14 listopada 2013].

skoncentrowany. W tekście utworu wyraża początkowo niepewność wobec swoich zalotów, ale pojawiają się też zdecydowane kroki wobec potencjalnej partnerki, obawa przed odrzuceniem i ostateczne zdobycie tytułowej *Dancehall Queen*. Atmosferę klipu można odebrać jako dzieciinną, chaotyczną i w przeciwieństwie do wielu innych teledysków dancehallowych, które przedstawiają wizję świata „na bogato”, zwyczajnie tandetną. Choć pewnie należy pozostawić to osobistym gustom, gdyż taki miszmasz może się podobać właśnie dzięki cechom kiczu, który potrafi zaspokoić potrzebę obcowania z gwałtownymi emocjami³⁴. Tych tutaj nie brakuje – docierają do odbiorcy wszystkimi możliwymi kanałami. Intensywne treści wizualne, połączone z dźwiękiem, ewokują również wrażenia dotykowe, smakowe i zapachowe. Takie totalizujące zmysły zabiegi

świetnie uzasadnia Umberto Eco, pisząc, że „bodźce wzmacniają się nawzajem za pomocą kumulacji i powtórzeń, bowiem każdy z nich traktowany oddzielnie, uległ już pewnemu zużyciu wynikającemu z długiej tradycji lirycznej i jest narażony na ryzyko, że się wyczerpie”³⁵.

Dancehall posiada własną tożsamość i pewne zakorzenienie w tradycji. To przede wszystkim sztuka ulicznego tańca, nawiązująca w pewnym stopniu do czasu sprzed ery reggae, kiedy chętnie grano mento, które było tak zmysłowe, że kościoły na Jamajce wstrzymywały sprzedaż tych nagrań i sprzeciwiały się ich rozpowszechnianiu. „Treści, które uznawano za szkodliwe, dotyczyły spraw seksu (przedstawiano je bowiem dość frywolnie i bez kompleksów) oraz problemów społecznych i politycznych [...]”³⁶. W latach 80. wraz z pojawieniem się dancehall wielu didżejów, jak U-Roy i I-Roy czy Yellowman posiadało w swym repertuarze sprośne utwory, często doprawiane dźwiękami imitującymi strzały, jednak nie wszyscy przyłączali się do tej mody. Wielu jamajskich weteranów reggae miało

³⁴ M. Ry ch ł e w s k i, *Kiczosfery muzyki popularnej*, red. W.J. Bruszt, E.A. Sekuła, Warszawa 2008, s. 26.

³⁵ U. E c o, *Apokaliptycy i dostosowani*, s. 113.

³⁶ Tamże, s. 16. T. W h i t e, *Catch a Fire*, s. 17, 176.

wątpliwości, czy roots w swojej tradycyjnej formie może utrzymać się na dłużej, tym bardziej, że była to muzyka, która powstała dzięki *sound* systemom³⁷ i potańcówkom. Wielu muzyków stara się pogodzić tradycję z nowymi trendami w reggae. Lider i wokalista wspomnianego już zespołu Bakshish, Jarek „Jarex” Kowalczyk, zapytany o swoje postrzeganie nowego, klubowego nurtu w reggae, odpowiada:

Podoba mi się klubowy rozwój. Jestem niewolnikiem rytmu i tańca. Lubię sety sound-systemowe, które prezentują przegląd całej muzyki tanecznej od starych rzeczy po współczesne dancehalle. Uwielbiam tańczące dziewczyny, jest ok, ale w pewnym momencie staje się to mdłe, bo jest płytkie. [...] Dancehall jest muzyką taneczną, ale jest nużący na dłuższą metę. Poświęca bardzo wiele zainteresowania sprawom damsko-męskim. Nie ma żadnej świadomości w tej muzyce³⁸.

Na koniec chciałbym poruszyć jeszcze jedną kategorię kiczu w stylu reggae, mianowicie kiczu polegającego na parodii. Takiego przykładu dostarcza utwór Cinq G – P.I.Ė.Ć. G.I.E. *Złapie Cię*. Jest to nagranie w stylu reggae, stanowiące karykaturę swojego modelowego odpowiednika zza oceanu. W teledysku pierwszy plan zajmuje pięciu przestylizowanych wokalistów – „nawijaczy”, poruszających się po mieście starą limuzyną marki BMW. Celem kumpli jest podryw kobiet, a także zdobycie zwolenników dla swojego projektu muzycznego. W przeciwieństwie do jamajskich klipów, w teledysku Cinq G nie zobaczymy garstki pięknych kobiet, które oblegają mężczyzn. Grupa „ziomków” musi szukać płci pięknej w szarej scenerii polskich blokowisk i kamienic. Napotykać jedynie nieliczne panie, które ubrane są niemodnie i stanowią parodię atrakcyjnych, seksownych kobiet. Dziewczyny chętnie zabierają się z mężczyznami, ale z uwagi na brak miejsca w aucie wsiadają do bagażnika, co i tak jest dla nich ogromnym wyróżnieniem.

Innymi tematami parodii w tym utworze są: popularność, kontrakty z producentami muzycznymi, zarabianie dużych pieniędzy przez muzyków reggae, a także bardziej lokalne problemy, jak bycie „katolikiem-rasta” czy kwestie marginesu społecznego.

Parodią w sposób bardziej bezpośredni nawiązujący do jamajskiej muzyki jest utwór *Angela* zespołu Kuśka Brothers. Tutaj przedmiotem satyry jest rastafarianizm, a także odniesie do polskiej i zagranicznej polityki. Połączenie bardzo zaskakujące jak na treść jednego utworu.

Oto część tekstu:

³⁷ *Sound* system to jamajski odpowiednik dyskoteki. Już pod koniec lat 50. didżeje i selektorzy muzyczni montowali wzmacniacze z ogromnymi zestawami głośnikowymi na ciężarówkach i objeżdżając wyspę, aranżowali taneczne imprezy, zyskując sobie wielu zwolenników.

³⁸ *Ucieka nam dużo miłości...*, wywiad z Jarkiem „Jarexem” Kowalczykiem liderem Bakshish [online], [dostęp: 14 listopada 2013]. Dostępny w Internecie: <<http://www.reggaenet.pl/teksty/82-Ucieka-nam-duzo-milosci-wywiad-z-Jarkiem-Jarexem-Kowalczykiem-liderem-Bakshish-reggae.html>>.



Zdjęcie 9. Scena, z teledysku Cinq G – P.I.Ė.Ć. G.I.E. *Złapię Cię*. Źródło: Zrzut ekranowy z YouTube, http://www.youtube.com/watch?v=X4xc_X0eWTs, [dostęp: 14 listopada 2013].

Na Jamajce nie jedzą kurczaków
 Na Jamajce nie jedzą prosiaków
 Na Jamajce wszyscy są wege
 Na Jamajce śpiewamy reggae

Na Jamajce nie sieją żyta
 Na Jamajce poseł Rokita
 Na Jamajce posłanka Beger
 Na Jamajce śpiewamy reggae

Pomiędzy zwrotkami znajduje się prosty refren, w którym muzycy czterokrotnie powtarzają żeńskie imię „Angela”. Rozwikłanie znaczenia tytułu/refrenu stanowi nie lada zagwozdkę. Można przypuszczać, że chodzi o Angelę Merkel, ale niestety z treści utworu o tym się nie dowiemy. Poza żartobliwym powiązaniem polskich polityków z Jamajką uwagę zwraca stereotypizacja, której ofiarą padają wszyscy mieszkańcy Jamajki, uchodzący za gardzących mięsem rastafarianów³⁹. Dodatkowego blasku kiczowi dodaje specyficzne brzmienie utworu. Z jednej strony głębokie, bardzo „jamajskie”, ale z drugiej spowolnione i charakteryzujące się uproszczeniami, zarówno jeśli chodzi o paletę wykorzystywanych akordów, jak i instrumentarium, które, jak na utwór reggae, jest ubogie.

³⁹ W rzeczywistości jamajscy rastafarianie stanowią poniżej 10% całkowitej populacji. *Religion in Jamaica* [online], [dostęp: 18 listopada 2013]. Dostępny w Internecie: <http://en.wikipedia.org/wiki/Religion_in_Jamaica>.

Reggae, które niegdyś oznaczało przede wszystkim głos walki i wolności, w dzisiejszej formule często przyjmuje formę muzyki pustosłowia i banału. W postmodernistycznym świecie w treściach muzyki popularnej nie ma raczej miejsca na religijne, patriotyczne czy po prostu kulturowe metanarracje. To raczej producenci i wytwórnie muzyczne niż świadomi kulturowo muzycy decydują o kształcie rynku muzycznego. Można powiedzieć, że forma artystyczna, poddając się wpływom zaawansowanych technik produkcji dźwięku, zyskała środki wywoływania jeszcze bardziej zintensyfikowanych wrażeń, a te, obok przystępnych w odbiorze treści, stanowią czynnik gwarantujący komercyjny sukces. Utwory pop reggae bywają imitacjami swoich pierwowzorów. O ile niektórym udaje się naśladować oryginalną formę, to pod względem tekstów przytłaczającą większość cechuje treściowy eskapizm. Głębokie treści dotyczące transcendencji i ważnych problemów społecznych nierozłączne z harmonijną wibracją roots nie są obecne ani w pop reggae ani w muzyce dancehall, co prawdopodobnie jest efektem ogólnej tendencji zmiany akcentu w kulturze popularnej z treści i wartości na styl i zabawę, przewartościowania estetyki ponad etykę⁴⁰. Można zatem leniwie korzystać z rozrywkowych dobrodziejstw reggae, nie zważając na wielopoziomowość i odpowiedzialność odbioru. Pojawia się również kicz zapożyczony przede wszystkim z amerykańskiego hip-hopu i r'n'b. Nic nie wskazuje na to, żeby trendy obecne w muzycznej popkulturze miały ulec zmianie. Pozostaje mieć nadzieję, że muzyka korzeni, a także inne przejawy kultury duchowej zachowają własną tożsamość mimo inwazji popkultury. Żywię nadzieję, że powyższa krytyczna analiza będzie przyczynkiem do dalszej dyskusji na temat kiczu w reggae, który jest otwarty i do którego należy podejść w sposób ostrożny. Maria Poprzecka, polska historyk sztuki, radzi dobrze zrozumieć epokę, nim wyda się werdykt⁴¹. Tutaj zrozumienia wymaga kultura, dlatego znakomitym polem są dalsze badania terenowe jamajskiej kultury, a także łatwiej dostępnych subkultur związanych z reggae w Polsce i za granicą. Dla wielu reggae to znacznie więcej niż muzyka. Interesujące dane mogłyby przynieść także rozmowy z muzykami. Można byłoby zapytać ich, czym jest dla nich reggae? Czy jest cały czas tym samym, czy może w obliczu działalności na rynku muzycznym staje się czymś innym? Jak ta sytuacja wpływa na brzmienie, wizaż i przekazywane treści? Może na te pytania nie istnieje jedna odpowiedź i trafną definicją reggae są słowa S. Gołaszewskiego: „Showbusiness i twórczość ludowa, [...] Mistrzowie, naśladowcy i imitatorzy [...]”. Oto czym jest reggae⁴².

⁴⁰ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, s. 180.

⁴¹ Cz. Robotycki, *O kiczu „kilka myśli co nie nowe”*, w: *Kicz w kulturze*, s. 14; cyt za: M. Poprzecka, *Akademizm*, Warszawa 1989.

⁴² Tamże, s. 36.

BIBLIOGRAFIA

- Brian J., Weber T., *Reggae Island: Jamaican Music in the Digital Age*, Kingston 1998.
- Burszta W.J., *Kicz konsumpcyjny*, w: *Kicz w kulturze*, red. M. Fiderkiewicz, Katowice 2006.
- Brylewski R., *Kryzys w Babilonie: autobiografia*, rozmawia R. Księżyk, Inowrocław 2012.
- Cooper C., *Sound Clash, Jamaican Culture at large*, New York 2004.
- Gołaszewski S., *Reggae – Rastafari*, Katowice 2012.
- Hejenkowski J., *Encyklopedia polskiego reggae*, Gliwice 2004.
- Moles A., *Kicz czyli Sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.
- Robotycki Cz., *O kiczu „kilka myśli co nie nowe”*, w: *Kicz w kulturze*, red. M. Fiderkiewicz, Katowice 2006.
- Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W.J. Burszta, Poznań 1998.
- White T., *Catch a Fire. Życie Boba Marleya. Muzyka, misja, magia*, tłum. M. Magura Góralski, A. Jarosiński, Halinów 2007.
- Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.

Streszczenie

W Polsce muzyczna tandeta kojarzy się przede wszystkim z gatunkami pop i disco polo. Elementy kiczu można spotkać również tam, gdzie niekoniecznie można byłoby się tego spodziewać, mianowicie w niektórych odmianach muzyki o jamajskim rodowodzie. Klasyczne style reggae, jak roots i dub wciąż zachowują swój „alternatywny”, wręcz „podziemny” charakter. Podobnie, jak dwadzieścia czy trzydzieści lat temu nadal niezbyt często są obecne w polskich stacjach radiowych i telewizyjnych. Z kolei nowsze mutacje reggae, jak dancehall i raggamuffin dochodzą do głosu w mass mediach, czego najlepszym przykładem może być wybuch popularności młodego reggaemana – Kamila Bednarka dzięki programowi „Mam talent”. Reggae, które niegdyś oznaczało przede wszystkim głos wolności uciskanych (nie tylko czarnoskórych!) i nośnik treści synkretycznego ruchu religijno-społecznego Rastafari, w dzisiejszej formule często przyjmuje muzykę pustosłowania, imitacji i banału. W postmodernistycznym świecie w treściach muzyki popularnej nie ma miejsca na religijne czy patriotyczne metanarracje. Forma muzyczna, poddając się wpływom zaawansowanych technik produkcji dźwięku zyskała środki wywoływania jeszcze bardziej zintensyfikowanych wrażeń. Głęboka treść mocno zespolona z harmonijną wibracją reggae musiała odejść w cień formy, która doskonale opanowała sztukę oddziaływania na zmysły. W miejscu rozbudowanych, wielopoziomowych znaczeń pojawiły płaskie znaki. Dziecko reggae – dancehall stał się królestwem niemalże wulgarnej dosłowności. Ta muzyka nie namawia już do buntu przeciwko Babilonowi – symboliki zła w języku rasta. Nie pokazuje także prawdziwych, trudnych realiów codziennego życia społecznego, takich jak bieda, czy innych problemów, jak agresywna industrializacja. Były to jedne z głównych tematów roots reggae. Do medialnego głosu dotarła natomiast prezentacja odrealnionego życia, w którym można zobaczyć niekończącą się zabawę, przepych i wszechobecny seks.

Słowa kluczowe: reggae, pop reggae, dancehall, kicz

REGGAE STYLE KITSCH

Summary

In Poland, kitsch music is mainly associated with pop and disco polo music. The elements of kitsch can be found there as well, where you would not necessarily have expected, namely in some types of Jamaican music origin. Classic reggae styles, roots and dub as still retain their “alternative”, even “underground” character. Still it is not very often present in Polish radio and TV stations, just as it was twenty or thirty years ago. The recent mutations of reggae such as dancehall and ragamuffin are coming to the fore in the mass media, the best example is the outbreak popularity of young reggae-man Kamil Bednarek, who is well – known thanks to the program “Mam Talent”. Reggae, which first of all used to be the voice of the downtrodden people (not just black!) and assumed the role of carrier of syncretic religious and social Rastafari movement, in today’s music formula we can often find empty words, imitation and banality. In the postmodern world popular music do not contain religious or patriotic metanarratives, because there is lack of space for it. The musical form, giving in to the influence of advanced audio production techniques inducing agents gained even more intensified experience. Deep meaning rigidly attached to the harmonic vibration of reggae had to go into the shadows of its form that perfectly mastered the impact also on the outside auditory senses. In place of complex, multi-level meanings of characters appeared flat ones. Reggae’s child – dancehall became almost literal kingdom of vulgarity. This music no longer encourages to rebel against Babylon - the symbol of evil in rasta language. It does not show real, harsh realities of everyday social life, such as poverty or other problems, such as aggressive industrialization. These were some of the main topics of roots reggae. The media show the presentation of the unreal life, where you can see the endless fun, glamour and omnipresent sex.

Keywords: reggae, pop reggae, dancehall, kitsch