

Adam Regiewicz

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

ORCID 0000-0003-1367-7697

Sentymentalizm a kultura repetycji. Rola nawiązań muzycznych w polskiej literaturze najnowszej

Najbardziej lubię piosenki, które już słyszałem

(*Rejs*, reż. M. Piwowski)

*Nie ma już tego sklepu z płytami przy ulicy Hermanna,
gdzie Miriam wpadała posłuchać Hendricksa i Prince'a*

(Kaczorowski, *Praskie towy*: 182)

1

Ostatnie trzy edycje płytowe projektu muzycznego „Męskie Granie” (2016, 2017 i 2018), wykreowanego przez Wojciecha Waglewskiego, a następnie przekazanego w ręce młodszych muzyków, zabierają publiczność, by posłużyć się opisem z dołączonej do jednej z płyt książeczki, „w retrospektywną podróż przez historię polskiej muzyki... każdej, rock, punk, hip hop, pop czy nawet disco” (*Męskie Granie 2017*). Artyści młodego pokolenia (Dawid Podsiadło, Krzysztof Zalewski, Tomasz Organek, Piotr Rogucki, Monika Brodka, Natalia Przybysz i in.) z upodobaniem sięgają po utwory z lat 80. ubiegłego wieku, przywołując tamtejszą charakterystyczną elektroniczną stylistykę pomieszaną z brzmieniem ostro brzmiących gitar. Nierzadko tworzą duety z artystami, którzy estradowe triumfy święcili 30 lat wcześniej, budując most czasowy pomiędzy tymi a przeszłymi laty.

Zastosowany przez dyrektorów artystycznych festiwalu „Męskie Granie” zabieg „powrotu do przeszłości” wpisuje się w szerszą tendencję kulturową, którą za Simonem Reynoldsem można by nazwać retromanią. Jest to postawa wobec przeszłości, która obejmuje narzędzia służące do jej przypominania, ale także do rekonstruowania, replikowania i restaurowania zjawisk już minionych. „Retro wykorzystuje przeszłość jako archiwum pomysłów pozwalających na zbudowanie kapitału subkulturowego [...] poprzez recykling i rekombinacje, miszmasz staroci” (Reynolds: 36). Jej wrażliwość nie tylko idealizuje czy sentymentalizuje przeszłość, ale także daje się nią zauroczyć i zachwycić. Ponadto, pisze Reynolds:

[...] retro króluje przede wszystkim – jako wrażliwość i paradygmat twórczy – w krainie Hipsterii, czyli śmietanki intelektualnej à la pop. Ludzie, po których kiedyś spodziewalibyśmy się kreatywności (gdy mowa o artystach) bądź (gdy odbiorcach) skłonności do zjawisk nowatorskich i przełomowych, dziś bezwzględnie tworzą grupę najmocniej uzależnioną od przeszłości. Socjologicznie rzecz ujmując, jest to wciąż klasa hołdująca postawie innowacyjnej, jednak zamiast stać się pionierami, inicjatorami nowych kierunków, wybrali rolę kustoszów i archiwistów. Awangarda stała się dziś ariergardą.

(Reynolds: 21–22)

W tej perspektywie można zinterpretować pojawiające się dziś projekty reinterpretacji dobrze znanych piosenek, które w nowych aranżacjach pojawiają się ponownie na scenie muzycznej (do tego rodzaju wydawnictw należą wszelkiego rodzaju *Tribute to...*) lub muzycznego recyklingu, kiedy stylistyka muzyczna dawnych lat zostaje włączona w twórczość popularnego obecnie artysty. Aplauz zyskują zespoły wtórne, naśladownicze, grające w dobrze znanym stylu, lub odtwarzające znane piosenki: tworzy się nie tylko repliki starych piosenek, ale pisze „nowe” w cudzym, starym stylu (ostatnim przypadkiem jest płyta zespołu Greta van Fleet, imitującego dokonania Led Zeppelin). Covery pojawiają się w repertuarze najbardziej znanych i oryginalnych zespołów. Muzyka popularna znalazła się w ogniu krzyżowym nawrotów, m.in. neofolku, neopsychodelii, post-punka i elektropopu.

W Polsce moda na lata 80. sprzegła się z nawrotem do lat 60. Na scenę wracają popularni w tamtych latach artyści, którzy podczas koncertów wykonują dawne przeboje. Na imprezach wielkoplenerowych króluje Maryla Rodowicz na zmianę z Krzysztofem Krawczykiem i Izabelą Trojanowską, wspomagani

gwiazdami z ościennych dawnych krajów „demokracji ludowej” – Heleną Vondračkovą czy Ałłą Pugaczową. Młodzi artyści wchodzą na scenę z odrestaurowanymi przebojami z czasów świetności Sopotu czy Opoła, polonizuje się jugosłowiańskie hity (projekt *Yugopolis*), tworzy kolaże z hitów Skaldów czy Czerwonych Gitar, dzięki nowym technologiom można nagrywać piosenki z nieżyjącymi muzykami. W Internecie buduje się audiowizualne archiwa, mieszające dawne nagrania ze współczesnymi brzmieniami, wyznaczając punkty skojarzeń muzycznych powstającej sieci powiązań.

Jednocześnie, obok wyrastającej na tej fali mody na lata osiemdziesiąte kultury *vintage*, przywoływanej przez aerobik, getry, frotki i „relaksy” z Pewexu, odradza się moda na rasowego punk rocka. Publikuje się wywiady z gwiazdami muzycznego podziemia, tworzy reedycje płyt, które w czasach komunistycznej cenzury nie miały prawa trafić do powszechnego obiegu (Krajewski, 2006: 119). Powstają też nowe projekty nagrywane z artystami z poprzedniej epoki, w nowych aranżacjach, jak choćby „Punk Freud Army”, łączący punkowe utwory zespołów Armia, Brygada Kryzys i Dezerter z jazzową estetyką Pink Freud. Zwrot ku kontrkulturze to nie tylko ukłon w stronę konkretnego pokolenia, ale przejaw ogólnej tendencji kulturowej repetycji muzycznej, bowiem w Polsce kultura młodzieżowa związana z muzyką, od big beatu począwszy, była nie tylko wyrazem konsumpcji, ale też i buntu. Jest to zwrot ku pierwszemu polskiemu pokoleniu, których młodość określona została przez kulturę muzyczną (Krajewski, 2003: 237). Tym samym muzyka i jej reminiscencje stają się znakiem nostalgii za czasami minionymi.

2

Choć pierwotnie nostalgia odnosiła się do rozpaczliwej chęci powrotu do określonej przestrzeni (domu rodzinnego, ojczyzny)¹, obecnie zdefiniowana jest przede wszystkim przez czas. Budowana na nostalgii retoryka sięga do mitu „wiecznego powrotu”, do koncepcji „raju utraconego”, który można odzyskać

¹ Johannes Hofer w swojej pracy doktorskiej z 1688 określa nostalgię jako niszczące pragnienie powrotu w strony rodzinne, zdiagnozowane u żołnierzy najemników. Symptomy nostalgii mają obejmować melancholię, anoreksję, niekiedy próby samobójcze (Reynolds: 30).

bądź do niego się przenieść (Eliade: 39–43), lub epoki szczęśliwego dzieciństwa. To ostatnie może być traktowane dosłownie jako czas bez troski i młodości, znane z romantycznej metafory „czasu sielskiego i anielskiego”, ale także jako koncepcja „złotego wieku”, czyli historycznego „czasu przed czasem”. W tej perspektywie czas terażniejszy traktowany jest jako ułomny, niedoskonała kopia przeszłości, do której mamy dostęp poprzez jej ślady – w tym wypadku muzyczne.

Muzyczna nostalgia oparta jest na silnie emocjonalnym odczuwaniu przeszłości, przyjemnych wrażeniach i doznaniach, kreowanych poprzez rozpoznawalność form muzycznych, estetyki czy języka. Przywoływane przeboje sprzed 30 i więcej lat nie tyle odbudowują minioną przeszłość, co utrwalają terażniejszość, są łącznikiem wspólnotowości, stabilizatorem społecznym, dlatego – jak zauważa Marek Krajewski – nieprzypadkowo fale nostalgii zalewają nas właśnie „w epoce niestabilności i ciągłej zmiany, efemeryczności wspólnot, znaczeń, sensów i wartości, w sytuacji braku poczucia bezpieczeństwa i rozmycia horyzontu określającego przyszłość” (Krajewski, 2003: 207). Podobnego zdania jest etnomuzykolożka Tamara Livingston, która zauważa, że nawroty muzyczne są znakiem rozpoznawczymi klasy średniej i służą „budowaniu zbiorowej tożsamości jednostek rozczarowanych pewnymi aspektami współczesności” (Reynolds: 275). Towarzyszy im pogarda wobec komercyjnego nurtu muzyki, promowanego w mediach, od którego uciekają w stronę muzycznej tradycji, w jakiej dostrzegają wyższość artystyczną. Mówiąc inaczej, mechanizmowi nawrotu towarzyszy modernistyczne przekonanie o elitarności sztuki, jednak tym razem nie jest ono związane z tym co *moderne*, a z tym, co *old school*. Bardziej wartościowe, w porównaniu z promowaną przez rozgłośnie popową komercją, wydają się dokonania muzyków dawnych lub nagrania nawiązujące stylistyką do tamtych czasów.

Wpisana w muzykę popularną dychotomia między pędem ku nowości, przymusem wynajdywania nowych gwiazd, trendów, stylów, brzmień, a zanurzeniem w tradycję, która daje poczucie bezpieczeństwa poprzez rozpoznawalność i towarzyszące jej emocje, dobrze charakteryzuje sytuację retromanii. Odwoływanie się do tego, co minione, jest poniekąd wynikiem ścierających się dwóch sił: przyspieszania – rytmu nowości i zwalniania – nostalgii. Ten drugi ruch jest konsekwencją wyczerpania potencjału koncepcyjnego, który dopada każdy nowy trend czy modę. W którymś momencie – jak zauważa Reynolds – artysta

niegdyś pochłonięty pogonią za nowinkami, sięga do przeszłości, by przestudiować ponownie porzucone niegdyś formy, style, pomysły (Reynolds: 266).

3

Na tym tle trzeba by spojrzeć na falę zainteresowania PRL-em, który wraca właśnie pod postacią nawiązań estetycznych: literackich i muzycznych. Mechanizm retro w kontekście PRL-u jest oddzielony od wymiaru politycznego czy gospodarczego² i zostaje użyty przede wszystkim przez kategorie estetyczne: przedmioty *vintage*³, kultowe filmy Stanisława Barei czy Marka Piwowskiego, produkty spożywcze (oranżada w proszku, mleko w tubce, wyrób czekoladopodobny), plakaty i telewizyjne znaki graficzne (np. „obraz kontrolny” lub „przepraszamy za usterki”). To także kultura codzienności: zakorzenione w pamięci zbiorowej sceny zwykłego życia, symbole wizualne i klisze językowe (utrwalone chociażby w poetyckim zapisie Stanisława Barańczaka w *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* z 1982 r.), anegdota, powiedzenia, wreszcie motywy dźwiękowe (np. słynne powitanie *Lata z Radiem* towarzyszące polskiemu wypoczynkowi na plaży), programy rozrywkowe w radiu i telewizji, emocje sportowe czasów Górskiego czy Piechniczka czy „gest Kozakiewicza”. Powtarzane w telewizji emisje znanych z PRL-u programów i seriali (przypomnijmy te najpopularniejsze: *Czterej pancerni i pies*, *Stawka większa niż życie*, *Alternatywy 4*, *Zmiennicy*, *Czterdziestolatek*, *Janosik*) utwierdzają to, w jaki sposób i co pamięta się z czasów PRL. Myśl tę ilustruje Kazik Staszewski w piosence *Amnezja*:

To były słuchaj czasy właśnie takie
Że z dumą można było być Polakiem
Z dziedzictwem bojowego chrztu Lenino
I z palmą zdobywców Berlina [...]
Na olimpiadzie cały wór medali

² Jerzy Szacki pisze w tym kontekście: „Chodzi [...] o wyraźne odróżnienie oceny systemu politycznego, która musi wypaść bardziej negatywnie od oceny dorobku społeczeństwa, która jednoznacznie negatywna być nie musi i nie powinna, jeżeli nie chcemy przekonywać rodaków, iż przez czas długi trudzili się daremnie” (Szacki: 73).

³ *Vintage*, pojęcie ze świata mody, oznacza oryginalne przedmioty (stroje, elementy biżuterii) pochodzące z lat 60. lub 70., noszące ślady użytkowania.

Po ulicach zomowcy nas ganiali
Wyścig pokoju – trzecie miejsce w świecie
Ale wy o tym dzisiaj nic nie wiecie.

(Kult, 2009)

W kulturze repetycji zauważalna jest tęsknota – nie tyle za tamtymi czasami, bo te etycznie są problematyczne, ile za towarzyszącą im narracją: wielkością, zwycięską, co w pewien sposób znajduje odzwierciedlenie w obecnym wyrażeniu „wstawania z kolan”, deklarowanym przez polityków. Jednocześnie jest to także zwykła tęsknota za młodością. Jak mówi Jerzy Eisler: „To nie jest nostalgia za Gierkiem ani nawet za latami 70. To tęsknota za czasami, kiedy się mogło wbiec na czwarte piętro bez zadyszki” (Zaremba, Mazurek, 2001). Retrospekcjom PRL-u towarzyszy także nostalgia za dawnym modelem konsumpcji, który w porównaniu z kapitalistycznym żarłocznym konsumeryzmem jawi się jako bardziej wrażliwy społecznie. Przedmioty *vintage* urastają do rangi symbolu. Grające pocztówki, ortalionowe płaszcze, kierpce z Cepelii przestają być znakiem kiczu, a stają się znakiem ideału.

Z drugiej strony trzeba by dziś mówić o pamięci *insert*⁴ lub wirtualnej, która identyfikuje pokolenia urodzone po 1989 roku. Gorliwymi wyznawcami „soclandu” stają się bowiem przedstawiciele „milenialsów”, którzy PRL znają jedynie z komedii Barei lub komiksów o kapitanie Żbiku, politycznych dyskusji wokół IPN oraz opowieści rodziców. Ich „pamięć” i jej twórcze przekształcenie dokonuje się na podstawie obrazów wytworzonych przez media i skonfrontowanych z własnymi doświadczeniami codzienności. Powstaje w ten sposób „socland” pełen atrakcjonów, ułożony na wzór wesołego miasteczka, gdzie na przybysza czeka moc pozytywnych wrażeń. Dla nowego pokolenia PRL staje się alternatywą dla głównego nurtu kultury popularnej, silnie skomercjalizowanej. Przywoływanie znaków PRL-u w zupełnie nowym politycznie kontekście nie ma już charakteru wspomnieniowego, ale stanowi element gry z terażniejszością, za pomocą której to nowe pokolenie próbuje rozliczyć

⁴ Używam tu wyrażenia „pamięci *insert*” przez analogię do „tożsamości *insert*”, o której Wojciech Burszta pisze, że tego typu tożsamości „są [...] zawsze otwarte na propozycje i gotowe włączyć wszelkie dostępne materiały, na równi pochodzące z doświadczeń przeżytych, jak i medialnych, o ile tylko mogą one, na określony czas, »warunkowo«, stworzyć koherentną całość” (Burszta: 37).

się z teraźniejszością, PRL jest temu pokoleniu potrzebny zatem jako rodzaj dyskursu ze współczesnością.

4

To nieco przydługie wprowadzenie w mechanizm rertomanii i kulturę repetycji jest o tyle zasadne, że przedmiotem dalszej analizy będą powieści, których fabuła osadzona jest w czasach PRL-u lub odnosi się do nich poprzez nawiązania muzyczne. Celem tej analizy będzie próba odpowiedzi na pytanie, na ile pojawiające się w narracji literackiej przywołania wykonawców, piosenek czy stylów muzycznych lat. 70. i 80. stanowią rodzaj nostalgii czy sentymentalnej tęsknoty za „minionymi laty”. Czy użyte w warstwie fabularnej nawiązania są jedynie zabiegiem służącym budowaniu kontekstu, czy też wprowadzają właśnie ów intensywnie emocjonalny element wyobrazeniowy poprzez wywoływanie z pamięci charakterystycznych fraz czy dźwięków. Interesować nas też będzie pytanie o rolę muzyki w konstruowaniu mechanizmu nawrotu sentymentalizmu w odniesieniach do rzeczywistości PRL-u. W tym celu przyjrzymy się ostatnim powieściom Jerzego Sosnowskiego, w których autor z upodobaniem wraca do lat 70. jako doświadczenia tożsamościowego.

Na potrzeby dalszych rozważań zostanie wykorzystana przede wszystkim koncepcja muzyczności typu II, która opiera się na tematyzowaniu muzyki w dziele literackim (Hejmej: 68–72). Jest ona zarazem najmniej dyskusyjną kategorią interpretacyjną, bada bowiem pojawianie się dzieła muzycznego w literackich reprezentacjach. Można spoglądać na muzyczność II jak na zwykłe odniesienie intertekstualne, w którym tekst muzyczny pojawia się na prawach cytatu, parafrazy czy przywołania, jednak taki sposób potraktowania relacji muzyki i literatury opierałby się na wyraźnym rozdzieleniu obu narracji, co byłoby sprzeczne z duchem komparatystyki. Koncepcja muzyczności pragnie bowiem podkreślać przestrzenie wspólne dla różnych dyskursów kulturowych – tu dla literatury i muzyki.

Przyjęte rozwiązanie pozwala zwrócić uwagę nie tylko na konkretne piosenki pojawiające się w świecie przedstawionym, ale i bohaterów, którzy ich słuchają, ich preferencje czy gusta muzyczne, co będzie w pewien sposób warunkować ich sposób pracy, funkcjonowania w społeczeństwie, rodzinie,

życiu codziennym. Dzięki takiej analizie można pokusić się o dokonanie diagnozy na temat pamięci PRL, istniejących napięć między terażniejszością a przeszłością oraz wysnuć refleksji na temat sentymentalnego nawrotu w postaci form symbolicznych – muzyki. Mówiąc inaczej, otwieramy w ten sposób tekst literacki na interdyscyplinarną przestrzeń refleksji, zorientowaną na kontekst społeczno-kulturowy. To właśnie on jest punktem referencyjnym dla prowadzonej tu interpretacji⁵.

5

Założona w temacie hipoteza o sentymentalnych źródłach repetycji opiera się na odniesieniu nie tyle do estetyki, co do moralnego paradygmatu kształtowanego pod wpływem XVIII-wiecznych idei i etyki. Chodzić tu zatem będzie o myśl moralną poddaną wpływom emocjonalnym, które eksponują czułość, tkliwość czy dobro, dzięki którym człowiek miał czynić szczęśliwym nie tylko siebie, ale i swoich bliźnich (Ossowska, 1966). Wywiedzione z powieści Laurence’a Sterne’a⁶ pojęcie sentymentalizmu co prawda z początku odnosiło się do umiejętności autorefleksji, lecz z czasem nabrało konotacji emocjonalnych, wiążąc znaczenie z doznaniem serca. Oba tłumaczenia nie pozostają bez znaczenia dla konstytuowania się tego nurtu, który w XVIII wieku stał się alternatywą dla kultury racjonalistycznej.

Fundowany na sensualizmie oraz idei naturalności promowanej przez Jeana Jacquesa Rousseau sentymentalizm wskazywał na dwa przeciwstawne oświeceniowemu kultowi rozumu kategorie poznawcze: sumienie i czucie. Te zaś zmuszały do rezygnacji z przyjętej dotąd perspektywy uogólnień, obiektywizmu i „wielkich kwantyfikatorów” na rzecz subiektywnego oglądu rzeczy, naturalności i prawdziwości refleksji. W miejsce obrazów społeczeństwa pojawiły się subtelne analizy psychologiczne, naznaczone indywidualizmem i intensywnością ekspresji (Skubalanka: 166). Nowy sposób ujmowania rzeczywistości zwracał się ku życiu

⁵ Przez takie ujęcie można by zapytać o podskórne, ukryte dyskursy społeczne, które poprzez nawiązania muzyczne pojawiają się w polu narracji kulturowych. W tym kontekście Pierre Bourdieu pisze o polu kulturowym i produkcji znaczeń, wynikającej z posiadanego przez piszącego oraz odbiorcę kapitału symbolicznego (Bourdieu: 259–280).

⁶ Chodzi tu oczywiście o powieść Laurence’a Sterne’a *Powieść sentymentalna* z 1768 r.

prywatnemu, rodzinie, intymności, emocjonalności, zastępując dotychczasowe kwestie publiczne. Z czasem różnica między ujęciem sentymentalnym a racjonalistycznym wyraźnie się polaryzuje za sprawą koncepcji naturalności. Rodząca się wówczas opozycja natura–kultura zafundowała sentymentalizmowi paradygmat etyczny, zgodnie z którym cywilizacja staje się przestrzenią naznaczoną złem i moralnym zepsuciem w przeciwieństwie do świata natury. Ten ostatni jawi się jako miejsce harmonijne i cnotliwe, źródło wolności, czułości i sympatii. Jego przeciwieństwem jest ludzki świat, pełen „falszu i pozorów, w którym człowiek przestał znaczyć jako osoba, stając się niewolnikiem opinii, destrukcji uległy naturalne więzi międzyludzkie i będący ich podstawą ład moralny. Wyobcowana ze środowiska jednostka została zniekształcona i rozdarta, co uczyniło ją istotą samotną, zagubioną i nieszczęśliwą” (Kostkiewiczowa: 209).

Odpowiedzią na tę deformację cywilizacyjną jest model proponowany przez sentymentalizm, przedstawiający uroki życia na łonie natury, w zgodzie ze środowiskiem, gdzie człowiek może być sobą, wolny od nieustannego udawania, cynizmu i sztuczności, reprezentowanego przede wszystkim przez elity. Nic dziwnego zatem, że sentymentalizm staje się bardzo szybko estetyką zaspokajającą gusta mieszczaństwa, które w XVIII wieku umacnia swoje pozycje ekonomiczne i zaczyna angażować się w sprawy polityczne i kulturalne. Ich styl życia, oparty na oszczędności, pracowitości, skromności, życiu w gronie przyjaciół, spokoju i równowadze koresponduje z kluczowymi kategoriami sentymentalnymi: czułością i naturalnością (Zawadzka: 12–13). Powstająca wówczas literatura sentymentalna nie tylko zaspokaja mieszczańskie oczekiwania estetyczne⁷, odpowiada ich gustom i aspiracjom, ale co ważne, zaspokaja marzenia o byciu kimś innym – pragnienie ucieczki w świat wyidealizowany, w którym nie ma zła.

Motyw eskapizmu w sentymentalizmie odbywa się w zarówno w czasie – stąd liczne odwołania do historii jako „złotego wieku”, w którym wszystkie sprawy międzyludzkie wydają się prostsze i bardziej uczciwe, oraz w przestrzeni – wspomniana już ucieczka na łono natury (Kostkiewiczowa: 290). Efektem

⁷ Bohaterami powieści sentymentalnych byli zazwyczaj reprezentanci klas średnich (tak jak czytelnicy), intryga skupiała się na konflikcie między uczuciami a konwencjami społecznymi, apelowała do ich emocji, dawała nadzieję, że na końcu zwyciężają prawda i sprawiedliwość. (Zawadzka: 12–13).

tego ostatniego jest niezwykle zainteresowanie folklorem, życiem ludu jako tego, który jest nośnikiem autentycznych przeżyć. Wątek ten realizowany jest przez rozwiązania fabularne, lokujące akcję wydarzeń poza głównymi ośrodkami cywilizacyjnymi: w siołach, posiadłościach podmiejskich, małych odosobnionych osadach czy pustelniach. Obie formy ucieczek: od terażniejszości i od centrum stają się wyznacznikiem wyższości spraw jednostki z jej naturalnymi walorami serca i czucia nad kwestiami norm społecznych i praw.

6

Jerzy Sosnowski z powodzeniem stosuje oba mechanizmy w swoich powieściach, w których powraca nie tylko do lat 70., ale także do miejsca rodzinnego – Kołobrzegu: stolicy piosenki żołnierskiej, słynnego kurortu PRL-u, naznaczonego piętnem „ziemi odzyskanej”, a jednocześnie dalekiego od wielkiej polityki. Można zatem uznać, że kluczowymi zabiegami analizowanych tu powieści Sosnowskiego (*Tak to ten*, *Fafarulej*, *Sen sów*) są wspomnienie i decentralizacja.

Sosnowski konstruuje fabuły, które strukturą przypominają tektonikę, ich narracja jest budowana na kilku płaszczyznach równocześnie: przeszłej, odnoszącej się do opisywanych wydarzeń, przeszłej-mitycznej, opartej na wyobrażeniach przeszłości na ten temat oraz terażniejszej (Zaleski, 1996). W *Tak to ten* Sosnowski wykorzystuje do tego celu medium radiowe starego typu, w którym przejściu pomiędzy stacjami towarzyszy szum zwieszenia pomiędzy narracjami. Te momenty przejścia stanowią podstawę kompozycyjną powieści, w której audycja Grzegorza, kołobrzeskiego prezentera prowadzącego „Nocne pogaduchy”, przenika się z wojenną historią eksperymentów medycznych na pacjentach szpitala i powojennym okresem rozliczeń. Wątki przenikają się, historie mieszają, terażniejszość i przeszłość nachodzą na siebie niczym płyty tektoniczne. Ten układ schodów tektonicznych może tworzyć określoną strukturę, dającą odbiorcy złudzenie konstrukcji, ale może również, niczym pod wpływem wewnętrznych ruchów tektonicznych, rozsypać ją, zburzyć, aby pozostawić czytelnikowi jedynie ruiny – w sposób ironiczny pozbawić go tego złudzenia, że kiedykolwiek istniała jakaś konstrukcja, i upewnić, że „przeszłość to dziś”. Tak dzieje się w *Fafarulej*, kiedy Jarko Wolski wraca wspomnieniami do lat dzieciństwa, by utknąć w czasie pomiędzy sielskim okresem dojrzewania

a dorosłością. Tym razem mechanizmem retrospektywnym są listy rankingowe wzorowane na układzie piosenek na płytach winylowych.

Jarko co chwila układał w głowie Listy Najwspanialszych na Świecie Rzeczy i lista Najwspanialszych na Świecie Utworów Muzycznych prezentowała się aktualnie tak: 1. Urszula Dudziak: *Papaja* (czy jak się to pisze); 2. Abba: *I do, I do, I do*; 3. Ringo Star: *Hare Kriszna*; 4. Slade *Farfarulej*; 5. SBB: *Z których krwi krew moja* (dopiero na piątym miejscu, bo to było trochę trudne).

(Sosnowski, 2017: 33–34)

Każda z list zawiera pięć elementów na wzór zawartości płyty gramofonowej. Warto pamiętać, że przeciętny czas odtwarzania jednej strony płyty wynosi od 22,5 minuty do 30 minut (Kominek, 1986). Muzyka porządkuje wspomnienia, staje się punktem odniesienia dla minionych wydarzeń:

Niby wszystko się zgadzało, ale nie do końca. Czy ten konkurs matematyczny nie powinien odbywać się rok później? A z kolei do jednej ławki z Zośką nie przesadzono Jarka rok wcześniej, na długo przed tym, zanim przyjechała do Polski Abba?

(Sosnowski, 2017: 136)

Odniesienia muzyczne w tekście wyraźnie strukturyzują fabułę, wyznaczają rytm narracji, określają kompozycję czy też przywołują zasadę funkcjonowania radia lub płyty winylowej. Medium muzyczne staje się ramą pamięci.

7

Jednym z głównych celów wprowadzonej muzyki w tok narracyjny jest waloryzacja rzeczywistości. W kontekście teraźniejszości piosenki pojawiają się jako negatywny komentarz „zepsutych czasów”:

Wszędzie kurwy, zgredy, zboje, wszędzie ch-e, jak zwariuję. Pan prezydent ciągnie la-ę, pan minister zbiera kaskę. Paru cwelu już pudłuje, suki ciągle mają ruję, może kogoś to rajcuje, ale wujek mam to w du-e, pies odlewa się przygłupie, zaraz na-a w piaskownicy, dzieci będą miały syfy [...] gdzie nie spojrzysz gnój i przypał, miał być raj, a jest niewypał, nikt nikogo nie szanuje, wszędzie ku-y, wszędzie chu-e.

(Sosnowski, 2006: 48)

Wykorzystanie hip hopowej estetyki, charakteryzującej się bezpretensyjnym sposobem opisu rzeczywistości, używającej wulgarnego języka i ostrej satyry jako narzędzia obrazowania, wpisuje się w sentymentalną krytykę czasów współczesnych. Sama muzyka też pozostawia wiele do życzenia. Grzegorz wielokrotnie daje wyraz swemu rozczarowaniu rosnącą popularnością piosenek, które nie mają żadnego muzycznego pomysłu i ani nie poruszają jakiegokolwiek tematu, jak przywołany z folderu *Dance* utwór Ewki Sarno *Czteryście cztery*, którego powtarzająca się tytułowa fraza przeplata się z banałami typu „co będzie dalej tego dziś nie wiem” albo „dobrze wiem o tym, że masz mnie w nosie” (Sosnowski, 2006: 264).

Jej przeciwieństwem jest muzyka lat 70., rozlegająca się z głośników nad kioskiem czy z domowego adapteru, z którego dobywa się chociażby *Magia obłoków* Marka Grechuty:

Więc Grechuta śpiewał melancholijnie, że to nie tak, jak było w książkach, i że na szarość naszych nocy igłę, iskierkę, cień jak kotwicę wbij w nasze serca, a oni grali; potem znów śpiewał, że to nie tak, jak było w książkach i że wbij w nasze serca, a oni odłożyli karty.

(Sosnowski, 2016: 132)

Z muzyką nadawaną przez radio, rozlegającą się w pobliskim amfiteatrze czy odtwarzaną na adapterze koresponduje ta odśpiewywana lub gwizdana, która jest emocjonalnie najbliższa sercu bohaterów. Jarko z Krysią często podśpiewują przeboje 2+1 (*Więc chodź pomaluj mój świat*) czy Maryli Rodowicz (*Małgośkę*). Nawet zespoły wojskowe odśpiewują *Czerwone słoneczko* (choć w rytmie marszowym), chcąc wpisać się w sielską atmosferę uzdrowiska. Na deptaku królują Danuta Rinn z przebojem *Gdzie Ci mężczyźni* oraz *Na deptaku w Ciechocinku*, wykonywanym w duecie z Bogdanem Czyżewskim. Muzyczna reminiscencja zostaje skojarzona ze straganowym asortymentem, bez którego nie może obejść się ruch turystyczny: drewnianymi stateczkami, figurkami marynarzy, breloczkami z „Darem Pomorza”, okularami przeciwsłonecznymi, piłkami plażowymi, bibelotami ze sztucznego bursztynu, chińskimi parasolami, parawanami i mnóstwem interesujących drobiazgów. Razem z piosenkami tworzyły one nastrój beztróskiego czasu letniej kanikuły.

Do polskiego repertuaru dołączają gwiazdy międzynarodowych festiwali, goszczące w Polsce w pobliskim Sopocie, których piosenki budują pozytywny

nastrój, tworząc dobrą płaszczyznę do przeżywanych uczuć czy to podczas spotkań z dziewczyną, czy na dyskotecce. Przy dźwiękach *Daddy Cool* Bony M., *Czterdziestu ośmiu trzaskach* Suzi Quatro, *Nalocie na salę balową* Sweet, *Pod księżycem miłości* Mud oraz *Sambie Pa Ti* Santany Jarosław ponownie staje się jedenastoletnim Jarkiem, podrygującym przy Zośce (Sosnowski, 2017: 149). Muzyczne przeboje tamtych lat naznaczają przeszłość jako czas złoty i „miodem płynący”, nad którego wspomnieniem Jarko wyraźnie się rozplywa.

Muzyka wartościuje też samego bohatera. Gdy ten początkowo ulega wpływom popu (Abba, Slade), postrzegany jest jako przeciętny odbiorca piosenek, „które już słyszeliśmy”, jednak gdy zaczyna interesować się rockiem progresywnym i jazzem, nabiera cech dojrzałego i samodzielnie myślącego człowieka. Subiektywnej oceny dokonuje sprzedawca Empiku, który

nie krył swojego stosunku do gustu klientów: kiedy ktoś kupował longplay z muzyką rozrywkową, przypatrywał mu się z jawną wzdrganą, tajał przy zainteresowaniach rockiem, a z nabywcami muzyki poważnej, jazzu i jazz-rocka rozmawiał jak z dobrymi przyjaciółmi.

(Sosnowski, 2017: 86)

Choć Jarko wplata w swoje fascynacje muzyczne wątki klasyki, w powieściach dość wyraźnie daje się zauważyć charakterystyczne napięcie pomiędzy muzyką rozrywkową a poważną. Jest to poniekąd echo utrzymywanej przez lata misji Polskiego Radia, które stało na straży dbałości o kulturę muzyczną słuchaczy, w wyniku czego nawet w paśmie najwyższej słuchalności nie bało się prezentowania utworów z klasycznego repertuaru. A jednak w perspektywie oddalenia od „centrum” muzyka poważna trąci fałszem, nie wpisuje się w wakacyjny nastrój, nie zaspokaja masowych gustów. Dlatego gdy Jarko pragnie uduchowić się przy *Czterech porach roku* Vivaldiego, odzywa się burczenie w brzuchu i jedyne, o czym myśli bohater, to pragnienie, by „nażreć się kanapkami z kielbasą” (Sosnowski, 2016: 209).

Gdy w sklepie z płytami przygląda się wydaniom klasyki, patrzy na nie przez pryzmat swoich lektur muzycznych:

Chopina odrzucił w całości, bo Tata i tak go zbierał, Czajkowski zanadto kojarzył się Jarkowi z panią od rosyjskiego; dłużej stał przed kopertą z napisem Musorgski, *Obrazki z wystawy* – ale kto to mógł lepiej zagrać z Emerson, Lake and Palmer?

Na zakup *Jutrzni* Pendereckiego nie miał odwagi – to było prawdopodobnie trudniejsze nawet od SBB.

(Sosnowski, 2017: 152)

Wahanie bohatera dostrzega inny klient, który z pogardą odnosi się do próby zbliżenia muzyki poważnej i popularnej w postaci *Harnasi czy Symfonii koncertującej* Szmanowskiego. Nieugięta postawa starszego mężczyzny, reprezentującego świat wysokich wartości, zostaje od razu zrewaloryzowana atakiem kobiety, która w zachęcie do klasyki widzi gejowski podryw: „Chłopców na muzykę będzie podrywał, zбочeniec!” (Sosnowski, 2017: 154). W młodzieńczym świecie, w przestrzeni prowincji klasyka budzi podejrzenia, podobnie jak opera. Ich miejsce wypełniają festiwale i dyskoteki.

Jednocześnie rodzi się nowa elitarność: jazz, do którego bohater powoli dojrzewa – intelektualnie i emocjonalnie.

Zaczął też zbierać płyty z serii Polish Jazz, choć ich słuchanie wymagało od niego skupienia bodaj jeszcze większego, niż kiedy w podstawówce chłonał muzykę SBB. Awangardowy album pod tytułem *TWET* Tomusza Stańki i Edwarda Vesali wprawił go w popłoch – nic, zupełnie nic z tego nie rozumiał, nawet po wielokrotnym odtworzeniu. Mimo tej porażki stopniowo odrywał urok muzyki, którą interesował się głównie z tego powodu, że zaimponował mu chwilowy chłopak siostry...

(Sosnowski, 2017: 334)

Przejsie od piosenek popularnych, reprezentujących stan dziecięcej naiwności i nieświadomości, do jazzu, którego trzeba się nauczyć, wyraźnie ukazuje cezurę dorosłości. Improwizacja i swing stają się wyznacznikami cywilizacyjnego udawania, pewnego pozerstwa, silenia się na dojrzałość, której ulega Jarko, popadając w coraz to większą frustrację i osamotnienie. Dlatego to właśnie nie klasyka ani jazz, ale banalna muzyka rozrywkowa spod znaku Abby i Omega staje się symbolem beztroskiej młodości rodem z sentymentalnych opowieści.

8

Jarko był na etapie przekonania, że najważniejsze są uczucia (a właściwie emocje, wybuchające nagle i szybko gasnące, jak race), natomiast kierowanie się rozumem, jakkolwiek dobrze go mieć, dowodzi oschłości serca i zamienia człowieka w rodzaj żywego trupa.

(Sosnowski, 2017: 334)

Wywiedziona z sentymentalnego paradygmatu fraza, charakteryzująca bohatera, zostaje w powieści zezemplifikowana szeregiem odniesień muzycznych, poprzez które Jarko wyraża siebie. Czasem robi to, ulegając modzie, jak wówczas, gdy śpiewa w kółko Joe Dassin *Et si tu n'existais pas, dis-moi puorgio j'existerais?*, prezentując tym samym swoją wrażliwość, reagującą na okrutny świat (Sosnowski, 2016: 143). Wrażliwość ta daje o sobie znać szczególnie wtedy, gdy Jarko Wolski wspomina swoje nieudane małżeństwo z Bożeną. Pod wpływem pretensji ze strony matki i siostry o rozbicie rodziny popada w przygnębienie, które wyraża muzyką zespołu Dead Can Dance. Włącza kasetę z albumem *Within the Realm of Dying Sun* i ulega tamtemu nastrojowi: „Jarko nie rozumiał, co właściwie śpiewa Lisa Gerrard, ale odnosił wrażenie, że w wolnym przekładzie powinno to brzmieć mniej więcej jako *Jesteśmy w duuuuuupie*. Co było pocieszające, że nie tylko on” (Sosnowski, 2017: 306).

Chodzi tu zarówno o budowane na płycie poczucie mroku i niesamowitości, jak i samą legendę brytyjsko-australijskiego zespołu, który zasłynął z alternatywnego spojrzenia na muzykę, wprowadzając do niej tzw. *dark independent*. Wrażenia słuchającego zawsze oscylują wokół uczucia posępnosci i depresji, swoistego zagubienia w świecie, co podkreśla użycie echa w nagraniach. Piosenki Brendana Perry'ego i Lisy Gerrard naznaczone są niebywałą dramaturgią, która doskonale oddaje stan bohatera: z jednej strony pełen autorefleksji, zadumy, a z drugiej przygnębienia i poczucia porażki.

Inna z piosenek – słynny przebój węgierskiego zespołu Omega *Dziewczyna o perłowych włosach* – jest tłem do przeżywanego przez Jarka zauroczenia. Hit potańcówek i dyskotek, chętnie wykorzystywany podczas bliższego zapoznawania się z dziewczyną z powodu powolnego rytmu, jest dla Jarka substytutem uczuć, jakie żywi do Zosi. Dlatego wyobraża sobie siebie i Zosię w miłosnej scenie [„spotykali się wieczorem w mieszkaniu jednego z nich, gdy rodzice poszli do

teatru, i kładli się nago obok siebie, trzymając się za ręce” (Sosnowski, 2017: 112)], do której przygrywa Omega ze swoją *Dziewczyną o perłowych włosach*.

Tekst piosenki, utrzymany w poetyce marzenia sennego, jest zapisem stanu emocjonalnego mężczyzny, którego smutek i mrok rozświetla pojawienie się dziewczyny o perłowych włosach. Piosenka Omega staje się zatem sposobem wyrazu uczuć przeżywanych przez Jarka, wracającego pamięcią do młodości, do czasu pierwszego zauroczenia Zosią, która wchodzi w jego obecny „wiek męski, wiek klęski”. To przecież podczas tańca do tej piosenki bohater doznaje pierwszej erekcji.

Sentymentalne metafory miłosne rozbrzmiewają także w piosenkach festiwalowych, odśpiewywanych podczas konkursu premier:

Mężczyzna śpiewał lirycznie: „Moja piosenka o Kołobrzegu ma proste słowa: świeże jak powiew nadmorskiej bryzy, czyste jak woda. Jak czysta fala, która przynosi kruchą muszelkę, jak słońca promień, które odgrzewa dziewczyny serce. Na, na, na, na, na, na, na, na...”.

(Sosnowski, 2006: 184)

Prostota i ludowa wyobraźnia wchodzi do języka popkultury, zasilając jej symbolikę.

Obok młodzieńczych zauroczeń, rozczarowań miłosnych pojawia się także ważny dla sentymentalizmu wątek przyjaźni⁸. To ona jest wymiarem szczęścia przeżywanego przez bohatera. W powieściach Sosnowskiego wiąże się ona także z muzyką: zawiązuje podczas dyskotek, tańca, wspólnego poczucia rytmu, estetycznego porozumienia i koinonii dusz jak wtedy, gdy z Kotkoffem wybiega do Empiku, by kupić *Arrival* Abby, lub na dyskotecze goni się z Pelkiem przy dźwiękach Bony M.

Muzyka jest źródłem energii. Gdy dyskdzokej puszcza *Rock and Roll Number One* Gary’ego Glittera, „doskonałe rytmiczne nagranie” (Sosnowski, 2017: 144), Jarko nie potrafi ustać w miejscu i wkracza śmiało na parkiet, popisując się krokiem rock’n’rolla. Podobnie energetyzujące jest głośnie odśpiewywanie światowych hitów, które staje się remedium na znużenie jazdą samochodową.

⁸ Franciszek Karpiński w *Rozmowach Platona* pisał: „Celem obcowania między ludźmi być powinno zrobienie sobie przyjaciół [...]. Przyjaźni własnością jest szczerłość między przyjaciółmi” (Kostkiewiczowa: 249).

Kiedy podczas ataku zimy Jarko jedzie szosą wśród wysokich drzew, ulega powoli atmosferze senności. Wtedy właśnie ratunkiem staje się muzyka płynąca z radia:

Z głośniczków popłynęło *Bądź dziewczyną z moich marzeń* Jacka Lecha, a potem *Sugar*, *Sugar* The Archies i na dokładkę *Delilah* Toma Jonesa. Jarko dość szybko dołączył do śpiewających artystów, rycząc na cały samochód wraz z nimi, choć nie znał w większości tekstów i wydawał z siebie dźwięki mające stworzyć tylko ogólne wrażenie, że są po angielsku.

(Sosnowski, 2017: 201)

Pod wpływem dynamicznego wykonania, a nade wszystko osobistego zaangażowania się, Jarko wyraźnie się pobudza, odpędzając widmo zaśnięcia za kierownicą. Warto zwrócić uwagę na samo zachowanie bohatera, który, udając znajomość angielskiego, przyjmuje postawę dziecka, niewinną, nieco śmiesznią, a zarazem bardzo naturalną, imitującą język obcy. Ową nieznajomość angielskiego można rozumieć jako deklarację, ucieczkę od dzisiejszego przymusu posługiwania się tym językiem, a zarazem tęsknotą za czasami, gdy ów język był znakiem lepszego, oddalonego od Polski politycznie i terytorialnie świata. Zachowanie Jarka to wyraz tęsknoty za niewinnym światem, który już nie wróci.

Utracona niewinność wiąże się z właściwym dla tamtego czasu pragnieniem wolności, czego wyrazem jest fascynacja Jarka płytami SBB. Ich *Wolność z nami*, zawierająca „mroczne fortepianowe pasaże, zgrzyty gitar i huragany perkusji” (Sosnowski, 2016: 144) jest dla bohatera wyborem tyleż emocjonalnym, co ideologicznym – jest znakiem jakości, dojrzałości. Warto zauważyć, że obok alternatywnego rocka Jarko odsłuchuje Mike’a Oldfielda i Jeana Michela Jarre’a, twórców muzyki elektronicznej, których produkcje budują niezwykle przestrzeń otwartości.

9

Warto jeszcze zwrócić uwagę na multisensoryczność wspomnień muzycznych. Pamięć piosenek, konkretnych wykonań wiąże się w powieściach Sosnowskiego z innymi doświadczeniami sensualnymi, wskazując niejako na powinowactwo z XVIII-wieczną filozofią. Najbardziej oczywiste wydają się nawiązania do doznań wzrokowych, co można interpretować w kontekście rozwijającej się

w latach 70. audiowizualności telewizyjnej. Jarko ogląda programy z ulubionymi wykonawcami w telewizji (np. z Abba, gdy jej członkowie schodzą po białych schodach), filmy (*Help!* z Beatlesami), zbiera plakaty, fotografie piosenkarzy czy zespołów ze „Świata Młodych” lub „Na przełaj”. Śliski dotyk stron z rozkładówek „Bravo” łączy się z dźwiękami tamtej muzyki, uruchamiając wspomnienia.

Doświadczenie haptyczne nie jest tu odosobnione. Wielokrotnie Sosnowski operuje zmysłem dotyku, pozwalając swojemu bohaterowi łączyć ulubione dźwięki utworów z rozgrzany magnetofonem „Kasprzak” czy „Grunding”. Czasem dotyk ten jest o wiele bardziej intymny, jak chociażby we wspomnianej scenie tańca z Zosią, gdy Jarko doznaje erekcji, a jego wypukłość dotyka bioder partnerki. Haptyczność muzyczna przenika się z zapachem, gdy pot rozgrzanych dyskoteką ciał wypełnia salę i na zawsze zagnieżdża się w pamięci z dźwiękami *Dziewczyny o perłowych włosach*.

I wreszcie smak. „Kapusta z grzybami i ze śliwkami wypadła na początek płyty *Kolędy polskie śpiewa Jerzy Połomski*. Pod koniec tej płyty Tata jęknął, że się przejadł (Sosnowski 2017: 254).

Sosnowski tym samym ulega antropologicznej refleksji na temat zmysłów (Sendyka: 20–27), zgodnie z którą żaden zmysł nie pozostaje w izolacji, gdyż są one w analizowanych powieściach traktowane jako system wspierających się kanałów informacji, współdziałają ze sobą, budując wspomnienie. Sosnowski ucieka przed wrokocentryzmem, czy nawet audiocentryzmem, proponując rozwiązanie multisensoryczności pamięci na wzór polisensoryczności mediów.

10

Kluczowym dla niniejszej interpretacji wydaje się gest kolekcjonerstwa, realizowany przez bohatera. Jego nieustanne pragnienie budowania kolejnych list Najlepszych Rzeczy jest tego doskonałym przykładem. Samo kolekcjonowanie jest w kontekście kultury repetycji mechanizmem silnie sentymentalnym. Ma zapobiec rozproszeniu i trudno nie zauważyć, że cały wysiłek Jarka zmierza właśnie ku temu ocaleniu. Naznaczone jest misją archiwizowania, o której Jacques Derrida napisze, że oznacza ona odczuwanie kompulsywnego, nawracającego i nostalgicznego pragnienia powrotu do źródeł (Derrida, 2016). Uczucie nostalgii wydaje się zasadnicze dla kultury repetycji, która opiera się

właśnie na tym poczuciu utraty, niemożności powrotu, powiązanej z tęsknotą. Odtwarzane dziś utwory Omegi czy Abby trącą banałem, nie dają możliwości ponownego przeżycia tamtego czasu, choć wydają się być jego namiastką. Szukanie ratunku przed upływającym czasem w obsesyjnej ucieczce w przeszłość za pomocą muzyki: w świat autentycznych uczuć, prostolinijny, prawdziwy, jest próbą ratowania się przed utratą – przede wszystkim samego siebie.

Dlatego – jak powie Jean Baudrillard – „zbieramy samych siebie”, kolekcyjnerstwo bowiem nosi posmak narcyzmu. Przywoływane przez bohatera powieści wspomnienia muzyczne, jego listy najlepszych utworów, które zmieniają się wraz z okresem dojrzewania (fizycznego i muzycznego), są właśnie wyrazem indywidualizmu i subiektywizmu, za pomocą których Jarko widzi i opisuje świat. Ten sentymentalny w gruncie rzeczy mechanizm jest także kluczem do zrozumienia kultury repetycji, spoglądającej na PRL przez pryzmat swojej młodości, a nie ogólnych doświadczeń ówczesnego społeczeństwa.

Bibliografia

- Bourdieu, Pierre. „Teoria obiektów kulturowych”. Tłum. Andrzej Zawadzki. *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. Ryszard Nycz. Kraków: Universitas, 1998. 259–280.
- Burszta, Wojciech Jerzy. „Tożsamość narracyjna w dobie ekranu”. *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*. Red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2004. 26–37.
- Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Tłum. Jakub Momro. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2016.
- Eliade, Mircea. *Aspekty mitu*. Tłum. Piotr Mrówczyński. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- Hejmej, Andrzej. *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.
- Kaczorowski, Aleksander. *Praskie łowy*. Warszawa: Świat Książki, 2007.
- Kominek, Maria. *Zaczęło się od fonografu...* Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986.
- Kostkiewiczowa, Teresa. *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa: PWN, 1979.

- Krajewski, Marek. *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2003.
- „Punk Rock (Later)”. Tęgoż. *POPamiętanie*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006: 119–120.
- Ossowska, Maria. *Mysł moralna Oświecenia angielskiego*. Warszawa: PWN, 1966.
- Reynolds, Simon. *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*. Tłum. Filip Łobodziński. Warszawa: Kosmos Kosmos, 2018.
- Sendyka, Roma. „Antropologia zmysłów”. *Autoportret 3* (2011): 20–27.
- Skubalanka, Teresa. *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.
- Sosnowski, Jerzy. *Fafarulej, czyli pastylki pomarańczy*, Warszawa: Wielka Litera, 2017.
- *Sen sów*. Warszawa: Wielka Litera, 2016.
- *Tak to ten*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Szacki, Jerzy. „Dwie historie”. *Spór o PRL*. Red. Piotr Wandycz. Kraków: Znak, 1996. 68–74.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1996.
- Zaremba, Piotr, Mazurek Robert. „Krowa w szamponie. O Edwardzie Gierku, jego epoce i absurdach PRL-u opowiada historyk profesor Jerzy Eisler”. *Nowe Państwo* 14.08.2001.
- Zawadzka, Joanna. *Kronika czułych serc. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1997.

Dyskografia

- Kult. *Hurra!* CD. Warszawa: S.P. Records, 2009.
- Męskie Granie 2017*. CD. Red. Ewa Mieczławska. Warszawa: Polskie Radio SA, 2017.

**Sentimentalism and the Culture of Repetition.
The Role of Musical References in Polish Modern Literature**

Summary

One of the phenomena prevalent in modern Polish literature is the presence of references to popular music. The musicality of literature, whether in the sentimental layer or the structure and composition of the text does not only serve to add voicing to the text, but also builds semantic context and helps in interpretation. This is particularly visible in prose referring to the times of the Polish People's Republic, which in its memory narration takes on sentimental meanings. The introduction of a song into the depicted world not only builds the aura of the times in question, but also allows to present most of the sentimental mechanisms, such as subjectivism, emotionalism, morality, the turn towards the past and an alternative for civilization. Such meaning of musical references may be found in the novels of Jerzy Sosnowski.

Keywords: retromania, culture of repetition, sentimentalism, Jerzy Sosnowski, musicality of literature

Słowa kluczowe: retromania, kultura repetycji, sentymentalizm, Jerzy Sosnowski, muzyczność literatury