

Maciej Szargot

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0003-1205-3241

## Sentymentalizm w piosence

Artykuł o tekstach piosenek należy, moim zdaniem, zacząć od usprawiedliwień. Problem stwarzają bowiem same teksty – zwykle niedostępne w formie drukowanej, jeszcze rzadziej kontrolowane przez autora, co musi onieśmielać filologa, który powinien szanować i dobrać odpowiednie źródła. Jednak, jak pisze Anna Barańczak:

[...] **podstawowym** środkiem zapisu jest w wypadku piosenki nie tyle tekst nutowy (jak w pieśni, arii itp.), ile utrwalone na taśmie lub płycie wokalne zrealizowanie tego tekstu przez wykonawcę-profesjonalistę. Mówiąc ściślej: istnieją oczywiście (i osiągają wcale wysokie nakłady) publikacje nut i tekstów słownych piosenek, ale nie są dla ostatecznego odbiorcy (masowego słuchacza) podstawowym i pierwotnym środkiem zapisu.

(Barańczak: 14)

Dlatego też w niniejszej pracy rzadziej będę korzystał z wydań książkowych, częściej zaś z Internetu (wtedy należy korygować nieskontrolowane przez twórcę teksty), czasem będę spisywać je „ze słuchu”.

Inną kwestią jest dobór materiału badań. Ponieważ chciałbym pisać o obecności tradycji sentymentalnej w dwudziesto- i dwudziestopięciowiecznych piosenkach, będę przywoływał utwory należące do rozmaitych odmian muzyki popularnej, ale dominować będą, żeby posłużyć się terminem cytowanej już

Anny Barańczak, teksty o „wzmóżonej funkcji poetyckiej” (Barańczak: 57)<sup>1</sup>, bo w nich napotkamy najciekawsze użycia tejże tradycji. Z tego samego powodu w mojej pracy nadreprezentowane będą teksty Agnieszki Osieckiej.

\*

Wydawałoby się, że właśnie w piosence, będącej liryczną formą literatury popularnej, sentymentalizm przechował się najlepiej i w stosunkowo nieskażonej postaci (podobnie jak we współczesnym romansie). Wszak rozmaite formy kultury popularnej, takie jak powieść kryminalna, horror czy telenowela, mają jawnie oświeceniowe lub romantyczne źródła (Caillois: 170–172; Bujnicka: 371–374; Walc: 151; Martuszevska: 319; Biała: 4).

Sytuacja jest jednak znacznie bardziej skomplikowana. Z jednej strony można bowiem wskazać teksty piosenek, w których świadomość owego dziedzictwa przejawia się tak mocno, że ich autorzy przywołują w nich termin „sentymentalny”. Z drugiej jednak nie rozumieją oni tego terminu tak, jak można by oczekiwać. Nie oznacza on bowiem: „należący do nurtu sentymentalnego” czy też „mający cechy tego nurtu”. Są to użycia zgodne nie z historycznoliterackim, a z potocznym rozumieniem terminu. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Termin ten pojawia się w piosence Osieckiej zatytułowanej *Mój pierwszy bal*:

Ze szkolnego mundurka, z pokoiku na piętrze,  
z fotografii z warkoczem, ze spacerów na wietrze,  
coraz mniej dziś pamiętam, coraz rzadziej się śmieję,  
pozostało mi jedno wspomnienie:  
[...]  
Bal z myszką, bal z łezką, bal za mgłą,  
i walczyki, co jeszcze się śnią...  
Mój pierwszy bal,

---

<sup>1</sup> Wbrew pozorom tradycja ta w niektórych nurtach muzyki popularnej nie pojawia się prawie w ogóle. Disco polo jest raczej od niej odległe z powodu obecnego w nim kultu radosnej erotycznej zabawy (staje się zatem bliższe autentycznej „przaśnej” ludowości niż sentymentalizm) i nieco snobistycznej ucieczki od tematyki prowincjonalnej (oczywiście są wyjątki). Podobnie ma się rzecz z rockiem. Motywy miejskie i apologia „rockandrollowego stylu życia” decydują o asentymentalnym charakterze piosenek tego nurtu.

sentymentalny bal,  
troszeczkę żal,  
mój pierwszy, jedyny bal<sup>2</sup>.

Charakterystyczny jest ton elegijny. „Sentymentalny” znaczy tu tyle co „miniony”, „dawny”, „niepowrotny”, „utracony”, „wspomniany”. Ale równocześnie: „dziecięcy”, „dziewczęcy”, „niewinny” – zwróćmy uwagę na użyte zdrobnienia. Można by więc powiedzieć, że w cytowanej piosence słowo „sentymentalny” trzeba by tłumaczyć jako „wywołujący dawne sentymenty”.

Zupełnie inaczej rozumie ten termin Zbigniew Adrjański, autor utworu zatytułowanego *Komu piosenkę*. Oto jego fragment:

Komu piosenkę? Komu piosenkę?  
Komu piosenkę? Komu?  
**Sentymentalną**, tkliwą, banalną.  
Piosenka przyda się w domu.  
Mam tu twarzowe, stare i nowe,  
smutne i płochy piosenki.  
Łez mi nie trzeba ni gwiazdy z nieba,  
chcę tylko forszę do ręki!<sup>3</sup>

Tu już mamy do czynienia z wartościującym rozumieniem pojęcia. Określenie „sentymentalna” staje bowiem, po pierwsze, w jednym szeregu (wersie) z „tkliwą” i „banalną” – epitety te nie są przecież w opozycji, przeciwnie, uzupełniają się i wzmacniają wzajemnie. Po drugie zaś ów sentymentalny charakter piosenki łączy się najwyraźniej z jej popularnym, a więc rynkowym charakterem. Piosenka ma się podobać, ma być powszechna jak sprzęty codziennego użytku (które „przydadzą się w domu”), ma stać się przedmiotem handlu (refren zaczyna się od sytuacji rodem z targowiska – handlarz piosenek przywołuje klientów i reklamuje swój towar), wreszcie – ma przynieść wymierny zysk („forszę do ręki”). Sprzedawca zdaje sobie przy tym sprawę, że handluje łatwym wzruszeniem, którego zresztą sam nie odczuwa i nie potrzebuje („łez mi nie trzeba ni gwiazdy z nieba”). „Sentymentalny” znaczy tu więc tyle, co „wywołujący tanie

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=dgkafPgb8rg&list=PLdfm0gwcIcHh6vdQLnll-9wxGmk9N7Ktgj&index=96> (3.07.2018; podkr. – M.S.).

<sup>3</sup> [https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Komu\\_piosenke/tekst](https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Komu_piosenke/tekst) (15. 12. 2018; podr. – M.S.).

wzruszenia”, „należący do kultury popularnej, a zatem komercyjnej”, wreszcie – „pozbawiony wartości artystycznej”.

Trzeba by w tym miejscu przypomnieć jeszcze jedną definicję tego terminu, a mianowicie tę wynikającą z podziału na poezję naiwną i sentymentalną. Wedle Fryderyka Schillera naiwna jest literatura dawna (starożytna) – związana z naturą, a więc ją przedstawiająca. Poezja nowsza (nowoczesna), powstała w czasach, w których ten związek już nie istnieje, jest przez niemieckiego poetę określana jako sentymentalna, co w tym wypadku oznacza poszukiwanie utraconej natury i niedosiężnego ideału na sposób elegijny bądź satyryczny (Schiller: 334–350).

Opisany wyżej, uchwytny w piosence Osieckiej, związek sentymentalnego charakteru tekstu z dziecięcnością czy dziewczęcnością podmiotu lirycznego wydaje się negować ten Schillerowski podział, wskazując, że co sentymentalne, to i naiwne. Pozornie jednak. W istocie bowiem sytuacja „ja” mówiącego jest w obu tekstach właśnie po Schillerowsku sentymentalna (a nie naiwna). Utraciło ono bowiem łączność z naturą i ideałem związanymi z tym, co dawne i po dziecięcemu (dziewczęcemu) naiwne, i próbuje jedynie elegijnie tę łączność nawiązać na nowo (u Osieckiej) lub satyrycznie stwierdza, że jest to niemożliwe, a więc „sprzedaje” ideał za wymierną cenę („forsę”), jaką może dać rzeczywistość (u Adrjańskiego). Piosenka jest więc właśnie dlatego po Schillerowsku sentymentalna, że nie może już być naiwna.

Nierzadko natomiast pojawia się w piosenkach pewien typ bohatera, a raczej bohaterki, która wydaje się żywcem wywieziona z romansu sentymentalnego. Jest nią czysta i niewinna, a zarazem czuła dziewczyna. W artykule poświęconym bohaterkom piosenek Osieckiej Anna Żebruń słusznie zauważa, że najczęściej reprezentują one pewien stereotyp kobiety jako cierpiącej ofiary – „młodej, dobrej dziewczyny, nieskażonej złem tego świata uosobianego przez mężczyzn [...] ufnej, trochę naiwnej”, oczekującej wielkiej miłości. Do jej opisu w piosence *Oczy tej małej* autorka używa symbolicznej kolorystyki: bieli odsyłającej do czystości, niewinności, a zarazem do bierności, „poddania się i rezygnacji z walki” oraz błękitu, barwy nieba i „anielskości” (jeśli dodamy do tego obecny w tymże utworze róż lodów malinowych, otrzymamy – być może nieświadomie przywołaną – paletę ulubionych kolorów ludzi oświecenia). Często też w odniesieniu do swoich bohaterek Osiecka posługuje się zdrobnieniami i spieszzeniami. Taka kobieta-ofiara jest dla mężczyzny zabawką, zdobyczą,

którą ten porzuca lub niszczy. Cytowany tu artykuł jest zatytułowany *Alina i Balladyna XX wieku* (Żebruń: 85–89), a zatem odsyła czytelnika do dramatu Słowackiego. Jednak cała argumentacja zdaje się udowadniać co innego, mianowicie przywołanie w piosenkach tradycji nie romantycznej, lecz sentymentalnej. Dokumentuje bowiem obecność w tekstach Osieckiej czulej heroiny romansu, opisywanej za pomocą hipokorystyków czy odpowiedniej symboliki kolorów, wreszcie cechującej się czystością i niewinnością „nieszczęśliwej i prześladowanej dziewczeczki”, ofiary okrutnego tyrana (Praz: 97–99)<sup>4</sup>.

Jeśli znaleźliśmy bohaterkę romansu, warto przyjrzeć się samym wątkom romansowym. Są one w piosenkach obecne w obu wersjach – jasnej i ciemnej. Jasna, a więc zakończona happy endem, pojawia się chociażby w starym przeboju z tekstem Emanuela Schlechtera, zatytułowanym *Odrobinę szczęścia w miłości*:

O czym marzy dziewczyna,  
Gdy dorastać zaczyna,  
Kiedy z pączka zmienia się w kwiat?  
Kiedy śpi, gdy się ocknie,  
Za czym tęskni najmocniej,  
Czego chce, aby dał jej świat?

Odrobinę szczęścia w miłości,  
Odrobinę serca czyjegoś,  
Jedną małą chwilę radości  
Przy boku kochanego.  
Stanąc z nim na ślubnym kobiercu,  
Nawet łzami zalać się,  
Potem stanąć sercem przy sercu  
I usłyszeć: kocham cię<sup>5</sup>.

Ta nieco przesłodzona wizja ma oczywiście sentymentalne źródło. Jest nawet „wspanialsza” od pierwowzoru, ukazuje bowiem miłość szczęśliwą, w której poryw uczucia idealnie współgra z realizacją etosu mieszczańsko-chrześcijańskiego (jak wiemy, między tymi dwoma porządkami nierzadko w romansach występował konflikt) (*Polski romans sentymentalny*: XLI–XLV). Trzeba jednak zauważyć, że właśnie przez ową bezkonfliktowość piosenka nie

<sup>4</sup> Inna rzecz, że postać Aliny z dramatu Słowackiego także jest skonstruowana wedle tego wzorca, choć nie jest ona ofiarą mężczyzny, a własnej siostry.

<sup>5</sup> [https://staremelodie.pl/piosenka/104/Odrobine\\_szczescia\\_w\\_milosci](https://staremelodie.pl/piosenka/104/Odrobine_szczescia_w_milosci) (11.06.2018).

realizuje schematu sentymentalnego romansu. Brak w niej bowiem jakichkolwiek przeszkód utrudniających zakochanym spełnienie ich marzeń (Zawadzka: 78–83). Ale też – przynajmniej – nie o to tu chodzi. Schlechter opowiada właśnie o wyobrażeniach, o romansie marzonym, który istnieje tylko w wyobraźni bohaterki. Ta ostatnia zaś reprezentuje znany nam już z *Mojego pierwszego balu* typ dziewczyny-dziecka. O ile jednak bohaterka Osieckiej sięgała w wyidealizowaną przeszłość, o tyle heroina Schlechtera patrzy w równie wyidealizowaną przyszłość, by osiągnąć efekt sentymentalnego wzruszenia.

Dochodzimy tu do ważnej konstatacji. Jeżeli piosenka ma przywołać tradycję sentymentalną, nie może najwyraźniej robić tego wprost, bo sentymentalna (w znaczeniu historycznoliterackim) wizja świata „tu i teraz” jest niemożliwa. Musi posłużyć się medium dziewczyny-dziecka i/lub umieścić wizję romansową w przeszłości albo w przyszłości. Może także odwołać się do pośrednictwa innej – równie odległej – tradycji.

Taki właśnie chwyt stosuje Osiecka w cytowanej już piosence *Oczy tej małej*. I w niej znajdziemy znany nam typ heroiny (dziewczynę-dziecko), ale sentymentalny kształt romansu (tym razem w wersji „ciemnej”, bez happy endu) będzie mógł się pojawić dzięki wprowadzeniu cech ludowej (miejskiej) ballady. Zdecydują więc o nim kreacja naiwnego narratora i stylizacja – regionalna i archaiczna<sup>6</sup>:

Posłuchaj pan, panie wędrowny,  
nastał ten dzień niewymowny:  
odszedł bez słowa kochanek podły,  
na nic się zdały płacze i modły.

Oczy tej małej – jak dwa błękity,  
myśli tej małej – białe zeszyty,  
a on był dla niej jak młody bóg...  
Żebyż on jeszcze kochać mógł!

[...]

Przez niego więc siebie zabiła  
ta, co z miłości tańczyła.

---

<sup>6</sup> O popularności takiej stylizacji w piosence, uchwytnej zwłaszcza w zasobie słownictwa, metaforyce i stałych epitetach zob. Barańczak: 119–124.

Bóg jej wybaczył czyny sercowe  
I lody podał jej malinowe.

(Osiecka, 2010: 610–611)

Mamy tu romans, tym razem zgodny ze stworzonym w XVIII wieku wzorcem. Mamy też odwołanie do sentymentalnej „religii miłości”, skoro kochanek jest dla heroiny kimś „więcej niż Bóg” (Osiecka, 2010: 610–611), a „płacze i modły” (jak można sądzić – do niego właśnie kierowane) mają sprawić, aby od niej nie odszedł. Wspomniane zabiegi stylizacyjne sugerują zaś, że historia Jagny zakochanej w „kanceliście” (Osiecka, 2010: 610–611) działa się „dawno temu” w nieistniejących już, małowiaściwych realiach. Jeśli więc piosenka odwołuje się do sentymentalizmu, potrzeba jej dawności lub chociaż specyficznego typu bohaterki, który z perspektywy osoby mówiącej jest w wieku i stanie świadomości już dla niej nieosiągalnej, w sytuacji permanentnej „młodszości”. Jeśli – jak w *Moim pieruszym balu* – coś łączy heroinę z osoba mówiącą, to jest to więź o charakterze elegijnym. W obecnym świecie sentymentalizm jest niemożliwy. Dokumentują to zresztą rozmaite parodie<sup>7</sup> owego piosenkowego romansu, chociażby te proponowane przez zespół Tropicale Tahiti Granda Banda w piosenkach: *Zapomnij o mnie, tyranie* lub *Halo, czy ci ze mną*. Samo wprowadzenie romansu we współczesne realia (choćby kolejowo-dworcowe), samo zderzenie go z „nieodpowiednią” muzyką (w tym wypadku z jazzem tradycyjnym) lub innymi typami piosenki (na przykład z żołnierską w guście festiwalu kołobrzeskiego) wywołuje efekt komiczny.

Najlepiej chyba ową nieprzystawalność współczesności do przywoływanej tradycji ukazuje przywołanie motywów pasterskich, tak charakterystycznych dla poezji sentymentalnej<sup>8</sup>. Pasterstwo jest bowiem od współczesności zbyt odległe – jego realia zmieniły się nie do poznania. Dlatego autorom piosenek pozostaje w tym wypadku gra lub parodia.

Przykładem gry jest piosenka *Odpuścić wreszcie* zespołu De Press. Na okładce płyty jako autor tekstu wymieniony jest Kazimierz Przerwa-Tetmajer.

<sup>7</sup> O stylizacji parodystycznej w piosenkach pisze Barańczak: 133–136.

<sup>8</sup> Katalogi sentymentalnych motywów i tematów – także obecnych w tradycji literackiej – zob. Kostkiewiczowa, 1979: 240–264; 1981: 145–162; 1996: 569–570.

W istocie płyta zawiera w całości następujący, identycznie zatytułowany utwór młodopolskiego poety:

Odпочać wreszcie... Na zielonej hali  
jest jedno dziewczę ciche – – niech mi ono  
pachnącą wiatrę smrekową zapali  
i głowę oprzeć da na bujne łono.

Szepnij mi czasem, Hanuś, jedno słowo  
„kocham” – i czasem niech ci serce słyszę;  
niech ogień świeci, niech nad moją głową  
dym się tumanem wiesza i kołysze.

(Przerwa-Tetmajer: 41)

W utworze Tetmajera motywy pasterskie (pasterka, hala, watra) są interpretowane poprzez symbolikę erotyczno-tanatyczną, charakterystyczną dla modernizmu, obcą sentymentalizmowi. Dziewczyna-bohaterka może tu być rozumiana jako śmierć.

Twórca muzyki do piosenki – Andrzej Dziubek – nie poprzestaje jednak na dopisaniu melodii do wiersza Tetmajera. Po pierwsze, obok oryginalnego utworu, śpiewa jego fragmenty w przekształconej wersji, dodając do niego elementy gwarowe – na przykład tak:

Dym się nad naszymi głowami kołysze,  
Kołysoj, dziewczyno, kołys moją dusę<sup>9</sup>.

Po drugie natomiast dodaje do niego – jak można sądzić – oryginalne, ale także nieco przekształcone (skoro pojawia się w nich znane z wiersza imię Hanusia) śpiewki ludowe, góralskie, oczywiście także w gwarze, a z mocniej wyeksponowanymi motywami pastoralnymi (są tam „owiecki”, „juhas”, „kozicki”). Śpiewki te mają jednoznacznie erotyczną wymowę, a brzmią na przykład tak:

Zieleni, zieleni się moja polana,  
Bo jo tu z Hanusią będę se do rana<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ze słuchu.

<sup>10</sup> Ze słuchu.



Dziubek podejmuje więc skomplikowaną grę z dwoma tradycjami równocześnie: ludową i młodopolską. Dzięki obu odwołaniom zyskuje efekt dawności (niewspółczesności) przekazu i nadaje mu głęboką, ale niejasną symbolikę. Zderzenie różnorodnych tekstów ma na celu ich zbliżenie (zniwelowanie różnic). Dzięki temu następuje przemiana podmiotu mówiącego z inteligenckiego i dekadentckiego w ludowy (a więc przejście od Schillerowskiego poszukiwania ideału i związku z naturą do naiwnego wejścia w nią). Ostatecznie jednak nie zniwelowano różnic, lecz ustawiono dwa teksty – poetycki i ludowy – jako zwierciadła, które nawzajem się odbijają, dodając sobie nieoczekiwanych znaczeń i stawiając się nawzajem w stanie podejrzenia (tekst ludowy nabiera w tej reinterpretacji symboliki tanatycznej). Cóż jednak z tego, że pojawiają się tu motywy pasterskie, skoro sposób ich użycia zdecydowanie oddala piosenkę od tradycji sentymentalnej?

Jeśli natomiast w piosence tego samego zespołu zabraknie zaakcentowania dawności, jeśli – przeciwnie – motywy pasterskie zostaną wprowadzone do współczesności, jak to ma miejsce w piosence *Elektryczny baca* z tekstem Piotra Jaska, to zniknie w ogóle erotyka, a pojawi się żartobliwie potraktowana konwencja *science fiction*:

Baca jestem, baca,  
Elektryczny baca.  
Całe moje stado  
Komputer nawraca<sup>11</sup>.

Osoba mówiąca zyskuje tu niejasny status. Czy to człowiek zajęty grą komputerową? Element komputera lub przystawka do niego? Robot bądź cyborg? Pastuch elektryczny? Tak czy owak jesteśmy niezwykle daleko od tradycji sentymentalnej.

Jeszcze inaczej wykorzystał te motywy Andrzej Garczarek w piosence *Zamojszczyzna*:

pastuszkowie na komendzie  
poplątali się w zeznaniach

---

<sup>11</sup> Ze słuchu.

bo chodzili po kołędzie  
agitować do powstania  
(Garczarek: 72)

Z jednej strony pojawiła się tutaj tematyka bożonarodzeniowa, która mogłaby aktywować poszukiwaną przez nas tradycję (Opacki: 250–252). Z drugiej jednak Garczarek wprowadził swoich pastuszków do miasta, a więc w przestrzeń obcą sentymentalizmowi, i w – znowu żartobliwie przywołany – związek z romantyzmem tyrtejskim, obcy mu jeszcze bardziej.

Sięgnijmy wreszcie do tekstu, który nie odzęgkuje się od interesującej nas tradycji, przeciwnie – przywołuje ją aluzyjnie. To napisany przez Romana Sadowskiego *Pastuszek i gąski* z repertuaru Silnej Grupy pod Wezwaniem:

Chodzi pastuszek za gąseczkami,  
a ma ich razem siedem.  
Chodzi pastuszek za gąseczkami –  
ja tam za tobą nie będę.

[...]

Płacze pastuszek za jedną gąską,  
bo gdzieś przepadła bez wieści.  
Płacze za jedną, a ja nie będę –  
toż tyle jeszcze jest gęsi<sup>12</sup>.

Zwrotka w tej piosence ma identyczny kształt, jak strofa w *Laurze i Filonie* Franciszka Karpińskiego: 10 (5+5) – 8 (5+3) – 10 (5+5) – 8 (5 +3), układ rymów abab<sup>13</sup>. Ten sam zabieg zastosował Mickiewicz w *Świteziance* i zrobił to w tym samym celu: aby przywołać pasterską sielankę sentymentalną jako znaną, spetryfikowaną formę (Opacki: 27–29). Podobieństwa z utworem Karpińskiego tym mocniej (jak u Mickiewicza) uwyrażniają różnicę. Jest nią w przypadku *Pastuszka i gąsek* rozłączność motywów pasterskich i erotycznych. To bardzo świadoma, parodystyczna dyskusja z sentymentalizmem.

---

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=O2wF8ug6Rcc> (11.06.2018).

<sup>13</sup> Słychać to dobrze w ostatniej, odpowiednio regularnej zwrotce. W piosence Silnej Grupy pod Wezwaniem znalazło się bowiem nieco nieregularności (rytmicznych i rymowych) oraz zastosowano powtarzanie wersów zamiast poszukiwania rymów (co wzmacnia śpiewność i refreniczność tekstu).

Podobnie grze lub parodii służą przywoływane w piosenkach motywy sielskie i regionalne. Podmiot mówiący utworu napisanego i wykonywanego przez Kazimierza Grześkowiaka, pytający retorycznie: „Czy już mnie nie kochasz?”, przywołuje nawet ulubiony przez sentymentalistów motyw sympatii natury:

Wiosną rwałaś kwiatki,  
Jam za kwiatki trzymał,  
Potem było lato, jesień,  
Teraz zima – ciebie ni ma!

Obok obrazu sielskiej miłości, dekorowanej topicznym „gołębczkiem”, co „niesie pisanie” nieszczęśliwego kochanka, obok wspomnianej sympatii natury wybrzmia dialektyzmy, archaizmy i hipokorystyki. W pewnym stopniu, dzięki uzyskanemu w ten sposób wrażeniu oddalenia w czasie i przestrzeni, ocalenie konwencji w nowych realiach (bo przecież bohater wozi heroinę na motorze)<sup>14</sup> okazało się możliwe, choć raczej trzeba by tu widzieć konwencję rokokowo-sentymentalną i – oczywiście – bliską parodii, bo potraktowaną żartobliwie<sup>15</sup>.

Dalej idzie Jacek Kleyff w piosence *O niespełnionej miłości na terenie magazynu kółka rolniczego*, w której wyraźnie uwspółcześnienie realiów powoduje już nie dobrotliwe wykpienie, ale po prostu zniszczenie konwencji:

*On:* Ćwir ćwir, ćwir ćwir, ma turkaweczko,  
ćwir ćwir, ćwir ćwir, zrobię ci dziecko.  
*A ona:* Ćwir ćwir, ćwir ćwir, a róbże, róbże,  
ćwir ćwir, ćwir ćwir, na tej tekturze.  
*A on:* Ta tektura się nie nadaje,  
Bo oblana i dziwnie pachnie.  
[...]

<sup>14</sup> [http://grzeskowiak.art.pl/utwory/czy\\_juz\\_mnie\\_nie\\_kochasz.html](http://grzeskowiak.art.pl/utwory/czy_juz_mnie_nie_kochasz.html) (11.06.2018). Notabene – właśnie ów często wprowadzany w piosenkach (np. Andrzeja Garczarka, Wałów Jagiellońskich czy Jacka Kleyffa) motyw motocykla służy zawsze skutecznemu burzeniu sielankowej wizji wsi i wiejskiego romansu.

<sup>15</sup> Zainteresowanie Kazimierza Grześkowiaka i jego kolegów z Silnej Grupy pod Wezwaniem liryką i tradycją sentymentalną nie było ani przypadkowe, ani jednorazowe. Wystarczy tu przypomnieć, że włączyli oni do repertuaru także śpiewane wersje wierszy Tomasza Kajetana Węgińskiego (*Dwa wróble*) i Józefa Szymanowskiego (*[Anusia ładna...]*) – rokokowych parodii liryki sentymentalnej.

*A ona:* A na biurku segregatory  
I kałamarz, ważne papiery.  
*A on:* Nie zadzieraj jeszcze koszuli,  
gdyż tu się wypisuje faktury.  
[...]  
*A on:* Ćwir ćwir, ćwir ćwir, co z nami będzie?  
Wkoło twardo, same narzędzia.  
*A ona:* Ćwir ćwir, ćwir ćwir, rolnicza doła,  
Niewygodna odzież ochronna.  
(Kleyff: 29)

Grześkowiak dał więc humorystyczną wizję sentymentalnej sytuacji przeniesionej we współczesność, Kleyff – wizję satyryczną, w której na sentymentalizm nie ma już miejsca. Jeszcze inaczej wykorzystuje sielsko-regionalne motywy w zderzeniu z erotyką Andrzej Waligórski w piosence *Dusza Kaszuba*:

Nad brzegiem morza tuman wilgotny  
wszystko dokoła okrywał,  
A na swej łódce Kaszub samotny  
Swoją kochankę przyzywał.  
– Płyn, wdzięczny głosie, po morskiej fali,  
Usłysz, ach usłysz mnie, luba,  
i na wezwanie przybądź z oddali  
Tu, do swojego Kaszuba.  
[...]  
Tak młody Kaszub wołał ze łzami,  
Żeby przybyła tam wkrótce,  
a jednocześnie ruszał wiosłami  
pływając po morzu w łódce.  
[...]  
Morze szumiało, głos leciał w pustkę,  
Wiatr szarpał żagiel z łopotem,  
Zapłakał Kaszub, wytarł nos w chustkę  
I powiosłował z powrotem.  
(Waligórski: 66–67)

Utwór jest oczywiście o wiele dłuższy. Jednak już w tych cytatach można zaobserwować przyjętą przez Waligórskiego zasadę powtarzania do znudzenia

tych samych informacji, co w zderzeniu z regionalno-erotyczną tematyką i specyficznym, z lekka archaizowanym językiem, które przywołują interesującą nas konwencję, dają efekt parodystyczny i wyraźny już atak na wspomnianą konwencję – odbieraną jako płacziwą a nudną.

Może najlepiej udaje się godzenie pozornie zupełnie do siebie nieprzystających: współczesności, sielskości i sentymentalnego romansu Agnieszce Osieckiej. W piosence *Ach panie, panowie* pojawia się i motyw sympatii natury, i romans, i sielski krajobraz – ukazany jednak ze współczesnej perspektywy:

Śpią samotne ziemniaki w popiele,  
nie przyjedzie już nikt na niedzielę...  
Jeszcze czynny GS, więcej piwa niż łez,  
[...]

Poczerniały pnie drzew, liście fruną, bo wiatr,  
Poznikały gdzieś hen, jak nadziei mych ślad.  
[...]

zamarzają na śmierć kartofliska,  
wiem, że pora rozstania już bliska.

Osiecka sytuuje romans w scenerii wiejskiej, ale odmiennej niż w sentymentalnej sielance, jawnie „niepoetyckiej” – zwróćmy uwagę, że kwiaty, maliny, łączki i jawory zostały zastąpione w tym tekście przez „łany rzepaku”, GS, piwo i kartofliska (Osiecka, 2003: 173–174). Piosenka mówi równocześnie o miłości, która przeminęła, a zatem i pod tym względem przekracza sentymentalną konwencję.

Inaczej dzieje się w utworze *W żółtych płomieniach liści*, gdzie autorka w obrazie romansu zaakcentowała dawność (przez użycie nielicznych archaizmów), a nawet pozwoliła sobie na aluzję do interesującej nas epoki (a konkretnie do terroru Rewolucji Francuskiej):

Gęsi już wszystkie po wyroku,  
nie doczekają się kołędy.  
Ucięte głowy ze łzą w oku  
zwiędną jak kwiaty, które zwiędły.

Dziś jeszcze gęsi kroczą szumnie  
w ostatnim sennym kontredansie,

jak tłuste księżne, które dumnie  
witały przewrót, kiedy stał się...

(Osiecka, 2010: 135–136)

Wiemy jednak, że akcentowanie dawności, a nie współczesności, daje znany nam już elegijny efekt – związek z konwencją polega tu na wspominaniu czegoś minionego, z takich czy innych względów niedostępnego obecnie.

Jeśli zatem motywy sentymentalne nie mogą być realizowane we współczesnym wiejskim otoczeniu, to autorzy piosenek zaczynają szukać dla nich nowej scenarii. Stąd w niektórych tekstach zaczyna się pojawiać egzotyka – na tyle nieokreślona i barwna, że może harmonizować z romansem, dostarczać dla niego odpowiedniego tła. Oczywiście mamy tu do czynienia z kolejną formą eskapizmu – egzotyzm działa bowiem tak jak dawność. Dlatego w znanej piosence Tercetu Egzotycznego zatytułowanej *Pamelo*, *żegnaj* zamiast swojskiego siola pojawia się pueblo na krańcu „pustego stepu, na którym rosną tylko kolczaste opuncje” – zaś na drugim krańcu tegoż stepu „miasto jest ogromne” i do tego miasta, jak inni „chłopcy z puebla”, żegnany przez dziewczynę ukochany odchodzi na zawsze<sup>16</sup>. Dlatego też w piosence Czerwonych Gitar *W moich myślach*, *Consuelo*<sup>17</sup> bohater, „zagubiony na pustyni” bez „żadnej nadziei na ratunek”, zwraca się do ukochanej, którą żegna i zarazem planuje przyszłe spotkanie z nią w myślach, „pośród piasków niedostępnych wydym”, dzięki czemu „już ich morza i pustynie nie rozdziela”<sup>18</sup>. Jak widać jednak, ta ucieczka w egzotykę daje – owszem – możliwość zachowania sentymentalnej uczuciowości i (częściowo) rekwizytorium, ale za cenę przeraźliwego kiczu. Dlatego też piosenki sentymentalno-egzotyczne stają się wdzięcznymi obiektami parodii – wypada tu wspomnieć raz jeszcze zespół Tropicale Tahiti Granda Banda i takie jego

---

<sup>16</sup> Autor tekstu: Mirosław Łebkowski; [http://www.tekstowo.pl/piosenka,tercet\\_egzotyczny,pamelo\\_zegnaj.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,tercet_egzotyczny,pamelo_zegnaj.html) (10.06.2018).

<sup>17</sup> Pamela, Consuela – wymyślne imiona bohatererek mają tu oczywiście współtworzyć egzotyczną atmosferę. Czy jednak nie są zarazem reminiscencją nadzwyczajnych imion heroin sentymentalizmu: Pamelii (!), Claryssy, Lindory – podobnie jak „Mariolla” z cytowanej wyżej piosenki *Pastuszek i gąski*?

<sup>18</sup> Autor tekstu: Krzysztof Dzikowski; [http://domar.edu.pl/slowa.php?strona=pioswie\\_&ltr=W&s=4](http://domar.edu.pl/slowa.php?strona=pioswie_&ltr=W&s=4) (10.06.2018).

utwory, jak na przykład *Nie igraj, seniorito*, ale i zwrócić uwagę na parodystyczny charakter samej nazwy zespołu.

Ciekawą próbą poszukiwania nowej scenerii jest *Ballada o bezdomnych* Andrzeja Garczarka. Przenosi on romans do współczesnego miasta, nawiązując przy tym do folkloru miejskiego (w zakończeniu piosenki brzmi muzyczny motyw *Warszawa da się lubić*):

w holu dworca Warszawa Centralna  
paczkę frytek kłopoty i sny  
pod schodami dzielili na dwoje  
kiedy wstawał kolejny świt

[...]

w holu dworca Warszawa Centralna  
napisała przedwczoraj list  
że nie wróci już chyba do domu  
bo szczęśliwe spełniły się sny.

(Garczarek: 21)

Jest to jednak próba raczej odosobniona. Problem bowiem w tym, że stałą cechą tradycji sentymentalnej jest antyurbanizm. Jeśli romans ma za scenerię miasto, to zamiast sielanki może pojawić się akcent romantycznego buntu (np. w *Kochankach z ulicy Kamiennej Osieckiej*<sup>19</sup>). Zresztą nawet bezdomni kochankowie Garczarka wydają się bliżsi bohaterom Leśmiana niż Karpińskiego. Ważne też, że możliwość przeniesienia romansu do miasta daje wspomniane odwołanie się do innej tradycji – do folkloru miejskiego (np. w cytowanych *Balladzie o bezdomnych* i *Oczach tej małej*), a wtedy można równie dobrze mówić o dominacji innych tradycji nad sentymentalną<sup>20</sup>.

Powróćmy do antyurbanizmu. Ten sentymentalny temat pojawia się we współczesnych piosenkach – rzadko jednak w czystej postaci ważnej dla XVIII

<sup>19</sup> Por. wypowiedź Marii Janion osnutą wokół tej piosenki (Derlatka: 49).

<sup>20</sup> Ciekawe, że to, co nie udaje się w polskiej piosence (połączenie sentymentalizmu z miejską scenerią), udawało się rosyjskim bardom, np. u Bułata Okudźawy „moskiewski robak” „tworzy sobie bóstwo”, które następnie przychodzi do jego mieszkania (*Piosenka o moskiewskim robaku*), a u Włodzimierza Wysockiego telefonistka zmienia się w anioła, który ma „nie schodzić z ołtarza”, lub Madonnę (*Zero siedem*).

wieku opozycji miasto–wieś. Przykładem takiego ujęcia jest *Kantata* Jana Zycha z repertuaru Marka Grechuty:

Tu żadnej pory roku oprócz zimy nie ma,  
Tu miejsce na labirynt i na głowę kamień,  
Obcy mur z obcym murem graniczy,  
Na łodyżce podwórka więdnie lniany kwiatek nieba.

A oni tam zboże sieją,  
Senne siano się zwozi w sienie otwarte na oścież.  
Tam lato ze złotym berłem przechodzi<sup>21</sup>.

Częściej, jak w piosence Osieckiej zatytułowanej *Zamienię księżyc na parę butów*, pojawia się sam antyurbanizm, bez ukazywania wsi jako przestrzeni opozycyjnej. Miasto natomiast jest krytykowane, bo nie można utrzymać w nim sentymentalnej wrażliwości:

A my mieszkamy na Pradze,  
spotykamy się w barze „Feniks”  
[...]

Zamienię księżyc na parę butów,  
słowika sprzedam na tandecie,  
dam całe niebo gwiazdznego śrutu  
za elektryczny piecyk.

(Osiecka, 2010: 31)

Całe przywołane rekwizytorium sentymentalnego romansu (księżyc, gwiazdy, gitara, słowik) zostało tutaj zdegradowane, ukazane jako bezużyteczne i pozbawione wymiernej wartości. Osiecka przyjmuje więc satyryczną postawę znaną nam z utworu *Komu piosenkę*.

Pojawia się w piosenkach także kluczowa dla sentymentalizmu opozycja: natura–kultura, przy czym naturę reprezentują las lub góry, zaś kulturę – miasto. Dzieje się tak na przykład w piosence Jacka Cygana *Sen znaleziony w lesie* z repertuaru zespołu Nasza Basia Kochana czy w utworze Wojciecha Bellona *Bez słów* śpiewanym przez Wolną Grupę Bukowina<sup>22</sup>. Opozycja ta jednak

<sup>21</sup> <https://lyricstranslate.com/en/marek-grechuta-kantata-lyrics.html> (10.10.2018).

<sup>22</sup> W piosenkach Bellona także inne, pokrewne motywy mają wyraźnie sentymentalną proveniencję – myślę tu o arkadyjsko ukształtowanych wizjach domu (z tekstu o znaczącym dla



służy samej sobie, nie staje się tłem dla romansu. Antyurbanizm okazuje się natomiast najtrwalszym i w niewielkim stopniu zmodyfikowanym elementem interesującej nas tradycji.

\*

Omawiane tu piosenki są, z jednej strony, dowodami na niezwykłą żywotność konwencji sentymentalnej, mimo zmian w świecie wymuszających jej redukcję bądź zmianę rekwizytorium. Podejmują z nią interesujące gry, włączając rozmaite inne tradycje literackie. Wbrew pozorom piosenka (ale przede wszystkim literacka, autorska) okazuje się nie tyle rezerwatem sentymentalizmu w kulturze współczesnej, ile właśnie widać w niej jak w kalejdoskopie gamę różnych stosunków współczesnej kultury do tej tradycji. Z drugiej strony jednak trzeba zauważyć, że sentymentalizm, obecny w piosenkach w postaci motywów, rzadko aluzji, jest traktowany jako – mówiąc po schillerowsku – utracona naiwność, nad którą można wylewać elegijne żale lub na sposób satyryczny akcentować jej nieprzystawalność do rzeczywistości współczesnej. Paradoksalnie więc przez współczesnych autorów piosenek sentymentalizm został umieszczony po stronie poezji naiwnej, podczas kiedy współczesna literatura została – po dawnemu – sentymentalna.

### Bibliografia

- Barańczak, Anna. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- Biała, Ewa. „Rozmowa z reżyserem Pawłem Nowickim, producentem telenowel. Tak jak w życiu, tylko lepiej”. *Gazeta Telewizyjna* [dodatek do *Gazety Wyborczej*], 14–20 kwietnia 2000.
- Bujnicka, Maria. „Romans” [hasło]. *Słownik literatury popularnej*. Red. Tadeusz Źabski. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1997.

---

nas tytule *Sielanka o domu*) czy przyjacielskiej, utopijnej wspólnoty wpisanej w świat natury (zarówno w poprzednio wymienionym utworze, jak i w *Pieśni łagodnych*). Por. <http://www.jfilar.pl/index.php/13-spiwnik/47-sen-znaleziony-w-lesie>; (5.02.2019).

- Caillois, Roger. *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór Maciej Żurowski. Słowo wstępne Jan Błoński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.
- Derlatka, Piotr. *Zdradziecka Agnieszka Osiecka*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Latarnik im. Zygmunta Kałużyńskiego, 2015.
- Garczarek, Andrzej. *Biblioteka bardów* [seria]. Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl, 1990.
- Kleyff, Jacek. *Biblioteka bardów* [seria]. Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl, 2000.
- Kostkiewiczowa, Teresa. *Klasycyzm. Sentymentalizm. Rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa: PWN, 1979.
- „Sentymentalizm”. *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996.
- „Tradycja sentymentalizmu w poezji epoki romantycznej [zarys problemu]”. *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Red. Maria Żmigrodzka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981.
- Martuszevska, Anna. „Powieść kryminalna” [hasło]. *Słownik literatury popularnej*. Red. Tadeusz Żabski. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1997.
- Opacki, Ireneusz. „*W środku niebokrega*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice: Para, 1995.
- Osiecka, Agnieszka. *Najpiękniejsze wiersze i piosenki*. Warszawa: Prószyński Media, 2010.
- *Nie narzekajmy na klimat. Piosenki i widowiska*. Wybór i przedmowa Ziemowit Fedeci. Warszawa: Świat Książki, 2003.
- Polski romans sentymentalny*. Oprac. Alina Witkowska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.
- Praz, Mario. *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Tłum. Krzysztof Żaboklicki. Słowo wstępne Mieczysław Brahmer. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Przerwa-Tetmajer, Kazimierz. *Poezje*. Wybrał i wstępem opatrzył Jan Zygmunt Jakubowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- Schiller, Fryderyk. *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Tłum. Irena Krońska, Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1972.
- Walc, Krystyna. „Horror” [hasło]. *Słownik literatury popularnej*. Red. Tadeusz Żabski. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1997.
- Waligórski, Andrzej. *Dreptakowisko*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1986.

Zawadzka, Joanna. *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1997.

Żebruń, Anna. „Alina i Balladyna XX wieku”. *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*. Red. Piotr Derlatka, Anna Lambryczak, Michał Traczyk. Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2003.

## Sentimentalism in Songs

### Summary

As lyrical forms of modern popular literature, pop songs evidence the vitality of the sentimental convention. They engage listeners in interesting games or combine literary traditions. It is mostly poetic authorial songs that invoke sentimental themes and motives, even though such songs rarely employ literary allusions. The references to the sentimental tradition are usually elegiac or, by contrast, satirical. Whatever the case, pop songs, on the whole, evoke the long lost state of innocence and naivete.

**Keywords:** sentimentalism, song, parody, satire, elegy

**Słowa kluczowe:** sentymentalizm, piosenka, parodia, satyra, elegia