

Stanisław Barańczak

Piosenka i topika wolności

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/3, 115-139

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STANISŁAW BARAŃCZAK

PIOSENKA I TOPIKA WOLNOŚCI

Dwa labirynty

Na pytanie, jaka jest właściwie różnica między dwiema dość wyraźnie odgraniczającymi się od siebie sferami współczesnej kultury — „masową” („trywialną” itp.) a „wysokoartystyczną” („ambitną” itp.) — padały dotychczas na ogół odpowiedzi, które wskazywały na pewne okoliczności *z e w n ę t r z n e* wobec faktów kulturowych będących przedmiotem refleksji. Powiadano więc np., że kultura „masowa” różni się od „wysokoartystycznej” tym, iż jest po prostu rzeczywiście bardziej „masowa”, posiada nieporównanie większy krąg realnych odbiorców; wedle innej odpowiedzi decydującym wyróżnikiem jest zastosowanie nowych, bardziej „masowych” środków przekazu. Łatwo zauważyć, że punkt dojścia wszystkich tych odpowiedzi jest ten sam: kultura masowa tym się różni od „wysokoartystycznej”, że „trafia” do znacznie szerszych rzesz odbiorców. I tyle.

Ale dlaczego trafia? Zdroworozsądkowe rozwiązania zawodzą, gdy chcemy zdać sobie sprawę, co jest przyczyną tego stanu rzeczy, co czyni z wytworu kultury jakość zdolną porwać za sobą miliony odbiorców. Obserwacje „zewnątrzne”, z dziedziny socjologii odbioru, nie wystarczają w momencie, gdy trzeba wskazać na pewne immanentne cechy, które produktowi kultury masowej zapewniają popularność (a przynajmniej na ten cel są nastawione). Nie można wyjść z błędnego koła tautologii, jeśli nie wprowadzi się w obręb rozważań na ten temat pojęcia wirtualnego odbiorcy¹ czy, szerzej, „poetyki odbioru”² wpisanej w strukturę wytworu kultury masowej. Kulturę tę od „wysokoartystycznej” różni właśnie —

¹ Zob. M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 1. Wrocław 1967.

² Termin E. Balcerzana (*Perspektywy „poetyki odbioru”*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971).

i jest to fakt, który daje się zaobserwować i opisać bez jakichkolwiek „zewnątrznych” odwołań — odmienny model założonego wirtualnego odbiorcy. O ile w wypadku kultury „wysokoartystycznej” naszego stulecia wirtualny odbiorca dzieła konstruowany jest z nastawieniem na jego aktywność i samodzielność, o tyle w ramach kultury masowej mamy zasadniczo do czynienia z nastawieniem na bierność i ubezwłasnowolnienie odbiorcy; jeśli w pierwszym przypadku poszczególne elementy dzieła mogą być traktowane jako „zadania” stawiane przed czytelnikiem³, w drugim trzeba by mówić raczej o narzucanych mu „nakazach”. Odbiorca ubezwłasnowolniony — oto istota kultury masowej.

Spróbujmy to wyjaśnić bliżej. W strukturę utworu przynależnego do sfery kultury „wysokoartystycznej” wpisany jest zazwyczaj odbiorca, którego zadaniem jest podejmowanie samodzielnych decyzji, i to na wszystkich „piętrach” odbioru: poczynając od dekodowania wieloznacznego sensu pojedynczej metafory — aż po dokonywanie najbardziej skomplikowanych uogólnień ideologicznych. We wszystkich tych sytuacjach odbiorca kultury „wysokoartystycznej” jest niejako skazany na samodzielność, na dokonywanie — metodą prób i błędów — właściwego wyboru, który umożliwi w dalszych swoich konsekwencjach całościowe rozumienie dzieła. Proces odbioru można by w takim wypadku przyrównać do poruszania się w labiryncie: co chwila należy wybierać którąś z rozwidlających się dróg, nie będąc przy tym pewnym, że doprowadzi ona do celu. Natomiast w wypadku typowego wytworu kultury masowej rzecz wygląda inaczej. Odbiorca jest tu w przeważającej mierze zwolniony z obowiązku podejmowania samodzielnych decyzji, oczywiście poza początkową decyzją przystąpienia bądź nieprzystąpienia do odbioru; dzieło niejako samo steruje odbiorcą. Toteż gdyby i tutaj zastosować nasze porównanie, wytwór kultury masowej wypadłoby wyobrazić sobie jako labirynt dość osobliwy; nie można byłoby w nim zabłądzić, gdyż jego korytarze, choćby najbardziej nawet długie i zawiłe (przecież produkt kultury masowej niekoniecznie musi być „łatwy”, od początku do końca maksymalnie uproszczony), nie posiadają rozgałęzień i niejako same prowadzą odbiorcę do celu.

Porzućmy jednak tę metaforę i określmy rzecz ściślej. Powiadając, że dzieło przynależne do kultury masowej „samo” steruje odbiorcą, mamy na myśli fakt, że z jednej strony wyeliminowane tu zostają wszelkie rozwiązania artystyczne mające na celu wydobywanie wieloznaczności czy sprzeczności wewnętrznych, z drugiej zaś potęguje się funkcja perswa-

³ Zob. Balcerzan, *op. cit.*, s. 86: „Każdy element utworu można traktować jako *sui generis* zadanie dla czytelnika. Każdy element może być opisany jako apel o dokonanie założonej w nim operacji semiotycznej”.

zyjna czy impresywna, powodująca właśnie „ubezwłasnowolnienie” odbiorcy wskutek poddawania go rozmaitego rodzaju naciskom. Wydaje się, że badanie tej funkcji — mówiąc bardziej tradycyjnie: specyficznej retoryki kultury masowej — stanowi szczególnie obiecujący kierunek dociekań semiologicznych⁴. Kultura masowa okazuje się bowiem w takim ujęciu jednocześnie manipulatorem i zwierciadłem społecznej mentalności określonego etapu historycznego. „Ubezwłasnowolnienie odbiorcy” stanowi mianowicie — i to jest nasza odpowiedź na postawione wcześniej pytanie — jeden z najistotniejszych powodów oszałamiającej popularności produktów współczesnej kultury masowej: fakt, że zwalnia ona od podejmowania samodzielnych decyzji, odpowiada bowiem przemożnemu zapotrzebowaniu na szansę „ucieczki od wolności”, zapotrzebowaniu, które — zdaniem Fromma — jest we współczesnym społeczeństwie co najmniej tak silne (jeśli nie silniejsze) jak przeciwstawna mu potrzeba wolności⁵.

Przyjęcie przez nas takiej podstawy dalszych uogólnień nie oznacza jednak — chcielibyśmy to silnie podkreślić — jakiegoś arystokratyzmu badawczego, z góry założonej niechęci do kultury masowej ani zadufanej wiary w wyższość kultury „wysokoartystycznej”. Granica pomiędzy obydwiema tymi sferami nie jest, wbrew niektórym pozorom, nieprzekraczalna: wystarczy przytoczyć banalny przykład powieści kryminalnej, będącej z jednej strony punktem odniesienia dla niemałej już liczby dzieł literatury „ambitnej”, ze strony drugiej zaś stanowiącej w niektórych realizacjach (choćby amerykańska „czarna seria” z Hammettem i Chandlerem) przypadek emancypowania się kultury masowej i przedostawania się jej do „wysokoartystycznej” sfery. Przykładów takich jest wiele. Dowodzą one, że „ubezwłasnowolnienie odbiorcy” może w praktycznej realizacji ulec wydatnemu osłabieniu, równoznacznemu z większymi ambicjami artystycznymi i z większym szacunkiem dla odbiorcy. Jeśli krytyka kultury masowej jest możliwa, to tylko z tego założenia powinna wynikać.

Przykład piosenki

Współczesna piosenka estradowa (*pop-song*) jest doskonałym przykładem wszystkich zjawisk, o których dotąd mówiliśmy. Także i w tej dziedzinie kultury masowej otwierają się — i bywają wykorzystywane — pewne możliwości artystycznej emancypacji, przejścia w sferę kultury

⁴ Zob. na ten temat ustalenia i propozycje U. Eco (*Pejzaż semiotyczny*. Przełożył A. Weinsberg. Warszawa 1972, s. 122—148).

⁵ E. Fromm, *Ucieczka od wolności*. Przełożyli O. i A. Ziemińscy. Warszawa 1970.

„wysokoartystycznej”. Znamienne jednak, że dokonuje się to albo za cenę rezygnacji z masowego odbioru, albo kosztem wyjścia poza ramy gatunku (przypadek piosenki „literackiej”). W zasadzie zaś, jeśli piosenka jest typowym okazem swego gatunku, dążność do „ubezwłasnowolnienia odbiorcy” jest w niej pierwszoplanowa.

Dążność ta realizuje się przede wszystkim dzięki posuniętej nader daleko konwencjonalizacji wszystkich stosowanych w piosence rozwiązań artystycznych — konwencjonalizacji, która nie jest bynajmniej wynikiem przypadku czy indolencji twórców, ale semantyczną koniecznością, w sposób naturalny wynikającą z poetyki gatunku⁶. Podstawowym rysem semantycznym gatunku piosenkowego jest mianowicie fakt korzystania jednocześnie z dwóch różnych kodów: słownego i muzycznego; piosenkę wykonywaną „na żywo” determinuje dodatkowo taka czy inna sytuacja wykonawcza (semantyzująca np. pewne zachowania gestykulacyjne⁷), zaś w każdym wypadku zasadniczy wpływ na mechanikę odbioru wywiera zastosowany środek przekazu lub zapisu (nagranie płytowe, wykonanie estradowe itp.; znamienne, że w warunkach współczesnych zdecydowanie maleje wpływ drukowanego zapisu nutowego: w zasadzie publikuje się jedynie nuty piosenek już spopularyzowanych przez określonego wykonawcę).

Sprawą podstawową, która przede wszystkim zmusza twórcę do wyboru konwencjonalnych rozwiązań, jest jednak — powtórzmy — konieczność „zgrania” ze sobą tekstu słownego i tekstu muzycznego, i to w rozmaitych płaszczyznach: od fonicznej, poprzez rytmiczną, aż do znaczeniowej. Dostosowanie do siebie obydwu różnokodowych tekstów powoduje tu mianowicie naturalne ograniczenie repertuaru znaków (zarówno słownych jak i muzycznych), które autorzy piosenki mają do dyspozycji. Konwencjonalizacja „drugiego stopnia” (dotycząca już nie wszelkich możliwych gatunków słowno-muzycznych, ale właśnie współczesnej piosenki estradowej) polega natomiast na tym, że semantyka piosenki dostosowuje się do sytuacji odbioru biernego: odbiorcy zostaje wszak „narzucona” gotowa, zrealizowana i dookreślona przez wykonanie wokalne, utrwalona w zapisie magnetofonowym czy płytowym postać utworu (co wiąże się ze specyfiką współczesnych środków rozpowszechniania muzyki popularnej). Wynika stąd tendencja do stosowania znaków jednorodnych stylistycznie i jednoznacznych, a także w pewien sposób upowszechnionych w świadomości odbiorców. Nie trzeba dodawać, że

⁶ W akapicie tym streszczam ustalenia artykułu A. Barańczak, pt. *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*. W zbiorze: *Formy literatury popularnej*. Wrocław 1973.

⁷ Zob. S. Barańczak, *Gesty piosenkarzy*. „Nurt” 1971, nr 11.

dążność ta powoduje dalsze zacieśnienie repertuaru dopuszczalnych rozwiązań.

Jak widzimy, konwencjonalność piosenki jest pochodną podstawowych strukturalnych właściwości przekazu. Inaczej mówiąc: tylko dzięki konwencjonalizacji możliwa jest semantyczna spójność i komunikatywność piosenki. Zjawisko to można prześledzić na rozmaitych „poziomach” przekazu — od fonicznego po ideologiczny; w niniejszej pracy interesować nas będzie jednak pewien problem wycinkowy. Zamierzamy mianowicie odpowiedzieć na następujące pytanie: czy tendencja do „ubezwłasnowolnienia odbiorcy”, widoczna w strukturze piosenki, jest w niej również obecna jako temat? Innymi słowy: czy można powiedzieć, że piosenka proponuje pewien model „ucieczki od wolności” nie tylko pośrednio, przez swoje strukturalne cechy i nastawienie na taki a nie inny odbiór, ale również przez tematy i motywy literackie dotyczące spraw wolności i „ucieczki” od niej? Zdajemy sobie sprawę, że koncentrując się na sferze literackich motywów i tematów w piosence współczesnej występujących, pozostajemy w niezgodzie z prawidłami postępowania obowiązującymi badacza tego gatunku⁸, gdyż bierzemy pod uwagę wyłącznie jedną stronę owego „dwukodowego” przekazu — tekst słowny. Jednakże już sam fakt, że mówimy o motywach i tematach skonwencjonalizowanych i ograniczonych do pewnego wąskiego repertuaru, zakłada — niejako w „preakcji” naszych rozważań — uwzględnienie determinującego wpływu, jaki na sferę tematów wywiera naturalna „dwukodowość” piosenki.

Topika wolności i „ucieczki od wolności”

Konieczność dostosowania do siebie tekstu słownego i muzycznego oraz założenie „odbioru biernego” powodują bowiem, że również w warstwie tematów i motywów nieograniczony materiał, jakim teoretycznie dysponuje twórca piosenki, zawęży się do repertuaru niezbyt licznych i powtarzających się rozwiązań. Piosenka wykształca w ramach tekstu słownego swoistą topikę, zespół „*Ausdruckskonstanten*” czy „stałych sposobów wysławiania się”⁹.

⁸ Na temat metod interpretacji piosenki zob. A. Barańczak, *Problematyka interpretacji badawczej tekstu piosenkarskiego*. (Referat na IX Konferencji Teoretycznoliterackiej w Muszynie-Złockiem. Maszynopis powielany).

⁹ Taki przykład niemieckiego terminu E. R. Curtiusa (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1954, s. 235) proponuje J. M. Rymkiewicz (*Historyczna topika i wieczne topoi*. W: *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968, s. 6).

Stosowane dalej pojęcia toposu i topiki wymagają jednak paru dodatkowych objaśnień i zastrzeżeń. Przede wszystkim, będziemy się zajmować topiką w rozumieniu raczej Spitzera niż Curtiusa, a więc badać nie tyle „znaczenie konwencjonalne”, co „znaczenie historyczne”¹⁰ toposu. Bierzemy pod uwagę, że — jak pisze Ryszard Przybylski —

znak literacki przekształca się [...] w topos dopiero wówczas, gdy wejdzie w krąg ideologicznego funkcjonowania wewnątrz określonej historycznie struktury społecznej.

Po drugie, nie mamy zamiaru ukrywać naszego wartościującego nastawienia, wynikającego z faktu, że badamy, bądź co bądź, zjawisko całkowicie współczesne:

Odczytać topos znaczy przede wszystkim ustalić jego funkcję ideową w istniejących niegdyś strukturach społecznych. I jest to wówczas odczytanie historyczne. Można też starać się określić rolę toposu w strukturze społecznej, w której żyje współczesny jego interpretator. I jest to wówczas odczytanie wartościujące¹¹.

Po trzecie wreszcie, zachęteni istniejącymi już precedensami badawczymi¹², przyjmujemy dość swobodne rozumienie terminu topos, włączając w jego zakres „słowa-klucze, powtarzalne motywy i obrazy, a także niektóre postaci literackie”¹³.

Powiedzieliśmy już, że piosenka jest szczególnie predestynowana do wytwarzania w ramach tekstu słownego swoistej topiki, zespołu „stałych sposobów wysławiania się”, skonwencjonalizowanych, liczebnie ograniczonych i sprzyjających sytuacji biernego odbioru, gdyż natychmiast rozpoznawanych i właściwie dekodowanych przez odbiorcę. Istnieją tu wszakże rozmaite, mniej lub bardziej wyraźnie wyodrębniające się „kręgi tematyczne”. O ile intuicyjnie nawet można przystać na wyodrębnienie kręgu topiki erotycznej (to przecież najczęstszy temat piosenkarskiej twórczości), o tyle topika wolności wydaje się zjawiskiem rzadszym, a jej wydzielenie może sprawiać wrażenie zabiegu całkowicie arbitralnego. Postaramy się jednak wykazać, że tak nie jest. Topika wolności przewija się poprzez piosenki estradowe ostatnich lat zastanawiająco często, tyle że zaszyfrowana pod postacią słów-kluczy, symboli i metafor, które pozornie dotyczą spraw nie aż tak ważkich i elementarnych. Wystarczy jednak zebrać wszystkie te powtarzalne motywy i po-

¹⁰ Zob. Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 16.

¹¹ R. Przybylski, „*Et in Arcadia ego*”. *Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966, s. 7, 8.

¹² Np.: I. Jarośnińska, *Topos rewolucji w literaturze polskiej*. W zbiorze: *Literatura polska wobec rewolucji*. Warszawa 1971.

¹³ *Ibidem*, s. 514.

równać ich rolę w kontekście, aby dojść do przekonania, że reprodukują one w rozmaitych wcieleniach jeden i ten sam opozycyjny schemat ograniczenia i przełamania tego ograniczenia. Podstawowe potrzeby współczesnego człowieka, sprzeczne, ale nieraz współistniejące ze sobą — potrzeba niezależności i potrzeba autorytetu, potrzeba ryzyka i bezpieczeństwa, wolności i „ucieczki od wolności” — są tu przekładane na pewne symboliczne układy przedmiotów przedstawionych i opatrywane, w zależności od ideologicznych intencji utworu, dodatnim lub ujemnym znakiem oceniającym. Jeśli wziąć pod uwagę, że w pracy tej interesują nas piosenki typowo „masowe”, popularne, dalekie od awangardowych poszukiwań, rozprowadzane w wielonakładowych nagraniach, śpiewane na popularnych festiwalach i reprodukowane przez środki masowego przekazu¹⁴ — łatwo będzie dostrzec, że częstotliwość i powtarzalność tych motywów jest sama w sobie czymś głęboko znaczącym, a sposób ich ujęcia charakteryzuje zarówno społeczną świadomość (czy może podświadomość) współczesną, jak i metody perswazyjnego manipulowania tą świadomością.

Opozycje przestrzenne: zamknięty krąg i rozerwanie kręgu

Topika wolności realizuje się we współczesnej piosence przede wszystkim poprzez persewerację pewnych symbolicznych układów przestrzennych. Przestrzeń świata przedstawionego organizowana jest przez zderzenie i ostateczny wybór któregoś z członów opozycji: zamknięte — otwarte, bezruch — dążenie, zakorzenienie — swoboda. Można tu wyróżnić bądź pary opozycyjnych symboli, bądź symbole pojedyncze zasadzające się na wewnętrznej ambiwalencji (w dalszym ciągu będziemy je nazywać symbolami ambiwalentnymi).

1. **Horyzont i droga, czyli bezruch i dążenie.** Te dwa symbole w polskiej piosence ostatnich lat odgrywają kluczową rolę. Horyzont jest podstawowym „kręgiem”, który ogranicza swobodę działania bohatera lirycznego, w pewien sposób go „więzi”, zmusza do bezruchu i zakorzenienia w dookólnym świecie. To, co mieści się w obrębie

¹⁴ Wszystkie cytowane tu piosenki pochodzą z ostatnich kilku lat i są dostępne w licznych zbiorach publikowanych przez Państwowe Wydawnictwo Muzyczne (np. zbiory piosenek z festiwalu opolskich i kołobrzeskich, seria „Rewia Przebojów”, śpiewniki itp.). Cytatów nie lokalizuję dokładniej, ponieważ piosenki drukowane były kilkakrotnie, w różnych zbiorach, i trudno ustalić chronologiczne pierwszeństwo. Podaję jedynie nazwisko autora tekstu słownego (przed myślnikiem), nazwisko kompozytora (po myślniku) oraz tytuł piosenki. Wszelkie spacje w cytowanych tekstach pochodzą ode mnie.

horyzontu, jest znane i codzienne; to, co „za horyzontem”, jawi się jako pociągający miraż swobody i niespodzianki:

Tam
bezhmurne niebo i słońce bez plam,
tam świat ten sam jest, ale nie jest już ten sam,
za horyzontem, to jest właśnie tam...

Tam
za horyzontem, gdzie kończy się świat,
gdzie tylko czasem ptak przeleci albo wiatr,
jest szczęście światu nieznanie, ni nam.

(A. Bianusz — H. Klejne, *Za horyzontem*)

Tęsknota do wyrwania się z zamkniętego kręgu równoważona jest wszakże najczęściej przez poczucie bezpieczeństwa, jakie daje przebywanie w świecie znanym i odgrodzonym od zewnętrznych ingerencji. To, co „za horyzontem”, jawi się wtedy raczej w kategoriach groźnej tajemniczości i niepokoju:

Odjechałaś tym pociągiem tak daleko,
tak daleko, gdzie się kończy prawie ziemia,
tam gdzie niebo z każdą chwilą coraz niżej,
tak daleko, gdzie niczego prawie nie ma.

(L. A. Moczulski — A. Zieliński, *Na wszystkich dworcach świata*)

Ostateczny wniosek narzuca się sam: szczęście, które można znaleźć „za górami”, jest takie samo jak to, które napotykamy o krok od siebie; poszukiwania złotego runa są zatem przygodą nęcącą, ale bezpłodną:

Za górami, a może o chwilę stąd,
za morzami, a może o chwilę stąd,
za lasami, a może o chwilę stąd,
szukamy szczęścia...

(J. Klejny — K. Gaertner, *Za górami*)

Motyw horyzontu pojawia się więc w piosence raczej po to, aby symbolizować tęsknotę za bezruchem, zakorzeniem, bezpiecznym ograniczeniem, „ucieczką od wolności”. „Cztery strony świata” (wyrażenie zastępcze wobec „horyzontu”) wskazują nie tyle kierunki dążenia, ile stają się ścianami ograniczającymi i osłaniającymi bohatera lirycznego.

„Horyzont” towarzyszy jednak często motywowi wyrażającemu przeciwstawne wartości: motywowi drogi, marszu, wędrówki, włóczęgi. Le-ksyka tego pola semantycznego symbolizuje niewątpliwie tęsknotę do wolności i nieskrępowanego dążenia, jednakże wybór odpowiedniego słowa (a co za tym idzie, odpowiedniej akcji lirycznej) nie jest sprawą obojętną. Poczawszy od „marszu”, a skończywszy na „włóczędze”, mamy do czynienia z problemem wolności — żeby tak rzec — o różnym stopniu nasycenia, z dążeniem bardziej lub mniej celowym. „Marsz” (szcze-

gólnie gdy mowa o nim w piosence wojskowej) oznacza wyjście ze stanu bezruchu, ale nie oznacza bynajmniej nieskrępowanej wolności. Natomiast „wędrownka” czy tym bardziej „włóczęga” symbolizuje tęsknotę do wolności anarchicznej i dążenia w pełni bezcelowego; poruszanie się w przestrzeni nie jest tu niczym ograniczone:

I ciągle dal,
za dalą dal,
zawieje, śnieżyce, i żar, i kurz,
i nie wiem nawet już,
czy tam gdzieś
będzie kres...

(E. Stachura — A. Nowacki, *Za dalą dal*)

Stoją chaty długim rzędem,
gdzie się ruszysz, to zły pies,
więc mówimy chatom: cześć,
i żegnamy wieś.
Wioska nas przestała znać,
a więc w drogę przez świat,
w drogę na wprost,
w drogę na skos,
w drogę pod wiatr.

(K. Dzikowski — A. Rybiński, *Powrót do miasta*)

Znamienne jednak, że optowanie za „włóczęgą” jest rozwiązaniem stosunkowo rzadkim. Najczęściej „włóczęga” zostaje pokazana jako szansa wolności, ale zarazem trud i móżół (zob. *Za dalą dal*), bądź też powiązana z tymi, którzy się nią niejako etatowo trudnią (o motywie Cygana będziemy jeszcze mówić obszerniej). Nawet cytowana tutaj piosenka *Powrót do miasta*, będąca pozornie pochwałą beztroskiej włóczęgi, kończy się odnalezieniem celu, „kresu wędrownki”:

Rankiem słońce nad dachami
razem z miastem nas witało,
więc mówimy miastu: cześć,
już wędrownki kres.
Teraz z miastem za pan brat,
nie pójdziemy już w świat,

Najczęściej zaś „droga” (niekoniecznie dosłownie rozumiana: również w sensie potocznie metaforycznym jako „droga życia”) ukazywana jest od początku w kategoriach „docelowości”:

Daleka droga twa,
za dalą jest sina dal.
Choć nie ma kresu, dobrze wiesz,
że droga ta prowadzi gdzieś,
że droga ta prowadzi gdzieś.

(J. Kofta — J. Lorenc, *To ziemia*)

Przed nami zapach ziół brzęczących,
wśród których trzeba iść i iść,
by poznać smak ich zagubiony,
nim spadnie z drzewa smutku liść...

(R. Sadowski — H. Klejne, *Nie traćmy ani chwili*)

Topole, topole na wysmukłych nogach,
gdzie nas zaprowadzi ta piaszczysta droga?
[.]
Kasztany, kasztany, postrzępione liście,
tu na brzegu Wisły zakwitło nam szczęście!

(M. Kriss — T. Ochalski, *Polskie drzewa*)

Można by więc powiedzieć pół żartem, że autorzy tekstów piosenekarskich ponad koncepcję „wolności od czegoś” przekładają zdecydowanie ideę „wolności do czegoś”... Koncepcja „wolności anarchicznej” jest w motywie „drogi” prawie nieobecna, a jeśli nawet się pojawi — to ukazana jako wieczny móżół i tragiczne przeznaczenie, coś w rodzaju losu Wiecznego Tułacza. Koncepcja symbolizowana przez motyw „horyzontu” zdecydowanie przeważa; zarówno dążenie „docelowe” jak i bezruch bohatera lirycznego są jak gdyby wyżej notowane niż dążenie „bezczelowe”.

Pomiędzy tymi dwoma biegunami należałoby usytuować symbol ambivalentny, którym w piosence bywa często *tańiec*: swobodny, ale jednocześnie ograniczony przestrzennie, będący ruchem i zarazem pozostawaniem w miejscu (motyw wirowania tanecznego), dający tylko złudzenie wolności:

Tańcz, tańcz,
do zawrotu głowy,
jak po mocnym winie,
aż się w pędzie wirującym
świat rozpłynie.
Tańcz, tańcz,
aż cię wir uniesie,
aż rozsadzi mury,
aż cię porwie wiatr nad chmury.

(R. Sadowski — J. A. Marek, *Tańcz do samego świtu*)

2. Dom i wiatr, czyli zamknięte i otwarte. Ostatnie zdania cytowanego tekstu wprowadzają nas jednocześnie w nową symboliczną opozycję: „dom”—„wiatr”. Oba te motywy są w piosence ostatnich lat szczególnie częste i obarczone szczególnie wieloznacznym sensem. Zwróćmy uwagę na podobieństwo kontekstów, w jakich pojawia się „wiatr”:

W cztery strony świata pędzi wiatr,
w cztery strony świata chmury gna.

Jeśli ci beze mnie teraz źle,
w czterech stronach świata szukaj mnie.

(A. Żarnowski — E. Zawiliński, *Szukaj mnie*)

Woła mnie, woła mnie jesienią
wiatr od połonin, od Wetliny

(J. Kondratowicz — R. Poznakowski, *Krajobrazy*)

Wiatr to jest taki gitarzysta,
co gra na akacjowych listkach,
pogra, odchodzi i nie wraca —
i bardzo smuci się akacja.

(T. Kubiak — K. Sadowski, *Wiosenny gitarzysta*)

Wyśniłam cię późną wiosną
i od nowa zrozumiałam:
Jesteś tego wiatru częścią
i nadzieją, i czekaniem...

(H. Cyganik — A. Mleczko, *Stoisz w oknie*)

Wyraźnie chyba widać, że słowo „wiatr” osadzone jest za każdym razem w kręgu podobnych tematów i motywów. Stanowi przede wszystkim metonimię otwartej przestrzeni, rozległego pejzażu, a co za tym idzie — poczucia wolności. W sytuacji metaforycznego utożsamienia z podmiotem czy adresatem lirycznym (przykłady pierwszy i czwarty) lub wręcz upersonifikowania (przykłady drugi i trzeci) — może nawet wiązać się z pojęciem swobody konkretniejszej, bo erotycznej: staje się kimś w rodzaju uwodziciela, który „odchodzi i nie wraca” wedle własnego widzimisię. Niezależnie od tych konotacji „wiatr” jest w piosence może najbardziej wymownym składnikiem „wolnościowej” topiki: nic też dziwnego, że jedna z piosenek mówi wręcz — choć żartobliwie — o „filozofii wiatru”:

Sprzedaj mnie wiatrowi,
na dobre i na złe
[.]
Sprzedaj mnie wiatrowi,
chcę z wiatrem lecieć w świat
[.]
gwiżdżę, bo
filozofię wiatru znam.

(R. M. Groński — Z. Namysłowski, *Sprzedaj mnie wiatrowi*)

W tej sytuacji zestawienie „wiatru” z „domem” („murami”, „ścianami” itp.) reprezentuje drugą z podstawowych opozycji, kojarzącą się zresztą ściśle z poprzednio rozważanym przez nas przeciwstawieniem bezruchu i dążenia: opozycję przestrzeni otwartej i przestrzeni zamkniętej. „Wiatr” symbolizuje wolność, „dom” — jej ograniczenie (jak widać choćby w cytacie z *Tańcz do samego świtu*): nie należy jednak z tego

wnosić, że „dom” we współczesnej piosence pojawia się w kontekstach negatywnych, symbolizując jakieś tyrańskie względem bohatera lirycznego ograniczenie i zamknięcie. Jeśli tak się dzieje, to prawie wyłącznie wówczas, gdy „dom” zostaje synekdochicznie zastąpiony przez „miasto”, a piosenka wyraża raczej dosłowną — bez tendencji symbolicznych — antyurbanistyczną tęsknotę do otwartej przestrzeni:

Biała brzoźka pośród miasta,
wokół asfalt, beton, metal

[.]

Biała brzoźka

[.]

przypomina,

co to przestrzeń, co to dal...

(I. Iredyński — A. Piechowska, *Biała brzoźka pośród miasta*)

Jeśli natomiast „dom” nabiera bardziej wieloznacznego sensu, to symbolizuje właśnie wartości przeciwstawne: tendencję do „ucieczki od wolności”, do powrotu w nie zamącony niczym spokój i harmonię¹⁵. Przestrzenne ograniczenie staje się tu symboliczną formą regresji, „powrotu do łona”¹⁶: nie bez przyczyny „dom” zostaje z reguły uwikłany w kontekst „dzieciństwa”, jest „domem rodzinnym”, obdarzonym takimi atrakcyjnymi cechami, jak niezmienność, trwałość, pewne oparcie, bezpieczeństwo (por. wyróżnione spacją określenia):

W piosence tej i tylko tu
pozostał dom, mój dom z e s n u,
rodzinny dom z minionych dni,
piosenką tą otwieram drzwi.

(J. Ficowski — A. Żalski, *Nasz stary dom*)

Wśród ciemnych drzew,
daleko stąd,
jest pusty dom,
mój stary ką. .
Zapada w sen
od wielu lat,
zamieszkał w nim
miniony świat.
Zamknięty świat,
otwarty dom,

¹⁵ O symbolicznej funkcji motywu „domu” w poezji pisała interesująco H. Zaworska — np. w studium o roli tego motywu w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Białoszewskiego: *Dom*. „Twórczość” 1970, nr 10.

¹⁶ Termin E. Fromma (*Szkice z psychologii religii*. Tłumaczył z angielskiego J. Prokopiuk. Warszawa 1966).

nie tknął go czas,
ominął grom.

(E. Fiszer — K. Sadowski, *Miniony świat*)

Wesołość ptasich gniazd,
od snu ciepły las,
[.]
Bezdroża szumnych traw,
niezmiennność wśród malw,
gdy barwą kryją ściany pobielane.
W powietrzu czystym dzwon
i bzu biały szron —
to dom rodzinny, to mój dom.

(J. Zalewski — M. Sewen, *Dom, który mam*)

Znamienne, że z motywem „domu” (i scenerii, w której jest on osadzony) wiążą się takie atrybuty, jak ciemność, ciepło, zamknięcie, sen. Psychoanalityczna interpretacja mogłaby więc wskazać na głębsze, niż to się z pozoru wydaje, pokrewieństwo motywu „domu” z tendencją do „powrotu do łona”. Faktem jest w każdym razie, że „dom (rodzinny)” symbolizuje z reguły regresywne wyjście z trudności i niebezpieczeństw dorosłej, aktywnej egzystencji: jest przystanią, azylem bezpieczeństwa i spokoju.

W płaszczyźnie opozycji zamknięte—otwarte nieco rzadszym rozwiązaniem, pośredniczącym niejako pomiędzy motywami „domu” i „wiatru”, jest natomiast symbol ambiwalentny, kojarzący w sobie walory obu tych przeciwstawnych pojęć: „ogród” („sad”, „łąka” itp.). Literackie tradycje tego motywu są powszechnie znane; nas interesuje przede wszystkim jego ambiwalentny charakter:

Białe sady kwitną
nad nami w obłokach,
białe sady płyną
i kołysz je tylko wiatr.

(L. A. Moczulski — A. Zieliński, *Sady w obłokach*)

Gdy minie dzień
i zamknie sen
twe oczy śpiące,
zobaczysz mnie,
jak biegnę po
słonecznej łące
[.]
i szukać mnie
pobiegiesz wśród
kwitnących wiśni
[.]

Aż odnajdziemy się bez tchu
na miękkiej łące twego snu.

(W. Młynarski — A. Zieliński, *Sen dla mojej dziewczyny*)

Ambiwalencję symbolu „sadu” (czy też „łąki”, która zresztą w drugim z cytowanych fragmentów jest jednocześnie sadem — por. „kwitnące wiśnie”) mamy tu jak na dłoni. Jest to jednocześnie przestrzeń otwarta (motyw wiatru, ruchu, biegu) i w pewien sposób zamknięta (choćby przez fakt, że jest — jak w przykładzie pierwszym — jedynie obiektem leniwej kontemplacji, czy też, jak w przykładzie drugim, scenerią marzenia sennego); oferuje poczucie wolności i zarazem poczucie bezpieczeństwa (charakterystyczne przydawki odnoszące się do „łąki”: „słoneczna”, „miękka”), a więc dwie jakości, które się zazwyczaj wykluczają. Niewątpliwe są tu dalekie, ale silne pokrewieństwa z toposem rajskiego ogrodu, stanowiącego dla prarodzców również azyl, w którym wolność i bezpieczeństwo mogły współistnieć.

3. Ojczyzna i obczyzna, czyli znane i nieznane. Z opozycją „dom”—„wiatr” z jednej strony, a „horyzont”—„droga” z drugiej ma wiele wspólnego również nader częste w piosence ostatnich lat przeciwstawienie „ojczyzny” i „obczyzny”, „tu” i „tam”, realizujące się zazwyczaj w motywach wyjazdu i powrotu:

Kwiaty polskie,
choćbym błądził daleko,
będą czekać —
przecież kiedyś powrócę

(J. Tomasz — S. Kowalewski, *Biało-czerwone kwiaty*)

Wracają ptaki do swych gniazd,
gdy im powrócić pora.
Wrócili ludzie do tych ziem,
co obca wzięła przemoc

(J. Urbanowicz — A. Żalski, *Chlebem i solą*)

Ptakom podobni, szlakiem człowieczym
zawsze do swoich wracamy stron,
nikt z tej tęsknoty nas nie wyleczy,
bo naszym gniazdem ojczysty dom.

(W. Ścisłowski — R. Orłow, *Ptakom podobni*)

Gdy powrócę tu, kochanie,
to — zwyczajnie tak —
znów nad brzegiem Wisły stanę,
jak w otwartych drzwiach.

(J. Szczepkowski — W. Rynkiewicz, *Taki kraj
jak właśnie nasz*)

Motyw „powrotu do kraju”, choć budzi ostatnio utyskiwania krytyków z uwagi na swoją zagadkową motywację (nie wiadomo, czy chodzi o powrót z emigracji, z wyjazdu „na saksy” itd.), pełni funkcję dość oczywistą, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę jego powiązania z motywami „horyzontu” i „domu” (bardzo często motywy te występują wspólnie lub zostają metaforycznie utożsamione). „Wyjazd” jest — znów —

przetłumaczoną na język symboli przestrzennych tęsknotą do wolności, rychło jednak przytłumioną przez potrzebę „bezpieczeństwa wśród swoich”, w świecie bliskim i znanym. Stąd „ucieczka od wolności”, symbolizowana przez motyw „powrotu”, zdecydowanie przeważa, jest potrzebą silniejszą niż pokusa „wyjazdu”, „podróży” itp. (Odgórne zapotrzebowanie na rozwiązanie tego rodzaju odgrywa tu oczywiście znaczną rolę, ale chyba nie ono wyłącznie decyduje.) Toteż zdarzają się piosenkarskie deklaracje, w których nawet mowy nie ma o „wyjeździe” czy „powrocie”, mówi się jedynie o „pozostaniu” w ojczystym kraju, rodzinnym mieście czy domu, w zamkniętym kręgu horyzontu:

nigdzie nie pójdę, nigdzie nie wrócę
[.]
tutaj zostanę,
tutaj, w Warszawie!

(R. Sadowski — J. A. Marek, *Tutaj w Warszawie*)

Również i na tym planie pojawiają się — dla urozmaicenia, a zapewne i dla strawniejszego przemycenia perswazyjnych treści — pewne symbole ambiwalentne. Ich funkcją jest znowu połączenie w jedną całość obrazową potrzeby bezpieczeństwa i swobody, wolności i ucieczki od niej. Pełni tę funkcję najczęściej motyw *swojskiego pejzażu*: godzi on ze sobą doskonale elementy przynależne do pola „wolności” (otwarta przestrzeń, ruch itp.) i elementy przynależne do pola „bezpieczeństwa” (swojskość, spokój, niezmiennność, cisza itp.):

Jeszcze dźwigają dachy strome,
jeszcze w ich skrzydłach żyje wiatr,
może je rzuci w inne strony,
może je porwie dalej w świat.
Drzewa jesieni warkocz plotą,
strachy na wróble w polu drzemią,
stoją wiatraki tak jak dotąd,
pod obłokami, ponad ziemią.

(J. Kondratowicz — R. Poznakowski, *Polskie wiatraki*)

Znaczące jest tu wykorzystanie motywu „wiatru” z jednoczesnym zaprzeczeniem jego „anarchicznych” możliwości: wiatr nie potrafi zdeorganizować świata przedstawionego, wiatraki stoją „tak jak dotąd”; pejzaż jest „otwarty” i „swobodny”, ale jednocześnie uciszony, nieruchomy, tradycyjny i swojski.

Opozycje czasowe: cykliczność i niepowtarzalność

„Przestrzenne” realizacje topiki wolności, o których dotąd mówiliśmy, są niewątpliwie najczęstsze. Można jednak wyszczególnić również pewną liczbę takich realizacji, które topikę „przestrzenną” przekładają na język

symboli związanych z pojęciem czasu. Motywy „horyzontu” i „drogi” — a także motywy pozostałe — realizują się wówczas jako motywy ucieleśniające koncepcję „czasu kolistego” bądź „czasu linearnego”, cykliczności bądź niepowtarzalności wydarzeń, a więc jeszcze jednej wersji ograniczenia i jego przełamania. Znowu będziemy tu mieli do czynienia z parami opozycyjnych motywów, które godzi niekiedy symbol ambiwalentny.

1. **Codziennność i święto.** Przepływ czasu może występować jako swoisty odpowiednik „zamkniętego kręgu horyzontu”, a więc jako kołowrót monotonnie następujących po sobie dni, jako cykliczny bieg szarej codzienności. Ale bodaj częściej nawet trafia się sytuacja odwrotna: głównym tematem piosenki jest nie codzienność, ale właśnie to, co jest w niej odstępstwem od normy i domeną wolności — święto, wolny dzień, wakacje, zarówno w dosłownym jak i w przenośnym sensie. Charakterystyczne, że znane nam już symbole wiatru, włóczęgi, otwartej przestrzeni itp. pojawiają się z reguły w scenerii typowo „wakacyjnej” (skojarzenie z „mitem wielkich wakacji” Morina nie będzie chyba w tym wypadku od rzeczy¹⁷). Słowo „święto” czy „wakacje” pojawia się również nieprzypadkowo wtedy, gdy mowa o przygodzie (np. erotycznej), o przeżyciu mającym posmak niepowtarzalności i swobody:

Kolorowe włosy miałaś,
co dzień było święto

(A. Osiecka — J. Ptaszyn-Wróblewski, *Przygoda z Marią*)

To była blondynka,
ten kolor włosów tak zwą.
Sprawiła, że miałem
wakacje koloru blond.

(J. Kofta — J. Lorenc, *Wakacje z blondynką*)

Równie znamienne jednak, że ten symbol wolności, jakim jest „święto”, bywa w swojej wymowie najczęściej ograniczany. Po „święcie” następuje nieodmiennie „powszedni dzień”, szara codzienność:

I znowu jest powszedni dzień,
ruchome święto się skończyło,
jedyne święto naszych dni,
nasza miłość
kończy się...

[.]

Znowu dzień za dniem,
wszystko wiadome,
wszystko zwyczajne,
wszystko jak wszędzie.

(A. Bianusz — R. Orłowski, *Ruchome święto*)

¹⁷ Zob. E. Morin, *Duch czasu*. Tłumaczyła A. Frybesowa. Kraków 1965, s. 72.

Fakt, że w codzienności wszystko jest „wiadome” i „zwyčajne”, nie oznacza jednak zawsze optowania za „świętem”, za wolnością. Powrót do codzienności jest na ogół akceptowany i uznawany za konieczność. Co więcej, to właśnie codzienność jest zazwyczaj w piosence głównym „bohaterem pozytywnym”. Codzienna monotonia („wszystko wiadome”) daje bowiem pewność własnego losu i poczucie bezpieczeństwa. Jeśli nawet nie wiadomo, „co niesie nam czas”, wystarczy poświęcić się bez reszty teraźniejszości, zdać się na dzisiejszy dzień, a przyszłość sama o nas zadecyduje:

Co może nam dać
następny dzień,
co niesie nam czas,
nie pytaj mnie...
[.]
Nie wie tego żadne z nas,
na to tylko
odpowie nam czas.
Ale dziś
z tobą być chcę,
bo dobrze mi jest.

(Z. Kaszukur, Z. Zapert — A. Januszko, *Co niesie nam czas*)

Wobec tego swoistego fatalizmu — ambiwalentnego znaczenia nabrać może niezmiernie często spotykany w piosence ostatnich lat symbol świtu. Świt jest bowiem z jednej strony sygnałem, że zaczyna się znów codzienny, cyklicznie i monotonicznie powtarzany porządek działań ludzkich:

Wstańcie, ludzie, otwórzcie już oczy,
na niebie słońce wysoko.
Komu pałac, komu salon,
a komu niebo nad głową?
[.]
Kto w lektyce, komu powóz,
kto będzie chodził piechotą?

(L. A. Moczulski — A. Zieliński, *Od wschodu do zachodu słońca*)

Dzień już wstaje —
otwiera domy,
zabiera się do pracy,
jak stary znajomy...

(J. Klejny — K. Gaertner, *Dzień się budzi*)

Z drugiej strony jednak świt jest początkiem, momentem niepewnym i bogatym w rozmaite opozycyjne możliwości:

Co dasz mi, dniu,
gdy noc przeminie?

Śmiech czy łzy
 masz na twarzy?
 Co dasz mi, dniu,
 jak ci na imię?
 Powiedz mi,
 co się zdarzy,
 nowy dniu...

(Z. Stawecki — J. Pliwko, *Co dasz mi, dniu*)

2. Wiek dorosły i dzieciństwo. O tej opozycji wspominaliśmy już, zajmując się symbolem „domu rodzinnego”: w istocie jest ona jego przekładem na język symboli „czasowych”. To zarazem jeszcze jedna wersja motywu „powrotu” — tym razem powrotu do azylu bezpiecznych i szczęśliwych lat bez swobody aktywnego działania, ale i bez odpowiedzialności, jaką niesie wiek dorosły; powrotu do „dawnych, małych szczęść”:

Stara kuźnia...
 W nowym wiejskim krajobrazie
 romantyczny, ciepły ton,
 lat dziecięcych trwały schron
 [.]
 echa tylu naszych dni,
 dawnych, małych szczęść...

(Z. Kaszukur — J. Mart, *Stara kuźnia*)

Zjawiskiem niezmiernie interesującym wydaje się fakt, że przy sporadycznej obecności aktywistycznych haseł związanych z „dorosłością”, w piosence ostatnich kilku lat zdecydowanie przeważa zaskakujący nieraz motyw tęsknoty za utraconym rajem dzieciństwa.

Opozycje socjalne: od Cygana do rekruta

Kategorie przestrzenne i czasowe, o których dotąd mówiliśmy, znajdują swoje paralelne uzupełnienie w kategoriach „osobowych”: w określonych socjalnie typach bohaterów lirycznych. Dwaj tacy bohaterowie są tu postaciami biegunowo opozycyjnymi i symbolizują zupełnie przeciwstawne wartości i postawy: „wolność” i „ucieczkę od wolności”. Chodzi o postać Cygana i postać żołnierza (zwłaszcza rekruta). Pierwszy z brzegu odbiorca współczesnej piosenki polskiej jest w stanie nawet intuicyjnie stwierdzić, że zarówno bohater-Cygan jak bohater-żołnierz ostatnio pojawiają się w piosence nagminnie (z okazji festiwalu opolskiego w r. 1971 prasa pisała dwuznacznie o „inwazji cygaństwa”). Rzecz jasna, bohater-żołnierz pojawia się przede wszystkim w piosence wojskowej, wiadomo jednak, że egzystuje ona w społecznym

obiegu na równych prawach z innymi odmianami gatunkowymi: Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu cieszy się wszak niewiele mniejszą popularnością niż Festiwal w Opolu, a ta sama publiczność oklaskuje *Jadą wozy kolorowe* i *Przyjedź, mamó, na przysięgę*; ponadto piosenki żołnierskie i „cywilne” wykonują ci sami soliści czy zespoły wokalne. Piosenkę żołnierską możemy więc tutaj z czystym sumieniem omawiać nie biorąc pod uwagę jej z pozoru odmiennego statusu gatunkowego.

1. *Życie Cygana*. Motyw „cygańskiego życia” nie jest oczywiście wyłącznym odkryciem piosenki współczesnej. Przeciwnie, stanowi któreś z rzędu przetworzenie analogicznego motywu, królującego np. w operetce przełomu wieków. Tym bardziej więc musi zastanawiać tak wielka popularność tego motywu właśnie teraz, gdy — wydawałoby się — operetkowe przedstawianie świata jest już doszczętnie skompromitowane. Tradycyjny motyw „cygańskiego życia” jest bowiem najoczywistszą mitologizacją stanu faktycznego: w ujęciu tym żywot Cygana okazuje się przede wszystkim całkowitym zrealizowaniem tęsknoty do nieskrępowanej wolności. Piosenka dzisiejsza niewiele w tym względzie odbiega od tradycyjnych wzorców. Przytoczmy znów kilka fragmentów:

Gdy wyruszam w świat,
wiosną pachnie wiatr,
ptaki krążą wokół gniazd,
gdy wyruszam w świat.
Czy to świt, czy zmierzch,
droga woła mnie,
nie żałuje niebo gwiazd,
gdy wyruszam z Cyganami w świat.

(M. Głogowski — M. Kossowski, *Z Cyganami w świat*)

Cygańska noc,
roztańczona i bosa,
cygańska noc,
z leśnym wiatrem we włosach

(J. Ficowski — S. Rembowski, *Cygańska letnia noc*)

Po Cyganach wiatr zaciera ślady,
deszcz romanse zmywa i ballady
[.]
Nie wiadomo — dokąd ani po co —
tak wędrują ciągle dniem i nocą

(K. Kord — E. Dębicki, *Po Cyganach dym*)

U nas wiele i niewiele,
bo w sam raz,
u nas czerwień, u nas zieleń,
cień i blask,
u nas błękit, u nas fiolet,

u nas dole i niedole,
ale zawsze kolorowo jest wśród nas!

(J. Ficowski — S. Rembowski, *Jadą wozy kolorowe*)

We fragmentach tych zwraca uwagę kilka rzeczy jednocześnie. Obserwujemy tu widoczną persewerację wszystkich przestrzennych i czasowych symboli wolności, które w zmitologizowanym opisie „cygańskiego życia” mają okazję się skumulować. Odnajdujemy więc: bezustannie obecny motyw wiatru („wiatr cygański, wierny kompan ich podróży” — z piosenki *Jadą wozy kolorowe*); spotykamy oczywiście motyw drogi, a dokładniej mówiąc — włóczęgi bez określonego kierunku i celu, co łączy się ze stałym brakiem zakorzenienia w jakiegokolwiek „ojczyźnie”; wreszcie — zmetaforyzowany motyw wiecznego „święta” („ale zawsze kolorowo jest wśród nas”, taniec itp.). Rzecz jasna, Cyganów spotykają „dole i niedole”, ale zrekompensowane zawsze poczuciem nieograniczonej wolności:

Smutno ci,
gorzko ci,
powiedz, czego jeszcze chcesz...
[.]
Mało ci nieba
z chmurą i gromem,
nieba, co naszym
cygańskim domem?

(T. Urgacz — B. Klimczuk, *Smutno ci, gorzko ci*)

Cygańskie życie traktowane jest więc nieodmiennie jako szansa ucieczki w wolność, jako możliwość porzucenia dotychczasowego życia na rzecz kuszącej anarchicznej swobody:

Jeśli smutno ci, chłopaku,
przyjdź do mnie blisko,
wszystkie smutki swe zapakuj
i rzuć w ognisko!

(J. Ficowski — S. Rembowski, *Cygańska letnia noc*)

Kiedy wiatr mi, Cyganeczko, w oczy wieje,
kiedy jakoś nie chcą spełnić się nadzieje,
zamiast konia mi na drogę wróżbę daj,
zwiadzę cztery świata strony, dadi daj!...

(J. Ficowski — A. German, *Cztery karty*)

Jednocześnie wszakże — i to wydaje się najbardziej istotne — cygańska wolność jest wolnością egzotyczną i w gruncie rzeczy niedostępną. Zwraca uwagę już sam fakt, że zamiast ogólnikowej postaci włóczęgi, nomady, trampa pojawia się tak często właśnie Cygan, reprezentant społeczności zamkniętej, do której nie-Cygan nie ma wstępu. Równie znaczące jest, że podmiot liryczny tych piosenek na ogół nie utożsamia

się z Cyganem, ale niejako stoi z boku, reprezentując tych wszystkich, którzy tęsknią za cygańskim życiem, ale widzą je tylko z zewnątrz i nie mają możliwości pełnego włączenia się w nie. Nawet gdy ostatecznie „cygańskie życie” staje się udziałem podmiotu piosenki, podział na „ja” i „oni” zostaje zachowany:

Ej, Cyganie, tak bym chciała jechać z wami!

[.]

No i pojechałam z nimi na kraj świata

(J. Ficowski — S. Rembowski, *Jadą wozy kolorowe*)

Uosabiana przez Cygana i cygańskie życie szansa ucieczki w anarchiczną wolność jest więc z góry traktowana jako szansa złudna i nie możliwa do zrealizowania. Dokładne odwrócenie tej sytuacji napotkamy w piosenkach żołnierskich, które rysują przed odbiorcą całkowicie realną, a z pewnych względów równie kuszącą perspektywę — ucieczki od wolności.

2. *Życie rekruta*. Jest rzeczą oczywistą i nie wymagającą bliższych wyjaśnień, że we współczesnej piosence żołnierskiej¹⁸ dominuje funkcja perswazyjno-propagandowa. Utwór piosenkarski tego typu ma być czymś w rodzaju sugestywnej zachęty, ukazującej korzyści i uroki odbywania służby wojskowej. Interesujące jest jednak prześledzenie, jakie to mianowicie dobre strony rekruckiego żywota piosenka uwydatnia. Otóż obok występującego w każdym niemal utworze nawiązania do porzekadła „Za mundurem panny sznurem” pierwszorzędą taką korzyścią okazuje się właśnie szansa porzucenia rozterek cywilnego życia, pozbycia się odpowiedzialności i niepokoїв wynikających z samodzielnej egzystencji, jednym słowem — możliwość szczęśliwego ubezwłasnowolnienia. Mowa o tym nieraz zupełnie bezpośrednio:

Miałeś w życiu pecha,
miałeś wiele trosk,
a tu jest pociecha,
tu się zmienia los.
Nie dogoni troska
ani dola zła,
bo do wojska, bo do wojska
wstęp wzbroniony ma.

(M. Terlikowska — E. Pałasz, *Do woja marsz*)

Wojsko daje poczucie „zakorzenienia” i świadomość bezpieczeństwa. Pierwsze wynika stąd, że jest się członkiem wyraźnie określonej zbiorowości, jest się „wśród swoich”:

¹⁸ Mam na myśli piosenki o współczesnym wojsku. Na festiwalach kołobrzeskich drugą dziedziną są piosenki o „dziejach oręża”, najczęściej o drugiej wojnie światowej; materiał tego rodzaju nie jest tu analizowany.

Przepustka już skończyła się
[.]
Znów jestem wśród swoich.
Dobrze być żołnierzem!

(W. Fiwek — P. Marczewski, *Przepustka*)

Dobrze będzie nam z kumplami
w tej samej drużynie
(J. Szczepkowski — W. Rynkiewicz, *Hej, w drogę, chłopcy*)

Jak to dobrze iść w kolumnie,
tak paradnie i tak szumnie!
[.]
noga w nogę z przyjacielem
twardym krokiem wzbijać kurz.
(K. Pac-Gajewska — M. Sulej, *W defiladowym słońcu*)

Radosne poczucie utożsamienia się z grupą rodzi oczywiście pewne komplementarne zjawiska. Są nimi przede wszystkim poczucie wyższości wobec tych, którzy znajdują się poza ową społecznością (a zatem wobec „cywilów”), i niechęć wobec tych, którzy znajdując się formalnie wewnątrz grupy, nie chcą czy nie mogą zaakceptować przyjętego w niej modelu zachowania (a więc wobec „oferm”):

Gdy orkiestra gra na sali,
do ataku śmiało idź!
Niech tam cywil wciąż się chwali,
to i tak nie wskóra nic!

(W. Ścisłowski — A. Liszok, *Tylko w mundurze*)

U nas są chłopcy bardzo fajni,
morowa wiara, służbie wierna,
lecz przecież musi być w kompanii
jedna oferma, oj, oferma!
[.]
Mówili chłopcy, spuścić koca,
przetrzepać skórę, byle zdrowo,

(J. Gwóźdź — Z. Daniel, *Och, panna Zosia*)

Poczuciu „zakorzenienia” towarzyszy, jak wspomnieliśmy, poczucie bezpieczeństwa. Wynika ono ze stałej obecności autorytetu, od którego zależne są wszystkie decyzje jednostki, a mówiąc ściślej — który sam decyduje za jednostkę we wszystkich niemal okolicznościach. Źródłem zadowolenia jest dla bohatera tych piosenek właśnie fakt, że zdjęto z niego ciężar odpowiedzialności, że wystarczy mu tylko słuchać rozkazów. *Kapral ci pomoże* — ten tytuł piosenki ma wagę symbolu. Kapral czy sierżant (nie mówiąc już o generale, np. z piosenki M. Łebkowskiego — Z. Ciechana *Takiemu to dobrze*) ukazywany jest dosłownie jako ojciec, srogo karzący („dający w kość”), gdy trzeba, ale reprezentujący autorytet i strzegący „ładu”:

A że w wojsku ład być musi,
kapral będzie przy nas,

(J. Szczepkowski — W. Rynkiewicz, *Hej, w drogę, chłopcy*)

Ojcem, matką, Makarenką,
głową, bratem, prawą ręką...
[.]

Kimże to nie musi być
kapral dziś, kapral dziś!

(B. Choiński, M. Dagnan — Z. Ciechan,
Ojcem, matką, Makarenką)

Trzeba przy tym zaznaczyć, że wojskowa symbolika „ucieczki od wolności” w niektórych piosenkach stara się unikać jaskrawo perswazyjnego charakteru i nabiera cech ambiwalentnych. W takim ujęciu wojsko staje się nie tylko domeną szczęśliwego ubezwłasnowolnienia, ale oferuje również pewne możliwości swobody (oczywiście — swobody ściśle zorganizowanej). Ogromną rolę odgrywa tu motyw „przepustki” i związanych z nią erotycznych podbojów. Szczególnie interesujące jest również potraktowanie motywu *m a r s z u*: marsz w kolumnie pod wodzą „szefa” pojawia się w charakterystycznych „plenerowych” kontekstach, które ewentualne poczucie przymusu starają się zastąpić poczuciem swobody. Marsz odbywa się więc z reguły w wietrze, wśród otwartej przestrzeni, w scenerii typowo „wakacyjnej”:

Żołnierzom szumi las, żołnierzom szumi wiatr,
i każda droga jest z żołnierzem za pan brat.

(M. Głogowski — A. Januszko, *Co mi po cywilu*)

Gdy służbę rozpocznesz, kolego,
z piosenką pójdziemy przez świat,
gdzie błękit jeziora i niebo,
zielony poligon i wiatr.

(J. Laskowski — E. Sojka, *Piosenka żołnierskich serc*)

Czy to zimą, czy to latem,
trzeba ruszać w świat,
niech tam inni jeżdżą „fiatem”,
nam wystarczy wiatr!

(W. Ścisłowski — T. Margot, *Nie ma dla nas trudnych dróg*)

3. S y m b o l e a m b i w a l e n t n e. Mimo tych sporadycznych dążeń do ambiwalencji symboliczny „rekrut” znajduje się, rzecz prosta, na przeciwstawnym wobec „Cygana” krańcu „osi socjalnego przyporządkowania”. Pośrodku natomiast należałoby usytuować takie typy bohaterów lirycznych, które cechują się podstawową ambiwalencją: swą popularność i częstość pojawiania się zawdzięczają mniej lub bardziej udatnemu połączeniu postawy „wolności” i „ucieczki od wolności”. Powiedzmy w skrócie, że ten model bohatera łączy w sobie najczęściej

element przygody, fantazji, zawadiactwa i element zakorzenienia, swojskości, przywiązania do określonego statusu społecznego czy określonego terenu. Warszawski cwaniak, kmieć oraz osadnik — oto trzy najczęściej ostatnio występujące realizacje tego modelu. Pierwszy z nich, znany z repertuaru zwłaszcza Jaremy Stępowskiego¹⁹, to połączenie elementu zawadiackiego sprytu i poczucia swobody („chłopaki wojskie na sto dwa, nie włożyć w drogę im”) ze stale obecnym lokalnym i kastyowym patriotyzmem, a więc głębokim „zakorzeniem” w pewnej społeczności i tradycji:

Ja jestem chłopak z Woli,
a Wola fest dzielnica,
tradycja klawa, co tu kryć,
gdy masz, koleś, gest,
prosiem, do nas przyjdź!
My nie wypadniem z roli
i właśnie w tem różnica,
że cała Wola — jedna myśl,
jak za dawnych lat,
także samo dziś!

(Z. Stawecki — R. Żychliński, *Chłopak z Woli*)

Bardzo podobnie wygląda sprawa w wypadku bohatera-kmiecia (celowo używam tu słowa nieco archaicznego), znanego np. z licznych piosenek do słów Ernesta Brylla. Teksty te, stylizowane językowo (nie zawsze zresztą przekonująco i udatnie) na poezję ludową, oferują również typ bohatera kojarzącego w sobie element swobody (obyczajowej, erotycznej itp.), która jest bezpośrednim wynikiem jego „związku z naturą”, oraz element przywiązania do tradycji, własnej społeczności, jej wewnętrznych reguł itp. Z wielu względów interesujący jest wreszcie typ ostatni — osadnik, o którym mowa w niezliczonych piosenkach poświęconych ziemiom zachodnim:

Rozklekotana ciężarówka,
a dookoła obcy świat,
na głowie zmięta rogatywka,
a w głowie i w kieszeni wiatr!
[.]
Swe prawa mieli nie pisane,
najprostsze z wszystkich ludzkich praw,
i pili życie prosto z dzbana,
i rzeki przepływali wpraw.

(J. Kasprzy — J. Tomaszewski, *Szli na zachód osadnicy*)

¹⁹ O kreowanej przez Stępowskiego postaci zob. uwagi K. T. Toeplitza w książce *Mieszkańcy masowej wyobraźni* (Warszawa 1970, s. 109—110).

Nacisk w piosenkach tego rodzaju pada na element przygody i ryzyka, a także na swoistą swobodę w stosunkach społecznych, która ubarwiała codzienność w czasach osadnictwa. Charakterystyczne jednak, że dla bohatera-osadnika jest to tylko stan przejściowy: dąży on właśnie do zakorzenienia się i stabilizacji, do odnalezienia „domu” i odbudowania więzi społecznych. „Dziś osadnicy w ortalionach / w klubo-kawiarniach czynią ruch” — tak kończy się cytowana przed chwilą piosenka.

Po wszystkim, co powiedzieliśmy dotąd, wnioski końcowe narzucają się chyba same. Trzeba mieć stale na uwadze, że topika piosenki współczesnej — podobnie jak każdy inny element jej struktury — kształtuje społeczną świadomość odbiorców, ale jednocześnie sama przez tę świadomość jest kształtowana i z niej wynika: odpowiada bowiem pewnym społecznym zapotrzebowaniom. Z tego punktu widzenia piosenka jest przede wszystkim odzwierciedleniem centralnej roli, jaką we współczesnej świadomości społecznej odgrywa zagadnienie wolności; nie dosyć jednak tego, odzwierciedla również z dużą precyzją tę cechę społecznej mentalności, jaką jest jednoczesny pociąg do wolności i do „ucieczki od wolności” oraz — będące najczęstszym wyjściem ze sprzecznej wewnętrznie sytuacji — opowiadanie się za tą ostatnią postawą, bezpieczniejszą i łatwiejszą. Wyjaśnienie przyczyn tego stanu rzeczy musiałoby się stać tematem innej, socjologicznej refleksji.