

**Adam Regiewicz**

Uniwersytet im. Jana Długosza w Częstochowie

ORCID: 0000-0003-1367-7697

## MUZYCZNA AROMATYZACJA. O ŚCIEŻKACH DŹWIĘKOWYCH W POLSKICH RETROKRYMINAŁACH

Przed zapachem, podobnie jak przed dźwiękiem, nie ma uciezki. Substancjonalność zapachu, jego lotność daje możliwość wdzierania się cząsteczkom powietrza do wnętrza organizmu. Oczywiście za odpowiednie odczytanie informacji ukrytych w kodzie osmologicznym odpowiedzialny jest organ składający się z wyspecjalizowanych receptorów okolicy węchowej błony śluzowej nosa, jednak samo wnikanie lotnej substancji zapachowej w nozdrza wymyka się kontroli człowieka. Nie ma on wpływu na uderzające go fale woni. David Ackerman powie nawet więcej: „Kiedy zasłonimy oczy, przestajemy widzieć. Gdy zatkamy uszy, przestajemy słyszeć. Gdybyśmy zatkali natomiast nos i przestali wciągać powietrze, przestalibyśmy żyć”. Jesteśmy zanurzeni w aromatach, które towarzyszą naszej codzienności. Każdego dnia wdychamy 700 mln różnych cząsteczek zapachowych, z których większość nasz mózg ignoruje. Jedyną bronią wobec tego nadmiaru pozostaje nasz ośrodek nerwowy, który selekcjonuje doznania zapachowe i dopuszcza do świadomości te, które mają wpływ na podejmowanie odpowiednich decyzji. To zaś, co istotne dla nas samych, jest wypadkową uwarunkowań biologicznych (np. budowy narządów zmysłowych człowieka), osobowości, kulturowego przygotowania<sup>1</sup> i indywidualnych predyspozycji. Stąd też odbiór zapachów i w ogóle wrażeń zmysłowych jest odbiorem subiektywnym, o czym pisze Zdzisław Cackowski:

Podmiot poznający jest zatem elementem czynnym w procesie doznawania cech przedmiotów i dlatego subiektywne odczucie tych ostatnich (treść naszych wra-

---

1 „Antropologia sensualna [...] zakłada, że zmysły nie dają niemedializowanego, bezpośredniego dostępu do rzeczywistości, że odmienne kultury w różny sposób organizują ratio, czy też mapę swego sensorium, że ów porządek nie jest statyczny i historycznie niezmienny, że w ramach danego społeczeństwa mogą występować znaczne różnice w odbiorze danych zmysłowych wśród członków różnych grup”. R. Sendyka, *Antropologia zmysłów*, „Autoportret” 2011, nr 3, s. 26.

zeń) różni się od obiektywnych cech rzeczy, istniejących niezależnie od naszego postrzegania ich<sup>2</sup>.

Ma zatem rację Ackerman, pisząc, że przed zapachem nie ma ucieczki. Myli się jednak, gdy przeciwstawia to doświadczenie osmologiczne wrażeniu dźwiękowemu, które wnika do ludzkiego ucha. Wydaje się bowiem, że dźwięk, podobnie jak aromat, nie ma barier. Nawet, gdy zachowamy się niczym niesforne dziecko, zatykające sobie uszy przed otaczającym go zgiełkiem, dźwięk nie umilknie, a jedynie zostanie przytłumiony. Poza tym ucho, napotykać przeszkodę zewnętrzną, kieruje swoją uwagę do wewnątrz i nasłuchuje dźwięków samego ciała. To zresztą niejedynie podobieństwo.

Ucho, podobnie jak nozdrza, jest otwarte. W tym sensie pozostaje ono bezbronne wobec feerii dźwięków, które do niego docierają lub są wyławiane z otaczającej rzeczywistości. Podobnie jak nozdrza ucho atakowane jest milionami bodźców, które musi selekcjonować. Zanurzenie człowieka w potocznej audiosferze powoduje, że dopiero wyjście poza neutralną normę dźwiękosfery ucho zaczyna reagować. W doświadczeniu audialnym, podobnie jak w osmologicznym, chodzi zatem o intensywność doznań, które wywołują odpowiednią reakcję organizmu. To, co wymyka się normie, postrzeganej przez mózg jako stan naturalny, budzi świadomość, zmusza do działania – interpretacji czy to dźwięku, czy zapachu, starając się wpisać go po którejś ze stron systemu wartości: zagrożenia lub bezpieczeństwa. I jeszcze jedno podobieństwo. Odczytywanie dźwięku, podobnie jak zapachu, podlega bardzo silnej subiektywizacji. Z jednej strony podlega on kulturowej obiektywizacji, która określa granice poznania zmysłowego, decydując o tym, co słyszalne lub niesłyszalne, z drugiej jednak to właśnie podmiotowość ze swoją subiektywną postrzeżeniowością dokonuje rozgraniczenia pomiędzy tym, co ważne, a tym, co należałoby zignorować. Człowiek na podstawie osobistych doświadczeń wytwarza własną hierarchię wartości, która oddziela dźwięki i zapachy prawdziwe od tych, które są jedynie omamami, złudzeniem, pozorem. W obu przypadkach zatem doświadczenie zmysłowe (audialne czy osmologiczne) podlega nieustającej interpretacji, poddane jest percepcji, która oddziela to, co prawdziwe, od tego, co złudne.

Przywołaną paralelę doświadczeń zmysłowych sprowokowała konstatacja Marka Krajewskiego, który w 2003 roku pisał o procesie aromatyzacji kultury. Analizując mechanizmy kultury popularnej, zwrócił uwagę na niezwykle interesujące zjawisko. Kultura zachodnia niewątpliwie pozbyła się zapachu. Po pierwsze zmarginalizowała zmysł powonienia w życiu społecznym, podporządkowując go wzrokowi. Po drugie wyrugowała zapach z życia codziennego, tworząc środowisko zapachowo neutralne. Tym samym pozbyła się aromatów zazwyczaj dla człowieka

---

2 Tamże.

przykrych czy odstręczających, prowadząc do sytuacji absolutnej „bezwonności”<sup>3</sup>. Miejsce naturalnych zapachów zajęły wonie wykreowane przez przemysł, które zaczęły pełnić funkcję służebną względem konsumpcji czy rozrywki. Aromatyzowane odświeżacze powietrza stały się znakiem czystości i schludności pomieszczeń, zapach świeżego pieczywa w centrum handlowym znakiem konsumpcji, zapachowa choinka powieszona w samochodzie sygnałem nowości i nowoczesnej technologii. Przykłady można by mnożyć.

Interesujący wydaje się sam mechanizm aromatyzacji kultury, który można by zdefiniować w kontekście wytwarzania symulakrum. Sztuczne aromaty stwarzają iluzję nowej rzeczywistości, przekształcając środowisko, w którym zazwyczaj zanurzone jest nasze życie, w zupełnie nową przestrzeń. A ponieważ ludzka percepcja osmologiczna jest tym bardziej uważna, im intensywniejszy jest bodziec, kultura podsuwa coraz to mocniejsze bodźce, które atakują zmysły i pobudzają percepcję. Mamy zatem do czynienia z sytuacją „nawanniania” życia codziennego w celu zwiększenia aktywności jednostki w procesie konsumpcji poprzez odczuwanie przyjemności, wywołanie stanu błogości itp.

Opisany mechanizm nie dotyczy zmysłu powonienia *sensu stricto*, ale jest właściwy dla wielu praktyk życia społecznego. Taką wydaje się narracja muzyczna, która podobnie jak aromat oddziałuje swoją intensywnością na użytkowników współczesnej kultury. Słuchanie muzyki stało się czynnością celową, a więc aromatyzowaną, wprowadzoną w otaczający człowieka świat dźwięków, z których wyrugowano odgłosy naturalne, podobnie jak stało się to z elementami zapachowymi. Dotychczasową „muzykę środowiskową”<sup>4</sup> zastąpiła współcześnie bardzo wyspecjalizowana audiosfera muzyczna<sup>5</sup>, dobywająca się z głośników domów handlowych, odtwarzaczy samochodowych, restauracji czy spersonalizowanych iPhone’ów. Jej obieg wraz z towarzyszącymi elementami transmiedialnymi w postaci teledysków, widowisk performatywnych, gier wideo, przekazów audiowizualnych i innych stał się na tyle intensywny, że zdominował narrację kulturową, wytwarzając jedno z wielu symulakrów.

3 „Bezwonność zachodniej kultury oznacza więc przede wszystkim subiektywizację procesu odczuwania zapachów, pozostawienie ich interpretacji jednostkom, a w konsekwencji społeczną marginalizację woni i aromatów. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wrocław 2003, s. 249.

4 Pojęcie to wprowadza Raymond Schafer na określenie dźwięków pochodzenia technicznego, maszynowego, tworzącego dziś specyficzny pejzaż akustyczny industrialnego świata. R.M. Schafer, *Muzyka środowiskowa*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 289–315.

5 „Audiosfera wyspecjalizowana” to specyficzne dźwięki i odgłosy charakterystyczne dla danej przestrzeni czy środowiska, dzięki którym słuchacz rozpoznaje daną przestrzeń. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków 1997, s. 78–81.

Zjawisko to jeszcze lepiej widoczne jest w narracjach poświęconych przeszłości, w których muzyczne reprezentacje pełnią funkcję aromatów wywołujących odpowiednie reakcje wspomnieniowe. Mogłoby się wydawać, że nic w tym dziwnego, skoro już Marcel Proust w *Poszukiwaniu straconego czasu* zdiagnozował w ten sposób kategorię pamięci za pomocą doświadczenia smakowego. A jednak mamy tu do czynienia z czymś innym. U Prousta bohater pod wpływem smaku magdalenki wracał do miejsc i sytuacji przeszłości, bowiem sam ich doświadczył. W przypadku wykorzystywania muzyki do budowania narracji wspomnieniowej jest inaczej. Chodzi bowiem o odwoływanie się do doświadczenia muzycznego, które nie było bezpośrednim udziałem kogoś, kto teraz dzięki utworowi muzycznemu zanurza się w przeszłości i traktuje ją jak swoją. Tym samym objawia się silnie wyobrażeniowy i zarazem narracyjny charakter dźwięku traktowanego jako ślad przeszłości. Podobnie jak zapach, dźwięk ma strukturę ulotną, a poprzez to niejasną. Ten trop „niejasności” śladu domaga się wypełnienia w teraźniejszości, uzupełnienia, wyjaśnienia. Ślad dźwiękowy i osmologiczny wydaje się bardziej niż inne jedynie sygnałem, który w pewien natarczywy sposób ujawnia się w myśli, raz czyni przeszłość czymś bliskim, raz ukrywa się w gąszczu domysłów i niepewności. Barbara Skarga w hermeneutycznej interpretacji śladu pisze, że

pojęcie śladu nie wyznacza jednoznacznie struktury czasowej. Odsyła zarówno w przyszłość, jak i teraźniejszość. Bez względu jednak na to, czy jest znakiem przeszłości czy nadejścia, ma jednoznaczną niezmienną cechę. Ślad nie jest odbitką, nie zachowuje wiernie kształtu rzeczy<sup>6</sup>.

Widać zatem, że między śladem a tym, co ślad zostawiło, istnieje swoiste napięcie niedookreślenia. To właśnie niejednoznaczność, nieadekwatność, niedoskonałość stanowią istotę śladu, którym w poniższej analizie są utwory muzyczne wtopione w narrację literacką.

Przyjrzyjmy się kilku wybranym tekstom współczesnej literatury popularnej, sytuującym wydarzenia fabularne w socjalistycznej Polsce między latami sześćdziesiątymi a początkiem lat osiemdziesiątych, w których narracja muzyczna nie jest tylko incydentalna, ale pełni ważną funkcję konstrukcyjną. Wybrane teksty łączy nie tylko rama czasowa, ale i gatunek – kryminał. Sylwia Chutnik w literackim mockumencie *Smutek cinkciarza*<sup>7</sup> przedstawia życie warszawskiego półświatka czasów PRL-u, Mariusz Czubaj w powieści *Okolo północy*<sup>8</sup> koncentruje uwagę na artystyczno-muzycznym środowisku warszawskiego klubu „Hybrydy”, zaś Ryszard Ćwirlej prowadzi czytelnika do Jarocina<sup>9</sup>, gdzie rozbrzmiewa pierwszy alternatyw-

6 B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 31.

7 S. Chutnik, *Smutek cinkciarza*, Warszawa 2016 (wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania).

8 M. Czubaj, *Okolo północy*, Warszawa 2019 (wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania).

9 R. Ćwirlej, *Mocne uderzenie*, Warszawa 2011 (wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania).

ny festiwal zbuntowanej młodzieży. Wybór tego gatunku nie jest przypadkowy. Powieść kryminalna jest obecnie nowoczesną formą rejestracji rzeczywistości w bardzo szerokim spektrum realizowaną poprzez zapis obyczajów różnych środowisk i warstw społecznych, odprawianych rytuałów, wyznawanych poglądów, głoszonych ideologii. Kryminał staje się więc dla uważnego odbiorcy szkłem powiększającym, poprzez które można przyglądać się światu. Jak pisał Jerzy Siewierski, jeden z najbardziej charakterystycznych autorów powieści kryminalnych czasów PRL-u:

Obraz realiów życia najrozmaitszych środowisk, wygnany w praktyce z „poważnej” literatury, znalazł swoje miejsce w literaturze kryminalnej. Gdy za lat kilkadziesiąt historyk obyczajów zapragnie zbadać, jak ubierali się, co jedli i pili, z czego się śmiali i jakich powiedzonek używali ludzie nam współcześni, to na kartkach „poważnej” literatury, stworzonej w naszych czasach, nie znajdzie zbyt wiele interesującego materiału. Powieści kryminalne będą za to prawdziwą kopalnią tego rodzaju wiadomości<sup>10</sup>.

Dlatego z uwagą należałoby czytać, a właściwie nasłuchiwać, „co jest grane” w przywołanych narracjach. Zrobimy to, wyznaczając granice trzech słuchokręgów: społecznego, obyczajowego oraz jednostkowego.

## Spółeczny wymiar piosenek

Już Siegfried Nadel zauważył, że źródła muzyki leżą m.in. w społecznych działaniach człowieka<sup>11</sup>. Muzyka pojawia się jako efekt aktywności jednostki w środowisku, związanej z pracą, celebracją świąt, rytmizacją codziennych czynności, które są powtarzalne, a tym samym rytmiczne. Nic dziwnego zatem, że muzyka od samego początku rozwoju kultury jest rozpatrywana jako zjawisko społeczne, które oddziałuje i zarazem wypowiada się poprzez dźwięki. Nieważne, czy chodzi tu o bęben plemienny nadający tańcom rytm czy zagrany na salonach arystokratycznych menuet, czy dźwięki *Marsylianki* intonowanej na barykadach, utwór muzyczny jest reprezentacją społecznych emocji i wyrazem jego imaginarium, odbiciem wyobrażenia o świecie, jego hierarchii i wartości.

Pojawienie się narracji muzycznej w przywołanych powieściach kryminalnych ma podobne znaczenie – za każdym razem, choć dotyczy on kompletnie odmiennej estetyki muzycznej – jest on znakiem sprzeciwu wobec obowiązującej władzy. A jeśli nie bezpośrednio wyrażonego sprzeciwu, to przynajmniej rodzajem ketmana, za którym kryje się głęboka pogarda względem systemu, w którym trzeba funkcjonować. Dla Wieśka, warszawskiego cinkciarza, dancingi, podczas których gra się prze-

10 J. Siewierski, *Powieść kryminalna. Wszystko o...*, Warszawa 1979, s. 152.

11 S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 69.

boje Happy End czy Bolter, są najbezpieczniejszym miejscem do rozmów i robienia interesów. „Tam było tak głośno i tylu ludzi się przewijało, że nikt mnie bez pozwolenia nagrać nie mógł. Nic mi nie groziło. A przynajmniej tak lubiłem myśleć o tych rewirach” (s. 104). Taneczna muzyka stanowi azyl dla ludzi uciekających przed siermięgą systemu, a zarazem jest odskocznią. Tu panują inne zasady, do których nawet przedstawiciele reżimu muszą się stosować. Podczas *By the River of Babylon* jeden z oficerów Wojska Polskiego obsypywał pieniędzmi orkiestrę za każdym razem, gdy z partnerką wykonywał obrót. Na balu garnizonowym w Rembertowie „Nastrój udzielał się również gościom, którzy rozchichotani, spoceni i coraz bardziej rozchełstani wili się na parkiecie” (s. 66). Ta niepowtarzalna atmosfera parkietu udzielała się wszystkim: warszawskim cwaniakom robiącym szemrane interesy, prostytutkom i przedstawicielom reżimu, którzy tłumnie odwiedzali takie przybytki. Skąd to porozumienie ponad podziałami? „Bo dancing to są czary. To są opowieści o życiu, na które nigdy by nas nie było stać. [...] Tańczmy, póki trwa noc. Nie martwmy się, wirujmy na parkiecie i nie myślmy o niczym. Dancing to jest magia ściemy, zupełnie nierealny film, w którym każdy może grać główną rolę” (s. 53–54). Muzyka estradowa okazuje się dekoracją, za której fasadą skrywa się upiór socrealizmu. Twarze tancerek są zmęczone, robią po kilka występów jednej nocy, ale gdy tylko wodzirej zapowiada ich występ, ich rysy zmieniają się: pojawia się uśmiech, ruchy stają się giętkie, panuje pełny luz. „Bawmy się! Jestem tu dla was, aby wam było dobrze w naszym kraju choćby przez kilka chwil. Żebyście zapomnieli o troskach, żebyście śmiali się i klaskali” (s. 54).

Podobnie muzyka jazzowa wydaje się ucieczką od siermiężnej gomułkowskiej atmosfery. W *Okolo północy* Mariusz Czubaj buduje kryminalną fabułę w środowisku warszawskiego klubu „Hybrydy”, która rozgrywa się tuż po pogrzebie Krzysztofa Komedy. W interpretacji Czubaja jazz jest muzyką wolności, dlatego pokazywany jest przez pryzmat indywidualnych poszukiwań artystycznych, ale i wyskoków muzyków. „Są różni pianiści, najgorsi są ci uduchowieni, o bogatej mimice, przeżywający każdy dźwięk i wypróżniający się artystycznie przy każdym ozdobniku, ale ten nasz jest trudnym zawodnikiem. Zdarza się mu, że gdy gra solo, całkiem odkleja się od rzeczywistości, zapomina o bożym świecie, a co gorsza, o nas, nie pamięta, jaki gramy kawałek i w jakiej tonacji”. W przeciwieństwie do dancingu grana w klubach muzyka jazzowa wprowadzała w ten brzydki masowy świat elitarne doświadczenie estetyczne, za którym skrywał się etyczny sprzeciw wobec władzy. Świetnie ilustruje to wypadek Haiku, saksofonisty, który podczas niezwykłych eksperymentów muzycznych, upadając ze sceny, przebił sobie ustnikiem policzek, co bohater komentuje następująco: „Bardziej zaangażowani koledzy rysowali milicjantów z fallicznymi pałkami, postaci w maskach przeciwgazowych, ubeków stojących w bramach, ale performer postanowił w inny sposób komentować rzeczywistość [...]”. Inni śladem Tyrmanda ubierali się jaskrawo, rozbijając powszechnie panującą sza-



rość i prowokując tym samym władzę: „gdy otwierali «Hybrydy», było jakoś barwniej. W ogóle było barwniej. Nie wszyscy przychodzili odstawieni jak Tyrmand, ale od takich tyrmandzików, tyrmandziontek i tyrmandopodobnych roilo się wieczorami w klubie”. Nic dziwnego, że środowisko jazzowe szybko staje się przedmiotem zainteresowania służby bezpieczeństwa i milicji. Muzykom składa się niezapowiedziane wizyty, wiezie do Pałacu Mostowskich, przesłuchuje, namawia do współpracy, obiecując możliwość wyjazdu na zachód lub zastrasza w zależności od tego, kto ma co do stracenia. Jazz jest bowiem niebezpieczną dla władzy przestrzenią wolności – nie tylko artystycznej.

Gdy do tej wolności dodać siłę wyrazu, wyjdzie punk, który opanował sceny muzyczne lat osiemdziesiątych. Ryszard Ćwirlej pokazuje napięte relacje pomiędzy Milicją Obywatelską a zgromadzoną na festiwalu w Jarocinie młodzieżą w 1988 roku. Trudno nie zgodzić się z Tomkiem Lipińskim, który w filmie Leszka Gnoińskiego *Beats of Freedom* przekonuje, że obok Solidarności i Kościoła muzyka alternatywna była trzecią siłą, która wpłynęła na przebieg wydarzeń w Polsce Ludowej w latach osiemdziesiątych. Rafał Księżyk powie jeszcze dobitniej, że „z polskiego undergroundu wyszła iskra, która wzniciła Jesień Ludów w Europie w 1989, kiedy rozpadł się blok wschodni. Są dowody, że ta dzika energia wstrząsnęła stolicami bratnich państw socjalistycznych”<sup>12</sup>. Tej drzemającej w muzyce siły boją się przedstawiciele milicji, dziwiąc się, że władza toleruje takie zgromadzenia, ale wierząc, że tkwi w tym jakiś ukryty plan. W rzeczywistości planu takiego nie ma.

Milicja nie kryje swojej pogardy zarówno dla muzyki alternatywnej, jak i dla jej wielbicieli. Teofil Olkiewicz, jeden z oficerów śledczych, mówi: „Bo ja nie jestem od słuchania tych wrzasków i nie mam zamiaru wtapiać się w tłum tych dzikich wariatów. Ja to lubię Irenę Santor albo tego, co śpiewa o chłopcach radarowcach, jak on się nazywa, ten no, Andrzej Rosiewicz, bo oni umią przynajmniej śpiewać, a ci tam to umią ino wyć głośno i nic więcej”. Na odpowiedź drugiej strony nie trzeba długo czekać. W przeciwieństwie do uczestników dancinów czy klubów jazzowych jarocińska młodzież nie boi się rzucać w twarz swoim oprawcom prawdy, dlatego jeden z zatrzymanych metalowców mówi przesłuchującemu go milicjantowi: „Oni już krzyczą, już grają dla was marsz żałobny na swoich gitarach. Nie zauważyliście tego, ale ci, którzy tu tańczą pogo, to nie jest jakaś bezimienna, bezwolna szara masa, której trzeba tylko dać się wyszaleć, by móc nad nimi zapanować. To myślący młodzi ludzie, którzy srają na wasz socjalizm. [...] Słyszysz pan te bębny? To tam-tam, które mówią: wasz-ko-niec-nad-cho-dzi, wasz-koniec-nad...”

W przedstawionych narracjach kryminalnych muzyka zostaje pokazana jako dość spójne, a co ważniejsze, powszechne doświadczenie społeczne. Jazz, dancing

12 R. Księżyk, *Dzika rzecz. Polska muzyka i transformacja 1989–1993*, Wołowiec 2020, s. 14.

czy punk wydają się zarzewiem innego, alternatywnego świata, do którego można uciec od PRL-owskiej rzeczywistości. Jednak trudno zgodzić się z przekonaniem wynikającym z lektury, że jest to doświadczenie uniwersalne. Mamy tu raczej do czynienia z zastosowaniem jednego z mechanizmów aromatyzacji, który polega na rozszerzeniu audiosfery wyspecjalizowanej czy środowiskowej na audiosferę potoczną. Jeśli sięgnąć po opracowania socjologiczno-historyczne opisujące życie codzienne, a wraz z nim także i doświadczenia muzyczne, usłyszy się nie tyle dźwięki *Astigmatic Komedy czy Szal by night* Andrzeja Dąbrowskiego, ile „polki «hopaj siup» na przemian z ognistymi oberkami lub tkliwymi tangami”<sup>13</sup>, orkiestry dęte lub dźwięki pieśni robotniczych przerywane skocznymi oberkami, kujawiakami i polkami „ojra ojra”<sup>14</sup>. Muzyka jest sprzężona z zabawą, dlatego w modzie są walczyki, tanga i fokstroty na przemian z oberkami i polkami<sup>15</sup>. Muzyki się nie słucha, nie celebruje. Ma ona zdecydowanie utylitarny charakter niezależnie od miejsca: czy chodzi o wiejską potańcówkę, czy o miejski plener lub kawiarnię. A zatem wprowadzenie muzyki jako wspólnego doświadczenia społecznego wydaje się typowym zabiegiem intensyfikacji doznań i przełożenia wspomnieniowej narracji jednostkowej na pamięć grupową.

Autorzy zdają się mieć tego świadomość, skoro dość wyraźnie przeciwstawiają doświadczenia muzyczne powszechnie panującej obyczajowości. Porucznik Mioduszewski z komendy w Jarocinie nie kryje swego obrzydzenia, patrząc na zgromadzoną na festiwalu młodzież: „Wyjący długowłosi śpiewacy, warczące gitary, dudniące bębny i rozhisteryzowany tłum przed sceną. Wszystko to budziło w nim jak najgorsze uczucia i raniło do głębi jego artystyczną duszę”. Krzyczące ze sceny Zielone Żabki czy sepleniący wokalista T.Love dalecy byłiby od gustów milicjanta, a co więcej porządku, jaki reprezentował. Mioduszewski „lubił porządek i czystość, tak moralną, jak i fizyczną. A to, co widział na polu namiotowym i w mieście, wołało o pomstę do nieba, a właściwie nie do nieba tylko do Komitetu Wojewódzkiego partii albo jeszcze wyżej”. Występujący przeciw porządkowi estetycznemu i moralnemu punk jest zatem zaledwie ekstremum na muzycznej mapie PRL-u.

Podobnie Mariusz Czubaj przedstawia jazz. Z radia dobiega *Przyjeżdż mamo na przysięgę* Trubadurów na przemian z barytonem śpiewającym jakąś żołnierską pieśń, towarzysząc codziennej pogoni za eksportową szynką i telewizorem. Zdarza się, że „przypomną sobie, że «w zrujnowanym mieszkaniu na Woli na harmonii poleczkę ktoś rżnie», podrzucą inne Grzesiułki albo Henryki Warsy, żałobnicy ruszają

13 A. Leszczyński, *Sprawy do załatwienia. Listy do „Po Prostu” 1955–1957*, Warszawa 2000, s. 152.

14 S. Chutnik, *Miasto zgruzowstałe. Codziennosc Warszawy w latach 1954–1955*, Wrocław 2021, s. 145.

15 C. Prasek, *Życie towarzyskie w PRL*, Warszawa 2011, s. 11.



w tan, z początku nieśmiało, ale potem coraz bardziej ochoczo, czasami wręcz zażywą sobie nie tylko skoczną polkę, ale coś z bigbitu lub rock and rolla”. W ten zgiełk banalności wdziera się jazz „przebudzenie. Narodziny człowieka”. Gdy Tadeusz, bohater powieści *Okolo północy*, puszcza dziewczynie *The Shape of Jazz to Come* Ornette’a Colemana, ta mówi: „Strasznie mało rytmu w tej muzyce [...] Dziwnie to brzmi... Jak chcesz się przy tym kochać?”. Jazz jest niezyciowy. U Czubaja jawi się jako arystokracja ducha, tym samym buduje nowy wymiar elitarności. Ta muzyka nie jest dla zwykłych ludzi, którzy wybierają Połomskiego i Czerwone Gitary, a nie improwizacje na saksofon i kontrabas.

Ale nawet w tanecznych rytmach widać ukryty sprzeciw wobec powszechnie obowiązującej moralności. Wiesiek ze *Smutku cinkciarza* mówi wprost: „Pogardzałem innymi ludźmi. Uważałem zawsze, że to ja i moi koledzy potrafimy bawić się najlepiej. Mieszczuchy przekręcały się na bok w brudnej pościeli, a my na parkiecie wywijaliśmy marynarę i darliśmy się, aż nam oczy wychodziły na wierzch:

*Daj mi tę noc,*

*Tę jedną noc! (s. 41)”*

Świat dancingu to czas nocy, która wybiera zabawę zamiast snu. Gdy „prawi obywatele” śpią przed kolejnym dniem pracy, Wiesiek wychodzi na dancing: „Jeszcze mnie pół bloku uciszało, że wyję na klatce, a ludzie chcą spać. A ja tylko baju-baj i taryfą do Słonecznej czy do Mozaiki.

To było moje drugie życie. Pierwsze to rodzina, zarabianie, trudy życia codziennego. I drugie – nocne, bajeczne. Obsypane brokatem podświetlonym światłami znad sceny. Muzyka, występy, spocony tłum nacierający na siebie wokół parkietu. Raj dla zmysłów i wspaniałe zapomnienie” (s. 38).

Ta indywidualna perspektywa muzyczna, przeciwstawiająca się powszechnej moralności i obyczajowym standardom, doskonale oddaje przywołany już wcześniej mechanizm aromatyzacji. I nie chodzi tu tylko o zastępowanie wspólnotowego doświadczenia jednostkowym, ale także o subiektywizację i interpretacyjność przeszłości. Rugowanie z przestrzeni naturalnej woni prowadzi do wypełnienia przestrzeni osmologicznej indywidualnymi zapachami. To dzieje się właśnie z przeszłością. Osobiste doświadczenia przejmują wspólnotową narrację i wytwarzają nowy rodzaj wspomnienia, które zaczyna funkcjonować jako obiegowa powszechna opinia o przeszłości.

Przyznaje się do tego Sylwia Chutnik, która w wywiadzie mówi: „Sama jestem córką dancingu – mój tata bardzo długo grywał na perkusji na warszawskich dancinguach i znał lokalnych cinkciarzy, paserów, prostytutki. Postanowiłam skorzystać z jego wiedzy, lecz także z doświadczeń mamy, która przez lata pracowała w warszawskich gastronomiach, babci, która przemyciała różne rzeczy z zagranicy. Wła-

ściwie powstała powieść rodzinna<sup>16</sup>. Ten osobisty ton wypowiedzi zwraca uwagę na bezpośredniość doświadczenia tak charakterystyczną dla zmysłu powonienia. Zapachu nie można poznać inaczej jak tylko poprzez osobiste wciągnięcie powietrza w nozdrza.

Podobny trop odnajdziemy książce Mariusza Czubaja. Autor, praktykujący antropolog i wykładowca warszawskiej uczelni, a zarazem pisarz mający za sobą serię kryminałów z Rudolfem Heinzem, jak przyznaje w wywiadzie z Pauliną Stoparek, został członkiem zespołu Zgniłość w charakterze „najgorszego saksofonisty altowego w Polsce”. To osobiste zaangażowanie muzyczne było jedną z przyczyn podjęcia się napisania historii kryminalnej usytuowanej w 1969 roku w środowisku jazzmanów. Czubaj idzie nawet dalej. W świecie realnym zakłada zespół Kornet Olemana, w którym gra powieściowy bohater Tadeusz. Autor *Okolo północy* wraz z Michałem Ciesielskim na saksofonie tenorowym, Dawidem Lipką na trąbce, Michałem Wandzilakiem na fortepianie, Marcinem Sadowskim na kontrabasie i Tomaszem Koprzem na perkusji tworzy oryginalny projekt artystyczny oparty na przenikaniu do świata realnego wątków powieściowej tkanki<sup>17</sup>. W recenzji koncertu zespołu można przeczytać, że to „wspaniały, metafizyczny powrót do lat 60., do tych zadymionych piwnic, gdzie gęsto grano jam session. Jest to muzyka czysta i dziewicza, bez żadnych pretensji, aspiracji i kreacji”<sup>18</sup>.

Drugą inspiracją do napisania książki była śmierć wielkiego muzyka Tomasza Stańki. Jak wspomina Czubaj, podczas rozmów z umierającym Stańką: „uświadomiłem sobie, że to ostatni dzwonek, żeby przepytać bohaterów tamtych czasów, pamiętających lata 60., o to i owo, bo za chwilę tych ludzi już nie będzie wśród nas. W pewnym momencie było już tak, że musiałem tę powieść napisać”<sup>19</sup>.

Opisane zachowania i motywacje autorów Sylwii Chutnik i Mariusza Czubaja wskazują na typowy dla aromatyzacji mechanizm immersji, a więc głębokiego zanurzenia się w rzeczywistość przedstawianą. Autorzy nie tylko przenoszą osobiste historie, ale także kreują je na wzór własnych przeżyć. Opowiedziane czy zasłyszane wydarzenia przeszłości stają się dla nich niemal podmiotowymi przeżyciami, któ-

---

16 J. Demiańczuk, „Smutek cinkciarza” Sylwii Chutnik: *Kicz i róż dancingów wspaniałych lat 80.*, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/986383,smutek-cinkciarza-sylwia-chutnik-recenzja.html> [dostęp: 20.03.2022].

17 A. Białkowski, *Kornet Olemana*, „Jazz Forum” 2020, nr 3.

18 M. Dybaczewski, *Kornet Olemana*, recenzja, <https://kozirynek.online/blog/2020/05/12/kornet-olemana-recenzja/> [dostęp: 20.03.2022].

19 *Czytelnicy „mrozoidealnych” kryminałów i tak po tę książkę nie sięgną, a jeśli sięgną, nie dobrną do końca, odrzuciwszy ją ze wstrętem*, wywiad z Mariuszem Czubajem, <https://www.zbrodniawbibliotece.pl/wywiad/okolo-polnocy> [dostęp: 22.03.2022].

re budują świat przedstawiony na wzór symulakrum, niepodlegający już prawu autentyczności.

Po raz kolejny daje się zaobserwować tak charakterystyczny dla zjawiska dezodoryzacji postulat personalizacji zapachu, czyli silnie jednostkowego traktowania kultury. O tym mówi Sylwia Chutnik we wspomnianym już wywiadzie:

wracam do tego czasu również dlatego, że uwielbiam ten kicz, odnajduję się w tych piosenkach, do dzisiaj wracam do tych klimatów. Na empetrójce mam punk rock i Andrzeja Zauchę. Muzyka tamtych lat to pierwsze płyty Maanamu i Republiki. Zimna fala, nowa fala, postpunk, genialny pop, disco – to się wciąż po latach broni. Wystarczy spojrzeć, co zrobili Mitch & Mitch ze Zbigniewem Wodeckim. To akurat nagrania z lat 70., ale Wodecki totalnie kojarzy się z dancingami i „Chałupami”. I ja sama, ze swoim uwielbieniem kiczu i różu, jestem z takiej konwencji dancingowej<sup>20</sup>.

Na typową dla nozdrzy czy ucha otwartość doznań nakłada się addytywność, właściwa dla doświadczenia osmologicznego czy audialnego, która może wywoływać wrażenie zamieszania czy feerii. Tadeusz w *Okolo północy* opisuje doznania muzyczne następująco:

Saksiarz wydobywał najbardziej niedostępne alikwoty, piszczał, atonalnymi frazami wzniecał pożar, „Młody” walił w bębny, jakby brał udział w orgiastycznym rytuale w samym sercu dżungli, ja z kolei stawiałem rękę na gryfie tam, gdzie bozia dała, i jazgotałem przy pomocy smyczka. Owszem, graliśmy tematy, *Lonely Woman* na przykład, ale robiliśmy to tak, żeby były wygięte, poszarpane, okaleczone. Jakby odnaleziono je po katastrofie lotniczej. Nasza muzyka była stawianiem mostów pozbawionych przęsła, drogą donikąd, torami kończącymi się zniencacka i nagle, po dwudziestu minutach, a może trzech kwadransach, wszystko ucichło, przeszliśmy do *Alone Together*, nieśmiertelnego standardu Schwartza, zaczął się swing, mój bas pulsował, a saksofon sadził piękne, czytelne frazy, mięsiste jak u Colemana Hawkinsa i lepkie od miodu jak u Dextera Gordona.

Poza niezwykle czytelną w tym fragmencie polisensualnością w addytywności mamy do czynienia z nadmiarem bodźców czy to zapachowych, czy dźwiękowych, wszak ani nozdrzy, ani ucha nie można zamknąć. Melodie kolejnych piosenek, dźwięki, style, gatunki nakładają się na siebie, ale to dopiero indywidualna percepcja pozwala wyławiać z hałasu to, co zapamiętane, znane sobie tylko dźwięki, reagować na bodźce, które są silniejsze niż pozostałe.

Przedstawiona addytywność w wymiarze mikro przekłada się na wrażenie nadmiaru w skali makro. Wydaje się bowiem, czytając powieści Czubaja, Ćwirleja czy Chutnik, że muzyka jest wszechobecna w życiu codziennym. Człowiek PRL-u wydaje się otoczony dźwiękami muzyki. Poniekąd tłumaczą to same prze-

---

20 J. Demiańczuk, „Smutek cinkciarza” Sylwii Chutnik...

strzenie. W *Mocnym uderzeniu* akcja dzieje się podczas festiwalu w Jarocinie, stąd wszechobecność muzyki, a właściwie nie samych dźwięków, tylko rozmowy o tym, co jest grane na scenie. W *Smutku cinkciarza* wszystko sprowadza się do sal balowych, dansingów w kawiarniach i restauracjach, co też pozwala tłumaczyć muzyczną audiosferę. Jednak u Czubaja jazz wylewa się z każdego niemal zakątka rzeczywistości: jest nie tylko w klubach, ale i w domu, sącząc się z winylowych płyt, gra się go na pogrzebach czy w knajpach przy wódce. Wydaje się, że Czubaj czy Chutnik dokonują tu typowego dla aromatyzacji kultury zabiegu, polegającego na przełożeniu współczesnego doświadczenia muzycznego na tamte czasy. Neutralizują tamten odór powszechnej nieobecności muzyki, dezodoryzując audiosferę i wypełniając ją ulubionym muzycznym zapachem. Co więcej, potęgują wrażenie muzyczności poprzez wzmożone, intensywne odczuwanie dźwięków. Bohater *Smutku cinkciarza* mówi wprost: „Muzyka mi przypomina życie” (s. 99). Wiesiek nie wyobraża sobie dnia bez dancingu, bez zanurzenia się w świat przebojów, które pozwalały wejść w nowy dzień, rozbudzały, wyjaśniały świat. Podobnie traktuje rzeczywistość Tadeusz w *Okolo północy*. Jego interpretacja rzeczywistości zawsze dokonuje się przez pryzmat muzyki. Zresztą, zarówno Wiesiek, jak i Tadeusz są bezpośrednio zaangażowani w ten muzyczny świat: jeden spędza czas na parkiecie, robi interesy w rytm granych przez zespół piosenek, drugi jest kontrabasistą, jazzmanem, dla którego muzyka to zarazem praca i życie w ogóle. Nawet Blacha, czyli kapral Mariusz Blaszkowski z *Mocnego uderzenia*, spędza tydzień na jarocińskim festiwalu zanurzony w środowisko punków i metali, słuchając alternatywnego grania, od którego robiło mu się niedobrze. Niemniej wszyscy bohaterowie powieści kryminalnych doświadczają muzyki w sposób bezpośredni: słuchając jej na żywo lub grając.

Immersja w muzykę jest na tyle głęboka, że została oddana za pomocą struktury utworów. Chutnik i Czubaj budują swoje opowieści na podstawie struktury odpowiednich kompozycji muzycznych. *Smutek cinkciarza* składa się z rozdziałów, których nazwy są zarazem tytułami piosenek: *Jak się masz kochanie?*, *Daj mi tę noc*, *Nie liczę godzin i lat*, *Przeżyj to sam* czy *Tacy sami*. Autorka idzie krok dalej, na Spotify układa tracklistę, która odpowiada grany w literackim świecie dancingu przebojom. Są na niej Andrzej Rybiński, Bolter, Franek Kimono, Lombard, Lady Pank i Dwa Plus Jeden. Wraz z Magdą Grzebałkowską i Ewą Winnicką w Faktycznym Domu Kultury Sylwia Chutnik urządziła karaoke do piosenek z powieści. Jak wspomina „Ludzie [...], jak usłyszeli piosenki Franka Kimono czy Andrzeja Rybińskiego, to zaczęli je z nami śpiewać i tańczyć. Znali teksty, znali muzykę. Dancin i szlagiery z tamtych lat cały czas w nas siedzą”<sup>21</sup>.

Czubaj również buduje swoją narrację w *Okolo północy* na muzycznym zamysle kompozycyjnym, jednak rezygnuje z uporządkowanego systemu „polubio-

21 Tamże.

nych” utworów, jaki proponuje Chutnik. W zamian przedstawia strukturę opartą na freejazzowej improwizacji. Autor rezygnuje z ciągłości i konkretnej akcji rozwijającej się linearnie, zgodnie z duchem powieści kryminalnej, na rzecz epizodyczności. Niektóre wątki pozostawia otwarte, inne zwyczajnie porzuca. Ten specyficzny rytm powieści, odzwierciedlający jazzową fragmentaryczność czy kapryśność formy, został wyrażony dwudzielną budową z jasno zarysowaną „kontrą”, odpowiadającą kompozycji muzycznej. Co więcej, jak przyznaje się autor w posłowniu *Dawno temu w Warszawie*:

Okolo północy jest snujem. Balladowym snujem. Jest to także moja najważniejsza książka. Nie mam tu żadnych wątpliwości. Najistotniejsza zarówno ze względu na tematykę, jak i sposób napisania. Chciałem, żeby miała swój rytm, a zarazem rozluźnioną konstrukcję i coś z freejazzowego szaleństwa.

Tę balladowość odnajdziemy niejednokrotnie w samej powieści, czy to w postaci długich dźwięków saksofonowych solówek, które meandrują w zasadzie bez celu i bez końca, czy też w powolnych kontrabasowych pasażach, będących najlepszą metaforą zachowania Tadeusza i jego sposobu bycia w świecie.

Przywołany powyżej przykład narracji muzycznych w powieściach kryminalnych sytuujących fabuły w nieodległej przeszłości PRL-u pokazuje, że pamięć i przeszłość pozostają względem siebie w dynamicznym napięciu, to, co się wydarzyło, jest nieustannie odzyskiwane i uzupełniane przez narrację dziejącą się „tu” i „teraz”. Jak zauważa Zbigniew Bauer, „nic, co zostało powiedziane, nie zostało powiedziane do końca”<sup>22</sup>. To jednak, o czym się opowiada, o czym się wspomina, wydaje się zależeć od intensywności doznań, a na te wpływ ma właśnie aromatyzacja dokonywana przez przywoływane w tekście piosenki. Budowanie wyobrażenia przeszłości poprzez odwoływanie się do wrażeń muzycznych intensyfikuje wspomnienia, które znoszą kategorię autentyczności i zastępują ją wspomnieniowym symulakrum. Wprowadzane elementy muzyczne są niczym fragmenty dyskursu grupowego, wspólnotowego, które przedostają się do pamięci jednostkowej, przejmując osobiste wspomnienia i wytwarzając pamięć typu insert<sup>23</sup>.

W konsekwencji narracje muzyczne formują współczesną tożsamość i dyskurs pamięci, oferując alternatywną wobec oficjalnej i narodowej propozycję toż-

22 Z. Bauer, *Przeszłość, pamięć, narracja*, „Konspekt” 2003, nr 14/15, s. 117.

23 Tożsamość typu insert włącza wszelkie dostępne materiały na równi pochodzące z doświadczeń przeżytych i medialnych, o ile tylko mogą one, na określony czas, „warunkowo”, stworzyć koherentną całość. Wobec tej tożsamości społeczne afiliacje, tj. rasa, płęć kulturowa, kraj, miejsce urodzenia, religia, przestają być istotne, zostają zastąpione przez świadomość nowoplemienną opartą na wspólnotowości medialnej: telewizyjnej, internetowej. W.J. Burszta, *Tożsamość narracyjna w dobie ekranu*, [w:] *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 26–37.

samościową. Widać wyraźnie, że w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat dominująca narracja na temat PRL-u została zastąpiona przez inną (inne). W efekcie w dyskursie kulturowym mamy dziś do czynienia z wieloma konstrukcjami narracyjnymi, oferującymi różne propozycje tożsamościowe, co prowadzi do permanentnego konfliktu tożsamości na różnych płaszczyznach akceptowalności. A źródeł tych nieścisłości i konfliktów należy upatrywać właśnie w niestabilności podmiotów indywidualnych i zbiorowości<sup>24</sup>. Za tymi pierwszymi kryje się intensywność wspomnień wzmacniana przez uobecnianie wrażeń muzycznych tu i teraz.

Opisany mechanizm jest kwintesencją procesu aromatyzacji, który przejawia się m.in. w naturalizowaniu sztucznych bodźców zmysłowych. W przypadku muzycznej narracji chodzi o sytuację, w której wpisuje się przeboje muzyczne we współczesną narrację w sposób ahistoryczny. Znane utwory funkcjonują niczym „atrakcjony” wrywane z historycznego i kulturowego kontekstu, oddziałując niezwykle intensywnie na współczesnego odbiorcę. Konsekwencją tego procesu jest wytworzenie poczucia ciągłości i niezmienności, a zarazem wzmocnienie doznania immersji w symulakryczną przeszłość. Idąc za rozpoznaniem Jeana Baudrillarda, można zatem skonstatować, że dezodoryzacja i aromatyzacja przeszłości, z jaką mamy tu do czynienia za przyczyną muzycznych utworów, polega na uprzedmiotowieniu teje i uczynieniu jej z jednej strony fetyszem (przedmiotem konsumpcji), z drugiej zaś czymś w rodzaju kapitału, którym można zarządzać społecznie i indywidualnie<sup>25</sup>. Narracje muzyczne w tekstach powieści kryminalnych świadczą dobitnie o tym, że PRL-em można manipulować zgodnie z aktualnymi potrzebami i interpretować go w sposób jednostkowy zgodnie z duchem aromatyzacji kultury.

## Bibliografia

- Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- Bauer Z., *Przeszłość, pamięć, narracja*, „Konspekt” 2003, nr 14/15.
- Białkowski A., *Kornet Olemana*, „Jazz Forum” 2020, nr 3.
- Burszta W.J., *Tożsamość narracyjna w dobie ekranu*, [w:] *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.
- Chutnik S., *Smutek cinkciarza*, Warszawa 2016.

24 P. Ricoeur, *Pamięć – Zapomnienie – Historia*, [w:] tegoż, *Tożsamość w czasach zmiany*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1996, s. 22–43.

25 J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.



- Chutnik S., *Miasto zgruzowstałe. Codzienność Warszawy w latach 1954–1955*, Wrocław 2021.
- Czubaj M., *Okolo północy*, Warszawa 2019.
- Ćwirlej R., *Mocne uderzenie*, Warszawa 2011.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków 1997.
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Wrocław 2003.
- Księżyk R., *Dzika rzecz. Polska muzyka i transformacja 1989–1993*, Wołowiec 2020.
- Leszczynski A., *Sprawy do załatwienia. Listy do „Po Prostu” 1955–1957*, Warszawa 2000.
- Prasek C., *Życie towarzyskie w PRL*, Warszawa 2011.
- Ricoeur P., *Pamięć – Zapomnienie – Historia*, [w:] tegoż, *Tożsamość w czasach zmiany*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1996.
- Schafer R.M., *Muzyka środowiskowa*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9.
- Sendyka R., *Antropologia zmysłów*, „Autoportret” 2011, nr 3.
- Siewierski J., *Powieść kryminalna. Wszystko o...*, Warszawa 1979.
- Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.
- Żerańska-Kominek S., *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.

### **Źródła internetowe**

- Czytelnicy „mrozoidalnych” kryminałów i tak po tę książkę nie sięgną, a jeśli sięgną, nie do-  
brną do końca, odrzuciwszy ją ze wstrętem, wywiad z Mariuszem Czuba-  
jem, <https://www.zbrodniawbibliotece.pl/wywiad/okolo-polnocy> [dostęp: 22.03.2022].
- Demiańczuk J., „Smutek cinkciarza” Sylwii Chutnik: Kicz i róż dancinów wspaniałych lat 80., <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/986383,smutek-cinkciarza-sylwiachutnik-recenzja.html> [dostęp: 20.03.2022].
- Dybaczewski M., *Kornet Olemana*, recenzja, <https://kozirynek.online/blog/2020/05/12/kornet-olemana-recenzja/> [dostęp: 20.03.2022].

### Streszczenie

W artykule staram się wykorzystać opisaną przez Marka Krajewskiego metaforę aromatyzacji kultury, omawiającą zjawisko pozbywania się naturalnego zapachu na korzyść sztucznego nawaniania i dezodoryzacji, na grunt badań nad kategorią retro. Mechanizm aromatyzacji jest właściwy dla wielu praktyk życia społecznego, w tym także dla narracji muzycznej, która podobnie jak aromat oddziałuje swoją intensywnością na użytkowników współczesnej kultury. Zjawisko to jeszcze lepiej widoczne jest w narracjach poświęconych przeszłości, w których muzyczne reprezentacje pełnią funkcję aromatów wywołujących odpowiednie reakcje wspomnieniowe. Przedmiotem badania zostały objęte powieści kryminalne sytuujące wydarzenia fabularne w socjalistycznej Polsce między latami sześćdziesiątymi a początkiem lat osiemdziesiątych: *Smutek cinkciarza* Sylwii Chutnik, *Około północy* Mariusza Czubaja i *Mocne uderzenie* Ryszarda Ćwirleja. Muzyka buduje wyobrażenia przeszłości poprzez odwoływanie się do wrażeń słuchowych, intensyfikując wspomnienia, które znoszą kategorię autentyczności i zastępują ją wspomnieniowym symulakrum. Nasycecie muzyką – swoista dezodoryzacja i aromatyzacja przeszłości, z jaką mamy do czynienia w tych powieściach za przyczyną muzycznych utworów – polega na uprzedmiotowieniu teje i uczynieniu jej z jednej strony fetyszem (przedmiotem konsumpcji), z drugiej zaś czymś w rodzaju kapitału, którym można zarządzać społecznie i indywidualnie.

**Słowa kluczowe:** kryminał, muzyka popularna, ślad, pamięć, Sylwia Chutnik, Mariusz Czubaj, Ryszard Ćwirleja.

### Musical aromatization. About soundtracks in Polish retro detective stories

#### Summary

In 2003 Marek Krajewski described the mechanism of culture aromatization. It consists in getting rid of natural smell in favour of artificial odorization and deodorization. In this paper I attempt to use this metaphor to examine narratives that revisit past events, particularly the “retro” style. The mechanism of “aromatization” is inherent in many practices of social life, including musical narration, which, like aroma, affects with its intensity the users of contemporary culture. This phenomenon is even more evident in narratives dedicated to the past, in which musical representations function as aromas evoking appropriate reminiscence reactions. The subject of this study was crime novels set in socialist Poland between the 1960s and the early 1980s: *Smutek cinkciarza* by Sylwia Chutnik, *Około północy* by Mariusz Czubaj and *Mocne uderzenie* by Ryszard Ćwirleja. Music builds images of the past by referring to musical impressions, intensifying memories that abolish the category of authenticity and replace it with a reminiscent simulacrum. Music saturation – the peculiar deodorisation and aromatisation of the past which we experience in these novels as a result of the musical pieces – consists in objectifying the past and making it, on the one hand, into a fetish (an object of consumption) and, on the other, into a kind of capital which can be managed socially and individually.

**Keywords:** crime novel, popular music, trace, memory, Sylwia Chutnik, Mariusz Czubaj, Ryszard Ćwirleja.

**Biogram**

**Adam Regiewicz** – prof. zw. dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, filolog i filmoznawca, Dyrektor Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie. Zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem średniowieczności, antropologią i kulturą współczesną, badanymi w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy i jego kryzysu w dobie sekularyzmu, literaturą popularną, audiowizualnością oraz muzycznością literatury.