

ANNA AL-ARAJ

Uniwersytet Jagielloński

Różne warianty samego siebie. O *Fudze* Wita Szostaka

The Different Versions of Himself. *The Fugue* by Wit Szostak

Próby interpretacji przejawów „muzyczności” w obrębie utworów literackich nierzadko poprzedzane są – całkiem zresztą uprawnioną – konstatacją o fundamentalnej odmienności ontologicznej słownego i dźwiękowego tworzywa, niemożności wzajemnego transponowania sztuk¹. Zastrzeżenie to wydaje się szczególnie adekwatne w kontekście potencjalnej inspiracji pisarza konstrukcyjnością muzyczną, która to strefa „przedstawia zasadniczo największy stopień skomplikowania głównie z racji subtelnej materii badania, ale także braku terminologicznego instrumentarium i w rezultacie przypadkowych zapożyczeń interdyscyplinarnych” (Hejmej, 2012:72). Trzeci aspekt muzyczności dzieła literackiego² – zgodnie z typologią zaproponowaną przez Andrzeja Hejmeja (2012:62–76) – odznacza się bowiem, paradoksalnie, najbardziej wyczuwalną nierozstrzygalnością oraz podatnością na modyfikacje, które są zależne od jednostkowych realizacji artystycznych, przyjętych przez autora **strategii retorycznych**³. Problem

¹ Isabelle Piette celnie zauważa, iż z każdego odniesienia tekstu literackiego do muzyki „wynika [...] w rzeczywistości nie analogia, a co najwyżej asymetryczność, charakteryzująca elementy uznawane za wspólne dla języka poetyckiego i dla muzyki” (Piette, 1987:25).

² Pozostałe dwa obszary badania dotyczą przejawów odnoszonych do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii (muzyczność I) oraz poziomu tematyzowania muzyki w obrębie utworów literackich (muzyczność II) (Hejmej, 2012:62–76).

³ Zjawisko ma znamiona paradoksu, bowiem efektem inspiracji – cechującą się formalnym rygorom – konstrukcją muzyczną staje się w materii literackiej konstrukcja pojedyncza, skrajnie niernormatywna, otwarta (Hejmej, 2012:110), co stanowi rezultat nieadekwatności obu dziedzin sztuki. Zawężenie obszaru penetracji do abstrakcyjnego modelu architektonicznego nie jest jednak równoznaczne z możliwością bezpośredniego transponowania poszczególnych elementów strukturalnych danej formy (tematów, motywów, łączników itd.) na grunt literatury, ograniczonej do wymia-

dotatkowo pogłębiają, jak sądzę, niezaprzeczone analogie w zakresie ukształtowania formalnego rozmaitych wytworów kultury, niekoniecznie manifestujących się w materii słownej czy muzycznej, i bezpośrednio związane z charakterem ludzkiej percepcji (zasada identyczności, podobieństwa i kontrastu). W obliczu takiej złożoności zagadnienia najbardziej rozsądnym, choć bez wątplenia nieco zachowawczym, postępowaniem badawczym wydaje się poszukiwanie „w obrębie tekstu suplementarnej argumentacji w sferze muzyczności I bądź muzyczności II” (Hejmej, 2012:73) oraz – co może oczywiście prowadzić do licznych nieporozumień – uwzględnianie i krytyczne ustosunkowywanie się do wskazówek o charakterze paratekstualnym (tytuł, cytaty muzyczny, dedykacja, motto itd.), składających się na **konwencjonalną aluzyjność** dzieła (Hejmej, 1998:226). Dostrzeżenie owych sygnałów pozwala wyjść poza – znamienne dla rozważań z kręgu inspiracji konstrukcyjnością muzyczną wśród literatów – przestrzeń hipotetyczności.

Architektonika fugi muzycznej, jednej z najbardziej wyrafinowanych pod względem konceptualnym form polifonicznych (Muchenberg, 1985:57–73; Wójcik, 2003:76–84), mimo stopnia technicznych komplikacji i strukturalnego rygoru, spotyka się wciąż z żywym zainteresowaniem artystów związanych ze sztuką słowa. Ścisła konstrukcja o ugruntowanej tradycji prowokuje do tworzenia zarówno poetyckich (m.in. *Fuga śmierci* Paula Celana, cykl *Preludium i fugi* Umberta Saby, *Fuga* Stanisława Grochowiaka, *Mała fuga* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego), jak i prozatorskich interpretacji (m.in. rozdział *Syreny z Ulissesa* Jamesa Joyce’a, *Kontrapunkt* Aldousa Huxleya, *Falszerze* André Gide’a, opowiadanie *Clone* z tomu *Queremos tanto a Glenda* Julia Cortázara, a z polskich dokonań – wybrane opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, np. *Wieczór u Abdona*), które – z racji linearnego charakteru języka – w dobitny sposób ilustrują niemożność oddania symultaniczności przebiegu fugi w materii literackiej⁴. Wymienione utwory, choć oparte na tym samym abstrakcyjnym wzorcu, zdeterminowanym przez **zasadę powtarzalności**, przyjmują w konsekwencji kształt indywidualnych realizacji językowych, „pojedynczych szkiców dzieła muzycznego w odrębnym materiale” (Hejmej, 2012:132). Nie inaczej dzieje się w przypadku *Fugi* Wita Szostaka.

ru horyzontalnego. O unikatowości dzieła poetyckiego czy prozatorskiego decydują, jak się wydaje, przede wszystkim zależności między – opracowanymi przy wykorzystaniu metod typowych dla sztuki słowa, a nie muzyki – konstrukcyjnymi komponentami. Wszystkie wyróżnienia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

⁴ Istotę polifonicznej organizacji mogą do pewnego stopnia odzwierciedlać utwory sceniczne, jak np. *Judasz z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego, na co zwraca uwagę Hejmej (2012:111, 183–209).

SZOSTAKA ZMAGANIA Z FORMĄ (I TREŚCIĄ)

Fascynacja Szostaka sztuką dźwięków oraz osobiste doświadczenia płynące z praktykowania gry na instrumentach (m.in. skrzypcach czy dudach) i tańca ludowego zaowocowały pragnieniem nawiązania do muzyki w obrębie utworów literackich. Autor otwarcie przyznaje się w wywiadach do inspiracji szeroko pojętym światem brzmieniowym:

Nie ma opowieści poza językiem, opowieści – parafrazując Heideggera – wydarzają się w mowie. Opowieści nie są oglądaniem jakiegoś świata, ale jego opowiadaniem. Stąd moja koncepcja, że **literaturze bliżej jest do muzyki**, do pieśni, niż do filmu. Ten drugi model dziś zwycięża. Stąd w książkach „czytamy filmy”. Ja jednak mam silne poczucie, że język nie tyle „wygląda”, co „brzmi” – stąd **silne związki mojego pisania z muzyką**. Nie tylko w warstwie treściowej, ale przede wszystkim formalnej (*Sila wewnętrzznego doświadczenia*, 2008).

Szczególnie jaskrawym przykładem wykorzystania przez Szostaka elementów kojarzonych ze sztuką dźwięków jest powieść *Oberki do końca świata* (2007), w której zarówno tematyka (historia rodu muzykantów), silnie zrytmizowana płaszczyzna brzmieniowa, jak i naznaczona przez powtarzalność struktura odsyłają do tanecznego wzorca ludowego. Idea stworzenia utworu o intermedialnym charakterze przyświecała autorowi także podczas pisania *Fugi* (2012), jednak w tym przypadku to czynnik konstrukcyjny okazał się wyjątkowo istotny i w silniejszym stopniu, jak sądzę, zdeterminował ogólną koncepcję dzieła. O unikatowej relacji między planem formy i treści Szostak mówi w następujący sposób:

Mnie interesują nowe formy do opowiedzenia pewnych treści, które może nie tyle nie dadzą się opowiedzieć w starych formach, ale w starych formach są już wypowiedziane. Pytanie, na ile da się powiedzieć o nich więcej. U mnie zawsze **forma jest funkcją tego, co chcę powiedzieć**. Tu jest też dziwne sprzężenie zwrotne, dlatego że forma determinuje, co mogę powiedzieć, więc siłą rzeczy pewne treści się w niej mieszczą, a pewne nie. To jest taki ścisły i dość dziwny w gruncie rzeczy związek (*Jestem ostatnim królem Polski*, 2013).

Nie ulega wątpliwości, że odwołanie do określonego wzorca architektonicznego (między innymi muzycznego) na etapie prekompozycyjnym zwiększa poczucie bezpieczeństwa autora i pełni funkcję porządkującą⁵. Interesujący może wyda-

⁵ Szostak wprost przyznaje, iż „każda forma, jeżeli człowiek się zajmie nią konsekwentnie, jest wymagająca. Często przychodzi taki moment, kiedy myślisz: «a może rzucić tę formę i pójść na żywioł», ale jednocześnie **forma daje bezpieczeństwo**. Traktuję formę jako dobre zabezpieczenie – z treścią może być różnie, ale mam formę, która mnie jakoś niesie” (*Jestem ostatnim królem Polski*, 2013). Tendencja do uporządkowywania utworów – m.in. w oparciu o muzyczne wzorce – może być w przypadku pisarza refleksem fascynacji literaturą iberoamerykańską: „Co mnie w tej literaturze uwiodło? Barokowy język, frazy gęste jak gruba warstwa masła rozsmarowana na chlebie, od-

wać się jednak fakt nawiązania przez Szostaka do ścisłej formy polifonicznej, co – inaczej niż w przypadku *Oberków* – nie zostało raczej podyktowane doświadczeniami autobiograficznymi. Przekonująco brzmi hipoteza o chęci wyeksponowania idei **polifoniczności literatury** w jej znaczeniu metaforycznym, Bachtinowskim (Bachtin, 1970; zob. Górny, 2016:145–148)⁶. Wykorzystanie tego konceptu z pewnością pomogło pisarzowi w realizacji pomysłu współistnienia różnych, odmiennych „głosów” (fug) w powieści, zestawiania rozmaitych perspektyw, nierzadko wykluczających się punktów widzenia. Mimo zasadności tego skojarzenia trudno oprzeć się wrażeniu, iż w utworze Szostaka pojawiają się wskazówki świadczące o bardziej bezpośredniej inspiracji konkretną formą, na gruncie której sztuka polifonii została doprowadzona niemalże do szczytu doskonałości.

Podstawowym sygnałem nawiązania do konstrukcji muzycznej w *Fudze* Szostaka jest sfera paratekstualna. Tytułowa formuła – przywołująca źródłosłów (łac. *fugĕre*, wł. *fuggire* – uciekać) – służy jako nazwa wszystkich rozdziałów powieści, zyskującej znamiona cyklu. Takie ujednoczenie terminologiczne (nagłówki następujących po sobie epizodów historii różnicowane są wyłącznie przez użycie kolejnych cyfr rzymskich i liter⁷) unaocznia – typową dla rozmaitych form muzycznych, zwłaszcza jednak polifonicznych – dążność do integracji, tematycznej koherencji⁸. Zostaje ona dodatkowo wyeksponowana za sprawą wykorzystania tylko jednego motywu, podlegającego przekształceniom i determinującego charakter myśli pobocznych, związanego z postacią głównego bohatera – Bartłomieja Chochola⁹. Jego kolejne „wcielenia” czy raczej maski, jakie przywdziewa, bez większych rezultatów próbując wzbudzić swoje (a przy okazji czytelnika) uznanie, stanowią bezpośrednią aluzję do etymologii pojęcia „fuga”¹⁰. Niezdolny

waga w podejściu do materii powieściowej. **Latynosi bez żadnych kompleksów względem tradycji literackich Starego Świata eksperymentowali z formą** i właśnie dzięki tym eksperymentom udało im się poszerzyć pole tego, czego w powieści można dotknąć, co można odsłonić” (*Nie jestem pisarzem konwencji*, 2012).

⁶ Praca Bachtina poświęcona poetyce Dostojewskiego, zgodnie z relacją Szostaka, odegrała istotną rolę w jego artystycznym życiu (*Jestem ostatnim królem Polski*, 2013).

⁷ Podobny zabieg Szostak wykorzystał w *Oberkach*, wskazując tym samym na wariantowość, improwizacyjny charakter muzyki ludowej. Przykład ten dobitnie ilustruje trudność przybliżenia specyfiki (gatunkowej i stylistycznej) sztuki dźwięków w materii literackiej.

⁸ Relacja między poszczególnymi tematami utworu wydaje się kluczowa (obok wielu innych czynników) dla rozróżnienia homofonicznego i polifonicznego typu kształtowania – o ile naczelną zasadą determinującą przebieg XVIII- i XIX-wiecznych kompozycji pozostaje kontrast (wystarczy porównać sposoby konstruowania tzw. I i II tematów w dziełach opartych na wzorcu allegro sonatowego), o tyle o unikatowości form polifonicznych decyduje w większości przypadków dążność do zachowania zwartości i podobieństwa materiału motywicznego.

⁹ Imię i nazwisko bohatera funkcjonuje w powieści na wzór pustej sygnatury, nakierowującej czytelnika na właściwy trop (abstrakcyjny model formalny, znaczące inicjały). Istotną wskazówką interpretacyjną jest ponadto przewrotna dedykacja – „Nikomui”.

¹⁰ Pierwotne znaczenie słowa „fuga” znalazło odzwierciedlenie w nazwie zaburzenia nerwi-

do przyjęcia jakiegokolwiek tożsamości, uporcezywie stroniący od wpisania w ramy *everyman* bezustannie umyka absurdalnie w tym kontekście brzmiącym formułom w rodzaju „ostatni król Polski”, „niedoszły bohater narodowy” czy „człowiek sukcesu”¹¹. „Niezakorzenie” bohatera w świecie ról społecznych i zobowiązań wobec kogoś lub czegoś dobitnie podkreślają zarówno liczne ułomności i skazy, jakimi zostaje obdarzony (niespełniony bohater narodowy, rencista, starzec), jak również sposób jego obrazowania (ukazywanie Chochola w relacji do innych osób, twórców czy myślowych konstruktów: syn swojej matki, dziecko swoich rodziców, bohater narodowy, król Polski itd.). Ostatecznie zatem przydomki nadawane postaci służą przede wszystkim wyeksponowaniu tezy o iluzoryczności, nieadekwatności postrzegania świata przez człowieka, niebezpiecznej tendencji do tworzenia „atrap”, co z jednej strony pomaga uciec przed okrucieństwem rzeczywistości, z drugiej jednak wywołuje poczucie niespełnienia i utwierdza w przekonaniu o życiowej przegranej:

Jestem starcem, przeżyłem prawie sto lat, i po tym wszystkim nie potrafię odpowiedzieć sobie na pytanie, kim jestem. Jestem tymi wszystkimi Bartłomiejami, którymi byłem, i tymi wszystkimi, którymi nie byłem, ale bardzo chciałem (Szostak, 2012:226).

Ponadto w powieści nietrudno znaleźć fragmenty o niemalże ilustracyjnym charakterze – w bezpośredni sposób nawiązujące do tytułowej ucieczki (wchodzenie po schodach, wędrowanie po mieszkaniu, pościg), które mogą budzić odległe skojarzenia czy to z partiami łącznikowymi fugi (utrzymanymi zazwyczaj w fakturze figuracyjnej i uwydatniającymi przebiegi melodyczne w szybkim tempie), czy to z zabiegiem *stretta* (typową dla odcinka finalnego fugi „sumacją”, polegającą na ząbieniu się głosów w prowadzeniu tematu). Tego rodzaju epizody znamienne są zwłaszcza dla Fugi VII. Analiza kluczowych fraz – podlegających stopniowemu rozbudowywaniu, wzbogacaniu służącemu posunięciu akcji do przodu – skłania do przypuszczeń na temat potencjalnej inspiracji Szostaka charakterystyczną dla form polifonicznych ewolucyjną zasadą kształtowania¹²:

cowego klasyfikowanego jako „fuga dysocjacyjna” i objawiającego się nieustanną chęcią ucieczki, zmiany dotychczasowego położenia oraz wyparcia bolesnych wspomnień.

¹¹ Formuły te stanowią przykład – typowej dla stylu Szostaka, praktykowanej w wielu jego utworach – gry z konwencjami. Nawiązanie do wciąż żywotnych mitów i symboli (w tym przypadku mitu mesjańskiego, narodowowyzwoleńczego czy mitu ojca–demiurga znanego z opowiadań Brunona Schulza) należy do ulubionych zabiegów pisarza, zastanawiającego się nad aktualnością dawnych schematów i sposobów myślenia we współczesnym świecie.

¹² Na doniosłe znaczenie „podatności” tematów fugi na ewolucyjne przekształcenia zwraca uwagę Danuta Wójcik: „Dobrze skonstruowany temat nie posiada zakończenia w dosłownym tego słowa znaczeniu, lecz nastawiony jest na dalszy bieg, z którego wyrasta kontrapunkt, tzn. głos towarzyszący odpowiedzi” (Wójcik, 2003:78).

Uciekałem, była noc. [...]
 Uciekałem, była noc, gonili mnie. [...]
 Uciekałem, była noc, goniło mnie dwóch wyrostków. [...]
 Uciekałem, gonili mnie, wyzywali, dlaczego? (Szostak, 2012:194)

Idea sukcesywnej modyfikacji kluczowych zdań warunkuje także rozwój *Oberków*, jednak – ze względu na konieczność zachowania regularnej rytmiki wypowiedzi oraz określonego układu rymów (typowego dla poetyki ludowej przyśpiewki) – wydaje się ona w tym utworze bliższa technice wariacyjnej niż ewolucyjnej:

Kiedy się wojna wreszcie na dobre skończyć miała.
 Na próżno Maria w oknie Franciszka czekała.
 Wdowa, panna czy mężatka – sama siebie pytała.

Kiedy się wojna wreszcie na dobre skończyć miała.
 Ukochanego długo Maria w Prawsi czekała.
 Wdowa, panna czy mężatka – sama siebie pytała.

Nie wracał Franek, ciągle Franek z wojny nie wracał.
 Maria męża oplakała, chyba wdową została.
 Wdowa, panna czy mężatka – sama prawdy nie знаła¹³.
 (Szostak, 2014:96, 97, 101)

Konsekwencją dysocjacji, jakiej doświadcza bohater *Fugi*, jest jednak przede wszystkim ucieczka od wyrażania, nazywania, przekonanie o nieadekwatności słów wobec rzeczywistości. Stanowisko to wiąże się ze skuteczną praktyką wypierania przez Chochoła wspomnień, a także uruchamia, tak chętnie eksplorowany przez Szostaka, topos niewyraźności¹⁴:

Wypełniłem ten dom wspomnieniami. Jestem ostatni, który może opowiedzieć, co tu się wydarzyło. Reszta już nie żyje. Jestem ostatni, ale nie potrafię. To nie jest kwestia sklerozy. **Ja po prostu nie potrafię tego wszystkiego opowiedzieć** (Szostak, 2012:222).

Wypełniłem ten dom wspomnieniami. Kiedyś myślałem, że wszystko spiszę. Opowiem po kolei, jak było naprawdę. Ale nie potrafię. Bo jak można opowiedzieć życie, nawet swoje? Jak można opowiedzieć choćby jeden rok, albo nawet dzień? (Szostak, 2012:225)

¹³ W *Fudze* pojawia się zresztą więcej aluzji do *Oberków* (wydanych po raz pierwszy w 2007 r.). Obfituje w nie Fuga II, w której przywołana zostaje postać wuja Józefa – wiejskiego muzykanta mieszkającego w Rokicinach (Szostak, 2012:52).

¹⁴ Twórca przyznaje: „Mam takie poczucie, że **dyskursowi się wiele wymyka**. Opowieść czasami, mimo że dla wielu filozofów opowieść to takie proste wyobrażenie, które wymaga filozoficznego obrobienia... **Czasami opowieść jest czymś ostatecznym**. Nie da się już nic więcej i lepiej powiedzieć. Wszelkie analizy filozoficzne tej opowieści będą już wtórne i nic nie dopowiedzą. To myślenie w perspektywie opowieści, symbolu, metafory...” (*Jestem ostatnim królem Polski*, 2013).

W wymiarze paratekstualnym i tekstualnym powieści czytelnymi sygnałami świadczącymi o próbie realizacji formalnego eksperymentu są aluzje do cyklu *Kunst der Fuge* Jana Sebastiana Bacha. Na ten trop naprowadza tytuł Fugi VIII – „niedokończony”, i – przede wszystkim – cytat muzyczny w *Fudze* VII (ograniczony do nazw dźwięków), przywołujący temat główny dzieła:

Wracając, uderzam w klawisze pianina. Większość wydaje głuchy stuk, ale udaje mi się wydobyc kilka dźwięków. W końcu stłumione tony układają się w prostą melodię: d–a–f–d–cis–d–e–f–g–f–e–d. Skąd ja ją znam? (Szostak, 2012:210)

Nie bez znaczenia pozostają ponadto inicjały głównego bohatera (**B**artłomiej **C**chochoł) oraz unikatowa dedykacja („Nikommu”), której sens zyskuje na doniosłości w zderzeniu z niedookreśloną obsadą wykonawczą *Kunst der Fuge*¹⁵. W zakresie struktury powieści symptomatyczne wydaje się natomiast wykorzystanie idei cykliczności, konstytuowanej przez wprowadzenie jednego tematu naczelnego (cykl Bacha scala zarówno przytaczana pod różnymi postaciami myśl muzyczna, jak i tonacja), oraz „otwartego” zakończenia, wymuszonego w przypadku kompozytora przez nieubłagane okoliczności: „Nazywam się Bartłomiej... Ktoś puka, muszę otworzyć. To chyba nie jest –” (Szostak, 2012:230). Tę finalną *aposiopesis* (Lisecki, 1993) można traktować jako odzwierciedlenie przerwane go toku muzycznego ogniwa *Contrapunctus XIX*, trudno jednak zaprzeczyć, iż figura odnosi się także do złożonego zagadnienia retoryki muzycznej w ogólności, której zasady uwzględniano na gruncie barokowej twórczości wokально-instrumentalnej oraz instrumentalnej.

Najwięcej wątpliwości rodzi płaszczyzna genologiczna *Fugi*. Szostak nie podąża, rzecz jasna, za określonym planem architektonicznym, nie uwypukla kolejnych przeprowadzeń tematów i odpowiedzi (zgodnie z powszechnym modelem *dux-comes*). Przedstawia raczej autorską wizję formy polifonicznej, będącą pokłosiem swobodnej inspiracji wybranymi wyznacznikami wzorca konstrukcyjnego i świadectwem dobrego zaznajomienia pisarza z techniką kontrapunktyczną.

Jak już wcześniej wspomniałam, podstawową osią utworu jest temat związany z postacią Bartłomieja Chochoła, poddawany przekształceniom i wariacyjnemu opracowaniu. Myśl funkcjonuje na wzór motto każdego z kolejnych rozdziałów, a jej pierwszy człon: „Nazywam się Bartłomiej Chochoł i [...]” (przypominający motyw czołowy), przytoczony zostaje zawsze w tej samej postaci. Modyfikacje pojawiają się dopiero w dalszej części zdania, łączonej z poprzedzającym fragmentem na zasadzie koniunkcji:

¹⁵ Cykl bywa realizowany zarówno przez instrumenty solowe (organy, klawesyn, fortepian), jak i zespoły kameralne i orkiestrowe.

Nazywam się **Bartłomiej Chochol** i jestem ostatnim królem Polski. [...]
 Nazywam się **Bartłomiej Chochol** i byłem tu kiedyś dzieckiem – [...]
 Nazywam się **Bartłomiej Chochol** i jestem niedoszłym bohaterem narodowym. [...]
 Nazywam się **Bartłomiej Chochol** i muszę zlikwidować mieszkanie, w którym kiedyś żyłem. [...]
 Nazywam się **Bartłomiej Chochol** i jestem rencistą. [...]
 Nazywam się **Bartłomiej Chochol** i jestem człowiekiem sukcesu. [...]
 Nazywam się **Bartłomiej Chochol** i nie wiem, gdzie jestem. [...]
 Nazywam się **Bartłomiej Chochol** i jestem starcem. [...]
 (Szostak, 2012:5, 25, 61, 112, 132, 167, 193, 219)

Poza tematem naczelnym Szostak wykorzystuje bogaty zestaw myśli pobocznych, których słowne konkretyzacje odnoszą się w większości przypadków do tych samych kręgów problemowych i łączone są z miejscem (krakowska kamienica), postaciami (ojciec, matka, dziadek, babcia, Zofia, Anna), chorobą (ból nogi), ucieczką czy poczuciem braku (topos niewyraźności). Ich kolejne prezentacje w różnych rozdziałach – nierzadko przyjmujące formę wtrąceń w ramach logicznego toku wypowiedzi – odmieniane są przy użyciu techniki wariacyjnej, addytywnej bądź ewolucyjnej¹⁶:

Boli mnie noga. [...]
 Boli mnie noga. [...]
 Boli mnie noga, dlatego zacząłem się czołgać. [...]
 Noga boli. Jak śpię, to nie czuję. Dlatego zasnąłem. [...]
 Noga boli. Czyli chyba żyję? Czy noga może boleć po śmierci?
 (Szostak, 2012:193, 194)

Częste zestawianie struktur wewnętrznie sprzecznych, wykluczających się stwierdzeń i konstatacji służy nie tylko zilustrowaniu rozchwiania, towarzyszącego bohaterowi poczucia niepewności, ale także, jak sądzę, stanowi dalekie echo powszechnie wykorzystywanego w fudze raka¹⁷:

Ja byłbym rencistą, namówiłbym Zosię na rentę, **bo renta jest dobra**. Renta we dwoje jest dobra. [...]
Renta nie jest dobra. Rencista to imię mojej porażki (Szostak, 2012:164, 165).

¹⁶ Trudno wyznaczyć precyzyjne granice między zastosowaniem tych technik w materii słownej – dla uproszczenia przyjmuję, iż wariacyjność polega na odmienianiu (zamianie) struktur o zbliżonej długości i statycznym charakterze, natomiast addytywność i ewolucyjność nastawione są na dalszy rozwój. Dla odróżnienia dwóch ostatnich można by z kolei uznać, że addytywność wiąże się z mechaniczną procedurą dodawania kolejnych członów (przy zachowaniu członów poprzednich w niezmienionej postaci), natomiast ewolucyjność dąży do niuansowania konstrukcji, będącej wzorcem dla nowych przekształceń. Tego typu rozważania mają jednak wybitnie teoretyczny wydźwięk i w gruncie rzeczy niewiele wnoszą do interpretacji utworu.

¹⁷ Tworzenie wierszy-raków było częstą praktyką w okresie renesansu i baroku, o czym świadczą m.in. *Raki* Jana Kochanowskiego czy Jana Andrzeja Morsztyna (Górny, 2016:156–158).

Wypełniłem ten dom wspomnieniami. Dobrze mi z nimi. [...]
Wypełniłem ten dom wspomnieniami. Teraz chcę je wszystkie wymazać
(Szostak, 2012:223, 228).

W *Fudze* można ponadto odnaleźć rozwiązania nasuwające pewne skojarzenia z zabiegiem polifonicznej inwersji, w materii językowej przyjmujące postać szyku przestawnego, zmiany kolejności prezentowania poszczególnych członów:

Zosia miała sukienki w kwiaty, smutne oczy i ciągle czytała książki.
Zosia miała smutne sukienki, oczy jak kwiaty i ciągle czytała książki
(Szostak, 2012:37, 53).

Dążenie do zwartości powieściowego cyklu, przejawiające się w wykorzystaniu na szeroką skalę zasady powtarzalności i podobieństwa, zyskuje w utworze Szostaka zdecydowaną przewagę nad pragnieniem różnicowania narracyjnego przebiegu. W dziele pojawiają się jednak także odległe sygnały świadczące o próbie kontrastowego zestawiania wybranych odcinków – metoda ta w *fudze* muzycznej znajduje odzwierciedlenie przede wszystkim w wymiarze fakturalnym (m.in. zderzanie ze sobą faktury polifonicznej, towarzyszącej prezentacji tematów i kontrapunktów, z fakturą figuracyjną, eksponowaną w łącznikach i epizodach). Namiastkę tego typu kształtowania przynosi Fuga IIIb, gdzie na równych prawach funkcjonuje narracja tradycyjna (nieepistolarna) i epistolarna. Analogiczne skojarzenia może nasuwać sposób kreacji postaci kobiecych: Zofii (powaga, głębia, delikatność) i Anny (zadziorność, zmysłowość, pobudzenie), wykazujący znamiona dialogiczności typowej dla schematu temat–kontrapunkt.

Analizę formy utworu w znacznym stopniu ułatwia wymiar graficzny poszczególnych rozdziałów, unaoczniający wewnętrzne rozczłonkowanie kolejnych ogniw, za sprawą którego repetytywne frazy zyskują na wyrazistości. Typografia tekstu determinuje ponadto rozkład napięć i dramaturgię – niejednorodnych pod względem charakteru – fug literackich i wpływa na rytm, sposób lektury¹⁸. Dzięki „przestrzennemu” rozplanowaniu treści utworu Szostakowi udaje się zróżnicować przebieg kolejnych odcinków, wyeksponować dialogiczny potencjał tkwiący w historii złożonej z powtarzanych formuł. Autor wskazuje na znaczenie teatralnej inspiracji: „Przestrzeń w *Fudze* była budowana bardziej teatralnie niż filmowo. Tam są całe sceny, które można by było wystawić na sposób Kantorowski. Mała przestrzeń, niewiele przedmiotów, one grają różne role” (*Jestem ostatnim królem Polski*, 2013). Nawiązanie do scenicznego wzorca z pewnością umożliwiło Szostakowi zbliżenie się do istoty polifonicznej organizacji, symultaniczności fugi muzycznej, która ulega zburzeniu w – podległym prawom linearności – utworze literackim, co pokazuje dobrze fragment Fugi IIIb:

¹⁸ Osobna uwaga należy się – bardzo interesującym – ilustracjom autorstwa Macieja Sieńczyka, które stanowią integralną część powieści.

W sypialni mój dziadek umierał na starość.
W gabinecie matka uwalniała demony przeszłości.
W salonie ojciec próbował stworzyć świat na nowo
(Szostak, 2012:93).

Przywołane przykłady w czytelny sposób ilustrują nieprzystawalność wykorzystywanych w wyrafinowanej formie wielogłosowej rozwiązań i środków polifonicznych do materii językowej. Niezaprzeczalna wydaje się fundamentalna odmienność przekształceń, m.in. inwersji czy raka¹⁹, pojawiających się w fudze muzycznej i literackiej; w inny sposób funkcjonują także poszczególne komponenty konstrukcyjne, które – przynajmniej w najbardziej powszechnej realizacji („cicha” lektura) – pozbawione są aspektu równoczesności. Nie zmienia to jednak faktu, iż Szostak przejmuje z całkiem dobrym skutkiem ideę naśladowania abstrakcyjnego modelu muzycznego w obrębie sztuki słowa i nie czyni tego bynajmniej wyłącznie z ambicjonalnych pobudek. Formalne zapożyczenie pomaga autorowi wyeksponować przepaść między wybitnie intelektualnym wzorcem a doskwierającym głównemu bohaterowi poczuciem braku, bezsensu i – tym samym – obnażyć niewystarczalność kunsztownych środków do opisu doświadczeń człowieka doby ponowoczesności. Z drugiej jednak strony posłużenie się określoną konwencją wydaje się z perspektywy pisarza, przywiązanego do mitycznego sposobu myślenia o rzeczywistości, nieuniknione, gdyż „opowiedzieć siebie” możemy tylko przy wykorzystaniu znanych z przeszłości narracji, symboli, gatunkowych klisz. Mimo że dostępne są nam wyłącznie wyimki, ślady tego, co przeminęło, to – jak sugeruje Szostak – właśnie dzięki owym urywkom i podtrzymywaniu pamięci o tradycji lepimy naszą pozbawioną stabilności tożsamość.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, M. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Górny, T. (2016). Bach(tin), czyli polifonia muzyczna i literacka. *Ruch Literacki*, 2, s. 145–162.
- Hejmej, A. (1998). U jednej z granic literatury. (Uwagi o „muzycznych” uwikłaniach). *Ruch Literacki*, 2, s. 217–234.
- Hejmej, A. (2003). Stereotyp(y) muzyki w literaturze. *Przestrzenie Teorii*, 2, s. 35–48.
- Hejmej, A. (2012). *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.
- „*Jestem ostatnim królem Polski*”. Wywiad z Witem Szostakiem. (2013). Pozyskano z: <http://popmoderna.pl/jestem-ostatnim-krolem-polski-wywiad-z-witem-szostakiem> (dostęp: 20.03.2017).
- Lisecki, W. (1993). Vademecum muzycznej „ars oratoria”. *Canor*, 3, s. 13–21.
- Muchenberg, B. (1985). *Literatura muzyczna*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

¹⁹ Odmienne stanowisko prezentuje Tomasz Górny w artykule *Bach(tin), czyli polifonia muzyczna i literacka* (Górny, 2016:145–162).

- Nie jestem pisarzem konwencji*. Wywiad z Witem Szostakiem. (2012). Pozyskano z: <http://polter.pl/ksiazki/Wywiad-z-Witem-Szostakiem-c24319> (dostęp: 20.03.2017).
- Piette, I. (1987). *Littérature et musique: Contribution à une orientation théorique (1970–1985)*. Namur: ERREUR PERIMES.
- Siła wewnętrznego doświadczenia*. Wywiad z Witem Szostakiem. (2008). Pozyskano z: <http://katedra.nast.pl/arttykul/3673/Wywiad-z-Witem-Szostakiem> (dostęp: 20.03.2017).
- Szostak, W. (2012). *Fuga*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża.
- Szostak, W. (2014). *Oberki do końca świata*. Warszawa: Powergraph.
- Wójcik, D. (2003). *ABC form muzycznych*. Kraków: Musica Iagellonica.

STRESZCZENIE

Celem niniejszego artykułu jest interpretacja powieści *Fuga* Wita Szostaka w świetle inspiracji muzycznym modelem konstrukcyjnym – formą fugi. W pierwszej części tekstu analizie zostaje poddany potencjalny zakres i możliwość nawiązania do sztuki dźwięków w obrębie literatury. Następnie autorka przybliży poglądy pisarza dotyczące muzyki oraz wskazuje na aluzje do tej dziedziny w jego twórczości prozatorskiej. Kolejna część poświęcona jest interpretacji powieści *Fuga* – analogii do typowej dla sztuki dźwięków formalnej organizacji, której poszukuje się zarówno w paratekstualnym, tekstualnym, jak i konstrukcyjnym wymiarze dzieła. Artykuł wieńczę konkluzje na temat funkcji inspiracji określonym wzorcem architektonicznym w utworze Szostaka.

Słowa kluczowe: Wit Szostak, fuga, polska proza, intermedialność, „muzyczność” literatury

SUMMARY

The aim of this article is to interpret a novel *The Fugue* by Wit Szostak regarding his inspiration by a musical form (a fugue). In the first part of the text, a relationship between music and literature, and the possibility to imitate music in literature are analyzed. Then, the author pays attention to Szostak's attitude to music and the influence of music on his prose works. In the next part of this text, the main problems of *The Fugue* are characterized, including the title, plot as well as a construction of this work. The final fragment consists of conclusions about the functions of Szostak's inspiration by the fugue.

Keywords: Wit Szostak, fugue, Polish prose works, intermediality, “musicality” in literature

