

Powieściowe symfonie roczników siedemdziesiątych

Jan Potkański

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-9332-1940

e-mail: j.potkanski@uw.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.6>

Abstract

Symphonic novels of the Polish Generation X

The article analyzes the common themes and devices in the collection of novels by Polish writers born in the 1970s, considering the novel *Pulverkopf* by Edward Pasewicz as the culmination of the gradually emerging trend. The compared elements include intersemiotic references to various arts (especially music), often in the convention of a novel about an artist, the multiplicity of time plans in the plot, connecting the present with the tragic history of the 20th century, and the multiethnicity and multilingual nature of the presented world. The complexity of the texture of the examined texts makes it possible to compare them to a neo-Romantic symphony, as Pasewicz explicitly does with his work.

Keywords: Edward Pasewicz, Daniel Odija, Wit Szostak, Ignacy Karpowicz, Szczepan Twardoch, Paweł Huelle, Maciej Płaza

Głos pokolenia

Jedną z głośniejszych powieści sezonu 2021/2022 okazał się *Pulverkopf* Edwarda Pasewicza¹ — w odpowiedzi na intensywną i na ogół pozytywną recepcję nominowany do Nagrody Literackiej „Nike” (wszedł do finałowej siódemki) i Nagrody Literackiej „Gdynia” oraz uhonorowany Literacką Nagrodą Europy Środkowej „Angelus”. Na poziomie elementarnej oceny krytyczno-literackiej może to nieco dziwić. Druga powieść wybitnego poety, ale mniej doświadczonego prozaika, nie jest bowiem wolna od warsztatowych wad. Wątki fabularne nie są konsekwentnie prowadzone, większości brak przekonujących zakończeń, ich materia nie zawsze jest też najwyższej próby, jak w przypadku wątku ezoterycznego naśladowującego produkcje Dana Browna. Z drugiej strony autorowi wyraźnie na ich treści zależy, nie jest to powieść afabularna albo z fabułą pretekstową. Motywy *Pulverkopfa* często też nie wydają się szczególnie oryginalne — i to nie tylko tam, gdzie można to uznać za tradycyjnie rozumianą intertekstualność, jak w przypadku nawiązań do *Doktora Faustusa* Tomasza Manna, o których sam autor mówił w jednym z wywiadów². Powieść łączy też analogie z wieloma nieznacznie tylko wcześniejszymi utworami polskimi, pozbawione jednak wskaźników świadomej intertekstualności.

Moim celem nie jest „demaskacja” utworu Pasewicza lub wytykanie krytykom i jurorom przeoczenia jego słabości. Przeciwnie, zamierzam rozwiązać opisany dysonans, pokazując, jak doniosłość *Pulverkopfa* konstytuuje się poza tradycyjnie rozumianym warsztatem powieściopisarским, właśnie w sferze owych analogii, które interpretuję jako lokalną architekstualność, a samą powieść Pasewicza — jako zwieńczenie podgatunku powieści kształtowanego stopniowo przez jego polskich rówieśników w toku kilkunastu poprzedzających jej publikację lat (które zarazem, jeśli wierzyć autorowi, że pisał *Pulverkopfa* bardzo długo — były latami jego powstawania). Nie twierdę, że taka synteza pokoleniowego nurtu w powieściopisarstwie była świadomym zamiarem Pasewicza. Niewykluczone, że ta architekstualność to swego rodzaju nieświadomość *Pulverkopfa* — hipoteza taka nie będzie chyba nadużyciem wobec powieści, której tematami są wielorakie tajemnice, zaginione lub zaszyfrowane teksty, amnezja — a zatem figury, które dopraszają się o interpretację zbliżoną do psychoanalitycznej, zwłaszcza że dotyczą po

¹ E. Pasewicz, *Pulverkopf*, Warszawa 2021.

² P. Małochleb, *Zagadki i labirynty. Rozmowa z Edwardem Pasewiczem*, „Dwutygodnik” 2021, nr 6 (309), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9553-zagadki-i-labirynty.html> (dostęp: 29.12.2023).

części relacji rodzinnych, seksualności i pochodzenia pierwszoosobowego narratora. Słabości warstwy powierzchniowej tekstu można by wtedy tłumaczyć jako efekt nie do końca zharmonizowanego starcia dwóch niezależnych sił — świadomego zamiaru artystycznego albo ideowego przesłania i owej powieściowej nieświadomości.

Choć wskazane chwytły Pasewicza mogą się kojarzyć z psychoanalizą we wczesnej wersji Freudowskiej, w niniejszym studium twórczą „nieświadomość”³ rozumiem nieco inaczej, bardziej w duchu teorii Jacques’a Lacana: jako uwewnętrznienie społecznych reguł dyskursu, w badanym przypadku ograniczone zasadniczo (z nielicznymi wyjątkami) do utworów pisarzy, z którymi Pasewicz mógł identyfikować się pokoleniowo, co najwyraźniej wzmacniało wpływ. Mówiąc najprościej: pisarze z jednego pokolenia czytają się nawzajem i mają zbliżony zestaw innych lektur oraz doświadczeń kulturowych czy społecznych (rodzaj rozproszonego „przeżycia pokoleniowego”)⁴, przez co ich utwory „zestrajają się” w ramach zespołu wspólnych tematów, technik i chwytów, który z czasem można genologicznie zidentyfikować jako podgatunek, a jego twórców — jako nieformalną i zapewne nieuświadomioną grupę literacką, połączoną luźnymi relacjami towarzyskimi w polu produkcji literackiej. Tę sieć społeczną odwzorowują powiązania między utworami — liczne podobieństwa, które powieści różnych autorów łączą w rodzaj „kłęba” jak z koncepcji Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego. Za krytycznoliterackie tło czy wręcz inspirację dla powstania takiej wirtualnej wspólnoty można uznać tom *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”* — manifest projektujący literackie roczniki siedemdziesiąte jako wyrazistą tożsamość odmienną od poprzedników⁵.

Badane zjawisko rozważam jako pokoleniowe, warto więc dla jasności zestawzić daty urodzenia pisarzy, których utwory analizuję niżej:

1971 — Edward Pasewicz

1972 — Wojciech Kuczok

1974 — Daniel Odija

1976 — Szymon Bogacz

³ Zapisuję w cudzysłowie, gdyż bardzo trudno rozstrzygnąć kwestię świadomości zastosowanych chwytów na poziomie psychiki autora — nie jest to jednak kwestia kluczowa dla interpretacji tekstu i może wyglądać różnie w przypadku poszczególnych zabiegów.

⁴ Zob. na przykład: L. Burska, „Pokolenie” — *co to jest i jak używać?*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 17–32.

⁵ *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002.

- 1976 — Ignacy Karpowicz
- 1976 — Wit Szostak
- 1976 — Maciej Płaza
- 1979 — Szczepan Twardoch

Analogiczne zestawienie badanych utworów ukazuje chronologiczną intensywność opisywanego fenomenu, rozwijającego się w stosunkowo krótkim — jak na dialog prowadzony w obszernych nieraz powieściach — czasie:

- 2003 — Kuczok, *Gnój*
- 2007 (datowane 2005, wznowione 2014) — Szostak, *Oberki do końca świata*
- 2009 — Bogacz, *Koło kwintowe*
- 2010 — Odija, *Kronika umarłych*
- 2012 — Szostak, *Fuga*
- 2013 — Karpowicz, *Ości*
- 2014 — Twardoch, *Drach*
- 2014 — Karpowicz, *Sońka*
- 2015 — Szostak, *Wrózenie z wnętrzości*
- 2017 — Płaza, *Robinson w Bolechowie*
- 2019 — Szostak, *Poniewczasie*
- 2020 — Szostak, *Cudze słowa*
- 2021 — Pasewicz, *Pulverkopf*

Pasewicz a Odija i Szostak

Pulverkopf to narracja snuta na trzech głównych planach czasowych: najstarszy (i najbardziej przypominający *Doktora Faustusa*) stanowi opowieść o ostatnich latach życia (choć z retrospekcjami sięgającymi głębiej) niemieckiego awangardowego kompozytora Norberta von Hannenheima (postać autentyczna), zmarłego tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej w Meseritz, dzisiejszym Międzyrzeczu. Hannenheim to schizofrenik osadzony w szpitalu psychiatrycznym (choć objawy jego choroby prezentowane są dość oszczędnie); śmierci w postępującej w jego otoczeniu nazistowskiej akcji likwidacji chorych unika (u Pasewicza) dzięki opiece i sprytowi zakochanej w nim pielęgniarki Weroniki. W warstwie współczesnej dominuje zapis historycznego śledztwa wnuka Weroniki, Patryka, który z ułomków informacji próbuje zrekonstruować tę historię i zapisać ją w formie powieści, a jednocześnie w jakimś sensie odtworzyć

zaginione kompozycje Hannenheima. W warstwie pośredniej poznajemy licealną młodość Patryka i jego formacyjną relację z babką, wtajemniczającą go w ambitną muzykę; w tle pojawia się wątek przemian ustrojowych przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Tematyka muzyczna w powieści to oczywiste nawiązanie do pozaliterackich zainteresowań autora — Edward Pasewicz jest bowiem nie tylko poetą i pisarzem, lecz także pianistą i kompozytorem. *Pulverkopfa* określa jako „mahlerowską symfonię”⁶, „symfonię, ale w prozie”⁷, tytuły rozdziałów naśladują nazwy części symfonii Mahlera i Brucknera. Intersemiotyczny spłot podobny jak w *Pulverkopfe* Pasewicz zrealizował już w tomie *th*: wierszom towarzyszą tam fragmenty partytury utworów muzycznych poety i zdjęcia jego znajomego⁸ (*Pulverkopf* także jest ilustrowany zdjęciami); w świecie przedstawionym powieści dokonuje się też intersemiotyczny przekład wirtualnych (bo zaginionych) kompozycji Hannenheima na podobnie wirtualną (bo dopiero z mozołem powstającą) powieść Patryka. Pasewicz aktywizuje chyba wszystkie tryby zaistnienia muzyki w powieści, które skatalogował przed laty Michał Głowiński⁹, sędzę jednak, że kwestii symfoniczności *Pulverkopfa* nie należy ograniczać do tematyki muzycznej w świecie przedstawionym i ozdobników w rodzaju nazewnictwa rozdziałów. „Symfoniczna” wydaje się sama wielość wątków i motywów współtworzących utwór, jakby był rzeczywiście rozpisany na wielką mahlerowską orkiestrę, realizującą materiał tematyczny w rozmaitych barwach instrumentalnych, w tym — w brzmieniach różnych języków: świat historycznie rekonstruowany jest głównie niemieckojęzyczny, powojenny własny świat narratora — zasadniczo polskojęzyczny, w rodzinie Patryka niemczyzna jednak wciąż funkcjonuje; w tle pojawia się rosyjski jako język Armii Czerwonej i potem Radzieckiej. Do metaforycznej symfoniczności zaliczyć też można historyczny ciężar podejmowanych tematów: wojny, nazistowskich zbrodni, przemian etnicznych na Ziemiach Zachodnich, dwudziestowiecznych totalitaryzmów, przemian ustrojowych. W takim ujęciu

⁶ P. Małochleb, *Zagadki i labirynty...*

⁷ W. Szot, *Pasewicz: Tytuł jest po niemiecku, bo nie znam lepszego słowa na kogoś, kto ma „głowę w proszku”* (rozmowa z E. Pasewiczem), „Gazeta Wyborcza” 6.09.2022, <https://wyborcza.pl/7,75517,28746019,pasewicz-tytul-jest-po-niemiecku-bo-nie-znam-lepszego-slowa.html> (dostęp: 29.12.2023).

⁸ E. Pasewicz, *th*, Kielce 2005.

⁹ M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, „Teksty” 1980, nr 2 (50), s. 98–114. Por. E. Piaskowski, *W jaki sposób forma muzyczna staje się gatunkiem literackim*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 66, 2023, nr 1, s. 135–150.

powieściowa „symfonia” zbliżałaby się do powieściowej „epopei”¹⁰. Ten typ semantyki trudno już odnieść do samego Mahlera, jest jednak typowy dla symfoniki jego najwyrazistszego kontynuatora — Dymitra Szostakowicza, z reguły interpretowanej jako odzwierciedlenie dwudziestowiecznej historii — rewolucji, stalinizmu, wojny, także w przypadku utworów, których kompozytor nie obdarzył jawnym programem¹¹.

Pozostałe powieści, które zaliczam do proponowanego podgatunku, nie nawiązują tak jednoznacznie do symfoniki muzycznej, jak *Pulverkopf* (choć pojawiają się w nich skromniejsze odniesienia do muzyki), wszystkie jednak są symfoniemi w tym szostakowiczowskim sensie — celebrując intersemiotyczność, nieraz w konwencji zbliżonej do *Künstlerroman*, zarazem konfrontując bohatera z tragiczną dwudziestowieczną historią i często też z niewesołą teraźniejszością. Pierwszy przykład, pod wieloma względami najbliższy powieści Pasewicza, to *Kronika umarłych* (2010) Daniela Odii. Rzecz dzieje się w fikcyjnym bliskim morza Kostyniu, obrazującym rodzinne strony urodzonego w Słupsku autora. Chodzi zatem o podobną co w *Pulverkopfie* przestrzeń poniemieckiej prowincji podszytą niedawną historią — nazistowską i wojenną, w tym historią zbrodni wojennych. Tak jak u Pasewicza w notatkach babki, tak i u Odii przeszłość materializuje się w dokumencie — w postaci amatorskiego filmu, na którym uwieczniła się niemiecka rodzina, odkrytego przez współczesną mieszkankę ich niegdyśszego domu, który ona przeżywa (zrazu w sennych koszmarach) jako nawiedzony przez poprzedników; motyw ten zostaje rozbudowany o zainteresowanie Chaplinem jako klasyką kina, a zatem filmem jako formą sztuki, a nie tylko dokumentu¹². Nawiedzenie przez niemiecką rodzinę opisywane jest w sposób sytuujący się pomiędzy poetyką horroru i realistyczną deskrypcją zaburzeń psychicznych. Takich wątpliwości nie ma w przypadku drugiego bohatera postrzegającego postaci „jak z horroru” — muzyka Mateusza, którego wizje są z pewnością omamami powiązаныmi z psychotycznym systemem urojeń. Mateusz zostaje zdiagnozowany, osadzony w szpitalu i częściowo podleczone farmakologicznie. Trafność diagnozy schizofrenii obok omamów i urojeń (które można by wszak uznać za „prawdę”

¹⁰ Różna jest jednak w tych dwóch podgatunkach typowa technika narracyjna: powieściowe epopeje mają zwykle prostą narrację podążającą chronologicznie za fabułą i prowadzoną z obiektywizującego auktorialnego dystansu, powieściowe symfonie — wiele planów czasowych splecionych w skomplikowany sjużet i często prezentowanych z perspektywy subiektywnej (w narracji personalnej lub pierwszoosobowej).

¹¹ Zob. K. Meyer, *Szostakowicz*, Kraków 1986.

¹² D. Odija, *Kronika umarłych*, Warszawa 2010, s. 168.

w ramach poetyki horroru) potwierdza życiowa nieporadność bohatera, odpowiadająca objawom negatywnym w psychozie.

Mateusz to artysta — jazzowy trębacz z ambicjami kompozytorskimi, świadomością w zakresie muzyki klasycznej i nieukończonymi studiami muzycznymi, ale i malujący obrazy. „Muzyczne” są też pierwsze objawy jego psychozy — wielogodzinne improwizacje bez kontekstu, nadawanie muzycznego sensu przypadkowym dźwiękom z otoczenia. Prodromalne wobec schizofrenii problemy osobowościowe sprawiają, że artystyczne plany Mateusza trafiają w społeczną pustkę — porzuciwszy swój prowincjonalny zespół, po przenosinach do Warszawy bohater nie jest w stanie nawiązać żadnej trwałej współpracy, by uczynić z muzykowania zawód¹³. Wyszedłszy ze szpitala, fantazjuje o skomponowaniu, a następnie wykonaniu „*Komedii*, kompozycji, która miała scalić rozbity świat, połączyć skłóconych kochanków, osłabić nienawiść wrogów, samotnym zapewnić towarzystwo, wywyższyć poniżonych i zbawić potępionych! To miało być opus magnum przeobrażające ołowiane przerażenie w ulotną woń raj!” („komedia” jako tytuł ma najwyraźniej sens zbliżony do Dantejskiego). W tym motywie *Kronika umarłych* najbardziej zbliża się do symfoniki *sensu stricto*. Gdy jednak Mateusz zaczyna na skrzyżowaniu ulic „dyrygować” tym utworem, jest to ewidentnie nawrót psychozy¹⁴.

Analogie z *Pulverkopfem* są oczywiste — muzyk-schizofrenik na tle naznaczonego dwudziestowieczną historią palimpsestu Ziemi Zachodnich i Północnych, prezentowanych wbrew propagandzie PRL-u jako multietniczne (główny bohater Pasewicza to polski — dwujęzyczny — Niemiec, jego licealni koledzy to polski Żyd i syn stacjonującego w Polsce rosyjskiego żołnierza, w Kostyniu Odii „Z mieszanki trzech ras, Polaków, Litwinów i Ukraińców, narodził się po wojnie nowy człowiek, który odbudował zniszczone miasto”)¹⁵. Nieco odmienna jest struktura narracji: u Pasewicza wszystko widzimy ostatecznie z perspektywy głównego bohatera, albo pierwszoosobowo aktualnej, albo — w odniesieniu do zdarzeń historycznych — zapośredniczonej przez świadomość babki czy domniemanego dziadka, rekonstruowane przez Patryka jako autora powieści *in spe*. *Kronika umarłych* ma narrację klasycznie

¹³ *Ibidem*, s. 20–29. Wariacyjne powtórzenie związanego z Mateuszem zespołu motywów przynosi po latach krótka powieść Odii *Pusty przelot*. Przedstawiony tam schizofrenik, podobnie jak Mateusz, rozstaje się w psychozie z dziewczyną, niszcząc w napadzie agresji jej skrzypce — w tej wersji zatem to partnerka schizofrenika uprawia muzykę, on sam jest teatralnym aktorem, choć pojawia się wyliczenie, jakiej muzyki słucha: D. Odija, *Pusty przelot*, Wołowiec 2021, s. 27, 107.

¹⁴ D. Odija, *Kronika umarłych...*, s. 336–337.

¹⁵ *Ibidem*, s. 31.

personalną — poszczególne krótkie rozdziały prezentują świat z pozycji kolejnych bohaterów, towarzysko powiązanych w małą sieć społeczną. W zestawieniu z formami muzycznymi taką konstrukcję można uznać za polifoniczną — każdy bohater to osobny równorzędny głos w narracji¹⁶ — a nawet fugowaną, gdy z różnych punktów widzenia prezentowane są te same fakty. Powieść Odii bliższa jest w ten sposób fudze niż *Pulverkopf*, choć to Pasewicz obok zestawień z symfonią przyrównuje swój utwór także do fugi¹⁷. U niego jednak dodatkowe głosy (babki i Hannenheima) podporządkowane są głównemu (Patryka), co przypomina raczej fakturę homofoniczną niż polifoniczną. Niemniej w tradycji symfonicznej nie są to przeciwstawienia ostre. Klasyczna symfonia rodziła się wprawdzie jako forma ściśle homofoniczna, w opozycji do polifonii barokowej, szybko jednak zaczęła wchłaniać z powrotem elementy polifoniczne.

Jazzowy muzyk — choć saksofonista, nie trębacz — to postać istotna także w *Poniewczasie* Wita Szostaka¹⁸. Ten utwór trudniej niż *Pulverkopfa* i *Kronikę umarłych* sklasyfikować jednoznacznie jako powieść, wątpliwości wynikają jednak z większego natężenia tendencji widocznych też u Pasewicza i Odii. Utwór ma trzy główne płany czasowe: współczesny, przedstawiający centralnego bohatera, który w kryzysie psychicznym (nie psychotycznym jednak, a niegroźnie nerwicowym) prowadzi postpamięciowe śledztwo na temat swojego dziadka, rozdzielające się na dwa nurty: spekulacje o młodości dziadka rzekomo zakochanego w żydowskiej dziewczynie u progu zagłady i o jego starości (zahaczającej o dzieciństwo bohatera), gdy borykał się z psychicznymi i społecznymi skutkami spowodowanego przez siebie wypadku. Plan współczesny także jest podwojony — przez rozbudowaną metafikcjonalność, eksponuje bowiem (w ramach struktury imitującej dziennik) czynności twórcze wewnątrztekstowego autora tworzącego tę opowieść i jej bohatera. Saksofonista to „fachowiec” przebudowujący bohaterowi kuchnię — postać fabularnie poboczna, ale symbolicznie ważna; choć amator, na koniec obdarowuje klienta profesjonalną płytą ze swoją twórczością. Główne elementy znowu są zbieżne z *Pulverkopsem*: wielość planów czasowych, na których rozgrywa się pamięć tragicznej historii, kryzys psychiczny, muzyka, śledztwo historyczne na temat własnej rodziny, znacząca przestrzeń — choć tym razem nie Ziemi

¹⁶ Perspektywa Mateusza otwiera jednak i zamyka powieść, można więc ją uznać za nieco wyróżnioną.

¹⁷ W. Szot, *Pasewicz...*

¹⁸ W. Szostak, *Poniewczasie*, Warszawa 2019. Por. J. Potkański, *Zmarli i zaświaty w „Poniewczasie” Wita Szostaka*, „Tekstualia” 2022, nr 4 (71), s. 7–28.

Odzyskanych, lecz Krakowa: z jednej strony zapisana śladami po zamordowanych Żydach, z drugiej — zróżnicowana społecznie (bohater mocno przeżywa Prokocim, na którym się wychował, jako dzielnicę „gorszą”).

W zakresie formy *Poniewczasie* bliższe wydaje się powieści Pasewicza niż Odii — wszystkie plany tej sylwy ostatecznie podporządkowane są jednej perspektywie, całość jest więc raczej homofoniczna niż polifoniczna, chociaż Szostak ma też w dorobku utwór *Fuga*, układem treści fabularnej jawnie imitujący tę formę muzyczną¹⁹. Ciekawsze wydaje się jednak zestawienie *Poniewczasie* z wydaną rok później powieścią *Cudze słowa*, ukazującą ten sam, ogólnie rzecz biorąc, świat przedstawiony (główny bohater *Poniewczasie* jest w niej marginalnie wzmiankowany) jako formułowaną z wielu dopełniających się punktów widzenia opowieść o zmarłym bohaterze. Kolejni pierwszoosobowi narratorzy wspominają znajomego, na przemian dochodząc do głosu, a ponieważ przedstawiają po części te same fakty, efekt całości wydaje się dość wierną literacką imitacją fugi. *Cudze słowa* można traktować jako swoistą powieść o artyście — swoistą, bo jego sztuka to sztuka kulinarna (*opus magnum* jest w powieści „kultowa” restauracja), opisywana jednak tak, jakby chodziło o prawdziwą twórczość²⁰. Wspólni bohaterowie łączą *Poniewczasie* także z wcześniejszą powieścią Szostaka — *Wrózenie z wnętrzości*. Jej główny temat to alienacja z racji psychozy, której problemy bohatera sylwy wydają się ledwie litotą, na marginesie pojawia się też postać pianisty, chociaż główna postać artysty w powieści to sztuki plastyczne — brat psychotycznego narratora jest światowej sławy twórcą instalacji, bratowa — uznaną malarką; przyjaciółka rodziny pisze tymczasem powieść o niej²¹. Ostatecznie zatem motywy pokrewne *Pulverkopffowi* pojawiają się u Szostaka w trzech powiązanych w cykl utworach. Daje to lepszy niż u Pasewicza efekt estetyczny (nie mamy wrażenia przeładowania, które ciąży nad *Pulverkopffem*), mniejsza jest jednak intensywność genologicznego wzorca, co być może sprawia, że Pasewicz jako

¹⁹ W. Szostak, *Fuga*, Warszawa 2012. Por. A. Al-Araj, *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF” 35, 2017, nr 2, s. 29–39. Z podobnego ducha zdaje się wyrastać wcześniejszy cykl Szymona Bogacza *Koło kwintowe* — krótkie opowiadania (czy może raczej „obrazki”) tytułowane nazwami tonacji i realizujące właściwy im (zadany w podtytule) nastrój, na przykład 2. *a-moll* — *wyraża się w niej pobożność i czułość charakteru*: Sz. Bogacz, *Koło kwintowe*, Warszawa 2009, s. 13.

²⁰ W. Szostak, *Cudze słowa*, Warszawa 2020. Por. J. Potkański, *Kuchnia Wita Szostaka*, [w:] *Kulinari-sche Welt in Sprache, Kultur und Literatur*, t. 2, red. E. Pawlikowska-Asendrych, J. Szczęk, Hamburg 2023, s. 191–200.

²¹ W. Szostak, *Wrózenie z wnętrzości*, Warszawa 2015. Por. J. Potkański, *Schizofrenia we „Wrózeniu z wnętrzości” Wita Szostaka*, „Prace Literackie” 61, 2022, s. 125–140.

powieściopisarz-amator, wypowiadający się w tym gatunku sporadycznie (a nie co rok–dwa, jak Szostak), odniósł ostatecznie w recepcji większy sukces niż sprawniejszy warsztatowo kolega-profesjonalista. Osobna kwestia to interpretacja u Szostaka formy cyklu, oprócz trzech wymienionych książek obejmującego też wcześniejsze od nich *Sto dni bez słońca* — czy w sumie te cztery utwory o różnej poetyce, ale po części wspólnej problematyce i bohaterach można uznać za cztery kontrastowe części powieściowej symfonii o większej nawet niż u Mahlera skali?

Płaza, Karpowicz i Twardoch

Jak postaci jazzmanów-amatorów łączą *Kronikę umarłych* i *Poniewczasie*, tak światowej sławy artysta z tendencją do wycofywania się z życia publicznego i zaszywania na prowincji — brat narratora *Wrózenia z wnętrzości* — powraca nieco tylko odmieniony jako pierwszoosobowy narrator w *Robinsonie z Bolechowa* Macieja Płazy, podobnie jak *Pulverkopf* uhonorowanym nagrodą „Angelus”. Spośród omawianych autorów Płaza najobszerniej opisuje procesy kształtowania się artysty (od pierwszego dziecięcego rysunku, który zwrócił uwagę talentem) i tworzenia dzieł (z technicznymi szczegółami malowania archaiczną techniką tempery). W tle pojawiają się też motywy muzyczne (awangardowy zespół znajomych malarza), ale nie odgrywają istotnej roli. Fabuła startuje w czasie wojny — od dziecięcych wspomnień domniemanego ojca narratora (który wychowywał się jako dziecko samotnej matki) i młodzińczych — matczynego dziadka, stopniowo przechodzi przez czasy PRL-u, dochodząc do transformacji ustrojowej (z charakterystycznym motywem upadku PGR-u) i współczesnego drapieżnego kapitalizmu (ważny wątek to deweloperska „rewitalizacja” wiążąca się z likwidacją zakładów pracy i sąsiadującej z nimi komuny artystów)²².

Motywy upadłego PGR-u w nowokapitalistycznym kontekście kojarzyć się może z *Tartakiem* (2003) Daniela Odii, analogia z *Wrózeniem z wnętrzości* obok samej postaci artysty obejmuje też postać jego matki, uwikłanej w niekończącą się pracę nad doktoratem (choć inaczej niż matka braci u Szostaka, matka narratora *Robinsona* to zasadniczo kobieta sukcesu, a jej spóźniona książka ostatecznie ukazuje się na zwieńczenie kariery zawodowej). Głównym hipotekstem Płazy wydaje się jednak twórczość Wiesława Myślińskiego. Krytycy zwracali na jego wpływ uwagę, komentując debiutancki *Skorunia*, ale

²² M. Płaza, *Robinson w Bolechowie*, Warszawa 2017.

w dwa lata późniejszym *Robinsonie* zależność ta jest równie silna. Dziadek narratora jako syn ogrodnika zafascynowany pałacem bardzo przypomina Jakuba z *Pałacu* Myśliwskiego, realia prowincjonalnej okupacji — odpowiednie epizody z *Widnokreśgu*, profesja mniemanego ojca — kamieniarstwo (opisywane jako także swego rodzaju sztuka) — kojarzy się z grobem jako centralnym symbolem *Kamienia na kamieniu*. Można odnieść wrażenie, jakby Płaza, którego doktorat o Lemie ukazał się w prestiżowej serii Monografii FNP, rozpisował na dwie kolejne powieści niedoszlą rozprawę habilitacyjną o Myśliwskim. Nawiązania do wielkiego pisarza nie są jednak prostymi powtórzeniami: identyfikacja dziadka Stefana z hrabią okazuje się nie tragicznym fantazmatem, jak w *Pałacu*, lecz całkiem udanym planem życiowym — jako kustosz pałacowego muzeum syn ogrodnika naprawdę zajmuje pozycję naśladującą hrabiowską, nie tylko w samym pałacu²³, lecz i w szerszej lokalnej społeczności; potrafi nawet z owego kustoszowania zrobić stanowisko dziedziczne — jego następczynią zostaje córka. Brak natomiast u Płazy wyraźnych nawiązań do muzyczności *Traktatu o łuskaniu fasoli*²⁴ — narrator Myśliwskiego jako saksofonista bliższy jest raczej bohaterom *Kroniki umarłych* i *Poniewczasie*.

Intertekstualność *Robinsona w Bolechowie* sięga jednak i poza Myśliwskiego. Malowany w ukryciu cykl kobiecych portretów to nawiązanie do *Idzie skacząc po górach* Jerzego Andrzejewskiego, dziecięce przeżycia wojenne przyszłego kamieniarza kojarzyć się mogą z *Czarnym potokiem* Leopolda Buczkowskiego (choć widać też podobieństwo do scen wojennych z *Traktatu o łuskaniu fasoli*). Z drugiej strony Płaza jako niejedyny z autorów omawianej serii nawiązuje do nurtu chłopskiego. We wczesnej powieści *Oberki do końca świata* Wit Szostak przedstawia dzieje rodziny wiejskich muzykantów (skrzypków, choć w kontekście pojawiają się też bębny i harmonia) z okolic Przysuchy na tle historii XX wieku — zwłaszcza wojny i zagłady. Całość stylizowana jest na zbiór utworów muzycznych — krótkie rozdziały tytułowane są jako rozmaite „oberki”, pojawiają się też pojedyncze mazurki i polka; w świecie przedstawionym odpowiada tej konstrukcji wątek zbierania nagrań przez młodych entuzjastów autentycznej muzyki ludowej, nawiązujący do własnych

²³ Co ciekawe, podobny wywodzący się z ludu kustosz pałacowego muzeum pojawia się epizodycznie w rok późniejszym *Uchu igielnym* samego Myśliwskiego.

²⁴ Zob. A. Czyżak, *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca. O „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Folia Litteraria Polonica” 15, 2012, nr 1, s. 257–266. Por. E. Biłas-Pleszak, „Saksofon to świat” — językowy obraz instrumentów w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego, „Język Artystyczny” 16, 2017, s. 103–117, oraz W. Kuska, *Leksyka muzyczna w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Język. Religia. Tożsamość” 2022, nr 2 (26) A, s. 39–53.

doświadczeń autora²⁵. Poetyka najbliższa jest chyba *Półbaśniom* Tadeusza Nowaka, choć pewne podobieństwa łączą utwór Szostaka także z *Prawiekiem i innymi czasami* Olgi Tokarczuk. Refreniczne powtórzenia, rymy i rytmizacje sprawiają, że narracyjna proza zbliża się do poetyki pieśniowej, imitując tekst śpiewany, choć całość obejmującej kilka pokoleń opowieści znacznie wykracza skalą ponad pojedynczą pieśń czy taniec. Powieść Szostaka zbudowana jest zatem podobnie jak choćby *Sinfonia rustica* (1948, 1955) Andrzeja Panufnika, materiał autentycznych ludowych melodii syntetyzująca w zbliżoną do klasycznej formę symfoniczną.

Z powieści operujących wątkami pokrewnymi do przestrzeni wiejskiej odsyła czytelnika także *Sońka* Ignacego Karpowicza. Autor przedstawia w niej stosunkowo młodego, ale cieszącego się już rozgłosem reżysera teatralnego (a także pisarza i librecistę)²⁶, który, przypadkiem trafiwszy do ubogiej chaty samotnej staruszki na podlaskiej wsi, wysłuchuje jej „spowiedzi” z zakazanej wojennej miłości do niemieckiego żołnierza i następnie robi na kanwie tego materiału spektakl (spowiedź, formalnie podobna do narracji *Traktatu o łuskaniu fasoli* Myśliwskiego, przerywana jest nieobecnyymi u niego parabazami — myślami słuchacza projektującego spektakl, relacjami z samego przyszłego spektaklu i jego recepcji)²⁷. Mamy zatem młodego artystę w obliczu historii (w tym wojny i zagłady Żydów) i charakterystyczną dwuwarstwowość czasu, a także kwestię wielojęzyczności i multietniczności²⁸ — elementy

²⁵ *Sila wewnętrznego doświadczenia* (wywiad z Witem Szostakiem), „Katedra” 21.11.2008, <https://katedra.nast.pl/artukul/3673/Wywiad-z-Witem-Szostakiem/> (dostęp: 28.12.2023).

²⁶ I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014, s. 14–15: „Zjawiskowa postać nazywała się Igor Grycowski i była najgłośniejszym i najzdolniejszym (tak chcieli jedni), ewentualnie najbardziej pretensjonalnym i pozabawionym wycucia sceny (tak chcieli drudzy) reżyserem teatralnym młodszego niż starsze pokolenia, a także literatem od powieści bez uchwytnej fabuły. Igor uczynił swe nazwisko i osobę głośnymi lat temu kilka, gdy na deskach Teatru Dramatycznego w Warszawie wyreżyserował sztukę pod tytułem *Odruch warunkowy*.

Po premierze rozpetęła się sucha, jak to na łamach prasy, burza: a im dłużej grzmiały grzmoty, trzaski, spięcia i przeżarte nienawiścią komentarze, tym głośniejszy stawał się *Odruch warunkowy* i sam Grycowski reżyser. A potem już zjazd z góry, choć pod, pooszo! opera, libretto, Paryż i Nowy Jork. Kolejne sztuki w liczbie trzy oraz powieści w liczbie zero ugruntuwały pozycję relatywnie młodszego niż starsi artyści także na polu międzyludzkim oraz przede wszystkim finansowym”.

²⁷ Por. A. Bronder, „/od nowej strony?/. O intertekstualnym i intersemiotycznym wymiarze „Sońki” Ignacego Karpowicza, „Język Artystyczny” 16, 2017, s. 119–133.

²⁸ Sońka mówi lokalnym językiem pogranicza polsko-białoruskiego, w tekście głównym pojawia się *explicite* kwestia przekładu na polski, a faktyczne przekłady — w przypisach; dowiadujemy się, że dialekt ów był też pierwszym językiem reżysera, który wyparł się go w pogoni za karierą; wojenny kochanek bohaterki mówił tylko po niemiecku. Por. K. Koprowska, *Konflikty miejsca urodzenia w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, „Tematy i Konteksty” 2017, nr 7 (12), s. 345–358, oraz B. Gontarz, *Meandry etyczne podmiotu w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, [w:] „Ja” w przestrzeniach aksjologicznych, red. L. Zwierzyński, M. Wiszniovska, P. Paszek, Katowice 2017, s. 176–279.

typowe dla rozważanego podgatunku. Do tego zestawu należy też odniesienie do wyraźnego hipotekstu w postaci *Naszej klasy* Tadeusza Słobodzianka — dramatycznego opracowania podobnych wątków (wojna i zagłada w realiach Polski północno-wschodniej).

Sonka jest w porównaniu z omówionymi dotąd powieściami utworem znacznie skromniej założonym, dość krótkim i kameralnym w konstrukcji świata przedstawionego i kreacji postaci. Można ją jednak potraktować jako swego rodzaju aneks do rok wcześniejszych *Ości*, jakby symfonia Karpowicza była cyklem dwóch utworów — nie tak rozbudowanym, jak potem tetralogia Szostaka, ale mającym muzyczne precedensy w *Niedokończonej* Schuberta, II symfonii Prokofiewa lub ostatniej sonacie fortepianowej Beethovena. Młody reżyser mógłby być jednym z bohaterów *Ości*, przedstawiających warszawską sieć towarzyską (niekiedy można rozpoznać znajomych autora jako pierwotne postaci)²⁹ w *stricte* personalnej narracji polifonicznej jak w *Kronice umarłych* (z równorzędnych perspektyw kolejnych bohaterów). W samych *Ościach* sztuka występuje tylko w swym „niższym” wcieleniu (strukturalnie odpowiadającym kamieniarstwu w powieści *Płazy*): jako *drag* bohatera wzorowanego na postaci Kim Lee³⁰; brak też w tej powieści głębi historycznej, co sprawia, że dopiero po wirtualnym połączeniu z *Sonką* można o nich wspólnie myśleć jako o kompletnej realizacji formy powieści symfonicznej.

Podobną jak u Szostaka cykliczność wśród powieści roczników siedemdziesiątych można dostrzec w twórczości Szczepana Twardocha — pięć tomów od *Morfiny* po *Pokorę* łączą wyraźne pokrewieństwa, ale do omawianego tu podgatunku jednoznacznie przynależy z tej serii jedynie *Drach*. Bohater współczesnej warstwy powieści to wzięty architekt Nikodem — jego artystyczny i w konsekwencji także finansowy sukces charakteryzowany jest bardzo podobnie jak w przypadku bohaterów Szostaka (*Mateusz z Wrózenia z wnętrzości*), *Płazy* i Karpowicza:

Pierwszy polski architekt z Nagrodą Miesa van der Rohego. Koledzy Nikodema z Medusa Group byli nominowani dziesięć lat wcześniej, ale nie dostali, a Nikodem Gemander dostał. Nikodem Gemander o swojej Nagrodzie Miesa

²⁹ Bohater *Sonki* ma natomiast sporo wspólnego z samym Karpowiczem jako Podlasianinem, który zrobił karierę w Warszawie; niekiedy bywa zresztą nazywany Ignacym zamiast Igorem. Zob. na przykład: T. Mikulicz, *Ignacy Karpowicz: Białystok wciąż jest moim miastem* (rozmowa), „Kurier Poranny” 7.01.2016, <https://poranny.pl/ignacy-karpowicz-bialystok-wciaz-jest-moim-miastem/ar/9226911> (dostęp: 2.07.2024).

³⁰ Por. <https://muzeumwoli.muzeumwarszawy.pl/wystawa/kim-lee-krolowa-warszawy/> (dostęp: 28.12.2023).

van der Rohego myśli jak o wielkim, środkowym palcu pokazanym światu. Kolegom ze studiów, gliwickim profesorom i doświadczonym architektom, wszystkim, którzy Nikodema i jego pracowni nienawidzą, a imię ich Legion. [...] Nikodem trafia na okładki gazet dla kobiet, [...] twarz Nikodema staje się twarzą młodej polskiej architektury³¹.

Historyczne warstwy powieści przedstawiają przodków Nikodema na tle burzliwych dziejów Śląska w czasie obu wojen światowych (choć z retrospekcjami do dalszej przeszłości) i pomiędzy nimi. Specyficzna jest maniera tytułowania rozdziałów: każdy „tytuł” to w istocie lista lat, w których rozgrywają się powiązane epizody — mikroplanów czasowych jest zatem bardzo wiele, a ich przeplot — nietypowo gęsty, na przykład w rozdziale szóstym części pierwszej: „1904–1914, 1918, 1919, 1930, 1945, 1951, 1987, 1997, 1998, 2013”. W ramach poetyki symfonicznej można je chyba rozumieć jako szczegółową instrumentację poszczególnych motywów, a tytuły — jako kolumnę nazw instrumentów na początku partytury. Zestaw kluczowych motywów *Dracha* jeszcze bardziej zbliża go do omówionych wyżej powieści. To nie tylko artysta wobec rodzinnej pamięci i historii, lecz także wieloetniczność i wielojęzyczność³² ziemi zmieniającej przynależność państwową, a w epizodach — zaburzenia i choroby psychiczne wraz z opisami szpitala psychiatrycznego i mordowania chorych przez nazistów³³.

Śląskie wątki powieści Twardocha najbliższy precedens mają w *Gnoju* (2003) Wojciecha Kuczoka. Tego najwcześniejszego z analizowanych tu dzieł nie można jeszcze uznać za jednoznaczny przykład omawianego nurtu, wyraźnie go jednak zapowiada. Trzy części książki — *Przedtem, Wtedy, Potem* — tworzą plany czasowe podobne do tych w *Pulverkopfie*, choć nie są narracyjnie przeplecione, lecz zestawione w porządku chronologicznym jako wyraźnie osobne segmenty o odmiennej poetyce, przedstawiające kolejno dzieje rozgałęzionych śląskich rodów, z których wywodzi się pierwszoosobowy narrator, jego dzieciństwo i dorastanie oraz najbardziej szkicowo — terażniejszość młodego mężczyzny. Dzieje przodków uwikłane są w historię, w tym wojny

³¹ Sz. Twardoch, *Drach*, Kraków 2014, s. 243–244.

³² Liczne dialogi sformułowane są po śląsku, pojedyncze kwestie — po niemiecku. Zob. M. Steciąg, „*Lingua receptiva*” w powieści Szczepana Twardocha „*Drach*”, „Socjolingwistyka” 29, 2015, s. 325–335; B. Wyderka, *Gwara w twórczości nowej fali prozaików śląskich: Wojciech Kuczok i Szczepan Twardoch*, „Stylistyka” 25, 2016, s. 409–427; R. Makarska, *Tekstowa wielojęzyczność jako zapisywanie miejsca. Regionalizm, polikulturowość i wielojęzyczność nowej literatury z Europy Środkowej*, „Wielogłos” 2016, nr 2 (28), s. 81–98.

³³ Sz. Twardoch, *Drach...*, s. 237–240, 358–367, 394.

i zagładę Żydów. Pojawiają się motywy chorób psychicznych (znamienna postać wujka pracującego w szpitalu psychiatrycznym i piszącego powieść imitującą myśli chorego)³⁴ oraz twórczości artystycznej — jeden z krewnych był malarzem, ojciec narratora ukończył ASP³⁵, choć w jego przypadku było to chyba nieporozumienie z racji braku autentycznego talentu. Sztuka nie jest jednak żywiołem narratora, przez co topos klasycznej muzyczności pojawia się jedynie w brutalnym zaprzeczeniu: „Haydn był dla mnie największą katogą. Choć pozostali klasycy wiedeńscy odzwierciedlali mieszczańskie bezguście równie jaskrawo, stary K. szczególnie upodobał sobie Haydna”³⁶.

Wobec starszych pisarzy

Na koniec można zapytać, czy w postulowanym podgatunku wypowiedział się jakiś pisarz innej niż roczniki siedemdziesiąte generacji. Inspiracją dla omawianego nurtu mogłaby była być *Sława i chwała* Jarosława Iwaszkiewicza — odmiennie zbudowana (epopeiczna narracja w prostym porządku zdarzeń, a nie wspomnieniowo-rekonstrukcyjna), ale podobnie wątek muzyka (Edgar Szyller jako kompozytor wzorowany na Karolu Szymanowskim)³⁷ i kształtowania osobowości wplatająca w opowieść o polskiej dwudziestowiecznej historii. To jednak dzieło zbyt wczesne, by przypisać je do tej samej fali kolektywnego natchnienia, co powieści Pasewicza czy Twardocha. Znacznie im bliższy wydaje się wspomniany już *Traktat o łuskaniu fasoli* (2006) Wiesława Myśliwskiego (urodzony w 1932). Podobnie jak omawiane wyżej utwory powieść ta łączy motywy muzyczne z kwestią dwudziestowiecznej historii i tragicznej pamięci³⁸, a także dojrzewania jednostki. Pokrewna temu wzorcowi wydaje się też powieść *Śpiewaj ogrody* (2014) Pawła Huellego (urodzony w 1957), zbyt późna, żeby mogła zainspirować cały nurt, choć rozwijająca wątki z wczesnego

³⁴ W. Kuczok, *Gnoj*, Warszawa 2004, s. 29–34.

³⁵ *Ibidem*, s. 36–45, 95.

³⁶ *Ibidem*, s. 125–127. Por. P. Górecki, „Tylko zdechlaki nie lubią żuru”. Studium męskiej przemoicy w „Gnoju” Wojciecha Kuczoka, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 43, 2022, s. 111–113.

³⁷ Zob. R. Romaniuk, *Karol Szymanowski jako bohater utworów Jarosława Iwaszkiewicza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 28, 2020, s. 213–219. W twórczości omawianych autorów Iwaszkiewicz pojawia się u Twardocha (*Morfina*) i Karpowicza (*Miłość*), nie widać jednak bezpośredniego związku z problematyką omawianą w niniejszym artykule.

³⁸ Zob. P. Krajewski, „Pamięć jest ciekawym instrumentem”. O pamięci i historii w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego, „Koło Historii” 2018, nr 23, s. 229–243. Ostatni fragment szkicu nosi tytuł „Muzyka, która ocala” i zrazu dotyczy motywów muzycznych w powieści, następnie metaforycznie je uogólniając (s. 239–242).

tomu *Opowiadania na czas przeprowadzki* (1991)³⁹. Rzecz rozgrywa się w rodzinnym Gdańsku autora, traktowanym jako niemiecko-polski palimpsest. Narracja prowadzona jest przez współczesnego Polaka; choć formalnie pierwszoosobowa, nie skupia się na narratorze, lecz na opowieści pozostałej w Gdańsku Niemki, pani Grety, którą poznał w dzieciństwie — opowieści dotyczącej Gdańska lat trzydziestych, wojny i tużpowojennych, z odniesieniami do największych dramatów tego okresu (narastanie nazizmu, prześladowanie Żydów i zagłada, zbrodnie czasów okupacji, obóz Stutthof, nadejście Armii Czerwonej i wojenne gwałty, powojenne wysiedlenia). Sytuacja komunikacyjna przypomina zatem *Pulverkopfa* i *Sonkę*: dwudziestowieczne tragedie przekazane zostają za pośrednictwem zwierzeń starszej kobiety wspominającej miłość czasów młodości. Głównym bohaterem wspomnień Grety jest jej mąż: niemiecki antyfaszysta więziony przez rodaków w Sztutowie, a po przejściu frontu wywieziony jako Niemiec do pracy na Syberii i tam zaginiony. Przede wszystkim jednak — awangardowy kompozytor (jego skrupulatnie wyliczone utwory przepadają skonfiskowane przez Gestapo), wbrew własnej estetyce uzupełniający fragmentaryczną partyturę nieznaną (zmyśloną przez Huellego) opery Ryszarda Wagnera odkrytą przez siebie w antykwariacie muzycznym⁴⁰.

Osnute na historii Szczurołapa z Hameln libretto staje się alegorią uwiedzenia Niemców przez Hitlera (swoistym *mise en abyme*), czytelną już dla bohaterów. Zarazem dla nazistów Wagner to sprawa wagi państwowej (powieść obszernie opisuje, jak sopockie inscenizacje dramatów muzycznych stają się medium dla transmisji nazistowskiej ideologii w Gdańsku), ostatecznie właśnie za zatajenie swojego odkrycia bohater trafia do Stutthofu. Praktyka kompozytorska, wykonawcza i sama muzyka (różnych kompozytorów) opisywane są w powieści bardzo obszernie. Stają się też metaforą aktywności narratora, który na podstawie opowieści Grety układa „swoją własną partyturę”⁴¹ — literacką (czyli powieść, którą właśnie czytamy?), bo jak podkreśla,

³⁹ W opowiadaniu *Przeprowadzka* pojawia się pani Greta grająca Wagnera — najwyraźniej ta sama, co po latach w powieści: P. Huelle, *Opowiadania na czas przeprowadzki*, Kraków 2007, s. 58–70.

⁴⁰ Por. A. Al-Araj, *Muzyka w cieniu wojny. O powieści „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. 355–368, oraz M. Sokalska, *Powieść wagnerowska — powieść muzyczna?*, „Folia Litteraria Polonica” 52, 2019, nr 1, s. 303–309.

⁴¹ P. Huelle, *Śpiewaj ogrody*, Kraków 2014, s. 240, 267, 294. Por. A. Al-Araj, „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego — *dzieło-partytura?*, [w:] *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016, s. 119–131. Spośród omawianych autorów dzieło literackie porównuje do partytury także Szostak, podkreślając współtwórczy udział odbiorcy „wykonującego” utwór: „Książka jest swego rodzaju partyturą — tak jak sobie wyobrażam partyturę, nie będąc muzykiem — stanowi zarys melodii i aranżacji, którą wykonuje orkiestra. Jednak z tego, co mówią muzycy, muszą oni do tego zapisu nutowego dodać

w przeciwieństwie do swoich głównych bohaterów muzykiem nie jest. Ten metafikcyjny aspekt powieści to kolejna analogia do utworów Karpowicza (który opisuje przedstawienie teatralne na motywach opowieści Sołki), Pasewicza (narrator pisze powieść o Hannenheimie) i Szostaka (*Poniewczasie*); z powieścią Pasewicza łączy także *Śpiewaj ogrody* dług zaciągnięty u *Doktora Faustusa*. Wspólna jest też wielojęzyczność: nie ograniczona do niemieckiej i polskiej (dużo się w powieści mówi o relacjach między tymi językami w zmieniających się radykalnie realiach polityczno-społecznych, o nauce języka obcego i o przekładzie), lecz obejmująca także kaszubski, często występujący w dialogach⁴²; podobnie jak Karpowicz, kwestie obcojęzyczne tłumaczy Huelle w przypisach. Jak w *Pulverkopfe*, część licznych głosów zapośredniczona jest przez dokumenty: nie tylko partyturę Wagnera, lecz i obszernie „cytowany” dziennik budowniczego domu (jednego z dworów przy ulicy Polanki), stanowiącego centralny punkt powieściowej przestrzeni — osiemnastowiecznego Francuza osiadłego w Gdańsku po wojnie o sukcesję polską. Epatujący opisami zbrodni seksualnych dziennik zdaje się antycypować twórczość markiza de Sade, szczątki ofiar autora zostają jednak faktycznie znalezione — z jednej strony jako metafora zbrodni hitlerowskich, z drugiej — jako nieco zmodyfikowana realizacja motywu szaleństwa, powracającego w omawianej tu serii. Epizodycznie wzmiankuje się też chorobę psychiczną ojca odkrywcy Wagnerowskiej partytury i jego własną obawę w chwili kryzysu, że odezwie się w nim rodzinne obciążenie tego rodzaju⁴³.

Wagnerowskie *Gesamtkunstwerk* to chyba lepsza niż „mahlerowska symfonia” metafora intersemiotycznego aspektu rozważanych tu fabuł⁴⁴, w których

całkiem sporo od siebie, żeby ten utwór zabrzmiał. Niektórzy mówią nawet, że partytura to zaledwie 50 proc. tego, co się wydarza podczas koncertu. Z książką jest podobnie” — A. Piątkowska, *Wit Szostak: Literatura wyciąga nas z fotela i kapci w stronę nieznanego* (rozmowa), „Gazeta Krakowska” 27.10.2023, <https://plus.gazetakrakowska.pl/wit-szostak-literatura-wyciaga-nas-z-fotela-i-kapci-w-strone-nieznanego/ar/c13-18016989> (dostęp: 1.07.2024).

⁴² Zob. I. Kępką, L. Warda-Radys, *Językowa kreacja Kaszubów w utworze „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, „Język — Szkoła — Religia” 13, 2018, nr 2, s. 66–86. Pojawia się też wzmianka o muzyce kaszubskiej — bohaterka żałuje, że nie potrafi jej zapisać: P. Huelle, *Śpiewaj ogrody...*, s. 205. Spoza muzyki klasycznej pochodzi też jazzowy saksofon (*ibidem*, s. 316), przywołujący na myśl *Traktat o łuskaniu fasoli* i *Poniewczasie*.

⁴³ P. Huelle, *Śpiewaj ogrody...*, s. 214. „Klasyczne” szaleństwo jak z seminarium Marii Janion, której był magistrantem (pisząc o Iwaszkiewiczu), Huelle przedstawia w ostatnim ogniwie cyklu *Opowiadania na czas przeprowadzki* (*Mina*) — jako zamkniętą w szpitalu psychiatrycznym schizofreniczkę, dawną przyjaciółkę narratora: P. Huelle, *Opowiadania...*, s. 165–182.

⁴⁴ W *Sońce* natomiast można by się doszukiwać inspiracji Wagnerowskiej na innym poziomie: ta opowieść o katastrofie wywołanej fatalną siłą miłości na przekór wojnie i społecznym zobowiązaniom wiele ma z *Tristana i Izoldy*.

spośród sztuk nie zawsze akurat muzyka jest na pierwszym planie. Opisy Huellego obejmują nie tylko muzykę, lecz i wizualno-choreograficzne aspekty sopockich przedstawień; niemiecki kompozytor to także utalentowany rysownik amator (rysunki to jedyna ocalała — naocznie znana narratorowi — część jego twórczości). Opis przydomowego ogrodu jest tak bogaty, że ogrodnictwo staje się w nim sztuką ogrodniczą.

Traktat o łuskaniu fasoli to dzieło na tyle wczesne, że można w nim widzieć istotną inspirację dla całego opisywanego tu nurtu, aczkolwiek nie należy go sprowadzać do naśladowania mistrza prozy przez adeptów powieściopisarstwa, pierwsze (niedojrzałe jeszcze) zapowiedzi powieści symfonicznych pojawiły się bowiem już w *Gnoju* i *Oberkach do końca świata* powstałych przed publikacją arcydzieła Myśliwskiego. Utwór Huellego ukazuje się, gdy omawiany podgatunek był w rozkwicie, mógł więc wpłynąć na jego późniejsze realizacje (zwłaszcza na *Pulverkopfa*), ale i sam chyba odpowiadał na zjawiska zaistniałe już w polu literackim; pozycja autora więcej ma chyba zatem wspólnego z rolą partnera w dialogu z młodszymi kolegami, podczas gdy Myśliwski to raczej ich nauczyciel.

Bibliografia

- Al-Araj A., *Muzyka w cieniu wojny. O powieści „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Universitas, Kraków 2016, s. 355–368.
- Al-Araj A., *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF” 35, 2017, nr 2, s. 29–39.
- Al-Araj A., „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego — *dzieło-partytura?*, [w:] *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Avalon, Kraków 2016, s. 119–131.
- Biłas-Pleszak E., „Saksofon to świat” — *językowy obraz instrumentów w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Język Artystyczny” 16, 2017, s. 103–117.
- Bogacz Sz., *Koło kwintowe*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Bronder A., „?/od nowej strony?/. O intertekstualnym i intersemiotycznym wymiarze „Sońki” Ignacego Karłowicza”, „Język Artystyczny” 16, 2017, s. 119–133.
- Burska L., „Pokolenie” — *co to jest i jak używać?*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 17–32.
- Czyżak A., *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca. O „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Folia Litteraria Polonica” 15, 2012, nr 1, s. 257–266.
- Głowiński M., *Muzyka w powieści*, „Teksty” 1980, nr 2 (50), s. 98–114.

- Gontarz B., *Meandry etyczne podmiotu w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, [w:] „Ja” w przestrzeniach aksjologicznych, red. L. Zwierzyński, M. Wiszniowska, P. Paszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 176–279.
- Górecki P., „Tylko zdechlaki nie lubią żuru”. Studium męskiej przemocy w „Gnoju” Wojciecha Kuczoka, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 43, 2022, s. 111–130.
- Huelle P., *Opowiadania na czas przeprowadzki*, Znak, Kraków 2007.
- Huelle P., *Śpiewaj ogrody*, Znak, Kraków 2014.
- Karpowicz I., *Sońka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Kęпка I., Warda-Radys L., *Językowa kreacja Kaszubów w utworze „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, „Język — Szkoła — Religia” 13, 2018, nr 2, s. 66–86.
- Koprowska K., *Konflikty miejsca urodzenia w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, „Tematy i Konteksty” 2017, nr 7 (12), s. 345–358.
- Krajewski P., „Pamięć jest ciekawym instrumentem”. O pamięci i historii w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego, „Koło Historii” 2018, nr 23, s. 229–243.
- Kuczok W., *Gnoj*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.
- Kuska W., *Leksyka muzyczna w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Język. Religia. Tożsamość” 2022, nr 2 (26) A, s. 39–53.
- Makarska R., *Tekstowa wielojęzyczność jako zapisywanie miejsca. Regionalizm, polikulturowość i wielojęzyczność nowej literatury z Europy Środkowej*, „Więlogłos” 2016, nr 2 (28), s. 81–98.
- Małochleb P., *Zagadki i labirynty. Rozmowa z Edwardem Pasewiczem*, „Dwutygodnik” 2021, nr 6 (309), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9553-zagadki-i-labirynty.html> (dostęp: 29.12.2023).
- Meyer K., *Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.
- Mikulicz T., *Ignacy Karpowicz: Białystok wciąż jest moim miastem* (rozmowa), „Kurier Poranny” 7.01.2016, <https://poranny.pl/ignacy-karpowicz-bialystok-wciaz-jest-moim-miastem/ar/9226911> (dostęp: 2.07.2024).
- Odija D., *Kronika umarłych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
- Odija D., *Pusty przelot*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Pasewicz E., *Pulverkopf*, Wielka Litera, Warszawa 2021.
- Pasewicz E., *tb*, kserokopia.art.pl, Kielce 2005.
- Piaskowski Ł., *W jaki sposób forma muzyczna staje się gatunkiem literackim*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 66, 2023, nr 1, s. 135–150.
- Piątkowska A., *Wit Szostak: Literatura wyciąga nas z fotela i kapci w stronę nieznanego* (rozmowa), „Gazeta Krakowska” 27.10.2023, <https://plus.gazetakrakowska.pl/wit-szostak-literatura-wyciaga-nas-z-fotela-i-kapci-w-strone-nieznanego/ar/c13-18016989> (dostęp: 1.07.2024).

Płaza M., *Robinson w Bolechowie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2017.

Potkański J., *Kuchnia Wita Szostaka*, [w:] *Kulinarische Welt in Sprache, Kultur und Literatur*, t. 2, red. E. Pawlikowska-Asendrych, J. Szczęk, Verlag Dr. Kovac, Hamburg 2023, s. 191–200.

Potkański J., *Schizofrenia we „Wrózeniu z wnętrzości” Wita Szostaka*, „Prace Literackie” 61, 2022, s. 125–140.

Potkański J., *Zmarli i zaświaty w „Poniewczasie” Wita Szostaka*, „Tekstualia” 2022, nr 4 (71), s. 7–28.

Romaniuk R., *Karol Szymanowski jako bohater utworów Jarosława Iwaszkiewicza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 28, 2020, s. 210–224.

Siła wewnętrznego doświadczenia (wywiad z Witem Szostakiem), „Katedra” 21.11.2008, <https://katedra.nast.pl/artukul/3673/Wywiad-z-Witem-Szostakiem/> (dostęp: 28.12.2023).

Sokalska M., *Powieść wagnerowska — powieść muzyczna?*, „Folia Litteraria Polonica” 52, 2019, nr 1, s. 291–312.

Steciąg M., *„Lingua receptiva” w powieści Szczepana Twardocha „Drach”*, „Socjolingwistyka” 29, 2015, s. 325–335.

Szostak W., *Cudze słowa*, Powergraph, Warszawa 2020.

Szostak W., *Fuga*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2012.

Szostak W., *Poniewczasie*, Powergraph, Warszawa 2019.

Szostak W., *Wrózenie z wnętrzości*, Powergraph, Warszawa 2015.

Szot W., *Pasewicz: Tytuł jest po niemiecku, bo nie znam lepszego słowa na kogoś, kto ma „głowę w proszku”* (rozmowa z E. Pasewiczem), „Gazeta Wyborcza” 6.09.2022, <https://wyborcza.pl/7,75517,28746019,pasewicz-tytul-jest-po-niemiecku-bo-nie-znam-lepszego-slowa.html> (dostęp: 29.12.2023).

Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Krakowska Alternatywa & RABID, Kraków 2002.

Twardoch Sz., *Drach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

Wyderka B., *Gwara w twórczości nowej fali prozaików śląskich: Wojciech Kuczok i Szczepan Twardoch*, „Stylistyka” 25, 2016, s. 409–427.

Streszczenie

Powieściowe symfonie roczników siedemdziesiątych

Artykuł analizuje wspólną tematykę i chwytów w zbiorze powieści polskich pisarzy urodzonych w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku, za zwieńczenie stopniowo kształtującego się nurtu uznając powieść *Pulverkopf* Edwarda Pasewicza. Porównywane elementy to intersemiotyczne odniesienia do różnych sztuk (zwłaszcza muzyki), często w konwencji powieści o artyście, wielość planów czasowych w fabule, łączących współczesność z tragiczną historią XX wieku, oraz multietniczność i wielojęzyczność świata przedstawionego. Złożoność faktury badanych tekstów pozwala je przyrównać do neoromantycznej symfonii, jak to *explicite* czyni Pasewicz ze swoim utworem.

Słowa kluczowe: Edward Pasewicz, Daniel Odija, Wit Szostak, Ignacy Karpowicz, Szczepan Twardoch, Paweł Huelle, Maciej Płaza