

W rytmie oberka dookoła świata. Inspiracje muzyczne w utworze *Oberki do końca świata* Wita Szostaka

SZOSTAK I MUZYKA

Wit Szostak należy do stosunkowo szerokiego grona pisarzy współczesnych żywo interesujących się muzyką i pragnących transponować zdobycze sztuki dźwięków na grunt literatury. Zajmuje go – jak sam przyznaje w wywiadach – nie tylko bierna obserwacja artystycznych poczynąń, lecz także praktykowanie gry na instrumentach (głównie skrzypcach) czy tańca ludowego i spisywanie zasłyszanych utworów, różne formy ich rejestracji¹. Jego fascynacja polską muzyką tradycyjną zaowocowała chęcią wnikięcia w kulturę wsi, poznania jej mitologii, w czym pomógł mu mistrz w swoim fachu – Jan Gaca (1933–2013), uczący Szostaka wykonywania oberków. Głębia i autentyzm owych doświadczeń miały niebagatelne znaczenie dla artystycznego rozwoju autora *Oberków do końca świata* (2007), który często podkreśla niezbywalność

kategorii wewnętrznego przeżycia w procesie powstawania dzieła literackiego:

Ta inspiracja biegnie nie tyle z otaczającej mnie rzeczywistości, co raczej z głębi mojego doświadczenia jakiejś sfery rzeczywistości. Dopiero jakaś część świata mocno przeze mnie przeżyta – jako pasja, fascynacja, jakaś powracająca i nie dająca się rozwiązać tajemnica – może stać się pożywką dla pisania. [...] Jeśli miałbym sam określić, co jest siłą moich tekstów – na ile pisarz może to sam wskazać – to jest to właśnie siła tego wewnętrznego doświadczenia².

W innym miejscu – mówiąc o wymogu artystycznej bezkompromisowości i ryzyku, jakie wiąże się z jego przestrzeganiem – Szostak zauważa:

Dla mnie pisanie jest procesem odkrywania, poprzez opowieść, jakichś prawd; to dążenie do lepszego zrozumienia tego wszystkiego, co nas otacza; spojrzenie na rzeczywistość z perspektywy, z której się dotąd nie spoglądało. To oczywiście spore ryzyko, ale głęboko wierzę, że tylko tak można pisać. [...] W tym sensie opowieść musi być najpierw prawdziwa dla mnie, muszę czuć, że

¹ Zob. m.in. *Siła wewnętrznego doświadczenia*, <http://katedra.nast.pl/artukul/3673/Wywiad-z-Witem-Szostakiem>; zapis wideo rozmowy z Witem Szostakiem emitowanej w Xiegarni na antenie TVN24, <https://xiegaria.pl/wideo/wit-szostak-wywiad>; *Wit Szostak: moje książki są coraz mniej fantastyczne*, Czwórka: Polskie Radio, <http://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/1101957,Wit-Szostak-moje-ksiazki-sa-coraz-mniej-fantastyczne> (9.08.2016). Autor przyznał w wywiadzie dla Polskiego Radia, że zarzucił już muzykowanie, bowiem ma tendencję do szybkiego spalania się w swoich pasjach.

² *Siła wewnętrznego doświadczenia*, op. cit. Wszystkie wyróżnienia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

kopałem tak głęboko, jak tylko się dało. [...] Inaczej czytelnik wyczuje fałsz³.

Zainteresowanie muzyką i sposobami jej „odzwierciedlenia” w materii języka zdaje się jednak wynikać nie tylko z prywatnych upodobań czy pasji twórcy – stosowane przez Szostaka zabiegi intermedialne pomagają mu, jak sądzę, urzeczywistnić konkretną wizję literatury, odnaleźć własny głos, którym może on opowiadać o najistotniejszych kwestiach⁴. A te, podobnie jak abstrakcyjna z natury sztuka dźwięków, wymykają się dyskursowi:

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...⁵

Mimo swoich ograniczonych możliwości, to jednak „brzmiący” język, zdaniem pisarza, konstytuuje opowieść, która pozwala choćby w najmniejszym stopniu zbliżyć się do prawdy o człowieku i otaczającym go świecie:

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 pisanie z muzyką. Nie tylko w warstwie treściowej, ale przede wszystkim formalnej⁶.

Złożoność i niedefiniowalność życia wykluczają, jak wiadomo, możliwość pełnego zrozumienia, dątarcia do istoty rzeczywistości, także przy użyciu literackich narzędzi. Stąd styl Szostaka cechuje swoista niekonkluzywność, w jego utworach nie pojawiają się jednoznaczne przesłania i proste rozstrzygnięcia⁷. Autor *Fugi* koncentruje się raczej na oddaniu migotliwości świata:

W *Chocholach* próbowałem pokazać właśnie to migotanie świata, ciągłą zmienność, jakąś prawdę naszego doświadczenia. Narrator opisuje bardzo różne Krakowy, choć czytelnik po topografii ulic i nazewnictwie może odnaleźć to, co sam zna z własnego doświadczenia albo planów miasta. Który Kraków jest prawdziwy? Nie wiem. Nie wiem nawet, czy jest sens poszukiwania jakiegoś „Krakowa 0”, który byłby wzorcem rozmaitych odkształceń. Kraków istnieje dla narratora tylko w tych przemianach [...]⁸.

Okazuje się, że to właśnie kontakt z różnymi dziedzinami sztuki – m.in. muzyką – i zaznajomienie się z właściwymi danej dyscyplinie środkami artystycznego wyrazu umożliwiają pisarzowi dostrzeżenie subtelności, wielowymiarowości znaczeń:

Sądzę, że kontakt ze sztuką – muzyką, architekturą, malarstwem – jest niezwykle istotny nie tylko w pisaniu, ale w ogóle w życiu. Bo obcowanie z dobrą sztuką pozwala człowiekowi na przebywanie w pobliżu piękna. Dla mnie chyba najważniejsze jest to, że głębsze wejście w którąś z artystycznych dziedzin pozwala dostrzec w niej pewne subtelności, zobaczyć, że wcale nie trzeba używać topornych, przerysowanych środków, by coś ważnego wyrazić. Większość arcydzieł oddziałuje przez półcień, brak w nich wyzywającej krzykliwości. Ich piękno odkrywa się długo, ale za to dłużej też smakuje. Natomiast sposób, w jaki to wszystko

³ *Nie jestem pisarzem konwencji*, wywiad z Witem Szostakiem, <http://polter.pl/ksiazki/Wywiad-z-Witem-Szostakiem-c24319> (9.08.2016).

⁴ Symptomatyczny w tym kontekście wydaje się fakt, że jedna z najbardziej „muzycznych” powieści Szostaka – *Oberki do końca świata* – jest pierwszym dziełem twórcy, w którym dystansuje się on wobec, preferowanej uprzednio, konwencji fantastycznej.

⁵ „*Jestem ostatnim królem Polski*”. Wywiad z Witem Szostakiem, <http://popmoderna.pl/jestem-ostatnim-krolem-polski-wywiad-z-witem-szostakiem> (9.08.2016).

⁶ *Sila wewnętrznego doświadczenia*, op. cit.

⁷ Autor *Oberków...* otwarcie przyznaje: „Boję się raczej odpowiedzi, boję się łatwości, z jaką odpowiadamy sobie na najtrudniejsze nawet pytania, i samozadowolenia, które towarzyszy kolekcjonowaniu odpowiedzi. [...] Nie boję się pytań ani nie traktuję ich jako wyzwania. [...] Ja wolę krążyć wokół pytań i starać się zrozumieć, o co naprawdę nas pytają” (zob. *Wywiad miesiąca – Wit Szostak*, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/201-6/01/wywiad-miesiaca-wit-szostak.html> [9.08.2016]).

⁸ *Nie jestem pisarzem konwencji*, op. cit.

przekłada się na literaturę, jest dla mnie wciąż zagadką. Mam jednak nadzieję, że jakiś związek jest⁹.

Towarzyszące Szostakowi pragnienie eksplorowania na gruncie literatury kwestii niepoddających się łatwej racjonalizacji, uwypuklania problemów o wybitnie egzystencjalnym charakterze, warunkuje predykcję do pewnego formalnego rygoru, pozwalającego na uniknięcie chaosu. O skomplikowanych relacjach zachodzących między treścią a konstrukcją swoich dzieł twórca 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 ścisły i dość dziwaczny w gruncie rzeczy związek¹⁰.

I tutaj ponownie w sukurs pisarzowi przychodzi sztuka dźwięków i jej formalna organizacja, która stanowiła źródło inspiracji dla Szostaka zarówno w trakcie tworzenia *Oberków...*, jak i *Fugi*. Wydaje się ponadto, że taki sposób konstruowania powieści – w oparciu o wzorce muzyczne – jest także pochodną silnej fascynacji autora *Chochółów* literaturą iberoamerykańską:

Co mnie w tej literaturze uwiodło? Barokowy język, frazy gęste jak gruba warstwa masła rozsmarowana na chlebie, odwaga 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 odsłonić¹¹.

⁹ Ibidem.

¹⁰ „Jestem ostatnim królem Polski”. Wywiad z Witem Szostakiem, op. cit.

¹¹ *Nie jestem pisarzem konwencji*, op. cit. Najbardziej jaskrawym przykładem iberoamerykańskiego pisarza silnie zainspirowanego konstrukcyjnością muzyczną jest prawdopodobnie Julio Cortázar, w którego dziełach pojawiają się aluzje tak do formy otwartej (*Gra w klasy*), jak i fugi (opowiadanie *Clone* z tomu *Queremos tanto a Glenda*, zbudowane na planie *Musikalisches Opfer* BWV 1079

Atencja, z jaką pisarz odnosi się do kwestii formalnych oraz języka, uwypukla przekonanie Szostaka o kreatywnym potencjale literatury. Autor *Fugi* zdaje się dystansować w swoich dziełach od codzienności, unika publicystyki – stwarzanie alternatywnych rzeczywistości jest w jego przypadku sposobem na uchwycenie pewnych odwiecznych zależności kształtujących obraz świata i człowieka w nim zanurzonego. Niewykluczone, iż nawiązania o charakterze intermedialnym umożliwiają Szostakowi podtrzymanie owego iluzorycznego stanu, częściowe okiełznanie przemijania – trudno zatem się dziwić, że to mityczny Orfeusz staje się dla autora *Oberków...* wzorem artysty wszech czasów:

[...] w społecznościach tradycyjnych pieśń odgrywa zasadniczą rolę w zmaganiach człowieka z rzeczywistością metafizyczną. Żeby daleko nie szukać: w micie o Orfeuszu dzięki muzyce bohater może zaczarować Charona, który przewozi go przez Styks, może tak zaczarować króla Hadesu, że ten pozwala mu wyprowadzić Eurydykę. Ostatecznie cała misja nie kończy się zbyt dobrze, ale to muzyka umożliwiła Orfeuszowi odwrócenie śmierci. To jest ten sam motyw – przekształcenie pewnych niezmiennych prawideł śmierci¹².

OBERKI DO KOŃCA ŚWIATA – ODWIECZNA PIEŚŃ PRZEMIJANIA

Gwałtowność przeżyć wywołanych kontaktem z muzyką ludową była w przypadku Szostaka uwarunkowana – do pewnego stopnia – przez jego pochodzenie. Wydaje się, że ów brak w biografii doświadczeń, które pozwalałyby pisarzowi na częściową choćby identyfikację ze społecznością wiejską, zadecydował o określonej poetyce *Oberków...*, stanowiącej pokłosie świeżości autorskiego spojrzenia (podyktowanego przez szczerą

J.S. Bacha). O swoim podziwie wobec sztandarowego utworu Latynosa Szostak mówi w następujący sposób: „Zaczęło się od *Gry w klasy* Cortáзара. Uwiódł mnie formalny eksperyment, ale też język, sposób opowiadania, znakomite partie poświęcone jazzowi i rozmaite sceny, które siedzą we mnie do dzisiaj, choć przyznaję, że od wielu lat nie miałem tej powieści w rękach” (zob. ibidem).

¹² *Umieranie nie jest końcem życia* – wywiad z Witem Szostakiem, <http://www.pozytywy.com/artykuly/463-umieranie-nie-jest-koncem-zycia-wywiad-z-witem-szostakiem> (9.08.2016).

pasję), z drugiej jednak strony – zasadzającej się na wyjątkowej spostrzegawczości i zdolności krytycznego myślenia. Stąd też przywołana przez narratora charakterystyka muzykantów – innym grupom zawodowym nie poświęca się w powieści zbyt wiele uwagi – pozbawiona jest elementów idealizacji, a w opisach nietrudno znaleźć wymyki obnażające chłopską biedę, pijaństwo, zawiść czy zadufanie:

Wedle jednych to Józef Wicher zabrał diabelskie skrzypce po Kobieli. Wedle innych sam poprosił diabła, by ten zniszczył je w chwili Tomaszowej śmierci, aby inni nie przejęli diabelskich oberków i nie zagrozili pozycji Wichra. Jeszcze inni rozpowiadali, że Józef z miłości do Marii zabił swojego brata i zakopał pod kapliczką Świętego Antoniego [...]. Przez te apokryficzne historie przeziebiała z a z d r o ś ć wszystkich okolicznych muzykantów do utalentowanego, choć biednego rodu¹³.

Te fragmenty, wyzbyte – co istotne – cynizmu i prześmiewczego tonu, należą jednak do rzadkości, bowiem na narrację *Oberków...* składa się przede wszystkim muzyka. To właśnie dzięki zderzeniu owych odmiennych porządków: realistycznego i magicznego, autorowi *Fugi* udało się niejako uwiecznić, uchwycić w miejscu zarówno okres największej żywotności wiejskiej tradycji, jak i zobrazować jej postępujący rozkład¹⁴. Szostak w taki oto sposób relacjonuje etap poszukiwania języka, za pomocą którego mógłby opowiedzieć historię rodu Wichrów:

Zanim ruszyła cała reszta, należało znaleźć język do tej powieści. Tak jak w przypadku cyklu smoczogórskiego była to gawęda, a w przypadku *Miasta grobów* – nagrania z wywiadu, tak tu pojawił się pomysł oberków. Chciałem opowiedzieć o tym świecie jego językiem. Ale nie językiem opowieści samych muzykantów, tylko językiem muzyki –

przeplatających się oberków, powracających tematów, wariantów, granych przy różnych okazjach, przez różnych muzykantów¹⁵.

Wszystkie wspomniane elementy pojawiają się w powieści Szostaka. Już sama formuła tytułowa stanowi bezpośrednie nawiązanie do charakteru oberka (pierwotnie zwanego „okrągłakiem”) – tańca wirowego utrzymanego w bardzo szybkim tempie i trójdzielnym metrum, opartego na stałym, powtarzalnym schemacie melodyczno-rytmicznym. Znaczące są ponadto tytuły poszczególnych rozdziałów utworu, w których – poza określeniem gatunkowym (oberek, mazurek, polka) – pojawia się epitetowe rozwinięcie, wskazujące m.in. na charakter, sposób wykonania czy pochodzenie danego tańca (np. „codzienny”, „miejski”, „kościelny”, „po wzgardzie”, „śpiewak”), nazwisko autora-wykonawcy (w tym przypadku – bohatera pozostającego w centrum zainteresowań narratora) oraz, ewentualnie, numer wariantu. Ten ostatni przypomina o – typowej dla muzyki ludowej – skłonności do improwizacji, jak również o dominacji kultury oralnej nad pismem, tendencji do „dopasowywania” utworu do okoliczności oraz luźnym podejściu do kwestii autorstwa¹⁶. Muzyczne skojarzenia budzi ponadto nazwisko rodu – Wicher, którego silnie nacechowane onomatopeicznie brzmienie stanowi aluzję do zamasyztego sposobu gry na skrzypcach, a także do właściwej członkom artystycznej rodziny witalności, podkreślanej przez – oparte na zabawie słownej – sformułowania w rodzaju „Wichry wszystkie grają, Wichry wszystkie skrzypią” [O, s. 41].

Trzon opowieści stanowi, oczywiście, historia żyjącego na Równinie Radomskiej rodu Wichrów – obejmująca okres od 1939 roku do początku XXI wieku – i ich muzycznych perypetii (to swoiste natręctwo tematyczne można uznać, jak sądzę, za ilustrację niepokorniejszej pasji). Sposób kreacji bohaterów

¹³ W. Szostak, *Oberki do końca świata*, Warszawa 2014, s. 243. Kolejne cytaty z powieści przytoczono za tym wydaniem i oznaczono jako O, dodając numer strony.

¹⁴ Interesującym kontekstem dla *Oberków...* byłaby powieść *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza – skądinąd ważna lektura w prywatnym rankingu twórcy *Fugi*. Gwoli ścisłości należy dodać, iż eksponowana w dziele Szostaka transowość muzyki tradycyjnej nie wyklucza jej temporalności – pisarzowi zdarza się wykorzystywać analogie między rozwojem akcji fabularnej i rozwojem kompozycji, o czym świadczy chociażby następujący fragment: „Każde pociągnięcie smyka oddalało go od Marii” [O, s. 36].

¹⁵ *Sila wewnętrznego doświadczenia*, op. cit. Zgodnie z przekazem Szostaka, każdy z zamieszczonych w powieści oberków zainspirowany został konkretnym utworem wykonywanym na Równinie Radomskiej.

¹⁶ Zjawiskiem, które dobrze ilustruje problem wariantowości muzyki ludowej, jest tzw. heterofonia wariacyjna – sposób gry polegający na „odmienianiu” wykonywanych jednocześnie, przez różne instrumenty, linii melodycznych.

intensyfikuje wrażenie ścisłej zależności czy nawet obsesji grajków na punkcie oberków, którą obrazują liczne fragmenty:

To było ostatnie pokolenie, co młóciło cepem i które miało oberkowy rytm w kościach. Ich ciała pamiętały ten rytm lepiej niż sami ludzie. Oberek pulsował w ich mięśniach, płynął ich żyłami. [O, s. 94]

Pokrywka podskakuje w rytm oberka i w tym podskakiwaniu Józef rozpoznaje starodawnego mazurka. [O, s. 9]

Często pojawiające się w dziele wizje występów, momentów wspólnego wykonywania tańców podczas uroczystości rodzinnych czy zabaw, ujmowane są zazwyczaj z perspektywy jednostki, który to zabieg sugeruje łączność stanu ducha bądź osobowości muzykanta ze sposobem gry i charakterem jego twórczości:

Patrzył, jak kręci się w rytm jego muzyki, jak obracają się wokoło jej jasne warkocze, jak drżą płatki w jej kwietnym wianku. Widział jej nieobecne, skupione na rytuale oczy. [...] Józef widział, jak jej pierś fałduje od przyspieszonego tańcem oddechu, widział jej oczy, nieobecne i bezwiednie omiatające izbę. I grał pięknie młody Józef Wicher, i z każdym pociągnięciem smyczka zaciskał zęby, by się nie rozpląkać. A każde pociągnięcie smyka, każdy dźwięk rzucony pod stopy tańczących, każde brzmienie przydeptywane butami panny młodej przybliżało jego nieszczęście. [O, s. 18]

Opowieści Stefana przeganiały troski, nie znosiły odmowy, kategorycznie domagały się wysłuchania. Wszyscy bledli przy Stefanie, brat stolarza Bartłomieja nienachalnie przyćmiewał każdego. Kiedy bębnił z Józefem i Antonim w jednej kapeli, jego bęben zagłuszał skrzypce. [O, s. 216]

Wydaje się jednak, że to nie w samej fabule, opisach muzycznych przygód Wichrów tkwi sedno koncepcji Szostaka. To język, bez reszty podporządkowany tanczej melodii – silnie zrytmizowany, pełen refrenicznie powtarzanych fraz – decyduje o sugestywności tego projektu literackiego. Każdy z oberków rozpoczyna się motywem, swoistym mottem (zazwyczaj 2- lub 4-wersowym), utrzymanym w stylistyce ludowej przyspiewki, który w dalszej partii rozdziału podlega rozbudowaniu

(addytywność), modyfikacji, wariantowaniu¹⁷ – zabieg ten umożliwia rozwój akcji, wzmacnia dramaturgię:

Kiedy się wojna wreszcie na dobre skończyć miała.
Na próżno Maria w oknie Franciszka czekała.
Wdowa, panna czy mężatka – sama siebie pytała. [O, s. 96]

Kiedy się wojna wreszcie na dobre skończyć miała.
Ukochanego długo Maria w Prawsi czekała.
Wdowa, panna czy mężatka – sama siebie pytała. [O, s. 97]

Nie wracał Franek, ciągle Franek z wojny nie wracał.
Maria męża oplakała, chyba wdową została.
Wdowa, panna czy mężatka – sama prawdy nie знаła.
[O, s. 101]

Szczególnie inspirujące okazuje się zestawienie odpowiadających sobie fragmentów z dwóch różnych części powieści¹⁸ – ich odmiennność służy zobrazowaniu trudno uchwytnego procesu zanikania tradycji ludowej oraz, nierzadko rozpaczliwych, prób restytuowania, zachowania jej szczątkowych przejawów. Metaforą upadku dawnej kultury staje się kulawy, wytracający energię rytm, który organizuje nie tylko utwory muzyczne, ale też życie członków wiejskiej społeczności:

Ej, za las, chłopcy, bo za lasem grają.
Ej, bo mi się za lasem panny podobają. [O, s. 9]

Oj, nie pójdziemy za las, choć za lasem grają.
Bo oberki kulawe rytmu nie trzymają. [O, s. 153]

Oj, nie pójdziemy za las, choć za lasem grają.
Muzykanci rytm gubią, kiepsko się starają¹⁹. [O, s. 153]

¹⁷ W zabiegach tych można dostrzec wpływ nie tylko techniki wariacyjnej, ale też ewolucyjnej – zasadzającej się na rozwijaniu, coraz silniejszym modyfikowaniu (za pomocą różnych środków muzycznych) wstępnego materiału kompozycji: inicjalnego tematu, motywu czółowego.

¹⁸ Zwraca uwagę symetryczność owego podziału (podyktowanego zmiennym stanem kultury muzycznej) – obie części inicjowane są przez mazurek „drogowy”, funkcjonujący w powieści na wzór dostojnego poloneza rozpoczynającego uroczystość (takie zastosowanie taniec miał chociażby w, poprzedzającej operę, XVII-wiecznej uwerturze francuskiej). Oberek „słowik” zajmuje analogiczne miejsce w kolejnych odsłonach (nr 4).

¹⁹ Owo „gubienie rytmu” dobrze ilustruje także sam rozwój opowieści, której wątki coraz bardziej się rozplatają i – pozbawione puent czy morałów – zanikają w gąszczu pytań pozostawionych bez odpowiedzi.

Mnogość perspektyw, z jakich próbuje się w *Oberkach...* opowiedzieć historię rodu Wichrów, pozwala czytelnikowi odnieść wrażenie, iż – mimo towarzyszącego mu przekonania o nieuchronności zaniku pewnych zwyczajów – obcuje z wciąż żywą tradycją. Walka „starego” z „nowym” jawi się w ujęciu Szostaka jako pewien odwieczny proces wykazujący znamiona mitu. Literatura zaś jest – ni mniej, ni więcej – tylko drogą do owego mitu.

„MAŁA MITOLOGIA” (MUZYCZNA)

W kulturze wiejskiej Szostak – świadomy kreacyjnej mocy sztuki słowa – odkrył niezgłębione źródło inspiracji. Znużony imaginarius, na którym bazują mityczne opowieści celtyckie czy skandynawskie, zapragnął kontaktu z, do niedawna jeszcze żywą, bliską wielu osobom, tradycją ludową. Pisarz komentuje:

[...] pogłębiając swoje rozumienie kultury tradycyjnej, kultury wiejskiej, odkryłem w niej niesamowity – w mojej opinii – potencjał literacki. Podstawowy sposób konstruowania światów w fantasy we wzorcu tolkienowskim to odwołanie (na rozmaitych poziomach odniesień) do pewnych tropów mitologicznych. [...] Te wielkie mitologie mają wielką zaletę – każda z nich układa się w całościowy, dość spójny system. Mają jednak pewną wadę – są martwe. Mój projekt był zatem inny – poszperać w „małych mitologiach”, w pokruszonej, ale żywej tradycji kultury ludowej, folkloru. Tam, wedle mojej wiedzy, jeszcze do niedawna funkcjonowało coś, co stanowi głębię dla każdego mitu: myślenie mitologiczne, mitologiczne i religijne odniesienie do świata. I uznałem, że może warto spróbować sprowadzić wielki mitotwórczy projekt Tolkiena „pod strzechy” – porzucić świat królów, herosów i bogów, i zejść na ziemię, utkać opowieści zakorzenione w ludowości. Ale cel był ten sam: sprawdzić, na ile mity mogą sensownie organizować dzisiaj nasze myślenie o świecie²⁰.

społeczności wiejskiej²¹. W zarysowanej przez Szostaka wizji melodie oberków wypełniają świat ludzi i natury, tkwią głęboko w świadomości mieszkańców Rokicin, nie tylko tych zawodowo parających się wykonawstwem. Sztuka dźwięków należy do czynników konsolidujących zbiorowość, budujących kolektywne poczucie sensu²². Z drugiej jednak strony – zgoda na jej praktykowanie przysługuje nielicznym, zwłaszcza utalentowanym jednostkom o muzycznych korzeniach, w czym można doszukiwać się związków z XIX-wieczną koncepcją sztuki i kultem artysty:

Nie było go wśród stada wyczekujących śmierci, choć wiedział, że Tomasz kona. Wiedział, bo muzykanci czują takie rzeczy. I wiedział, kiedy stary umarł. [O, s. 177]

A dziad szedł z wioski do wioski, zbierał do supelka wszystkie ludzkie troski. [...] Od razu złowił go uchem, przez pola rozpoznał w nim nie lada muzykanta. I nie znał nikogo, kto by tak grał. Wiedział, że poza nim nikt nie rozpozna w dziadzie wielkiego skrzypka. Wszyscy będą widzieć dziurawą kapotę, będą widzieć niegroźnego szaleńca grającego do zamkniętych domów i bawiącego się z dziećmi. [O, s. 186]

Muzykant – ze względu na swe nieprzeciętne właściwości – cieszy się uznaniem mieszkańców wsi, wzbudzając jednocześnie opór i podejrzliwość. Obcowanie z tajemną sztuką dźwięków, w której tkwi – zgodnie z ludowymi przesadami – pewna nieokiełznana, dionizyjska siła, może sprowadzić na grajka przekleństwo, pozwolić mu dotknąć tego, co zakazane. W koncepcji tej pobrzmiewają, jak sądzę, echa mitu Paganiniego – XIX-wiecznego skrzypka o nadludzkich wręcz możliwościach, którego posądzano o kon-szachty z diabłem:

Dziś umiera zły Kobiela, dość piwa nawarzył. Z diabłami paktował, duszę swoją sprzedał, za muzykę ją oddał, za

Wydaje się, że można z całą stanowczością uznać muzykę ludową za jeden z podstawowych elementów kształtujących myślenie mitologiczne, obraz i rozumienie rzeczywistości oraz tożsamość członków

²⁰ Siła wewnętrznego doświadczenia, op. cit.

²¹ Warto zauważyć, że w *Oberkach...* Szostak – poza żonglowaniem mitami dotyczącymi muzyki – wykorzystuje także archetypy biblijne, na co wskazują imiona głównych bohaterów: Józef, Maria, Jakub.

²² Istotna w tym kontekście wydaje się konstrukcja narratora opowieści – swoistego wodzireja, usiłującego zjednoczyć, wprowadzić grupę czytelników w oberkowy trans.

diabelskie skrzypce, za granie mistrzowskie. [...] Mówili, że w młodości poszedł na pustkowiu i czekał całą noc, cały dzień i jeszcze jedną noc, aż mu się diabeł pokaże. A diabeł się pokazał i Kobiela zaczął go prosić. Prosił o diabelskie skrzypki, co same grają, co dźwięk mają przecudny, prosił o oberki, których nikt nie zna i których nikt poza nim nie pozna, prosił o moc, by gości w tańcu zaczarować, by bez zmęczenia grać całą noc, by gości w tańcu podtrzymywać i nie pozwolić im przestać tańczyć. [O, s. 166–167]

Od wieków wierzono, że diabły zamieszkują rokicińskie wierzbowe dziuple, że z ich wnętrza zdradziecko kuszą wszystkich, a zwłaszcza muzykantów. [O, s. 189]

Owa czarodziejska (i jednocześnie terapeutyczna) moc muzyki silnie dochodzi do głosu w scenie zaklinalnia rzeczywistości przez Jakuba, który – niejako powielając zabieg stosowany przez narratora powieści – zatrzymuje czas i sprawia, że historia omija Rokiciny:

I zaczął grać prastarego oberka. [...] I grał, a chmury gnały po bezkresnym niebie, i grał Jakub, aż oberek dotarł do widnokręgu. A potem wziął Jakub skrzypce swe pod pachę i spokojnym, długim krokiem ruszył na północ. [...] Tak dotarł do kapliczki Świętego Antoniego, która zamykała Rokiciny od północy. I tam zaczął grać tego samego oberka, oberka prastarego, oberka z czasów Maciejowych. [...] A potem Jakub wrócił, wrócił spocony i wyczerpany. Siadł przy stole, położył na nim skrzypce i powiedział Józefowi, że z a t r z y m a ł c z a s. Że zakazał historii wstępu do Rokicin. [O, s. 39–40]

W *Oberkach...* pojawiają się także inne warianty mitu orfickiego:

Kiedy grał który Wicher, cały świat wirował. Bo Wichrowie od Maciejowych czasów potrafili ze swymi skrzypcami rozmawiać, potrafili je uwieść i szeptać im ciepłe słowa. I rzeczywiście, jak grali, to cały świat zaczynał wirować i wszyscy milkli i nawet myśli cichły zasłuchane. [O, s. 44]

Chodził, chodził dziad po wioskach i grał na skrzypczkach, na lichych skrzypczkach. [...] Pańskie psy urywały się z łańcuchów i pędziły za nim. W końcu nie chodził po wioskach sam, lecz otoczony zgają kundli, dużych i małych, zdrowych i chorych. Chodziły wszędzie gdzie on, nie odstępowały go na krok. [O, s. 192–193]

Dowody na istnienie magicznej mocy, tkwiącej w oberkowych melodiach, skłaniają muzykantów ku przekonaniu, iż sztuka dźwięków może zdobyć nad człowiekiem władzę i kierować smykem grajka bez jego większego udziału. Wiele fragmentów powieści obrazuje żywotność tego rodzaju mitu w świadomości wykonawców:

Chciał przerwać, lecz oberek skończyć się nie pozwalał, tylko namolnie nawracał, jakby sam odejść nie chciał. [O, s. 212]

Zacharczało i wyszło mu spod palców granie prawiejskie. I palce wyprzedziły Józefa i ten dopiero po chwili usłyszał, że gra mu się oberek od Tomasza Kobieli. [O, s. 213]

Muzyka ludowa jawi się zatem w *Oberkach...* jako odrębny byt, niezależny od człowieka, i związany bardziej ze sferą transcendentną niż ze światem zmysłowym. Stąd wszelka ludzka ingerencja może działać na niekorzyść sztuki dźwięków, przytrzymując ją w okowach materii – w końcowej partii powieści oberki („pokutujące dusze”) zostają wreszcie uwolnione, a historia – ponownie puszczona w ruch. Tym samym Szostak daje czytelnikowi wyraźny sygnał, iż literatura nie ma mocy zmieniania rzeczywistości i jej odwiecznych praw, takich jak przemijanie. Sugeruje jednak również, że wymieranie pewnych tradycji nie musi być równoznaczne z pozbawianiem ich istnienia, statusu ontologicznego. Dzięki szacunkowi i pamięci, konstytuowanej przez mity, możemy zapewnić dawnej kulturze drugie życie, uwiecznić jej wartość, chociażby na kartach dzieła literackiego.

BIBLIOGRAFIA

- Chomiński Józef, *Formy muzyczne*, t. 1, PWM, Kraków 1954.
- „Jestem ostatnim królem Polski”. Wywiad z Witem Szostakiem, <http://popmoderna.pl/jestem-ostatnim-krolem-polski-wywiad-z-witem-szostakiem> (9.08.2016).
- Nie jestem pisarzem konwencji, <http://polter.pl/ksiazki/Wywiad-z-Witem-Szostakiem-c24319> (9.08.2016).
- Sila wewnętrzznego doświadczenia, <http://katedra.nast.pl/artykul/3673/Wywiad-z-Witem-Szostakiem> (9.08.2016).
- Sobieska Jadwiga, *Polski folklor muzyczny*, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2006.

Szostak Wit, *Oberki do końca świata*, Powergraph, Warszawa 2014.

Umieranie nie jest końcem życia - wywiad z Witem Szostakiem, <http://www.pozytywy.com/artykuly/463-umieranie-nie-jest-koncem-zycia-wywiad-z-witem-szostakiem> (9.08.2016).

Wit Szostak: *moje książki są coraz mniej fantastyczne*, <http://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/1101957,Wit-Szostak-moje-ksiazki-sa-coraz-mniej-fantastyczne> (9.08.2016).

Wywiad miesiąca – Wit Szostak, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2016/01/wywiad-miesiaca-wit-szostak.html> (9.08.2016).

<https://xiegarinia.pl/wideo/wit-szostak-wywiad> (9.08.2016).

SUMMARY

Anna Al-Araj

In oberek rhythm around the world.

Musical inspirations in Wit Szostak's work

Oberki do końca świata

[Obereks to the end of the world]

In this article, the author reflects on the influence of musical inspirations on the form and plot of Wit Szostak's novel *Oberki do końca świata* [Obereks to the end of the world]. In the first part, referring to interviews with the writer, the author identifies possible sources of that fascination and the consequences resulting from allusions to the art of sounds on the level of language and the way in which works are formed. She then draws attention to the role and manifestations of inspiration from musical construction in *Oberki do końca świata* and reveals the strong connection between the vision outlined by Szostak and the still vivid mythology of folk music.

Keywords

'musicality' of literature, oberek, myth, contemporary Polish novel, Wit Szostak