

Głośne pióra. Związki literatury pokolenia “bruLionu” z muzyką popularną

Abstract

Loud pens. Relationships between Polish literature of the “bruLion” generation and popular music. One of the typical phenomena of the latest Polish literature (created after 1989) is its musicality. Inclusion of references to performers, specific songs or musical aesthetics in the semantic layer is not only an example of intertextual reference, but an expression of broadly understood intermediality. Music becomes an essential point of reference for new generations of artists, which is audible in the narrative layer of this literature. If one were to look for the beginnings of ‘sound’ in literature, one should look to the generations of ‘martial law’ or ‘bruLion’ when, alongside politics (Solidarity) and religion (the Church), alternative music, with its Jarocin Festival, has become a powerful ideological narrative, expressing rebellion against applicable norms. In this way, it entered the literary salons, displacing traditional understanding of the correspondence of the arts, relating to the relationship between literature and classical music. Currently, it is popular music which is the main carrier of intermedial meanings in literary texts.

Keywords

bruLion, Music In Literature, Comparative, Intermediality



W ostatnim czasie można zaobserwować wyraźny wzrost zainteresowania problematyką dotyczącą szeroko rozumianymi relacjami literatury i muzyki. Wpisuje się on w ponad półwieczną tradycję badań porównawczych dwu dziedzin sztuki, a największe osiągnięcia w tym zakresie dokonały się w latach 70. wraz z próbą zbudowania teoretycznego modelu relacji tekstu literackiego do muzyki¹. Wraz z nim pojawiła się próba wyraźnego rozróżnienia tychże relacji, ujęta w terminach: muzyki w literaturze, muzyki literatury i muzyczności literatury². Szczególnie ostatnia kategoria zdeterminowała na pewien czas badania porównawcze obu dziedzin sztuki, podkreślając znaczenie tematyżacji muzyczności w wypowiedzi literackiej.

Wychodząc ze strukturalnego założenia odmienności tworzywa, Michał Głowiński zwrócił wówczas uwagę na możliwość budowania analogii między wypowiedzią literacką a dziełem muzycznym właśnie na poziomie semantyzacji muzyki³. Dzieje się to poprzez odwołanie w tekście do tytułu konkretnego utworu muzycznego, dzięki któremu nadaje się użytym w stylistyce figurom retorycznym znaczenia muzycznego, ukierunkowuje interpretację, wczytując wypowiedź literacką w konkretne zjawiska estetyczne muzyki. Przyjęty wówczas model muzyczności literatury stał się podstawą wielu podejść analityczno-interpretacyjnych.

1. Muzyka w literaturze na tle badań komparatystycznych

Pod koniec XX wieku nowa fala badań komparatystycznych skupiła się na badaniu relacji muzyki i literatury, rozszerzając wywiedzioną z teorii strukturalistycznej perspektywę intertekstualności o zjawiska medialne i audiowizualne. Zaczęto mówić o literaturze w kontekście intermedialności⁴, co nie pozostało

¹ Wśród polskich badaczy zajmujących się wówczas tą problematyką można wymienić Michała Głowińskiego, Stanisława Dąbrowskiego, Tadeusza Makowskiego, Józefa Opalskiego, Małgorzatę Podrazę-Kwiatkowską, Ewę Wiegandt i wielu innych.

² Wyodrębnione kategorie można wytłumaczyć następująco: muzyka w literaturze to wszelkie informacje o muzyce pojawiające się w utworze literackim w sposób stematyzowany; muzyka literatury to uobecnianie w języku wypowiedzi literackiej charakterystycznych dla języka naturalnego cech muzycznych (rytmu, intonacji czyli tzw. melodyjności, śpiewności), muzyczność literatury to wychodzenie dzieła literackiego poza swój status ontologiczny ku statusowi właściwemu muzyce. E. Wiegandt, *Problem tzw. muzycznej prozy powieściowej XX wieku*, [w:] T. Cieślakowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 104-105.

³ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] T. Cieślakowska, J. Sławiński (red.), op. cit., s. 65-81.

⁴ A. Hejmej, *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] W. Bolecki, A. Dziadek (red.), *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, IBL PAN, Warszawa 2010, s. 275-286; M. Hopfinger, *Literatura intermedialna*, [w:] Ead., *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003, s. 163-171; D. Higgins, *Intermedia*, tłum. M. i T. Zielińscy, [w:] P. Rypson (red.), *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 117-133; K. Chmielecki, *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*, "Kultura Współczesna", nr 2 (52), 2007, s. 118-137; A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak (red.), *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, Trans Humana, Białystok 1998.

bez wpływu na badania nad muzycznością literatury. Jens Schröter, określając mechanizmy intermedialności, podkreślił podobieństwo między poszczególnymi mediami, wynikające ze sposobu działania artystów czy posługiwania się zbieżnymi technikami⁵. Ponieważ koncepcja inter- czy transmedialności zwróciła uwagę na niejednorodność przekazu, na który składają się różne elementy kompozycyjne o odmiennym często pochodzeniu generycznym, zaczęto przyglądać się różnego rodzaju transpozycjom intermedialnym. Objęły one trzy główne mechanizmy: bezpośrednie łączenie mediów (np. wypowiedzi literackie przy pomocy medium muzycznego), konstruowanie odniesień intermedialnych takich jak odsyłanie, tematyzowanie czy deskryptywność (np. włączanie w wypowiedź literacką odniesień do konkretnych przekazów muzycznych) oraz transpozycję, w której zawierają się różnego rodzaju adaptacje (np. literackie interpretacje utworów muzycznych)⁶.

W zaproponowanej klasyfikacji⁷ pobrzmiewają rozpoznania na temat wzajemnej symbiozy literatury i muzyki, które można ująć w konkretne modele kontaktów czy wzajemnego oddziaływania obu sztuk. Sprowadza się je zazwyczaj do czterech punktów: inspiracji, zapożyczeń, transpozycji i współdziałania, które odbywają się na poziomie tematyki, formy, kompozycji i estetyki⁸. Podobnie jak współcześni komparatyści, zwracała ona uwagę na nieprzerwaną osmozę literatury i innych sztuk (w tym muzyki), której nie da się ograniczyć do relacji formalnej ani sprowadzić do prostej zasady przekładu intersemiotycznego, który zakłada prymarność jednej ze stron.

Interpretacyjny charakter badania relacji muzyki i literatury towarzyszący historii tej refleksji został podkreślony w samym pojęciu "muzyczności", któremu bliżej do retoryczności niż statusu ontologicznego⁹. W konsekwencji badacz podejmujący zagadnienia muzyczności skazany jest na poruszanie się po grząskim gruncie teoretycznym. Nawet zaproponowana przez Andrzeja Hejmeja typologia traktowana jest nie terminologicznie, ale jako teoretyczna emblematyzacja pól problemowych. Owe obszary oznacza on cyframi rzymskimi, pisząc:

Muzyczność I definiuje [...] wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak w mniejszym stopniu z muzyką kultury. Muzyczność II ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych)

⁵ Wśród kategorii intermedialnych wymienia się cztery: syntetyczną, formalną, transformacyjną i ontologiczną. Taką typologię zjawisk intermedialnych proponuje Jens Schröter w artykule *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes*, podaje za: A. Hejmej, *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] Id., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Universitas, Kraków 2013, s. 279-280.

⁶ A. Hejmej, T. Górny, *Wstęp*, [w:] A. Hejmej, T. Górny (red.), *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, Universitas, Kraków 2016, s. VI.

⁷ I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, "Intermedialitiés", nr 6, 2005, s. 43-64.

⁸ L. Martinek, M. Gamrat, *Literatura i Muzyka. Wprowadzenie do problematyki*, Literature & Sciences, Opava 2015.

⁹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 51.

aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim [...]. Muzyczność III dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim, charakteryzuje jego mocno specyficzną referencjalność formalną, która odsyła do konstrukcji kompozycji muzycznej i wiąże się *ex definitione* wyłącznie z muzyką kultury¹⁰.

W propozycji Hejmeja pobrzmiewa zarysowana wcześniej trójczłonowa typologia Ewy Wiegandt, Stevena Paula Schera¹¹ czy czteroelementowa Sylvie Jeanneret¹², podkreślająca w podobny sposób odniesienia tematyczne, estetyczne i kompozycyjne dzieła literackiego do muzyki.

To nieco przydługie wprowadzenie teoretyczne miało na celu zwrócenie uwagi na niezwykle poważny problem, z jakim mierzą się badacze zjawisk granicznych, do jakich niewątpliwie należy relacja odmiennych dziedzin sztuki: muzyki i literatury. Jest to – jak pokazują dotychczasowe rozpoznania – w dużej mierze dyskurs kulturowo-interpretacyjny, zależny od przyjętego podejścia. W dalszej części wywodu skłaniam się ku dość tradycyjnemu jednak wariantowi badawczemu, który Ewa Wiegandt nazwała badaniem muzyki w literaturze, a który odpowiadałby w pewnej mierze koncepcji muzyczności II, zarysowanej przez Andrzeja Hejmeja. Jest ona zarazem najmniej dyskusyjną kategorią interpretacyjną, bowiem bada pojawianie się dzieła muzycznego w literackich reprezentacjach, dla których tekst muzyczny (piosenka) staje się pretekstem. Można oczywiście spoglądać na muzyczność II jak na zwykłe odniesienie intertekstualne, w którym tekst muzyczny pojawia się na prawach cytatu, parafrazy czy przywołania, jednak taki sposób potraktowania relacji muzyki i literatury opierałby się na wyraźnym rozdzieleniu obu narracji, a nie o to w tej refleksji chodzi. U jej podłoża leży myślenie komparatystyczne, które pragnie podkreślać przestrzenie wspólne dla różnych dyskursów kulturowych – tu dla literatury i muzyki. Badanie semantyki, do której odwołuje się muzyczność II typu, jest otwarciem się tekstu literackiego na interdyscyplinarną przestrzeń refleksji, zorientowaną na kontekst społeczno-kulturowy. To właśnie ona jest punktem referencyjnym dla prowadzonej tu interpretacji. Przywołane w trakcie wywodu piosenki i wykonania artystów muzyki popularnej traktuję jako inspirację dla powstającej literatury.

I jeszcze kilka słów o dwóch składnikach porównania: literaturze najnowszej i muzyce popularnej. Teza, jaką chciałbym postawić, wiąże się także ze zmianą paradygmatu kulturowego, który najpierw za sprawą mechanizmów popularno-konsumpcyjnych, a następnie dzięki rozwojowi technologii wpłynął na współczesny popularny i medialny obieg kultury. W dyskusji nad powstającą współcześnie polską literaturą Krzysztof Uniłowski powiedział:

¹⁰ Ibidem, s. 60–61.

¹¹ Proponuje on następujące kategorie badania: muzykę słów (muzyczne ukształtowanie warstwy brzmieniowej), struktury i techniki muzyczne oraz muzykę werbalną (różne formy tematyzowania muzyki). S.P. Scher, *Literature and Music*, [w:] J.-P. Barricelli, J. Gibaldi (red.), *Interrelations of Literature*, New York 1982, s. 237. Podaję za: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008, s. 55.

¹² S. Jeanneret, *La musique dans l'œuvre Romanesque d'Étienne Barilier Vers une poétique de la modernité*, Genève 1998, s. 20–23. Podaję za: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, cit., s. 55.

W społecznym odczuciu kontekstem dla Doroty Mastowskiej nie będzie ani zorientowana socjolingwistyczna proza z lat siedemdziesiątych, ani dzisiejsza młoda literatura. Kontekstem dla niej będą raczej Magda Mołek, Matylda Damińska czy Ewelina Flinta, a w najlepszym razie telewizyjne albo gazetowe reportaże o dresiarzach, narkotykach i nastoletnich przestępcach¹³.

Trudno zatem nie zgodzić się, że przywołane zjawiska mają swoje konsekwencje dla konstruowania przekazów literackich, które zawierają odniesienia do muzyczności: czy tej bezpośredniej na poziomie tematu lub kompozycji i brzmienia, czy tej ukrytej pod warstwą niewypowiedzianego. Wobec powyższego warto by poddać badaniu kwestie oddziaływania muzyki – przede wszystkim popularnej – na współczesną wyobraźnię literacką i konstruowanie świata przedstawionego.

Dlaczego popularnej? Po pierwsze – jak już zostało to wspomniane – ze względu na współczesny obieg kultury. Tak jak jazz był punktem odniesienia dla twórców pokolenia Leopolda Tyrmanda, tak dla współczesnych literatów jest nim muzyka rockowa czy specyficznie alternatywna. Po drugie, badanie tego typu związków między polską literaturą a muzyką rozrywkową nie cieszą się szerokim zainteresowaniem. Jeśli dotąd podejmowano refleksję nad muzycznością literatury czy muzyką w literaturze, to obejmowała ona interpretacje z zakresu romantyzmu (Norwid, Słowacki), modernizmu i awangardy (Leśmian, Iwaszkiewicz, Witkacy, Kuncewiczowa) lub poezji (Wał, Karpowicz, Sebyła), czasem dramatu (Wyspiański, Schaeffer). Wydaje się zatem, że warto przyjrzeć się roli muzyki rozrywkowej, szczególnie alternatywnej, na rozwój współczesnej literatury polskiej.

Dalsze rozważania chciałbym skupić przede wszystkim na pokoleniu "bru-Lion-u", dorastającego w kontekście walki z ustrojem komunistycznym, którego zwieńczeniem okazał się przełomowy 1989 rok, a dla którego muzyka rockowa (alternatywna) stała się elementarnym doświadczeniem tożsamościowym.

2. Muzyka i pokolenie przełomu

W filmowym dokumencie muzycznym o polskiej scenie alternatywnej w latach 80. i związanym z nią festiwalu w Jarocinie pt. *Beats of Freedom (Zew wolności)*, autorzy: Leszek Gnoiński i Wojciech Słota stawiają tezę o silnym powiązaniu działań antykomunistycznych i rodzących się oddolnie ruchów oporu w Polsce z muzyką alternatywną. Obok "Solidarności" i Kościoła to właśnie młodzieżowa scena muzyczna stała się sposobem walki z komunizmem. Można by powiedzieć, że bunt i opór są silnie związane z kulturą alternatywną, którą w Polsce reprezentowały środowiska punkowe, choć – jak pokazuje Max Cegielski – mechanizm buntu jest wpisany w muzykę popularną w ogóle¹⁴.

¹³ K. Uniłowski, *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*, Wydawnictwo FA-art, Katowice 2008, s. 214-215.

¹⁴ M. Cegielski, *Leksykon buntowników*, Agora, Warszawa 2013, s. 6-7.

Przywołanie tego faktu w tym miejscu jest o tyle istotne, że odnosi się do pokolenia artystów urodzonych na początku lat 60., którzy pojawiają się w połowie lat 80. w drugim, to znaczy niezależnym, obiegu kultury. Odnosi się to zarówno do muzyków, jak i pokolenia literackiego identyfikowanego przez pryzmat czasopisma "bruLion"¹⁵.

Kojarzeni z pismem literaci: Robert Tekieli, Paweł Dunin-Wąsowicz, Krzysztof Varga, Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło, szukając nowego języka ekspresji, a zarazem uciekając przed wszechobecnym upolitycznieniem literatury, wchodzili we współpracę z muzyką alternatywną. Rock i punk stały się dla ówczesnego pokolenia głosem autentycznego wyrazu sytuacji egzystencjalnej i społecznej, nic zatem dziwnego, że wielu ówczesnych młodych poetów i pisarzy szukało inspiracji w nowej fali muzycznej.

W "intelektualnej autobiografii" Andrzej Stasiuk pisze:

Zawsze podziwiałem rokendrolowców. Nigdy nie podziwiałem pisarzy. Zawsze chciałem być taki jak Iggy Pop, a nigdy nie chciałem być taki jak na przykład Ignacy Kraszewski albo Władysław Reymont. Gdzieś w moim życiu musiała zajść jakaś pomyłka. Wciąż jest we mnie rozdarcie. Do tej pory zazdroszczę Rafałowi Kwaśniewskiemu, a kompletnie nie zazdroszczę Czesławowi Miłoszowi. Zawsze chciałem mieć swój zespół. Nigdy nie chciałem mieć zespołu redakcyjnego. Życie jest grą przypadków, zdrad i zasadzek. Tak. Zawsze podziwiałem Rafała Kwaśniewskiego. Dla mnie grał tak samo dobrze jak Lou Reed. Ta jego prawa ręka!¹⁶

Wyznanie Stasiuka uświadamia nam dwie rzeczy. Po pierwsze, wraz z rozwojem sceny alternatywnej w Polsce dokonano się także przewartościowanie w przestrzeni literackiej. Twórcy dekadę starsi, choć już otwarci na estetykę rocka, słuchali raczej Schuberta (Barańczak¹⁷ i jego *Podróż zimowa*) czy Brahmsa (Zagajewski *Solidarność i samotność*), nowe pokolenie zanurza się w dźwiękach Toma Waitsa czy Sex Pistols. Choć zarysowana opozycja nie jest tak prosta – u młodych twórców, jak Adam Wiedemann, można odnaleźć ślady muzyki klasycznej. Niemniej Krzysztof Varga, odnosząc się wspomnieniem do tamtych lat, pisze:

Słucham The Smiths, płyt sprzed dziesięciu lat, jest sentymentalne, mieszczańskie niedzielne południe. Powinienem załatwić parę spraw. Zmieniam kasety. "Hatful of Hollow" zamieniam na "Meat Is Murder", choć wczoraj zjadłem około dziesięciu kietbasek. No cóż, jestem hipokrytą. Mam jeszcze "Queen Is Dead", "Louder Than Bombs", "Strangeways Here We Come". "Rank", właściwie mam wszystko,

¹⁵ J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia "bruLionu" (1986-1996)*, Sic!, Warszawa 1996, s. 24-32.

¹⁶ A. Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem (próba intelektualnej biografii)*, Czarne, Wołowiec 1998, s. 74.

¹⁷ Z drugiej strony ten sam Stanisław Barańczak tłumaczył na język polski teksty Johna Lennoona i Boba Dylana.

nie wspominając o solowych płytach Mozera. Morrissey jest taki angielski, powiedziała w radiu Siouxsie Sioux, zamknięty w sobie, nie otwiera się na innych ludzi, jest niesamowitym indywidualistą. Wielka Siouxsie. Ich wczesne płyty: "Scream", "JuJu", "Hyaena". Później zaczęli się gubić. Lubilem ten okres kiedy w Banshees grał na gitarze Robert Smith. Oczywiście, że szalałem na punkcie The Cure. Łapało się przy nich cudowne doty egzystencjalne. Słuchałem też Joy Division, za to nie ciąłem się ani razu, ani nie próbowałem powiesić¹⁸.

Pomijając zarysowany w cytacie kontekst egzystencjalny, ówczesny repertuar był o wiele bogatszy. Jarostaw Klejnocki, wspominając tamten czas, wymienia muzyczne evergreeny: The Rolling Stones, Jethro Tull, Kiss, AC/DC, Omegę, Locomotiv GT, Pink Floyd, Uriah Heep, Hendrix i Emerson Lake & Palmer.

Niektórzy słuchali Slade'ów, lecz się nie przyznawali. Ja też słuchałem, ale udawałem, że tylko Floydzi, Hendrix i Joplinka. Co miał piernik do wiatraka. Jedliśmy chleb i popijaliśmy mlekiem. W New Yorku Nico śpiewała z Velvetem, a nas to gównem obchodziło. Nie mieliśmy pojęcia. Musiało być długo, nudno i na poważnie. Pięć minut gitarowej solówki wcale nas nie zadowalało. Najlepiej jakby było dziesięć i to na perkusji¹⁹.

Punktem odniesienia dla popularnego obiegu muzycznego była od lat 70. radiowa "Trójka", o czym wspominają niemal wszyscy ówcześni literaci. Jednak puszczane przez Piotra Kaczkowskiego utwory zespołów Yes, Genesis, Pink Floyd czy Emerson, Lake and Palmer nie porywały serc²⁰. Uczyniła to dopiero polska nowa fala: punk i ska: Brygada Kryzys, Tilt, Moskwa, do fascynacji którą przyznają się niemal wszystkie głosy tego pokolenia.

Dlaczego punk? Bo był surowy i bezpardonowy, nie patrzył na konwenanse, nie próbował wpisać się w istniejącą tradycję, ale mówił, a nawet krzyczał, o rzeczach najważniejszych językiem prostym. Twórczość punkowa sięgała do elementarnego doświadczenia egzystencjalnego charakterystycznego dla cywilizacji postnuklearnej: osamotnienia, zagubienia, zagrożenia. Poczucie zniewolenia, zaszczucia, braku oddechu było wspólne tak dla zachodniej kultury, jak i młodych dorastających za wschodnią kurtyną. Odpowiedzią na taką rzeczywistość jest kontestacja, negacja, bunt, który najlepiej wyrazić krzyżąc. Pod tym względem punk był bardziej wiarygodny niż wymuskane produkcje bigbitowe czy rockowe kompozycje Lady Pank. "Młodzi powinni słuchać ostrej

¹⁸ K. Varga, *Chłopaki nie płaczą*, Czarne, Wołowiec 1999.

¹⁹ A. Stasiuk, op. cit., s. 11-12.

²⁰ Marcin Świetlicki pisze: "Piotr Kaczkowski, jak to Andrzej Stasiuk słusznie napisał, zrobił najgorszą robotę, puszczając tę muzykę na okrągło, i chociaż było to w jakimś stopniu urocze, to bardzo wiele ważnych zjawisk przestąpiło. King Crimson był bardzo dobry. Ale jednak mnie strasznie kręcił prosty rock and roll, więc jak usłyszałem punk rocka, nie było wyjścia. W końcu lat siedemdziesiątych wszedłem w punk i ska". M. Świetlicki, *Autobiografia. Nieprzysiadalność. Rozmawia Rafał Księżyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 42.

muzyki, a nie takiego pitolenia, takiej pedalskiej brzdąkaniny”²¹, pisze Stasiuk rozpamiętując muzyczne lektury z muzycznej poczty UKF. Krzyk w punku ma siłę katartyczną, poprzez agresję wokalu i ostre brzmienia gitar pragnie oczyścić świat z wszelkiego zła²². To doświadczenie wydaje się wspólne dla pokolenia Jarocina.

Pisarze, poeci dorastający w cieniu “stanu wojennego”, którzy zazwyczaj nie mieli wystarczająco wiele lat, by wziąć aktywny i znaczący udział w tym wydarzeniu politycznym, rekompensują sobie ów brak alternatywą. Punk staje się postawą reakcji na PRLowski bełkot, medialną popelinę: Marylę Rodowicz, Krzysztofa Krawczyka i Zbigniewa Wodeckiego, o czym wspomina cytowany już Stasiuk. Płyty kupuje się z drugiego obiegu: od najmowych jeżdżących do Berlina Zachodniego albo przegrywa na kasyety. Zresztą, w narracji autorów tego pokolenia pojawia się dość często wątek analizowania swojej płytoteki. Przeglądanie płyt, kaset czy listy odtworzeń buduje wyobrażenie o tamtej epoce, ale także pozwala określić tożsamość, gusta muzyczne, podatność na pewne emocje. Wreszcie, kolekcje muzyczne wykorzystuje się do oceny innych.

Z drugiej jednak strony daje pewne wyobrażenie o kulturze materialnej tamtych czasów. Ówczesny rynek był mocno selektywny, nowości, które ukazywały się na Zachodzie, do Polski docierały z pewnym opóźnieniem, inne nie wchodziły w ogóle, zmuszając odbiorców do poszukiwania zamienników w postaci kaset magnetofonowych, zazwyczaj pirackich. Wspomina o tym Marcin Świetlicki, pisząc wstydliwie o niewielkiej kolekcji płyt za to sporej ilości kaset, które rekompensowały muzyczne braki²³.

Druga uwaga, wywiedziona z wypowiedzi Andrzeja Stasiuka, wydaje się jeszcze bardziej oczywista: we współczesnej komunikacji literackiej zaciera się granica między piosenką jako popularną formą muzyczną (tu przyjmująca konwencję punkrockową) i wypowiedzią poetycką, między treściami wyrażanymi przez teksty popkultury a dyskursem filozoficznym. Nic dziwnego, że Jarosław Klejnocki napisze: “Słucham sobie Mötörheadu, czytając S/Z Barthesa (jak postmodernizm do postmodernizm!) na przemian z *Budować, mieszkać, myśleć* Heideggera”²⁴.

Poeci i pisarze pokolenia “bruLionu” nie kryją swoich fascynacji muzycznych i niejednokrotnie parafrazują czy nawet kopiują frazy piosenek. Marcin Świetlicki w rozmowie z Rafałem Księżykiem przyznaje, że “zżynał”

z Beatlesów, z Dylana, z Cohena. Z Cohena masę kalek zrobiłem. Zwłaszcza, że Cohen był świetnie tłumaczony. Cały czas pisanie szło równoległe z muzyką, nieodłącznie. A słuchałem mnóstwo. Przeżywałem muzykę bardziej niż cokolwiek²⁵.

²¹ A. Stasiuk, op. cit., s. 19.

²² M. Lewandowski, *Słownictwo muzyczne w socjolekcie punków*, [w:] P. Nowak, P. Nowakowski (red.), *Język. Komunikacja. Informacja*, t. 1, Sorus, Poznań 2006, s. 96.

²³ M. Świetlicki, *Autobiografia*, cit., s. 42.

²⁴ J. Klejnocki, *Jak nie zostałem menelem (próba biografii antyintelektualnej)*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 76.

²⁵ M. Świetlicki, *Autobiografia*, cit., s. 42.

Piosenki oddziałują na literaturę, inspirując tematycznie (co słyszalne jest na poziomie semantyki), stając się pretekstem do budowania fabuły poprzez intertekstualne nawiązania. Wielu autorów przyznaje się do łączenia procesu słuchania z aktem kreacji literackiej. Klejnocki wspomina Włodzimierza Kowalewskiego, który buduje prozę, słuchając utworów hard rockowego zespołu Uriah Heep. I nie jest to zjawisko odosobnione. W tym kontekście wymienia Jerzego Sosnowskiego i jego zamiłowanie do Bacha i Arvo Pärta, oraz inspiracje muzyczne Adama Weidemana. Pisze też:

A propos, czy wiecie, że subtelny metafizyczny prozaik i taki poeta Piotr Szewc pisuje swe delikatne narracje, słuchając tej rąbaniny? [Machine Head – AR] Wiem, bo sam mi mówił. Ale cóż to za nowość? Ja też napisałem niemal całe "Miasto otwarte" pod parasolem dźwięków "Legendy" Armii i nikt nie chce w to wierzyć, aż musi potwierdzać Kasia, która kazała mi zawsze w tych momentach napadu natchnienia poetyckiego nakładać słuchawki²⁶.

Czy rodząca się w ten sposób literatura może być wolna od nawiązań muzycznych? Czy nie trzeba by wysłuchać jej rytmu, tempa, brzmienia, wstąpić się w intonację, która wyznacza melodię wypowiedzi lirycznej lub prozatorskiej? Zwyczajnie zbadać muzyczność, która jest zbiorem mechanizmów, które służą przewyciężeniu naturalnych ograniczeń języka²⁷. Muzyczność ta objawia się przede wszystkim w warstwie brzmieniowej i rytmicznej, w których literatura stara się przekroczyć ograniczenia języka i otworzyć się na semiotykę muzyki.

Do muzyki nie tylko się czyta lub pisze. Muzyka popularna w swojej alternatywnej wersji staje się wyrazem kultury symbolicznej, reprezentując system wartości. Przypomina o tym Klejnocki, kiedy w swej "antyintelektualnej biografii" przywołuje historię swoich fascynacji muzycznych, porównując je z dokonaniami literackimi.

I już pozostałem przy Mötörhead, bo nawet Metallica czy jakieś nowoczesne jazgoty w postaci Rage Against The Machine albo Prodigy nie potrafiły zapełnić moich pustych, napowietrznych pokoi. A z drugiej strony to, co gra Pantera albo Korn mógłbym sam sobie wybębnąć. To jak z literaturą. Pisać jak Dostojewski jest niepodobieństwem i stąd nasz szacunek, ale Sapkowskiego już można podrobić, a nawet przeskoczyć – więc po co się w ogóle starać?²⁸

²⁶ J. Klejnocki, op. cit, s. 68.

²⁷ Michał Głowiński muzyczność literatury rozumie jako przewyciężenie ograniczeń języka, które polega na poszukiwaniu muzyczności (głównie: rytmu), w wydobywanej z następstwa dźwięków mowy. Proponuje on dostawienie kodu fonicznego do graficznej wersji zapisu alfabetycznego, w tym także do takiego rytmizowania, które potrafi wydobywać muzyczność z obrazów a nie z brzmień. M. Głowiński, op. cit.

²⁸ J. Klejnocki, op. cit, s. 74.

To, czego się słucha, jak i gdzie się słucha, wynika z pozytywnej lub negatywnej oceny muzyki. Jednocześnie staje się ona dla polskich twórców tego pokolenia sposobem wyrażenia opinii na temat świata, samych siebie, wyznawanych wartości, nawet jakości powstającej literatury czy kultury.

Marcin Świetlicki wielokrotnie w tekstach poetyckich, wyśpiewywanych później z zespołem *Świetliki*, komentuje polską scenę muzyczną. W *Brejkam wszystkie rule* uderza w polską alternatywę związaną z ruchem religijnym (Armia, Houk, Maleo Raegge Rockers), zarzucając im "nawrócenie na sprzedaż". W *Melancolica*, krytykując polską scenę popu, pisze:

Od wielu lat
ta sama wokalistka
śpiewa tę samą piosenkę.
Ma różne nazwiska
ale jest to ta sama wokalistka.
I piosenka jest ta sama²⁹.

A w swojej pierwszej powieści kryminalnej (*Dwanaście*) dopowie:

Ponownie odezwała się ta sama wokalistka, która ma różne nazwiska, ale jest zawsze tą samą wokalistką i śpiewa tę samą piosenkę w różnych programach radia, małych sklepach spożywczych, supermarketach i na stokach narciarskich³⁰.

3. Muzyczny obraz środowiska

Dotychczasowa refleksja skupiona wokół pokolenia "bruLionu" wykazała kulturotwórczy charakter słuchanej przez autorów muzyki na tworzoną przez nich literaturę. Wskazuje ona jednocześnie na środowiskowy charakter oddziaływania muzyki, który wiąże jej źródło z działaniami społecznymi człowieka. Sztukę muzyczną, będącą wytworem ludzkiego zachowania i sposobu wyrażania emocji, można określić jako zjawisko kulturowe i społeczne. Takie ujęcie pozwala czytać ją kontekstowo. W tej perspektywie interesujące są nie tylko konkretne piosenki przywoływane w warstwie znaczeniowej, ale i bohaterowie, którzy ich słuchają, preferencje czy gusta muzyczne, które można potraktować jako metaforę ich funkcjonowania w społeczeństwie, rodzinie, pracy.

Pojawiające się odwołania do piosenek w warstwie przedstawieniowej tekstu literackiego są nośnikami znaczeń tożsamościowych czy identyfikacyjnych. Za pomocą referencyjnych nawiązań do muzycznych reprezentacji, uruchamiających – po stronie interpretacji – konteksty zakotwiczone sensy w ustalonych dla poszczególnego poety lub pisarza porządkach wartości, wyrastających z różnorodnych związków muzyki i życia (porządków egzystencjalnych), muzyki

²⁹ M. Świetlicki, *Las putas melancólicas*, Universal Music Studio 2005.

³⁰ M. Świetlicki, *Dwanaście*, EMG, Kraków 2010, s. 46.

i procesu twórczego, muzyki i jej kontekstów, muzyki i psychologii twórczej itp. autorzy budują odpowiedni obraz środowiska, w którym został usytuowany świat przedstawiony. Jerzy Sosnowski, publicysta, krytyk literacki – współautor pierwszego opracowania na temat pokolenia "bruLionu", a zarazem poeta i pisarz, w powieści *Fafarutej* korzysta z narracji muzycznej, by wrócić wspomnieniem do czasów PRL. Jarko Wolski, będący wówczas w wieku chłopięcym, nagrywa na kasetowy magnetofon MK-125 piosenki z radia:

[...] lista Najwspanialszych utworów Muzycznych prezentowała się aktualnie tak: 1. Urszula Dudziak: *Papaja* (czy jak się to pisze); 2. Abba: *I do, I do, I do*; 3. Ringo Star: *Hare Kriszna*; 4. Slade: *Fafarutej*; 5. SBB: *Z których krwi krew moja* (dopiero na piątym miejscu bo trochę trudne)³¹.

Sosnowski realizuje w ten sposób dwa zadania: daje wyobrażenie czasów minionych, oficjalnego przekazu muzycznego, akceptowanego przez aparat polityczny, którego tubą jest radio (i festiwal w Sopocie goszczący niektóre z gwiazd), a zarazem prezentuje przeciętność bohatera, ślizgającego się po powierzchni kultury rozrywkowej, udostępnianej przez mass media (środki społecznego komunikowania). Nie może zatem dziwić dość hitowy zestaw piosenek na kasecie młodego Jarko, które obrazują przeciętną mentalność ówczesnego odbiorcy kultury, który szaleje na prywatkach przy The Beatles, miota się przy *Daddy Cool* Bony M, szaleje przy *Czterdziestu ośmiu trzaskach* Suzi Quarto oraz innych hitach. Sosnowski w niemal reporterski sposób odtwarza ówczesny repertuar. Jednocześnie trudno uciec przed przeświadczeniem, że kryje się za nim sentymentalna tęsknota za czasami młodości wpisana w popularny dziś mechanizm "kultury repetycji"³². Prywatna historia rodziny Wolskich jest przykładem indywidualizacji historii, w której dokonuje się typowe dla narracji pamięci wypieranie rzeczy przykrych i budowanie obrazu tejże przeszłości na pozytywnych pamiątkach. Sosnowski gra powtórzeniami (także w innych książkach *Tak to ten* czy *Sen sów*) – zgodnie z maksymą inżyniera Mamonia, bohatera filmowego Rejsu – "Lubimy te piosenki, które już słyszeliśmy". Czytelnik rozpoznaje za pomocą muzyki dobrze znane z czasów młodości kody kulturowe. Tym samym czas PRL-u, jego kultura, codzienność, polityka i społeczny klimat zostają przekształcane w zbiór bardzo atrakcyjnych i nośnych, zakorzenionych w pamięci zbiorowej symboli – motywów dźwiękowych, które konstytuują społeczną amnezję.

Nieco inaczej korzysta z muzycznego konstruowania obrazu przeszłości Włodzimierz Kowalewski, nawiązując do tyrmandowskiej fascynacji jazzem. Osadza swoich *Excentryków* w czasach komunistycznej odwilży w Ciechocinku, a więc uzdrowisku, który dla Polaków czasu PRL-u wydawał się swoistym El Dorado. Było nie tylko miejsce, w którym wraca się do zdrowia, ale które tętniło życiem towarzyskim, dając posmak zachodniej wolności. Do tego właśnie małego miasteczka przyjeżdża Fabian, trębacz grający w jazz bandach na

³¹ J. Sosnowski, *Fafarutej czyli Pastylki Pomarańczowy*, Wielka Litera, Warszawa 2017, s. 33-34.

³² M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, s. 205-245.

Zachodzie i próbuje zbudować lokalny zespół jazzowy, który do tej pory pogrywał oberki. Już sam wizerunek Fabiana jest powiewem wielkiego świata: czerwony kabriolet, buty do stepowania z białą skórką i złota trąbka. Wobec wylewającej się zewsząd propagandy i politycznej indoktrynacji, muzyka jazzowa lat 30., hity Glena Millera, okazują się powiewem świeżości i przestrzenią azylu:

Gdzieś tam w dole, poniżej balkonu, konie sikaty na bruk, z brzękiem i łoskotem toczyły się w stronę miejskiego targowiska furmanki na żelaznych obręczach, gdzieś tam licealiści pisali rozprawkę o motywach walki klasowej w alce, odurzony drukarską farbą kioskarz-inwalida przysypiał za zasuniętą szybką, brzuchaci i łysi towarzysze zasiadali do plenum egzekutywy komitetu miejskiego, posmarkująca w rękaw sklepowa owijała grubym papierem kolejny kawałek wątrobianki.

Wycelowany w niebo ruchliwy suwak instrumentu prawie dotykał nisko wiszących chmur i zaraz cofał się jak oparzony. A nad Ciechocinkiem poptynał I'm Getting Sentimental Over You Washingtona-Bassmana, jak garść cieniutkich srebrnych wstążek z otwartej dłoni wypuszczonych na wiatr³³.

Jazz – podobnie jak dla pokolenia młodych w latach 80. punk – staje się w Polsce czasów odwilży znakiem buntu³⁴, jak miało to miejsce w latach 30. w USA. Jest gestem wyzwolenia z siermiężnej estetyki, chamstwa i prostactwa, wreszcie ze względu na możliwość improwizacji, nieujarzmionej feerii dźwiękowej, znakiem wolności artystycznej, której inni twórcy mogą tylko pozazdrościć. Kilkadziesiąt lat później do tych samych ideałów odwoła się muzyczna alternatywa:

Być artystą to jest maksymalny zapierdół. Nie ma nic za frajer. Jeden procent talentu i 99 procent ciężkiej harówki. Zwłaszcza jak się jest artystą niezależnym i nie idzie na kompromisy, nie daje dupy w kolorowych pisemkach nie robi z siebie głupa w telewizorni. Taki gość musi zapierdalać trzy razy więcej. Ale czuje się wolny. Artysta musi być wolny, bo inaczej nie jest artystą³⁵.

Okazuje się, że w zmienionej rzeczywistości społeczno-politycznej, człowiek pozostaje poddany mechanizmom zniewolenia, jeśli nie politycznego, totalitarnego, to konsumpcyjno-ekonomicznego. Nic dziwnego, że twórcy, którzy wyrosli z doświadczenia PRL-owskiej propagandy, są wyczuleni na

³³ W. Kowalewski, *Ekscentrycy*, WAB, Warszawa 2007, s. 56.

³⁴ Przywołuję przykład *Excentryków* na marginesie głównych rozważań skupionych wokół roli muzyki alternatywnej i jej literackich reminiscencji w celu wykazania podobieństwa mechanizmu kulturowego. Kilkadziesiąt lat wcześniej podobną do stylu punk rocka lat 80. funkcję nośnika wartości sprzecznych z obowiązującym systemem przekonań politycznych pełnił jazz. W latach 60. był to rock'n'roll choć w polskiej literaturze odegrał on niewielką rolę mimo wyraźnej fascynacji niektórych polskich autorów tą estetyką muzyczną.

³⁵ K. Varga, *Tequila*, Czarne, Wołowiec 2010, s. 14-15.

zabiegi współczesnej manipulacji, odpowiadając tą samą bronią, co trzydzieści lat wcześniej – muzyką niezależną.

Narracja o muzyce staje się także sposobem kreślenia wizerunku bohaterów. Niejednokrotnie zdarza się, że analiza słuchanej muzyki staje się podstawą do charakteryzowania ich osobowości czy sposobu życia. Najbardziej jaskrawym przykładem jest używanie muzyki do identyfikowania środowisk zamkniętych, grup bądź subkultur. Autorzy budują obraz przestrzeni, w jakiej umieszczają swoich bohaterów, wykorzystując odniesienia do stylistyki muzycznej, gatunku czy konkretnych zespołów.

Czasami się zdarza, że bez sensu idę na jakiś gig do znanego klubu. Tak jak poszedłem na koncert Nędzników, którzy wydali właśnie Grona gniewu i Dżony powiedział, żebym wpadł. To jest metalowy bend, mówię, nie słucham metalu, osłabia mnie. Przyjdź, może się przekonasz, namawiał, to bardzo otwarty muzycznie bend, wcale nie grają jakiegoś twarogłowego napięprzania, tylko penetrują różne kierunki muzyki, szukają ciekawych brzmień. Więc poszedłem, nie miałem nic lepszego do roboty, pomyślałem, że to w jakiś sposób może będzie inspirujące, ale jedyne, co zrozumiałem, to refren z jednego numeru: *Huisemaster? Jumajlord! Huisemaster? Jumajlord!*, i tak w kółko. Reszta zupełna kaszana, tępa rąbanka, żadnego szukania ciekawych brzmień, po prostu muzyczna chamówka. A publika trzącha dyniami, łąpy w górę i drze się *Jumajlord! Jumajlord!* Zupełna bezmyślność. Gdyby ci goście z bendu należeli do jakiejś sekty, roby wszystkich tych maolatów, te sziksy z oczami i wargami pomalowanymi na czarno, od razu mieli kupionych³⁶.

Metalowa estetyka przywołana we fragmencie jest jednocześnie sposobem zbudowania obrazu młodzieżowego środowiska, podatnego na zbiorową reakcję tłumu. Wpisana w tę stylistykę silna rytmika pomaga zawładnąć ciałem podczas koncertu. Podobnie jak dzieje się to podczas *technoparties*. Jednak taki rodzaj muzyki kierowany jest do innego środowiska: albo do "złotej młodzieży", szukającej silnych doznań, albo do lokalnego establishmentu lub pracowników korporacji, którzy w ten sposób, wspomagani środkami halucynogennymi, próbują odreagować niewolniczą pracę³⁷.

Wiele może także powiedzieć sonosfera wypowiedzi muzycznych, która przygląda się sposobom wybrzmiewania muzyki w świecie przedstawionym literatury. Ze względu na charakter wypowiedzi muzycznej punkowej czy heavy metalowej w opisie pojawia się solidne nagłośnienie jak w przywoływanej już powieści Krzysztofa Vargi. Bębny i bas muszą dudnić, a gitara rzezić, robiąc hałas. Ma być szybko, mocno i głośno, a do tego potrzebna jest odpowiednia technologia nagłośnieniowa.

Zupełnie inną sonosferę proponuje Andrzej Stasiuk, rezygnując z całego sprzętu nagłośnieniowego na rzecz osobistego wykonania przy gitarze.

³⁶ Ibidem, s. 99.

³⁷ Zob. J. Żulczyk, *Ślepnąc od świateł*, Świat Książki, Warszawa 2014.

Rosyjskie siedmiostrunowe pudło z dziwnie wysokim gryfem. Grał na niej, gdy tylko gdzieś siedliśmy. Amerykańską muzykę na rosyjskiej gitarze, czyli radzieckiej gitarze. Ale ta amerykańska muzyka była lewicowa, więc w jakiś surrealistyczny sposób pasowała do gitary. Woody Guthrie, Seeger, wczesny Dylan. Byliśmy z robotniczych rodzin i zarazem trochę ze wsi i rzeczy oraz zdarzenia odnajdywały swoje ukryte sensy. Urodziliśmy się w cieniu sowieckiej Rosji, lecz nasza wyobraźnia żywiła się lewicową i ludową Ameryką³⁸.

Opisane dalej brzdąkanie na gitarze i wykonywanie amerykańskich songów przy ognisku wprowadza kontekst wypowiedzi wolnościowej. Przy dźwiękach *Domu wschodzącego słońca* znajdują ukojenie więźniowie, którzy właśnie opuścili zakład karny, dezertjerzy wojskowi i "niebieskie ptaki", unikające obowiązkowego przydziału pracy. Amerykański folklor łączył się z polskim romantyzmem, zniewolenie czarnych z "czerwoną zarazą", praca przy pokładach kolejowych z pieśniami w kamieniołomach.

Jednak im bliżej czasom dzisiejszym – nawet jeśli przez cały czas uwagę koncentrujemy na pokoleniu "bruLionu" – tym częściej muzyka w narracji literackiej zostaje wywołana przez urządzenia odtwarzające: dzwonki telefonów, dźwięki radia czy odtwarzacze muzyczne mp4, iPony czy iPody. Gdy u jednej z bohaterek *Dwanaście* Marcina Świetlickiego dzwoni telefon:

zabrzmiąta znana podówczas piosenka zespołu, który nazywał się Myslovitz, dzwonek telefonu był tak sprytnie ustawiony, że zagrał ileś tam taktów tego jednego z powszechnie znanych przebojów tej popularnej podówczas grupy³⁹.

Ciekawe, że właśnie w ten sposób pojawiająca się w warstwie semantycznej tekstu literackiego muzyka pozwala na scharakteryzowanie postaci literackiej. Zdarza się, że analiza słuchanej muzyki staje się podstawą do określenia jego osobowości lub sposobu życia.

Aby zrozumieć tę płaszczyznę odniesień muzycznych w tekście literackim, trzeba sięgnąć do koncepcji muzykologicznej Siegfrieda Nadela, który wśród teorii na temat źródeł muzyki wymienia psychologiczną i zarazem emocjonalną potrzebę komunikacji człowieka⁴⁰. Badania antropologiczne wykazują, że za pomocą dźwięków artykulacyjnych, zaśpiewu, mowy wyraża się emocje i przekazuje informacje, mające oddać aktualny stan psychiczny osobnika. Taka też jest funkcja ilustracyjna, w której muzyka stara się określić stan psychiczny bohaterów, oddać ich emocje. Bohater książki Krzysztofa Vargi *Śmiertelność* – Dżaba sięga po *Feline Stranglers*ów w sytuacjach życiowo elementarnych.

³⁸ A. Stasiuk, *Grochów*, Czarne, Wołowiec 2012, s. 57.

³⁹ M. Świetlicki, *Dwanaście*, EMG, Kraków 2010, s. 38.

⁴⁰ S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995, s. 69.

Kiedy mknie się przez ogromne, nie kończące się zimno, wtedy marzy się o ciepłych, letnich dniach, ale "Feline" jest płytą nocną. Czyż mogą być więc piękniejsze piosenki na gorące lepkie noce niż właśnie "Midnight Summer Dream" albo "European Female"? Bardziej nostalgiczne niż "Blue Sister" i "Never Say Goodbay"?⁴¹

W sytuacjach najbardziej intymnych nie można ryzykować, że z radia popły- nie jakaś muzyczna nieprzyzwoitość, która zniszczy nastrój. Stąd wielokrotnie przywoływana dbałość o muzyczną narrację w takich chwilach.

Czytając Vargę, można odnieść wrażenie, że jego narracja przesiąknięta jest słyszeniem. Autor wielokrotnie odwołuje się do procesu słuchania. Powraca do płyt, które odcisnęły na nim swoje piętno emocjonalne. Skupia się na poszczególnych utworach, powraca do całych płyt czy dyskografii danego muzyka. Przywoływane nazwy zespołów i nazwisk wykonawców (Dead can Dance, The Cure, Nick Cave, PJ Harley, Tom Waits) odsyłają do zjawisk kontrkulturowych, antykonsumpcjonistycznych, rewolucyjnych, dokonujących się na poziomie estetycznym. Na podstawie takiego obrazu muzycznego Varga (choć trudno nie dostrzec podobieństwa u Świetlickiego⁴²) buduje tożsamość swojego bohatera jako postaci anarchistycznej, pozostającej poza głównym nurtem życia społeczno-obyczajowego. Słuchana muzyka służy temu pokoleniu pisarskiemu do wyeksponowania swego "Ja", wyraźnego skonfrontowania się z otaczającą ich rzeczywistością społeczno-obyczajową, branżą rozrywkową i towarzyszącą mu konsumpcyjnością, wobec których stawiają wyraźne "weto".

Tematyka muzyczna w tekście literackim przedstawicieli pokolenia "bruLionu", poprzez przywoływanie konkretnych piosenek pełni funkcję podobną do tej, co ścieżka dźwiękowa w filmie: podkreśla stany emocjonalne bohaterów, tworzy tło wydarzeń, zwiększa iluzyjność prezentowanych treści, uprawdopodobnia sytuację psychologiczną. Nawet zdecydowanie przekracza te kompetencje, stanowiąc swoisty komentarz do dziejących się wydarzeń związanych z życiem osobistym bohaterów, budując tożsamość bohatera i środowiska, w którym się porusza, identyfikując występujące w powieści postaci, czy naprowadzając na właściwy tor interpretacji.

Na koniec chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na wątek obecności muzyki w warstwie semantycznej utworów literackich pokolenia "bruLionu". Prowadzona narracja o muzyce dość często wpływa na kształt fabuły, a nawet na kompozycję całego utworu. Znaczy to, że jej funkcja nie ogranicza się jedynie do roli, jaką pełni zazwyczaj ścieżka dźwiękowa w filmie, aby wprowadzać odpowiednie napięcia dramatyzujące, mające wpływ na obraz świata przedstawionego.

Ponownie chciałbym sięgnąć do Krzysztofa Vargi, tym razem do *45 pomysłów na powieść*. Wśród zaproponowanych krótkich tekstów, pomyślanych zgodnie z tytułem jako inspiracje większych fabuł, sześć opowiadań zostało wywołanych wydarzeniami muzycznymi. Inspirowane tekstami zespoły reprezentują

⁴¹ K. Varga, *Śmiertelność*, Czarne, Gładyszów 1998, s. 32.

⁴² M. Mus, "„...bo czegoś trzeba się trzymać, bo coś trzeba sobie nucić” – muzyczna intryga w kryminalne Dwanaście Marcina Świetlickiego, [w:] A. Hejmej, T. Górny (red.), op. cit., s. 350.

znaną już z wcześniejszego opisu estetykę alternatywną: The Smith, Sex Pistols, The Cure, Joy Division i Morrissey. Jeśli przyrzeć się bliżej opowiadaniu *Długo się waham aż wreszcie sięgam po "Substancje"* Joy Division, można z łatwością wskazać nawiązania do utworu brytyjskiej grupy, zarówno w warstwie semantycznej, jak i w budowanym nastroju.

Wbrew konotacjom zawartym w nazwie, zespół założony przez Bernarda Sumera oraz Petera Hooka (kolegów ze szkolnej ławy) oraz początkującego poetę Iana Curtisa prezentował zupełnie nową estetykę. Odwołując się do punka, zaproponował nowe rozwiązania brzmieniowe, wysuwając na plan pierwszy linię basu i wprowadzając elektronikę. Joy Division dzięki takiemu połączeniu promował swój własny mroczny, depresyjny styl, podkreślany charakterystyczną manierą wokalną. Ten ulubiony zespół Tomasza Beksińskiego nazywany był "krzykiem rozpacz", który wyrażał się w pełnych smutku i braku nadziei tekstach Curtisa. Varga wprowadza postać wokalisty do opowiadania, przypominając moment jego samobójstwa po filmie *Stroszek* Wernera Herzoga.

O wiele bardziej interesujące wydaje się inne opowiadanie Vargi, w którym można dostrzec wpływ piosenki na kompozycję tekstu literackiego (choć widać tu raczej wpływ tekstu niż muzyki). Jego konstrukcja przypomina marzenie senne wywołane działaniem narkotyków. Tytułowe *Substancje* to muzyczna opowieść o próbie radzenia sobie z otaczającym zimnym światem, w którym nie ma nadziei. Takim ratunkiem wydają się środki halucynogenne. "Tutaj już nie cierpi się na piękną melancholię, ale ciężką nerwicę, a młodzi bożkowie rock'n'rolla mówią *uwielbiam seks i narkotyki*. Za oknami strzelają petardy, jak w każde święto"⁴³. Tekturowy świat przenika się z telewizyjnym show, mroczny nastrój zderza się z fajerwerkami święta, depresja przeradza się w "jazdę bez trzymanki". Varga buduje świat podobny do *Requiem dla snu* Darrena Aronofsky'ego, pełen symulakrycznych wizji, wywołanych albo stanami upojenia narkotycznego albo medialną papką. Tu wszystko jest widmowe, nic do końca nie jest realne. To rodzaj dystopii, w którą zostaliśmy wrzuceni i z której nie ma ucieczki. Piosenki Joy Division stają się pretekstem do wyrażenia refleksji na temat stanu współczesnej cywilizacji, która ucieka przed odpowiedzialnością, choć nie ma tyle odwagi, co Curtis.

W podobny sposób Varga korzysta z nawiązań muzycznych w pozostałych opowiadaniach. Natomiast u Świetlickiego w cyklu kryminalnym *Dwanaście, Trzynaście, Jedenaście* muzyczność staje się elementem konstrukcyjnym prowadzonej narracji. Chodzi tu przede wszystkim o styl wypowiedzi narratora, który często wchodzi w rytm wypowiedzi lirycznej – silnie zrytmizowanej, nawiązującej właśnie do piosenki.

Oto mistrz leży na chodniku.
W samym centrum obcego miasta.
Obcego miasta, którego piękna nie pojmie.
Nie pojmie nigdy, ponieważ mistrz ma defekt.
Mistrz nie dostrzega w tym miejscu żadnego piękna.
Nie umie pokochać tego obcego miasta.

⁴³K. Varga, *45 pomysłów na powieść*, Czarne, Gładyszów 1998, s. 130.

Nie umie pokochać tego obcego miasta, które nazywa się Warszawa i jest stolicą tego kraju, nie umie pokochać tego miasta, ponieważ nic w tym mieście do tego go nie zachęca, miasto nie wysyła ku niemu żadnych zachęcających sygnałów, miasto patrzy na niego z wyższością, a mistrz zupełnie nie rozumie, skąd ta wyższość, leży i nie wstaje, bo nie ma w zasadzie po co wstawiać⁴⁴.

Trudno nie rozpoznać w opisanym wydarzeniu fabularnym odniesienia do wiersza *Opluty* krakowskiego poety, a jednak zwyczajne, bądź co bądź, zdarzenie przewrócenia się na chodniku wywołuje refleksję na poziomie społeczno-kulturowym. Ciekawe jest jednak co innego – rytmika wypowiedzi, oparta na paralelnych zdaniach, powtórzeniach składniowych i leksykalnych, wskazująca już na muzyczność I. Wybrzmiewa w tym monologu charakterystyczna dla Marcina Świetlickiego jako wokalisty zespołu Świetliki maniera dopowiadania czy recytowania z wykorzystaniem podnoszenia artykulacji, która ma budować w słuchaczu przeświadczenie o rosnących z przekazem emocjach. Takich fragmentów w tekście, rozbitych na głosy poszczególnych bohaterów, jest całkiem sporo. Zresztą owa polifoniczność prozy Świetlickiego także naznaczona jest muzycznością w rozumieniu muzyczności III, o której warto tu jedynie wspomnieć.

Tych kilka przykładów, wykorzystanych na użytek niniejszego opracowania, miało jedynie zasygnalizować ciekawy obszar badawczy, jaki wyłania się z analizy współczesnej polskiej narracji literackiej. Polska literatura najnowsza jest niezwykle bogata w odniesienia muzyczne. Nie chodzi tu wyłącznie o opisane powyżej przykłady rozwiązań zaproponowanych przez pokolenie "bruLionu", ale także (a może przede wszystkim) o pokolenia młodsze (w niniejszym tekście jedynie zasygnalizowane), wyrastające już w innym kontekście kulturowym, gdzie doświadczenie muzyczne jest już czymś o wiele bardziej powszechnym. Współczesna wszechobecność muzyki (piosenek sceny popularnej) odbija się na powstającej literaturze, wystarczy postuchać rytmu prozy Doroty Mastowskiej⁴⁵, by usłyszeć dźwięki hip-hopu, nadstawić ucho na prozę Jakuba Żulczyka czy Michała Witkowskiego, by postuchać jak konkretna estetyka muzyczna staje się narzędziem analizy środowiskowej czy elementem obrazowania praktyk kulturowych. Wobec powyższego można by zarysować dość obszerne pole badawcze uwzględniające tematykę, estetykę i architekturę muzyki w najnowszej literaturze, będące kontynuacją rozwijających się badań komparatystycznych i intermedialnych.

⁴⁴ M. Świetlicki, *Trzyście*, EMG, Kraków 2007, s. 186.

⁴⁵ Rytm hip-hopowy pojawia się u Mastowskiej w *Pawiu królowej* i w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*. Zob.: I. Adamczewska, "Krajobraz po Mastowskiej". *Ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze*, Primum Verbum, Łódź 2011, s. 165.