

DEUS EX MACHINA, CZYLI O DOŚWIADCZENIU FONOGRAFII W POEZJI STANISŁAWA BARAŃCZAKA

IWONA PUCHALSKA*

„Przełomowe znaczenie nagrania dla kultury XX wieku, szczególnie zaś dla współczesnej kultury muzycznej, wydać się powinno oczywiste”¹ – pisał ćwierć wieku temu Mieczysław Kominek, opisując historię przebiegu fonograficznej rewolucji i zarysowując jej dalsze perspektywy. Istotnie, opracowanie i upowszechnienie technik rejestracji i przetwarzania dźwięku pociągnęło za sobą zasadnicze zmiany w praktyce i filozofii muzyki, a także w jej społecznym funkcjonowaniu. Przede wszystkim ustaliło jej nowy status ontologiczny, gdyż partytura przestała być jedyną przekazywalną formą istnienia dzieła muzycznego; to z kolei umożliwiło wypracowanie eksperymentalnych technik kompozytorskich, zmieniło rozumienie tradycyjnych pojęć (jak choćby pojęcia dźwięku muzycznego) oraz spowodowało zmianę podejścia do wykonawstwa muzycznego. Pojawienie się fonografii w sposób bezprecedensowy rozszerzyło również repertuar muzyczny dostępny przeciętnemu odbiorcy, mogącemu obcować z ciągle wzrastającą ilością zapisów muzyki pochodzącej z różnych epok i kultur.

To oczywiście jedynie niektóre z konsekwencji pojawienia się technik rejestracji dźwięku – ich pełna lista byłaby dużo dłuższa. Nic więc dziwnego, że literatura nie pozostała wobec nich obojętna. Nie tylko sekundowała powstawaniu współczesnej fonosfery² w funkcji świadka i komentatora, lecz także wyciągała z przemian zachodzących w świecie muzycznym korzyści dla siebie, podejmując rozmaite eksperymenty formalne, odkrywając możliwości tkwiące w materii brzmieniowej słowa, odświeżając formuły literackiej muzyczności. Tematem mojego artykułu nie będzie jednak – by sparafrazować wyrażenie Theodora Adorno – „filozofia nowej poezji” inspirowana zmianami zachodzącymi w muzyce dwudziestowiecznej; nie będą nim eksperymenty formalno-brzmieniowe ani też próby integracji sfery słownej i materii muzycznej w rozmaitych realizacjach intermedialnych, lecz materia o wiele bardziej tradycyjna, by nie rzec

* Iwona Puchalska – dr, Wydział Polonistyki UJ.

¹ M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków 1986, s. 29.

² Używam pojęcia „fonosfera” na określenie sfery dźwięków, zwłaszcza zespołów dźwięków o naddanych walorach estetycznych (muzyki) utrwalonych w nagraniach; na temat genezy i ewolucji tego pojęcia zob. T. Miśiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009, s. 34–45.

– zachowawcza. Chciałam mianowicie przyjrzeć się kilku utworom poetyckim, konceptualizującym fenomen muzyki utrwalonej w nagraniu.

Takich tekstów jest w wieku XX sporo, bo poeci tego okresu, zazwyczaj już niejako wychowani w kulturze fonograficznej, przyjmują ją jako naturalny sposób obcowania z muzyką, choć różnie do niej podchodzą. Różnice te zależą nie tylko od ich osobistego stosunku do sztuki dźwięku, ale i od etapu rozwoju fonografii – nie należy bowiem zapominać, że w ostatnim stuleciu ewoluowała ona nieustannie, nie tylko się upowszechniając, ale i proponując coraz to nowe nośniki, coraz to nowe odmiany i jakości przekazu, a co za tym idzie – coraz to nowe okoliczności dla sytuacji muzycznych³. Poczynając od słynnego „gramopatefonu” z wiersza *XX wiek* Młodożeńca, fonograf, patefon, gramofon, adapter, magnetofon czy odtwarzacz pojawiają się coraz częściej w utworach lirycznych, nawet jeśli nie wywołane wprost, to pośrednio, jako źródło muzyki obecnej w przestrzeni prywatnej, pozwalające cieszyć się nią w absolutnej samotności, w formie, przynajmniej pozornie, „wyswobodzonej z okoliczności”⁴. Do tej listy przekażników muzycznej pamięci należy dodać i radio, którego status jest jednak szczególny, ponieważ umożliwiając obcowanie z muzyką w przestrzeniach i okolicznościach, w których wcześniej nie było to możliwe, posiada zarazem inną modalność oddziaływania, mniej jest poddane woli odbiorcy niż płyta lub kaset, która zapewnia przywołanie utworu w dowolnie wybranej chwili. Radio ponadto, zwłaszcza w początkach swojego istnienia, jedynie częściowo operowało materiałem utwalonym w nagraniu; transmitując wiele audycji i koncertów na żywo, zachowywało znamię efemeryczności i spontaniczności, które wersja fonograficzna zdaje się wykluczać. Wydaje się więc, że można rozpatrywać kulturę nagrań jako osobny, obszerny temat literacki, posiadający swoją tradycję, specyfikę, topikę – oraz swoich szczególnych przedstawicieli⁵.

Stanisław Barańczak jest jednym z tych poetów, w których twórczości nagraniu zdecydowanie dominuje nad muzyką wykonywaną „na żywo”. Co znamienne, w jego utworach (podobnie jak w wierszach innego naczelnego „poety muzycznego”, Jarosława Marka Rymkiewicza) sztuka dźwięków pojawia się stosunkowo późno, bo dopiero w latach 90., ale kiedy już się do nich przedostanie, nasycy je bardzo intensywnie. Charakterystyczne jest także to, że poeta prezentujący rozbudowaną lingwistyczną i konstrukcyjną wrażliwość, wprowadza do swoich wierszy przede wszystkim dzieła takich kompozytorów jak Bach

³ Na temat ewolucji technik utrwalania dźwięku zob. M. Kominek, *op. cit.*; por. K. Janeczewska-Sołomko, *Zachować dźwięk* (katalog wystawy w Bibliotece Narodowej), Warszawa 2000.

⁴ Sformułowanie W. Szyborskiej z wiersza *Klasyk*.

⁵ Temat ten jednak do tej pory stosunkowo mało zajmował badaczy literatury; do wyjątków należą poświęcone mu analizy, takie jak np. studium M. Szargota, *Głos i śmierć. O cyklu „Płyty Carusa” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej [w:] Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jankowska, R. Sioma, Białystok 2005, s. 345–352.

i Mozart – mistrzów harmonii i kontrapunktu, twórców form muzycznych złożonych, kunsztownych i matematycznie konsekwentnych, a więc tych, których sztuka zdradza strukturalne pokrewieństwo z jego sztuką poetycką. W przypadku Mozarta dodatkowym bodźcem stymulującym zainteresowanie poety-translatora było wyzwanie, jakie stanowił przekład librett Lorenza da Ponte (*Wesele Figara*, *Don Giovanni*) – przekład przeznaczony do śpiewania⁶ – oraz specyficzny humor i wdzięk jego kompozycji. Dopiero po Bachu i Mozarcie w świat poetycki Barańczaka wkracza Schubert⁷.

Podmiot wierszy Barańczaka nie jest – w przeciwieństwie na przykład do podmiotu Zagajewskiego – bywalcem sal koncertowych, nie obcuje z muzyką wykonywaną w domu lub wśród znajomych. Słuchanie nagrań jest dlań muzycznym doświadczeniem, z którego wyprowadzone są poetyckie sensory. Gdy zaś sytuacja liryczna staje się „sytuacją fonograficzną”, jednym z podstawowych czynników decydujących o jej rozwoju jest to, czy była ona przez jej uczestnika planowana, czy też nie.

Wariacje dla Goldberga, w rozpoznawalnym od razu nagraniu Glenna Goulda, bryzgnęły z głośników stereo, gdy włączył starter [...]⁸

Wiersz *Kontrapunkt* z tomu *Widokówka z tego świata*, niejako otwierający triumfalny pochód sztuki dźwięków przez poezję Barańczaka, rozpoczyna się potencjalnie konfliktogenną ingerencją muzyki w sferę codziennego doświadczenia. Tekst, jak to zazwyczaj u tego poety, zbudowany jest na koncepcie pozornie prostym, lecz kryjącym w sobie wiele poziomów znaczeń. Tytułowy kontrapunkt, jako zasada kompozycji Bacha, jest zarazem zasadą kompozycji wiersza i sposobu przedstawienia relacji między doświadczeniem chwili bieżącej i doświadczeniem muzyki, początkowo postrzeganych jako dwie sfery odrębne i nie do pogodzenia, ostatecznie jednak składających się na całość harmonijną i komplementarną.

⁶ Na temat przekładu *Wesela Figara* i dyskusji toczonych wokół niego zob. przede wszystkim B. J u d k o w i a k, E. N o w i c k a, „W operze słowo także jest ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, nr VI (XXVI), s. 157–170.

⁷ Warto przy tym odnotować, że jednym z pierwszych odniesień muzycznych w poezji Barańczaka była drobna wzmianka o *Winterreise* Schuberta w poemacie *Przywracanie porządku*. Później jednak rozbudowane nawiązania do kompozycji Bacha i Mozarta przesłoniły to epizodyczne odniesienie, tak że A. Poprawa, przypominając je przy okazji *Podróży zimowej*, stwierdzał, że mimo wszystko inwazja Schubertowska jest zaskoczeniem u tego „poety bachowskiego”, operującego „charakterystycznym językiem poetyckim”, analogicznym do „matematyki Bacha” (A. Poprawa, *Wiersze na głos i fortepian. O nowym tomie Stanisława Barańczaka*, „NaGłos” 1995, nr 21, s. 163).

⁸ S. B a r a ń c z a k, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 375. Wszystkie cytaty z wierszy Barańczaka podaję za tym wydaniem.

Inicjalny konflikt jest wynikiem wtargnięcia muzyki w doświadczenie do-
 rżne bohatera wiersza (bohatera, nie podmiotu, ponieważ prezentowany jest on
 w trzecioosobowej *quasi-narracji*⁹). Wtargnięcia nieoczekiwanego, przypadko-
 wego i dekoncentrującego, będącego konsekwencją rozkwitu kultury nagrań i jej
 ścisłej integracji z przestrzenią codzienności, czego wynikiem jest zamontowane
 w samochodzie i włączające się automatycznie przy zapaleniu silnika radio. Mu-
 zyka zakłęta w niewielką objętość odtwarzacza lub radia jak dżin w butelkę może
 zaskoczyć niemal wszędzie i o każdej porze, co więcej – wprowadza słuchacza od
 razu *in medias res* (*suas*), w środek utworu, gwałcąc oryginalny porządek dzieła.
 Słowo „bryzgnęły” w wierszu jest bowiem wyraźnym sygnałem, że mamy do
 czynienia nie z początkiem cyklu Bacha, nie z otwierającą go prezentacją tematu,
 który cechuje łagodność, lecz z jego przetworzeniem – być może np. z pierwszą
 wariacją, wyróżniającą się energicznym charakterem.

Wraz z *Wariacjami* pojawia się nazwisko Glenna Goulda. Identyfikacja pia-
 nisty może być postrzegana jako naturalny odruch człowieka nawykłego do ob-
 cowania z muzyką i świadomego, że żaden utwór muzyczny nie istnieje w wersji
 idealnej, lecz że wciela się za każdym razem w konkretne wykonania, które mogą
 nadawać mu rozmaity charakter; w takiej optyce podanie nazwiska wykonawcy
 jest równie ważne, jak wskazanie samego utworu¹⁰. Warto jednak odnotować, że
 owa identyfikacja nie jest nadmiernie skrupulatna, bowiem Barańczak nie podaje,
 o które z Gouldowskich nagrań *Wariacji* chodzi – a istnieje przecież między nimi
 spora różnica. Jak się zdaje, poeta nie podaje tej informacji nie tylko dlatego, że
 rozpoznanie konkretnego nagrania (zwłaszcza usłyszanego „od środka”) nastre-
 cza więcej trudności niż ogólne rozpoznanie charakterystycznego idiomu wyko-
 nawczego Goulda, lecz także dlatego, że istotniejszy dlań wydaje się właśnie ów
 idiom, ściśle związany z tytułowym konceptem wiersza – nikt bowiem tak jak
 Gould nie wyeksponował dyscypliny *Wariacji*, nie podkreślił ich logiki i wyrafino-
 wania, równoległości głosów, matematycznej harmonii. Co więcej, Gould był nie
 tylko specyficznym wykonawcą, lecz również reprezentantem oryginalnego, no-

⁹ Tę dystansującą konstrukcję podmiotową J. Kandziora interpretował jako świadectwo wpły-
 wu poezji Philipa Larkina (J. K a n d z i o r a, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Ba-
 rańczaka*, Warszawa 2007, s. 229).

¹⁰ M. Poprawski, komentując *Podróż zimową*, stwierdzał: „Dla Barańczaka tekstem źródło-
 wym jest zatem, co dość szokujące, nie tylko rękopis czy edycja nutowa, lecz również tekst muzycz-
 ny zasłyszany. Nagranie jest [...] istotnym medium poznania dzieła” (M. P o p r a w s k i, *Poetycka
 kontrafaktura jako recepcja dzieła muzycznego. „Winterreise” Müllera, Schuberta i Barańczaka*
 [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Gućzalski, Kraków 2003, s. 251). Jednak jeśli rozpatruje
 się kompleksowo muzyczne odniesienia tej poezji, nagranie jako zasadnicza forma obcowania ze
 sztuką dźwięków nie ma w sobie nic szokującego; jest natomiast świadectwem rozwiniętej świa-
 domości muzycznej Barańczaka, znakomicie wykorzystującego dla celów poetyckich właściwości
 konkretnych interpretacji wykonawczych (co zresztą sam Poprawski interesująco opisuje w odnie-
 sieniu do *Podróży*). Co istotne, w przypadku *Kontrapunktu* poeta znacznie więcej uwagi poświęca
 specyficie Gouldowskich interpretacji, niż specyficie *Wariacji*, które otacza wszak swoista legenda
 (P o r. M. G o ł a s z e w s k a, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 89–102).

woczesnego podejścia do muzyki, która przestaje być postrzegana w perspektywie historycznej, a staje się ważna o tyle, o ile jest w stanie przemówić do współczesnego odbiorcy¹¹. Wyrazem takiej postawy było, między innymi, pominięcie w debiucie fonograficznym utworów z żelaznego repertuaru na rzecz właśnie *Wariacji*, do czasów Goulda bytujących w świadomości odbiorczej właściwie marginalnie (mimo istnienia, nielicznych wprawdzie, ale za to różnorodnych nagrań¹²). Wydaje się więc, że przywołanie nazwiska Goulda nie jest wyrazem indywidualnych upodobań Barańczaka czy też rodzajem poetyckiej promocji ulubionego pianisty, lecz służy uruchomieniu całego obszernego kontekstu Gouldowskiego myślenia o muzyce i o jej roli we współczesnej rzeczywistości. Warto tu zwłaszcza przypomnieć dość szybką (1964) decyzję pianisty o zaniechaniu występów na żywo, o występowaniu wyłącznie w nagraniach, co wiązało się z nasilającymi się w tym okresie (być może wywołanymi chorobą) skłonnościami do komunikowania się z innymi niemal wyłącznie za pośrednictwem nowoczesnych środków przekazu – płyt, radia, telefonu¹³. A więc rezygnacja z muzycznego obcowania bezpośredniego – lecz i efemerycznego – na rzecz obcowania niejako zdekontekstualizowanego, ale trwałego, na rzecz muzyki nabierającej dzięki nagraniu specyficznej stabilności ontologicznej. Także z tego względu Gould uczynił z *Wariacji* Bacha muzykę XX wieku, muzykę bliską ludziom słuchającym jej w samochodach w godzinach szczytu i silnie uwikłanym w problemy współczesności.

W wierszu Barańczaka nagły i przypadkowy kontakt ze światem Bachowskiej harmonii nie przynosi bohaterowi początkowo przyjemności ani ukojenia. Przeciwnie, potęguje dyskomfort sytuacji i stres wywołany w równej mierze trudnościami codziennego bytowania, co nieskutecznością działań politycznych oraz dewaluacją związanych z nimi emocji. Muzyka wdzierająca się w płataninę trywialności, rozgoryczenia i pośpiechu występuje jako przyjemność z „życiowego” punktu widzenia podejrzana, gdyż nawołująca do egoizmu, do odebrania uwagi sprawom doraźnym, choćby nawet szczytnym, i eksponująca ich jałowość. Występuje jako przyjemność „kradziona”, intymna, izolująca, aspołeczna:

Przez chwilę, przez chwilę gładzić zwięzłe spleciony warkocz
kontrapunktu, rozważać cud współistnienia głosów,
z których każdy odbywa w czasie osobną podróż,
a w każdym punkcie czasu wiązuje je osobna harmonia

[Kontrapunkt, s. 375]

¹¹ Interpretacje Goulda są w podwójnym sensie ahistyczne – po pierwsze dlatego, że zrywał z dominującą w owym czasie romantyczną tradycją wykonawstwa, po drugie zaś, że zrywając z nią, nie dążył do rekonstrukcji brzmienia utworu z czasów kompozytora (np. nie zmieniał fortepianu na klawesyn, na który kompozycja była pierwotnie przeznaczona), lecz do stworzenia interpretacji osobistej.

¹² Zob. J. Puchalski, *Śpiewne dotknięcie absolutu*, „Tygodnik Powszechny”, 14.12.2011.

¹³ Zob. m.in. G. Payzant, *Glenn Gould, muzyka i myśl*, tłum. J. Jarniewicz, Łódź 1995 oraz S. Rieger, *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997.

Fraza ta nie tylko przynosi obraz somatycznych niemal („gładzić warkocz”) rozkoszy płynących z obcowania z kompozycją Bacha, ale i zawiera encyklopedyczną w swojej zwięzłości i trafności poetycką definicję zasady kontrapunktu. Przyjemność płynąca z muzyki okazuje się efemeryczna nie tylko ze względu na bieżący splot okoliczności, ale i z powodu natury tej muzyki, przerastającej możliwości i zakres egzystencji pojedynczego człowieka:

Życia by nie starczyło, nie tylko tej chwili – odłóż
to na później

[*Kontrapunkt*, s. 375]

W takim ujęciu owo polecenie „odłożenia na później” jest w rzeczywistości poleceniem rezygnacji – i dopiero po tym akcie wyrzeczenia, porzucenia prywatnych przyjemności na rzecz obowiązków wspólnotowych następuje – jakby w nagrodę? – objawienie kontrapunktycznej zależności między życiem a sztuką; pojawia się wizja wyzwalającej unii tych sfer. Szczególnie interesujące jest to, że owo objawienie następuje w następstwie ruchów, przemieszczeń będących wynikiem włączenia się w uliczną cyrkulację, która może być uznana za figurę *quasi*-muzycznej motoryki „ruchu doczesności”. Zasady ruchu drogowego, podobnie jak muzyczna zasada wariacyjnej organizacji ruchu dźwięków, narzucają pewne reguły postępowania, wpływają na decyzje kierowcy i sugerują mu przesunięcia samochodu w obrębie określonej logiki (np. zatrzymania wymuszonego skrzyżowaniem). „Niejasna myśl” (pojawiająca się dokładnie w tym punkcie poetyckiej narracji, w którym kierowca „ostro hamuje przed skrzyżowaniem”) zawiera konkluzję: „że w tak gęstej muzyce // jest miejsce na wszystko, z nim włącznie”. O jaką muzykę tu jednak chodzi? Czy nadal jest mowa o cyklu Bacha, skoro w tej muzyce mieści się nie tylko człowiek jadący samochodem, lecz także „wszystko”? Skoro „użycza” ona bohaterowi nie tylko „słuchu” i „czasu”, nierozłącznie związanych z istotą muzycznego przebiegu, lecz również i „cierpienia”? Chodzi więc niewątpliwie o coś więcej, niż o konkretną kompozycję, której przypadkowe słuchanie modyfikuje stan ducha bohatera. Muzyka pojawia się tu w szerszym rozumieniu, jako ucieleśnienie zasady kontrapunktu, pojęcia obejmującego zarówno muzyczną harmonię, jak i zasady ruchu drogowego, pojęcia stanowiącego metoniemię porządku świata. Porządku być może providencjalistycznego, skoro owa „gęsta” muzyka „przewiduje”. Bohater z decydenta, mającego możliwość słuchania bądź wyłączenia nagrania, staje się beneficjentem; uświadamia sobie, że otrzymuje przekaz epistemologiczny, a zarazem swoistą nominację na jeden z głosów współtworzących kontrapunktyczny układ rzeczywistości. Można widzieć w tej konkluzji echo pitagorejskiej zasady harmonii sfer, w którą, na równi z ruchem ciał niebieskich, mogłyby być włączone ludzkie poczynania; można ją jednak również interpretować w ujęciu mniej mistycznym, choć również o proveniencjach antycznych, w którym muzyka poucza – dzięki logice swojej kon-

strukcji – o istnieniu ukrytego sensu. Zgodnie z zasadą kontrapunktu, sens ten mógłby być postrzegany zarówno jako sens finalny, punkt dojścia wszystkich głosów (i wówczas wiązałyby się z przekonaniem o teleologicznej kompozycji rzeczywistości), jak i jako sens „częstkowy”, będący odpowiednikiem punktów wiązania głosów, węzłów, w których następuje harmoniczna konkordancja – a więc momentów epifanii. Kompozycja Bacha odgrywa w wierszu Barańczaka rolę podobną do tej, jaką w otwierającym historię opery *Orfeusza* Claudio Monteverdiego i Alessandro Striggio realizuje Personifikacja Muzyki, wysłanniczka z innego świata, opiewająca błogosławieństwa, których udziela, a które spływają również na Barańczakowskiego bohatera, uwikłanego w nużące zawichości polityki, obowiązku, bohaterstwa, dobra i zła:

Io la Musica son, ch'a i dolci accenti
 so far tranquillo ogni turbato core,
 ed or di nobil ira, ed or d'amore
 posso infiammar le più gelate menti.
 Io su cetera d'or cantando soglio
 mortal orecchio lusingar talora,
 e in guisa tal de l'armonia sonora
 de le rote del ciel più l'alme invoglio.

Ja jestem Muzyka; słodkimi tonami
 umiem uspokoić każde wzburzone serce
 i do szlachetnego gniewu, do miłości
 potrafię zapalić najzimniejsze umysły.
 Śpiewając do wtóru złotej cytry
 oczarowuję uszy śmiertelnych
 i w ten sposób ku dźwięcznej harmonii
 rot niebieskich skłaniam ich dusze¹⁴.

Muzyka, *maestra vitae*, uzyskująca dzięki fonografii swoiste wcielenie, kształt powtarzalny i przekazywalny, to – i dosłownie, i w przenośni – *deus ex machina*, z nagłą interweniujący w bieg zdarzeń, modelujący dwudziestowieczną rzeczywistość za pomocą uniwersalnej, choć zarazem naznaczonej osiemnastowiecznym idiomem kompozycyjnym sztuki harmonii.

Analogiczna sytuacja nagłego wtargnięcia muzyki w rzeczywistość świata końca XX wieku, podporządkowaną Historii, otwiera wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, stanowiący rodzaj prologu do zbioru *Chirurgiczna precyzja*, gdzie jednak interakcja tych sfer ukazana jest inaczej niż w *Kontrapunkcie*. Tam rzeczywistość doraźna oznaczała przede wszystkim przyziemne ograniczenia, a fenomeny historyczne pojawiały się niejako na „drugim planie”; tutaj sferę przeciwstawioną muzyce stanowi niemal wyłącznie Historia i to w ujęciu uniwersalizującym, jako cykl nieustannych zmian, dalece przekraczających ramy

¹⁴ Cyt. za: <http://www.librettidopera.it/zpdf/orfeo.pdf>; tłum. I. P.

indywidualnego doświadczenia: „waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa”. Ta uogólniająca formuła tak wyraźnie dystansuje indywidualne ludzkie istnienie człowieka idącego „wzdłuż bloku” od Historii, że ta staje się niemal abstrakcją, choć abstrakcją groźną, bo przemożną i wywierającą wpływ na egzystencję bohatera.

Chwila obecna, która w *Kontrapunkcie* przedstawiona była dość szczegółowo, tu pojawia się jedynie w pierwszym zdaniu: „kiedy szedłeś wzdłuż bloku”. Co znaczące, owa perspektywa indywiduum (znów bohatera, nie podmiotu, tym razem tworzona za pomocą zwrotu w drugiej osobie liczby pojedynczej) zostaje rychło zastąpiona perspektywą zbiorowości, i to zbiorowości szczególnej, gdyż „my” ulega rozszczepieniu: „my” to zarówno „ci inni my, ci z gruzów wznoszący mocarstwa”, jak i „kopczyki gruzów, z których wstawały mocarstwa”. Zmiana formy gramatycznej (liczby i osoby) obrazuje włączenie jednostki w historyczną zbiorowość, jej zawłaszczenie. Zarazem jednak dzięki temu zabiegowi doświadczenie indywidualne (zetknięcie z arią Mozarta) zostaje przekształcone w prawo powszechne, a muzyczna interwencja w życie jednostki – w konkretnym momencie i miejscu – staje się przekazem uniwersalnym.

Utwór muzyczny (pierwsza aria Cherubina, z aktu I *Wesela Figara*) jest lapidarnie, metaforycznie scharakteryzowany („Ten żar róż bez ciężaru, ten żart na // śmierć i życie”), nie ma natomiast mowy o wykonawcy. Nie wiadomo nawet właściwie, czy obcujemy z nagraniem, czy też z muzyką na żywo (na przykład z głosem ćwiczącej „na którymś pięttrze” śpiewaczki), choć pojawiająca się w czwartej strofie wiersza mowa o płycie sugeruje, że chodzi jednak o wersję fonograficzną. Tym razem akcent z walorów wykonawczych został przeniesiony na semantykę arii.

Podobnie jak w *Kontrapunkcie*, muzyka zdaje się początkowo nie przystawać do rzeczywistości, w której rozbrzmiewa, nie ze względu na różnicę epoki, czasu, lecz na różnicę między tym, co zaprzęta myśli „przechodnia spod bloku”, a co dręczy pazia hrabiego Almavivy. Aria, będąca ekspresją stanu erotycznego rozbudzenia, niepokoju dorastającego chłopca, który odkrywa uroki kobiet, nie niesie ze sobą – na pierwszy rzut oka – wartości, które można by w jakikolwiek sposób przeciwstawić potędze Historii. Bez trudu można by wskazać wśród arii Mozartowskich inne, bardziej stosowne, heroiczne bądź tragiczne, angażujące autorytet wielkiej sztuki w obronę tak zwanych „wysokich” wartości. I gdyby bohater chciał posłuchać muzyki adekwatnej do sytuacji, zapewne nie zwróciłby się ku arii Cherubina. To ona zwróciła się ku niemu; i, jak podkreśla Barańczak, najwyraźniej nie bez przyczyny „właśnie ta aria Mozarta // m i a ł a tu brzmieć”. Bowiem jest w niej nie tylko żart, ale „żart na śmierć i życie”. To róże i motyle, ale zarazem – tętno, wyraz prawdziwych, żywych emocji, świadectwo rozwoju, dojrzewania struktury psychosomatycznej człowieka. Aria Cherubina pojawia się jako muzyka, która – przy całej swej rokokowej frywolności – ujmuje życie w najbardziej elementarnym, biologicznym jego przejawie, w irracjonalnych,

niewołybych odruchach – i nadaje tym odruchom najwyższą godność dzięki mistrzostwu muzycznego opracowania. Jest to właściwy sztuce operowej Mozarta paradoks: jego kompozycje podnoszą do rangi arcydzieł opowieści nader ludzkie, chwilami trywialne, ludyczne (na przykład wyprowadzając z typowego *imbroglio*, jakim jest *Wesele Figara*, dramat głęboko ludzki i przejmujący, dramat zaufania i przebaczenia, nie tracąc przy tym nic z jego strony komicznej). Następuje tu przewrotne sprzężenie – sztuka najwyższa, reprezentowana przez geniusz Mozarta, staje w obronie pierwotnych czy wręcz prymitywnych przejawów życia, rzeczy – w perspektywie Historii – błahych. Lekkość muzyki Mozarta okazuje się wartością bardziej stabilną niż ciężar historii, a nieoczekiwana konfrontacja z nią – providencjalistycznym aktem przywrócenia właściwych proporcji i rangi zjawiskom doczesności, zwłaszcza jej zjawiskom elementarnym.

Szczególne sytuacja poetyckiego obcowania z muzycznym nagraniem stanowi podstawę cyklu *Podróż zimowa* (1994). Wiele już pisano o tym zbiorze, rozpatrując możliwości i celowość jego pieśniowego wykonywania oraz zwracając uwagę na rozdział a zarazem paralele powstające pomiędzy tekstem Müllera i tekstem Barańczaka, a także analizując nowatorstwo i antecedencje konceptu polskiego poety. Idąc za wskazówką samego autora, eksponowano *Lipę* jako translologiczny „zwnornik” cyklu, będący zarazem śladem decyzji poety-tłumacza, by zarzucić przekład i napisać oryginalne (choć mocno kontrapunktyczne w stosunku do tekstu Müllera) „wiersze do muzyki Franza Schuberta”¹⁵. Jak wiadomo, przyczyną owego zarzucenia nie były trudności lingwistyczne, ani nawet

¹⁵ Zob. zwłaszcza: *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1995, nr 2 [J. Artysz, M. Bristiger, J. M. Kłoczowski, J. Kott, A. Libera]; A. Poprawa, *Drogowskazy muzyki. O trasach zimowej podróży Schuberta, Müllera oraz Barańczaka*, „Warsztaty Polonistyczne” 1995, nr 1 oraz *Wiersze na głos i fortepian. O nowym tomie Stanisława Barańczaka*, „NaGłos” 1995, nr 21; A. Węgrzyniakowa, *Wszystko i Nic w „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, „Opcje” 1995, nr 1–2; M. Janion, *Pastorał, kostur, kij*, „Życie Warszawy” [„Ex Libris”] 1995, nr 71; K. Maliszewski, *Podróż zimowa przez ziemię ognistą*, „Nowy Nurt” 1995, nr 15; K. Biedrzycki, „Ten taki sobie świat” [w:] *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995; M. Stała, *Między Schubertem a cmentarzem samochodów. Nie tylko o jednym wierszu Stanisława Barańczaka*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 46 (przedruk [w:] idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997) oraz *Waga słów, niewygodna istnienia. O pisarstwie Stanisława Barańczaka*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 46; G. Borkowska, *Wolny od doskonalności*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 51–52; M. Sukiennik, *Między „papierowym” a rzeczywistym światem (Jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka)*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3; P. Łuszczkiewicz, *Panie Barańczak, proszę nie przechodzić do klasyki...*, „Arkusz 1998, nr 11; A. Libera, *Zimy i podróże Stanisława Barańczaka* [w:] S. Barańczak, *Zimy i podróże. Lekcja literatury z Antonim Liberą*, Kraków 1997; Z. Bauer, „Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka. Kilka sugestii interpretacyjnych, „Ruch Literacki” 1999, z. 1; A. Hejmej, *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej* [w:] *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001; M. Poprawski, *op. cit.*; M. Sokalska, *Stanisław Barańczak – „Podróż zimowa”* [w:] *Dziedzictwo Odysusa. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007; J. Kandziora, *op. cit.*; E. Rajewska, *Płaczliwy bohater Wilhelma Müllera* [w:] *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007.

(różnie oceniany) poziom literacki utworów niemieckiego poety, lecz przede wszystkim rozdrażnienie Barańczaka wyrażoną w tych wierszach postawą podmiotu; poeta w jednej z rozmów stwierdził wyraźnie, że Müllerowski bohater zanadto się skarży¹⁶.

Geneza poetycka całego cyklu jest przedstawiona w nim wprost, choć dopiero w ostatnim wierszu – jest to sytuacja człowieka obserwującego współczesny świat, lecz głuchego na jego odgłosy, a zamiast nich słuchającego muzyki Schuberta. Sam Barańczak stwierdził, że „z muzyką Schuberta w uszach” żyje już od wielu lat¹⁷, długotrwałe obcowanie z utworem muzycznym nie wyklucza jednak jego możliwości epifanicznych – jak wówczas, gdy *Z okna na którymś piętrze...* czy z samochodowego radia rozlega się nagle muzyka dobrze znana. Pojawiająca się w pieśni XXIV cyklu i zamykająca go scena słuchania to zarazem scena konfrontacji z własnym odbiciem w szybie, dająca się klarownie wyłożyć jako akt samopoznania, a zarazem stworzenia dystansu do siebie¹⁸ i oczywiście wzorowana na analogicznej konfrontacji podmiotu podróżującego z postacią lirnika z wiersza Müllera. Co istotne, bohater nie przypomina sobie muzyki Schuberta, nie rekonstruuje jej, lecz z nią doraźnie obcuje – czas słuchania nakłada się na czas sytuacji lirycznej, czy też raczej cyklu sytuacji lirycznych; ich przebieg staje się przebiegiem muzycznym. Słuchający, zanurzony w swoim tu i teraz, zarazem uczestniczy w ponadczasowym (uwiecznionym w nagraniu, które zapewnia powtarzalność) trwaniu kompozycji, w prawdziwym „momencie wiecznym”. Można przypuszczać, że ta sytuacja liryczna miała podłoże realistyczne: poeta, projektując przekład tekstu przeznaczonego do śpiewania, słuchał Schuberta w różnych kontekstach i przy różnych okazjach i doświadczył owej podwójności, która stanowi podstawę *Podróży*, podwójności podmiotu zanurzonego jednocześnie w dwóch czasoprzestrzeniach: współczesnej mu oraz tej imaginacyjnej, utrwalonej w słowach i dźwiękach. Tak można przypuszczać – ale czy tak było, czy nie, nie ma właściwie wpływu na wymowę cyklu, podobnie jak nie ma znaczenia, czy sytuacja „uderzenia” *Wariacjami Goldbergowskimi* przedstawiona w *Kontrapunkcie* miała istotnie miejsce i czy faktycznie z okna na którymś piętrze poeta usłyszał „właśnie tę” arię Mozarta. Istotne jest natomiast, że zasada całego cyklu poetyckiego została wyprowadzona z sytuacji słuchania. Tym ra-

¹⁶ S. Barańczak, *Po stronie sensu*, [rozmowa z M. Ciszewską, R. Bakiem i P. Kozackim], „W Drodze” 1995, nr 10, s. 61–62. J. Kandziora, komentując sprzeciw poety wobec „fałszywie roszczeniowej” postawy „osobowości romantycznej”, widzi w nim wpływ antyromantycznych pierwiastków twórczości Larkina, którego wiersze – jak wyznawał sam Barańczak – przyczyniły się do skryzlowania koncepcji poetyckiej *Podróży* (i d e m, *op. cit.*, s. 248, 252). Ów sprzeciw wobec postawy roszczeniowej ma jednak u Barańczaka o wiele bardziej kompleksowy charakter i nie stanowi jedynie elementu polemiki z tradycją romantyczną, lecz jeden z motywów przewodnich jego refleksji aksjologicznej (zob. zwłaszcza wiersz *Drobnomieszczkańskie cnoty*).

¹⁷ S. Barańczak, *Po stronie sensu*, *op. cit.*, s. 60.

¹⁸ Zob. E. Rajewska, *op. cit.*, s. 282.

zem jednak nie jest to przypadek – Schubert jest przez poetę świadomie przywoływany. Nie po raz pierwszy zresztą:

[...] Ci sami faceci,
 pamiętasz, śmialiśmy się z nich, kiedy dyżurowali
 w samochodzie pod oknem, pełni policyjnej frustracji,
 a my, wolni ludzie, słuchaliśmy płyt z *Winterreise* Schuberta
 popijając bułgarskie wino. I oni teraz królują

[*Przywracanie porządku*, s. 279]

Adam Poprawa przypominając ten fragment, stwierdzał, że *Winterreise* stanowi w nim „istotny element kruchej, acz nieustannie wznoszonej przestrzeni wolności”¹⁹. W takiej sytuacji nagranie zyskuje niewątpliwą wyższość nad muzyką na żywo, wykonywaną w przestrzeni publicznej, na przykład w sali koncertowej, tam bowiem konieczna jest konfrontacja z osobami dążącymi do „przywrócenia porządku”. Dlaczego jednak akurat ten utwór? Czy przywołanie go ma charakter swoście referencyjny, wspomnieniowy, czy też jest elementem celowo dobranym, istotnym semantycznie, otwierającym konkretne pola interpretacyjne? W kontekście samego poematu, ze względu na migawkowy wręcz charakter muzycznej aluzji, pytanie to musiało pozostać w zawieszeniu; jednak Barańczakowska *Podróż zimowa* stwarza istotne przesłanki do odpowiedzi na nie – mimo (a może właśnie dlatego) że jest o dwanaście lat późniejsza od *Przywracania porządku*²⁰ i że zmienia się w niej zasadniczo sytuacja liryczna. Podmiot wierszy do muzyki Franza Schuberta jest sam, co więcej – jest osamotniony; nie jest jednak zamknięty w pokoju z muzyką, lecz zabiera ją ze sobą dzięki „kieszonkowemu radiu”. Fonografia nie jest już narzędziem izolacji od świata, a podmiot – tym razem cieszący się wolnością osobistą – nie konstruuje z pomocą nagrania efemerycznego azylu wolności, lecz raczej przeżywa dzięki niemu osobliwą transfigurację otaczającej go rzeczywistości, nie zapominając przy tym bynajmniej o jej przykrych realiach: mrozie, wietrze, wilgoci, uderzającej trywialności. Słuchane, widziane i odczuwane pozostają w doskonałej równowadze²¹.

Poeta podkreślił fonograficzne podłoże *Podróży* również przez rekomendację wybranych nagrań, jako najlepiej korespondujących z lekturą wierszy. Zostawia-

¹⁹ A. Poprawa, *Wiersze na głos i fortepian...*, op. cit., s. 162. Por. M. Sokalska, op. cit., s. 220.

²⁰ Poemat datowany na XII 1981–VII 1982 został wydany w tomie *Atlantyda* (1986).

²¹ Dlatego trudno jest mi się zgodzić z komentarzem Z. Bauera, piszącego przy okazji *Podróży zimowej*, że „u Barańczaka – podobnie jak u romantyków – warunkiem przeżycia epifanii jest uruchomienie Ja, a raczej oderwanie go od wszelkich form zakorzenienia w Tu i Teraz. Dokonuje się to przez swoistą kenozę: oddzielenie od świata zewnętrznego, ogołocenie go z wartości, oczyszczenie” (Z. Bauer, op. cit., s. 64–65); z wymienionych przez komentatora elementów sprzyjających epifanii dostrzegam jedynie dystansującą rolę muzyki – zastąpienie audiosfery realistycznej przez fonosferę.

jąc odbiorcy pełną swobodę traktowania cyklu – według uznania – bądź jako intermedialnego, bądź jako jedynie literackiego i nie uznając znajomości kompozycji Schuberta za „bezwzględnie konieczną” do jego odbioru, zaznaczył:

Nie ukrywam jednak, że najwięcej – jak mi się wydaje – skorzysta na lekturze Czytelnik, który przed nią, albo w jej trakcie, wysłucha kogoś z dostępnych nagrań *Winterreise* [...] ²².

Jak wielką wagę ma to spostrzeżenie, dowodzi symptomatyczny rozróżnienie, ujawniający się w opiniach na temat cyklu, formułowanych przez jego pierwszych komentatorów, które można podzielić na dwie grupy – tych, którzy interpretowali *Podróż* jako wyraz rozpacz i nihilistycznej koncepcji rzeczywistości oraz tych, którzy dostrzegali w niej przede wszystkim heroizm, wyrażający się choćby w samym akcie podejmowania dalszej drogi, którego synekdochą jest każdy kolejny wiersz z cyklu (mimo pokus „wiecznego odpoczynku”). Wydaje się, że diagnozę rozpacz (przeciwko której sam Barańczak protestował²³) postawili przede wszystkim ci komentatorzy, którzy czytali *Podróż*, ale jej właściwie nie słuchali, to znaczy koncentrowali się na wierszach polskiego poety, w niewielkim stopniu konfrontując je z muzyką, lub ewentualnie widząc w stylistyce Schuberta jedynie zgrzytliwy, ironiczny kontrapunkt dla stylistyki i świata przedstawionego tekstu literackiego. Natomiast ci, którzy analizowali *Podróż* jako symultaniczny układ znaczeń muzycznych i słownych, dostrzegali w nim przejmujący spektakl godzenia się na rzeczywistość.

W istocie fundamentalna dla interpretacji Barańczakowskiej *Podróży* jest decyzja o odsunięciu na pozycję odległego kontekstu „płaczliwych” tekstów Müllera, przy jednoczesnej akceptacji muzyki Schuberta. Poeta, aktualizując sferę muzyczną cyklu, a zawieszając jego sferę tekstową, dokonał w praktyce poetyckiej rozdzielenia analogicznego do tego, które przeprowadzają interpretatorzy obu Schubertowsko-Müllerowskich cykli (*Winterreise* i *Die schöne Müllerin*), podkreślający różnice między koncepcją poety i „narzutem interpretacyjnym” dokonany przez kompozytora²⁴:

Moją ambicją w tym tomie było nawiązanie raczej do Schuberta [...], który był kompozytorem tak genialnym, że tym sentymentalnym zwierzeniom i skargom nadał swoją muzyką tragiczną głębię i znaczeniową wielowymiarowość²⁵.

²² *Od Autora* [w:] S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, *op. cit.*, s. 383.

²³ S. Barańczak, *Po stronie sensu*, *op. cit.*, s. 61.

²⁴ Zagadnienie to na gruncie polskim rozważała między innymi D. Wojda w tekście *Obraz, śpiew i zima* [w:] *Dziedzictwo Odyseusza...*, *op. cit.*, s. 185 i 194–204; z perspektywy pragmatyki wykonawczej eksponował je J. Artysz, stwierdzając: „Dzięki Barańczakowi usłyszałem Schuberta wolnego od tekstu Müllera” (J. Artysz [w:] *Głosy...*, *op. cit.*, s. 103). Por. także M. Poprawski, *op. cit.*, s. 250.

²⁵ S. Barańczak, *O przyjaciółtach, tłumaczeniach, Ameryce i pisaniu wierszy*, „Nowe Książki” 1998, nr 1. Por. M. Sokalska, *op. cit.*, s. 215.

Biorąc pod uwagę tę wypowiedź, można by uznać cykl Barańczaka za klasyczną kontrafakturę, mającą na celu – przez zmianę tekstu – reinterpretację semantyczną morfologicznych właściwości danej kompozycji muzycznej²⁶. Sytuacja jest jednak chyba bardziej złożona, ponieważ między polskim tekstem a muzyką nie istnieje bynajmniej prosty „związek zgody” – uniemożliwia go dzieląca je różnica stylu.

Na pozór wydawać by się mogło, że eklektyczna swoboda wieku XX skutecznie znosi różnice stylowe między różnymi epokami historyczno-kulturowymi. Michał Bristiger na przykład zwracał uwagę, że „[...] ostatnio całość nowożytnej kultury muzycznej staje się dla nas jednym synchronicznym polem, w którym zaczynamy się swobodnie obracać we wszystkich kierunkach i muzyka romantyczna [...] nie jest dla nas «muzyką dawną»”²⁷. Zapewne powszechna dostępność muzyki pochodzącej z różnych epok i formacji kulturowych (będąca jednym z głównych dobrodziejstw fonografii) może wywoływać takie wrażenie i skutkować nawet osłabieniem wrażliwości na różnice stylowe, jednak w cyklu Barańczaka takie zatarcie z pewnością nie następuje. Kontrast zachodzący między słowem poetyckim i akompaniamentem jest tak wyrazisty, że nawet niewprawne ucho jest w stanie go natychmiast wychwycić²⁸. Poeta nie dąży bynajmniej do zatarcia różnicy między światem sobie współczesnym a światem romantycznego wędrowca; rozziw między nimi jest częścią artystycznej strategii Barańczaka, utrudniającej traktowanie jego tekstów wyłącznie jako prostej kontrafaktury. Podobnie jak w przypadku *Wariacji Goldbergowskich* i arii *Non so più...* przystawalność kompozycji dawnych do potrzeb człowieka XX wieku nie oznacza zniesienia ich stylowej tożsamości; wytwarzający się między nimi stopniowo związek zgody nie unieważnia początkowego efektu starcia. W *Podróży...* efekt ten uwidacznia się tym wyraźniej, że mamy do czynienia z dziełem intermedialnym, a więc dwa światy przedstawione – słowny i muzyczny – koegzystują

²⁶ Koncepcję kontrafaktury przedstawiał przede wszystkim M. Poprawski, pisząc wręcz o „uwolnieniu” muzyki Schuberta od tekstu Müllera (i d e m, *op. cit.*, s. 250–251). Nieco ostrożniej, jako „rodzaj kontrafaktury”, „próbę tłumaczenia intersemiotycznego” a zarazem „tłumaczenia polemicznego” opisywała cykl E. Rajewska (e a d e m, *op. cit.*, s. 259).

²⁷ *Głosy...*, *op. cit.*, s. 104.

²⁸ Ten konflikt dawnego i nowego eksponował zwłaszcza A. Libera, odczytując strategię Barańczaka jako strategię parodii, w której muzyka Schuberta ma pełnić funkcję „arbitra”, „krytyka kultury”, „krytyka kryzysu człowieka”: „Oto dokądśmy zaszli [...]. Nawet naszej rozpacz nie da się już wyśpiewać na ową dawną nutę” (*Głosy...*, *op. cit.*, s. 112). Taka koncepcja (która, *notabene*, dobrze by korespondowała np. z *Mefisto-walcem* Iwaszkiewicza), w odniesieniu do wierszy Barańczaka wydaje się zbyt radykalna, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę analizowany przed chwilą sposób integracji *Wariacji Goldbergowskich* czy arii Cherubina z rzeczywistością XX wieku. Wydaje się, że Barańczak jest równie daleki od uznania muzyki Schuberta za zjawisko historyczne, jak od niedostrzegania jej historycznej tożsamości; przede wszystkim zaś wydaje się daleki od rozpacz. Toteż znacznie lepiej odpowiadające tonowi jego poezji wydaje się zaproponowane przez E. Rajewską odczytanie *Podróży zimowej* w kategoriach specyficznego humoru, w mistrzowski sposób korespondującego z wartościami metafizycznymi (e a d e m, *op. cit.*, s. 269–271).

w strukturze symultanicznej, przemawiając każdy bezpośrednio swoim językiem, a nie są, jak w poprzednich wierszach, sprowadzone na teren słowa, gdzie dźwięk muzyczny istnieje jedynie widmowo, w odbiciu werbalnym. Poetyka dysonansu, zastosowana przez Barańczaka w *Podróży*... ukazuje wycucie znawcy i miłośnika sztuki dźwięków, który odnajduje w muzyce dawnej wymiar korespondujący ze swoją wrażliwością, ale unika naiwności ahistorycznej absorpcji niwelującej różnice czasów i stylów w imię płytko pojętego uniwersalizmu.

Rozziew stylistyczny między muzyką Schuberta a kolokwialnym językiem i trywialnymi sytuacjami tekstów Barańczaka uwidacznia się szczególnie w sytuacji, gdy są one śpiewane. Gdy jedynie czyta się te poezje do wtóru nagrań, relacje tekstowo-dźwiękowe są mniej ścisłe, a tym samym kontrast między nimi jest słabiej wyczuwalny²⁹. Wokalna interpretacja wierszy Barańczaka niesie zresztą jeszcze jedną ważką konsekwencję: usuwa zupełnie tekst Müllera. Natomiast przy symultanicznym słuchaniu *Winterreise* i czytaniu wierszy *Podróży*..., tekst ten jest nadal obecny – oczywiście niejako odsunięty na dalszy plan i semantycznie dostępny jedynie dla tych, którzy język niemiecki znają – ale jednak wciąż działający, współtworzący melodię i fonetyczną przestrzeń dzieła. W takiej sytuacji nawet jeżeli uwaga odbiorcy skupia się przede wszystkim na polskich wierszach, to wiersze Müllerskie istnieją w postaci pogłosu, echa, co potęguje fundamentalny dla całego cyklu koncept podwójności, sobowtórowości³⁰. Tekst Müllera w takiej słuchanej i czytanej wersji zaznacza swą obecność dokładnie na tyle, na ile uwzględnił go poeta – jako inspiracja do tworzenia analogicznych, ale nie tożsamy obrazów, figur sytuacji, a nawet brzmień³¹.

Potraktowanie tekstu Barańczaka jako kontrafaktury Schubertowskich pieśni zacięra również rolę fonograficznego pośrednictwa w powstawaniu cyklu. Tymczasem zapis fonograficzny i związana z nim konkretna instancja wykonawcza może nieść ze sobą wartości wyrazowe³². Może być on także sam w sobie przesłanką interpretacyjną, jak na przykład w ujęciu Bristigera:

²⁹ Szczególnie znacząca jest tu opinia J. Artysza, który wykonywał tekst Barańczaka jako wokalną kontrafakturę, zwracającego uwagę na „zderzenie romantycznej frazy muzycznej ze słowem współczesnym”, które zawierało w sobie „i dopełnienie, i konflikt” (*Głosy...*, *op. cit.*, s. 103). Znamienne jest także, że kiedy w 2011 roku J. Opalski przygotował wystawienie *Podróży zimowej* w Operze Krakowskiej, Konrad Mastyło (kierownik muzyczny przedsięwzięcia) nie wykorzystał muzyki Schuberta w jej oryginalnej, fortepianowej wersji, lecz poddał ją unowocześniającej, syntezatorowej aranżacji, niwelującej różnicę między słownym i muzycznym poziomem cyklu.

³⁰ Zob. E. Raje wska, *op. cit.*, s. 271–283. Wyraźnym sygnałem, że tekst Müllera nie powinien być do końca usunięty z pola recepcji jest – oprócz zachowania tłumaczenia *Lipy*, w której najwyraźniej myśl Barańczaka dobrze koresponduje z myślą niemieckiego poety – zachowanie incipitów oryginału w cytatach nutowych poprzedzających każdy z wierszy; w konsekwentnie „kontrafakturowej” koncepcji tekst ten powinien raczej ulec eliminacji.

³¹ *Od Autora* [w:] S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, *op. cit.*, s. 383. Por. A. Hejmej, *op. cit.*, s. 124–165.

³² M. Poprawski, *op. cit.*, s. 250.

Z radia da się usłyszeć muzykę Schuberta, już przemienioną w muzykę mechaniczną, wydobywającą się ze słuchawek. Pomyślmy: jeśli wiersz Barańczaka jest śpiewany, to w tym momencie – o dziwo! – słyszymy przecież muzykę właśnie żywą. To słowo o muzyce mechanicznej należy w tej chwili do żywej materii dźwiękowej, ale pojęciowo jest jedynie sobowtórem dźwięku żywego, gdyż mówi o martwym³³.

Przypisanie muzyce w nagraniu statusu muzyki martwej, mechanicznej wydaje się jednak w tym przypadku nieporozumieniem. Barańczak, który zasadniczo nie pisze o obcowaniu z muzyką „na żywo”, we wszystkich swych wierszach traktuje zapis fonograficzny jako jej naturalną postać. Rekomendując w przedmowie do cyklu wybór nagrań, które mogą towarzyszyć lekturze, wyraźnie personalizuje każde z nich – muzyka Schubertowska istniejąca w nagraniu jest dlań muzyką konkretnego wykonawcy, posiadającą swe specyficzne, niepowtarzalne cechy, muzyką żywą, a nie muzyką zabita przez utrwalenie. Cykl Barańczaka jest ewidentnie – by sparafrazować Nietzschego – „z ducha fonografii poczęty” i powinien być realizowany raczej przy współudziale zapisu fonograficznego, niż przez śpiew „na żywo”. Czemu jednak służy w takim razie jego kontrafakturowa przyległość wersyfikacyjna do muzyki Schuberta? Odpowiedzi może być wiele, jedna jednak narzuca się szczególnie – że ta wspólnota formalna jest wspólnotą rytmu, sterującego przepływem poetyckich obrazów, które, dzięki *quasi*-pieśniowej przyległości tekstu i melodii, związane są z dźwiękami muzyki w sposób kontrolowany, według logiki muzyki programowej.

Zakorzenie *Podróży* w kulturze fonografii i to fonografii na tym stopniu zaawansowania, który umożliwia noszenie muzyki przy sobie, życie „z muzyką Schuberta w uszach”, nabiera jeszcze jednego wymiaru w związku z tym, że nie jest to pojedynczy utwór, lecz cykl, w dodatku cykl o charakterze narracyjnym. I choć akurat Barańczak również inne swoje tomiki starannie komponował, tak że ich układ posiada walor sensotwórczy i w praktyce nabierają cech cyklu, to *Podróż* szczególnie domaga się interpretacji całościowej, podyktowanej zarówno ramą towarzyszącej jej muzyki, jak i łańcuchową strukturą poszczególnych tekstów³⁴. Ta narracyjna cykliczność daje się odczytywać w analogii do sztuki kinematograficznej – muzyka Schuberta pełni w stosunku do poetyckich obrazów funkcję analogiczną do funkcji muzyki filmowej, podczas gdy elementy wizji Müllera, pozostawione w fonetycznym tle, robią wrażenie nakładanych na nie przebitek. Podmiot przemieszczający się „z muzyką Schuberta w uszach” śledzi jednocześnie dwa szeregi obrazów – jeden „realny”, niejako przesuwały się przed jego oczami i drugi nieco dalszy, imaginacyjny, z tekstu Müll-

³³ *Głosy...*, *op. cit.*, s. 106.

³⁴ „Jednolitość stylu i dominanty ideowej” *Podróży* eksponował zwłaszcza J. Kandziora, podkreślając konieczność jej interpretacji jako jednego utworu także ze względu na jednolitość inspiracji leżącej u genezy całego zbioru, potwierdzonej m.in. szybkim tempem jego powstawania (i d e m, *op. cit.*, s. 240).

lera. „Widzi” je oba, ale nie słyszy odgłosów żadnego z nich, są one bowiem zdominowane przez warstwę kompozycji Schuberta. W tym układzie muzyka, zastępując dźwięki świata realnego, wytwarza dystans między tym co „widziane” i tym, co wyobrażane a tym, co słyszane. Taki układ percepcyjny wytwarza nową jakość poznawczą³⁵. Muzyka we właściwy sobie, niezależny od realnego przebiegu czasowego sposób rytmizuje przebieg obrazów i refleksji; modyfikuje odbiór rzeczywistości, rozkładając akcenty inaczej niż audiosfera „naturalna”³⁶.

Konfrontacja audiosfery naturalnej i fonosfery, czy też raczej wtargnięcie jednej w drugą jest również punktem wyjścia dla wiersza w sposób najbardziej ewidentny tematyzującego sposób istnienia muzyki w nagraniu: *Hi-Fi* (z tomu *Chirurgiczna precyzja*). W nim jednak, inaczej niż w poprzednich, przedmiotem zainteresowania nie jest sytuacja podmiotu słuchającego, lecz sytuacja wpisana w nagranie. Znamienne, że tym razem pierwszą bohaterką wiersza staje się muzyka jazzowa, z natury swojej realizująca się w nieustannej rewitalizacji „standardów”, rozwijająca się dzięki zasadzie improwizacji – muzyka, w której poetykę wpisany jest element spontaniczności. Barańczaka nie interesuje jednak specyficzny status jazzowej improwizacji zastygłej w nagraniu (której sporo uwagi poświęcił na przykład Zagajewski); jazz jako muzyka klubowa, muzyka wspólnotowa jest dlań przede wszystkim tą formą sztuki dźwięku, która w najbardziej demonstracyjny sposób zaznacza swój – by użyć zwrotu tak chętnie dziś eksploatowanego w marketingu – *human touch*. Jazzowy *live* staje się szczególną matrycą odbioru muzyki, uwrażliwiającą na konieczną obecność elementu ludzkiego. Tytułowa „wysoka wierność” wobec muzyki prowadzi do uznania faktu, że bez człowieka ona nie istnieje – że jej pozornie absolutny status jest fikcją i to fikcją szkodliwą, niosącą ze sobą, jak każda pokusa doskonałości absolutnej, „ponadludzkiej”, groźbę dehumanizacji kultury. Tę iluzję rozbijają różne rodzaje muzycznych przydźwięków:

³⁵ „Dla «naoczności» naszej kultury «słuchowość», co zrozumiałe, nie jest alternatywą, którą w sposób odpowiedzialny można by lansować. Skoro jednak uznajemy audiowizualność za główną cechę współczesnej kultury, pozwólmy się trzymać za słowo. Audio-widzenie nie jest po prostu widzeniem; jest specyficznym trybem percepcji, ciągłą fluktuacją, wewnątrz której wzajemnemu przekształceniu ulega i to, co widziane, i to, co słyszane. Widzimy inaczej, ponieważ jednocześnie słyszymy, i odwrotnie. Film (dźwiękowy), forpczta i poligon doświadczalny audiowizualności, oddala pokusę «czystego» oglądania, uniemożliwiając w tym samym ruchu «czyste» słuchanie” – pisze I. Sowińska (*Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001, s. 19).

³⁶ Pojęcia audiosfera używam na określenie nie poddanego selekcji zespołu wszelkiego rodzaju dźwięków otaczających człowieka w danej sytuacji (w znaczeniu zbliżonym do tego, jakie podaje M. Gołaszewska, definiując „audiosferę potoczną” (M. Gołaszewska, *op. cit.*, s. 78); por. T. Misiak, *op. cit.*, s. 35–39.

metalowo-cielesny szmer, gdy po podkładzie
strun przesuną się ściśle palce gitarzysty

czy też

nieistniejący, ale oczywisty
głos, który Bach p o w i n i e n był włączyć do fugi,
a który Glenn Gould nuci, gdy ją gra [s. 433]

Gould powraca tym razem jako artysta, który zawarł pakt z muzyką studyjną, w pełni kontrolowaną, ale zarazem nie obawiał się w jej obrębie zaznaczyć swojej osobistej obecności poprzez owe słynne nucenia. *Hi-Fi* potwierdza po raz kolejny, że muzyka fonograficzna nie jest dla Barańczaka bezosobowa – jest ludzkim i zindywidualizowanym przekazem artystycznym, w którym obecność konkretnego wykonawcy jest wyraźnie wyczuwana.

Szczególne odwrócenie tego fenomenu obecności w nagraniu dokonuje się w wierszu *Tenorzy*. Poeta sprytnie wykorzystuje w nim mocno zakorzeniony w operowym „folklorze” stereotyp tenora (od czasów Placida Domingo bezpowrotnie już chyba należący do przeszłości), jako swoistego męskiego odpowiednika primadonny obdarzonego pięknym głosem, ale minimalnymi zdolnościami intelektualnymi i karykaturalnie próżnego. Refleksja nad złożoną naturą ludzką została tym razem rozpisana na dwie, potraktowane rozłącznie techniki utrwalania różnych aspektów rzeczywistości – technikę fotograficzną i fonograficzną. Barańczak w karykaturalnym skrócie przedstawiając fizyczne mankamenty każdego z wymienianych śpiewaków i konwencję estetyczną, której ulegali („cały wasz kicz”), deprecjonuje ich wygląd, absolutyzując zarazem ich możliwości wokalne. Na nieco głębszym poziomie znaczeń można tu dostrzec myśl o jakby szlachetniejszej naturze piękna muzycznego niż piękna cielesnego; o sile śpiewu, którego uroku upływ czasu nie zmniejsza, podczas gdy konwencje ludzkiego wyglądu szybko ulegają dezaktualizacji i stają się śmieszne. Współczesne techniki zapisu utrwalają i jedno, i drugie – ale to, co widzialne, starzeje się szybciej, niż to, co słyszalne – jakby natura sztuki dźwięku była bardziej duchowa. I może zresztą jest, skoro to właśnie ona jest narzędziem „odwetu na małodusznym losie”. Skoro to ona nieustannie przekracza status swojego fizycznego wcielenia w fale dźwiękowe, tak iż „użycza cierpienia”, iż „nigdy się nie myli”. „Podśluch muzyki” w jej fonograficznym wcieleniu, z użyciem właściwych nie tylko sprzętowi hi-fi, ale i Barańczakowi „superczułych aparatów” umożliwia wyjście poza ograniczenia natury ludzkiej, by następnie do nich – z pełną świadomością tego, co się czyni – powrócić i je zaakceptować. Fonografia staje się więc, zgodnie ze swoim etymologicznym znaczeniem, „zapisem głosu” na co dzień niesłyszalnego, głosu wyrażającego metafizyczną wykładnię rzeczywistości. W takiej funkcji może być swoistym wzorem dla poety – jeśli tylko nie ulegnie schematyzacji:

[...] głosem, jakim syntetyczny pieśniarz,
jakiś w jednej osobie Simon i Garfunkel
(tych dwóch zresztą naprawdę lubię), ucieleśnia
przekonanie, że nie jest źle z naszym gatunkiem,
bo w gruncie rzeczy cóż to jest nienawiść z pogardą:
to dysonans, co zmierza w tonikę durową
naszej dobrej natury (tu, jak za umową,
sprawny chwyt modulacji łapie nas za gardło) –

więc takim głosem gdyby mówić; ale gdzież tam.

[Ustawianie głosu, s. 365]

„Tylko wiara ustawia głos” – konkluduje poeta. Ale wiara jest także owocem obcowania z głosem muzyki. *Phonos* jej nigdy nie rozbrzmiewa w próżni, jest zawsze naznaczony sytuacją, kontekstem, przypadkowością, stwarzającą ryzyko niezrozumienia, alienacji, odrzucenia w imię nieadekwatności – a jednak ostatecznie zawsze uchyli on „jakiś okno czy wyrok”. Fonografia staje się rodzajem narzędzia rafinującego ludzką wrażliwość, umożliwiającego wychwycenie tego, co w bezpośrednim kontakcie niezauważane, jak szmer „niesłyszalny, gdy muzyk siedzi na estradzie, // a w nagraniach wyraźny”. Staje się narzędziem poznania.

Iwona Puchalska

DEUS EX MACHINA, OR THE EXPERIENCE OF PHONOGRAPHY
IN THE POETRY OF STANISŁAW BARAŃCZAK

Summary

This article deals with a new range of musical *topoi* that entered the literature of the 20th century following the invention of new techniques of recording and copying of sound. The phonographic revolution led to a wide-ranging revision of traditional musical terms and opened the way for new approaches to the problem of ontology of the musical work of art. Its ripples also reached the realm of poetry, giving rise to new motifs and themes of ‘poetic musicology’. Stanisław Barańczak is without doubt a typical phonographic poet, and his work both reflects the general developments in the world of music and shows a uniquely personal literary-musical profile.