



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Suplementa. (O sztuce czytania i nieczytania "Podróży zimowej")

Author: Grzegorz Olszański

Citation style: Olszański Grzegorz. (2019). Suplementa. (O sztuce czytania i nieczytania "Podróży zimowej"). "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" Nr 36 (2019), s. 167-193. DOI: 10.14746/pspsl.2019.36.11



Uznanie autorstwa - Bez utworów zależnych Polska - Ta licencja zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu zarówno w celach komercyjnych i niekomercyjnych, pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Grzegorz Olszański

Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach

Suplementa. (O sztuce czytania i nieczytania *Podróży zimowej*)

1. Różnice i powtórzenie

Na temat skomponowanej w 1827 roku przez Franza Schuberta *Winterreise* do słów Wilhelma Mullera, najbardziej wizjonerskiego cyklu pieśni epoki romantycznej, prawdopodobnie napisano już wszystko. [...] Ilość mniej lub bardziej pogłębionych muzykologicznie odczytań może przyprawić o zawrót głowy. [Gmys 2018: 5]

Można by rzec, że przywołane powyżej słowa znaczą materię niniejszego tekstu dwojako: zarówno w sposób bezpośredni, jak i pośredni zarazem.

Bezpośredni, gdyż pochodzą z instruktywnego szkicu Macieja Gmysa zamieszczonego we wkładce do płyty Tomasza Koniecznego i Lecha Napierały *Winterreise to Stanisław Barańczak's poetry*. Płyty, której publikacja okazała się dla mnie impulsem, by po raz kolejny powrócić do wydanej dwadzieścia cztery lata wcześniej książki poety. Oto bowiem po nieomal ćwierćwieczu zbiór wierszy Barańczaka znalazł swój muzyczny suplement; autorskie ambicje

jego twórcy, aby zostać „tekściarzem”¹, mogły się urzeczywistnić: słowo ciałem (płytą) się stało.

Pośredni, gdyż w punkt oddają sytuację interpretatora i istotę interpretacyjnych konfuzji. Mimo iż bibliografia tekstów dotyczących arcydzieła Franza Schuberta jest zapewne nieporównywalnie bogatsza, to przyglądając się recepcji książki Barańczaka, trudno nie odnieść wrażenia, że i o niej „prawdopodobnie napisano już wszystko”, a liczba lekturowych świadectw może wywołać analogiczny „zawrót głowy”. Wbrew rozpoznaniu Grażyny Borkowskiej [1995], która na łamach „Tygodnika Powszechnego” przekonywała, iż „recepca wydanej w 1994 roku *Podróży zimowej* jest jednym z największych nieporozumień w powojennej krytyce literackiej”, zbiór Barańczaka nieomal od samego początku prowokował do licznych i nierzadko niezwykle interesujących interpretacyjnych konceptów. I choć można by wśród recenzyjnej aktywności zapewne wskazać teksty dość powierzchowne i nie dość pogłębione, tezy cokolwiek ryzykowne i sądy pozbawione przekonującej argumentacji, to jednak sporym nieporozumieniem byłoby tu pisanie o nieporozumieniu! Szczególnie, że wraz z upływem czasu – o czym oczywiście warszawska uczona wiedzieć nie mogła – zbiór okazał się jedną z najczęściej komentowanych i najwnikliwiej opisanych książek poety. Dość powiedzieć, że z tekstów poświęconych *Podróży zimowej* bez większego trudu można by złożyć pokaźnej objętości antologię, której autorami byłiby tacy klasycy rodzimego literaturoznawstwa czy eksperci

1 „Moją ambicją było [przypomnijmy słowa poety ze wstępu do tego zbioru – G.O.] napisanie tekstów, które można było zaśpiewać” [Barańczak 2006: 383]. Gwoli ścisłości, „tekściarskie” ambicje Barańczaka urzeczywistniły się już wcześniej, albowiem płytowy projekt Koniecznego i Napierały nie był w tej materii pierwszy. Informacja widniejąca na stronie wydawcy („Wyjątkowy album: premierowe nagranie Schubertowskiego cyklu z tekstami Stanisława Barańczaka” [Sklep NIFC 2020]) prawdziwa jest jedynie w połowie. Rzeczywiście, album *Schubert – Winterreise to Stanisław Barańczak’s poetry* jest pierwszym całościowym nagraniem cyklu wierszy Barańczaka. Jego fragmenty, czego namacalnym dowodem jest płyta dodana do magazynu „Studio” w 1999 roku, już wcześniej nagrywał Jerzy Artysz. W 2011 roku na scenie kameralnej Opery Krakowskiej Jerzy Opalski zrealizował spektakl *Podróż zimowa*, podczas którego utwory Franza Schuberta w przekładzie Barańczaka śpiewał Andrzej Biegun.

w dziedzinie „barańczkologii”, jak chociażby: Jacek Łukasiewicz, Maria Janion, Adam Poprawa, Piotr Michałowski, Andrzej Hejmej, Krzysztof Biedrzycki, Jerzy Kandziora, Anna Węgrzyniakowa czy Marek Zaleski.

Tym, co łączy zdecydowaną większość piszących o tym zbiorze – co może wydać się zaskakujące, zważywszy na niezmienny od lat dystans względem figury autora we współczesnym dyskursie literaturoznawczym – są pamięć i respekt, nie tylko względem zaprojektowanej przez Barańczaka [2006: 383; wyróż. – G.O.] strategii twórczej, lecz także akcentującej dualizm intencji odbiorczej:

Wiersze zawarte w tym zbiorze są, z jednym wyjątkiem, **utworami oryginalnymi** – nie przekładami liryków romantycznego poety Wilhelma Müllera. [...] Niewątpliwie jednak moje wiersze [...] zawdzięczają Müllerowi sporo inspiracji sytuacyjnych, tematycznych, a nawet fonetycznych [...]. Choć **związek między moimi utworami a muzyką Schuberta jest bardziej intymny i ścisły**, moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można byłoby **zaśpiewać** do określonej melodii, a zarazem – **przeczytać** również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze.

Ujmując rzecz nieco ironicznie, a zarazem najzupełniej serio, można by powiedzieć, że raczkujący w owym czasie rodzimi dekonstruktywiści zyskiwali w ten sposób – co niestety nie znaczy, iż z tej możliwości zechcieli skorzystać – arcyciekawy, wyposażony w cały zestaw aporetycznych zagwozdek materiał te(k)stowy. Barańczak w swych *Wierszach do muzyki Franza Schuberta* skutecznie komplikował bowiem to, co stabilne, podważał pewniki, sabotował poręczne dychotomie. Jego wyjaśnienia były tyleż instruktywne, ileż niekonkluzywne. Wątpliwości dotyczyły wszak problemów najzupełniej elementarnych, bo znak zapytania można było postawić zarówno przed kwestiami dotyczącymi genealogicznych dystynkcji tych tekstów, jak i zagadnienia ich (nie)samodzielności, artystycznej ontologii.

Wiersze to czy pieśni? Teksty liryczne czy wokalne? Modelowym medium jest tu głos czy pismo? Kontrfaktura czy raczej

kontrasygnata? Utwory autonomiczne, czy jednak domagające się muzycznej suplementacji? Jednorazowy eksces czy może naturalna kontynuacja dotychczasowej drogi? Czy romantyczny *Wanderer* i współczesny „Podróżny” to, mimo radykalnie odmiennych dekoracji, jednak ta sama czy zupełnie odmienna figura? Czy *Lipa*, jedyny przekład w tym zbiorze, to swoisty kontrapunkt, którego istotą jest uwypuklenie różnicy? A może raczej ironiczny ukłon w stronę czytelników jednego z kanonicznych opowiadań Jorge’a Luisa Borgesa, którego bohater, przepisując słowo w słowo *Don Kichota*, skutecznie udowadnia, że to samo nie znaczy to samo? I wreszcie, *last but not least*, czy projektem Barańczaka rządzi zasada powtórzenia, czy prawo różnicy?

2. *Misreading* czy *mislistening*?

Odpowiedzi na te pytania – i, rzecz jasna, szereg innych – można znaleźć w rozlicznych szkicach poświęconych tej książce oraz w jej recenzji. Można by powiedzieć, że ich liczba była wprost proporcjonalna do liczby niejasności oraz zagadek, jakie wynotowywali i rozwiązywali piszący o niej uczeni. I tak, aby przywołać tylko kilka wymownych przykładów, wątpliwości dotyczyły zarówno kwestii natury genealogicznej, jak i emocjonalnego rejestru tych wierszy, finalnego wygłosu całości. W efekcie pisano o poemacie *Przywracanie porządku*, w którym po raz pierwszy w twórczości Barańczaka pojawiła się wzmianka o *Winterreise*, translatologicznej genezie (*casus Lipy*), fonograficznym podłożu całego cyklu. Jednocześnie twierdzono, że niezależnie od rekonstrukcyjnych dociekań tak naprawdę pytania: „dlaczego Barańczak sięgnął właśnie po muzykę Schuberta, dlaczego zapragnął zastąpić towarzyszące jej wiersze Wilhelma Müllera” [Stala 1997: 124], są absolutnie bezzasadne i pozbawione racji, gdyż „zwrot w stronę arcydzieł przeszłości nie powinien wymagać żadnych uzasadnień” [Stala 1997: 124]. Jeśli chodzi o emocjonalny rejestr *Podróżny*... , to z jednej strony akcentowano niebywały dramatyzm tych wierszy i płynącą z nich krytyczną diagnozę stanu współczesnego świata. W tym ujęciu przekonywano, że „rozpacz Barańczaka nie ma sobie równych we współczesnej poezji polskiej” [Janion 1995]. Z drugiej strony pojawiły się

i takie interpretacje, których autorzy twierdzili, iż o żadnej rozpaczy mowy być nie może, skoro obecny porządek świata poeta „przyjmuje z humorem [...], wierząc teraz, że śmiech jest lepszą odpowiedzią na absurd świata niż zaciskający zęby gniew” [Borkowska 1995]. Może i tak, ale to „poważna zabawa” [Łukasiewicz 1995: 106]; może nawet – korygowano – „zabawa śmiertelnie poważna” [Fazan 1995: 4]. Śmiech, gra konwencjami, żywioł zabawy nie powinny przesłaniać metafizycznego kośćca tych tekstów. Istotą opowieści Barańczaka jest wszak „śmiertelnie poważne zmaganie człowieka z absurdem istnienia” [Węgrzyniakowa 1999: 123].

Twierdzono również, że muzyka tych „wierszy jest [...] upiorna, zgrzytliwa nad pojęcie [...], na granicy kiczu” [Maliżewski 1999: 12], acz jednocześnie, zestawiając je z romantycznym oryginałem (o którym wszak trudno byłoby powiedzieć, że jest zgrzytliwy czy upiorny), dowodząco, że „wszystko zgadza się tu idealnie, jest zgodne z muzycznym rytmem – każda pauza, każdy oddech” [Artysz 1995], zaś „schubertowskie harmonie pozwalają Stanisławowi Barańczakowi odsłonić dysonanse współczesności” [Stala 1997: 128]. Związek między poetą a kompozytorem miał być zatem z jednej strony „intymny i ścisły”, a z drugiej – aporetyczny i paradoksalny:

Barańczak zawarł z Schubertem przymierze, równocześnie wprowadzając silnie konfliktową sytuację: przymierze prozodii i konflikt bezpośrednich znaczeń słownych. Sens jego poezji sprzymierzył się jednak z Schubertem w głębszym sensie. [Bristiger 1995]

Ten indeks rozbieżności można by bez trudu rozbudować, acz warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że finalny kształt poświęconych książce Barańczaka tekstów, zdecydowanie mocniej niż w innych przypadkach, determinowany był tyleż inwencyjnością i przyjętymi strategiami lektury, ileż zróżnicowanymi kwalifikacjami piszących. „Do interpretacji zawsze musi być zadane pytanie: kto” [Foucault 1988: 261] – dowodził w jednym ze swych klasycznych szkiców Michael Foucault – i zdanie to nieomal idealnie pasuje do zarysowywanej tu sytuacji.

Warto zwrócić uwagę na niejednorodny, intersemiotyczny wymiar *Podróży*... Spory o interpretacje dotyczyły tu wszak zarówno sensów i znaczeń poszczególnych tekstów, jak i zestawu niezbędnych narzędzi do ich wydobycia. W efekcie, odwołując się do słów poety akcentującego głównie genealogiczną zależność względem literacko-muzycznego pierwowzoru, czytano projekt Barańczaka jako dzieło nieomal w pełni autonomiczne, uwikłane w romantyczny oryginał li tylko powierzchownie. W tym ujęciu punktowano – co prawda – uważnie wszelkie intertekstualne nawiązania i zapożyczenia, acz głównie w odniesieniu do innych tekstów literackich. Innymi słowy, z dwójki wierzycieli Müller – Schubert zdecydowanie więcej uwagi poświęcano historii ewentualnego zadłużenia poety u autora *Wierszy z papierów pozostawionych przez wędrownego waltornisty* niż u kompozytora *Niemieckiej mszy za zmarłych*.

W efekcie sam muzyczny kontekst pozostawiano niejako na marginesie cyklu, traktując go jako ważny ze względów genetycznych, ale wcale nie obligatoryjny warunek lektury. Takie podejście uzasadniono deklaracją samego poety, odwołując się do autorских intencji („moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można [...] przeczytać również w oderwaniu od muzyki”), a także kompetencjami odbiorcy. Albo, ujmując kwestię nieco precyzyjniej – ich brakiem: „Moja mała muzykalność [wyjaśniał np. Jacek Łukasiewicz – G.O.] skłania mnie, by czytać te teksty, jako samodzielne wiersze” [Łukasiewicz 1995: 107]². Niejako na przeciwnym brzegu sytuowały się interpretacje, których autorzy twierdzili, że przywołanie muzycznego kontekstu nie tyle „pogłębia lekturę tomu i wyznacza ciekawe tropy interpretacyjne” [Sukiennik 1997: 131], ile jest czymś absolutnie obligatoryjnym i kluczowym. Innymi słowy, w tym wariantcie z duetu kredytodawców Schubert – Müller nieporównywalnie większy dług poeta miał zaciągnąć u twórcy *Niedokończonej symfonii* niż u autora *Pieśni greckich*.

- 2 Uczciwość nakazuje podkreślić, iż tekst Łukasiewicza – żadna to zresztą niespodzianka – mimo wspomnianych ograniczeń i recenzyjnego charakteru był tekstem niebywale rzetelnym i błyskotliwym.

Związek z arcydziełem Schuberta, związek, przypomnijmy, „intymny i ścisły”, widoczny jest tu wszak zarówno na poziomie tytułu, jak i podtytułu (*Wiersze do muzyki...*), oraz w zamieszczeniu zapisu nutowego pierwszych taktów poszczególnych pieśni nad każdym z wierszy. „Wydaje się, że pomijanie muzycznego źródła cyklu [dowodził zatem Zbigniew Bauer – G.O.] sprowadza interpretacje na manowce” [Bauer 1999: 51-52]. Dlaczego? Z wielu powodów, acz przede wszystkim dlatego, iż marginalizowanie muzycznego kontekstu sprawia, że – to z kolei uwaga Hejmeja [1999: 67], który poświęcił *Podróży...* nadzwyczaj instruktywny szkic – „dociekania interpretacyjne ograniczają się do semantyki tekstu literackiego, redukując lub wręcz wykluczając intersemiotyczną perspektywę dzieła literackiego”. Droga od dzieła do tekstu jest tu niewskazana z tego względu, że „odniesienie intersemiotyczne funduje w tym przypadku podstawowy mechanizm tekstotwórczy” [Hejmej 1999: 67], zaś sensory poszczególnych utworów powstają i dopełniają się w kilkupoziomowym systemie odniesień³. Kto więc czyta *Podróż zimową* w porządku synchronicznym, pomijając komparatystyczną perspektywę i negując konieczność użycia oprzyrządowania wypracowanego przez muzykologów, ten – tak przynajmniej argumentowali rzecznicy tego rodzaju stylu odbioru – skazuje nie tylko siebie, ale i sam utwór na pokąźną redukcję znaczeń. Co więcej, jak dowodził chronologicznie bodaj pierwszy z rzeczników tego rodzaju stylu lektury, kluczową kwestią jest tu odpowiednio sformułowane pytanie:

Nie należy pytać [dowodził Poprawa – G.O.], co znaczy muzyka Schuberta towarzysząca wierszowi Barańczaka? [...] Zasadne jest natomiast postawienie pytania: jak znaczy wiersz Barańczaka połączony z muzyką Schuberta? [Poprawa 2003: 40]

- 3 „Sferę pierwszą [tłumaczył Poprawa – G.O.] konstruuje sam tekst literacki (Barańczaka). Druga wyznaczana jest przez sytuację intertekstualną, czyli przez paralelę łączącą wiersz z odpowiednim utworem Müllera. I wreszcie sfera trzecia, najtrudniejsza do dyskursywnego opisu, gdyż określa istnienie dzieła literackiego wobec muzyki” [Poprawa 2003: 39-40].

A że znaczy, pokazała doskonale recepcja tomu. Rzecz w tym, że muzyka nie tylko łagodzi obyczaje, ale także, jak się okazuje, nie pozostaje obojętna na lekturowe obyczaje badaczy.

W zależności od swego udziału w procesie interpretacji ten sam tekst może okazać się jednak innym tekstem. Otóż, jak zauważyła Iwona Puchalska, przyglądając się uważnie dotychczasowej recepcji zbioru Barańczaka, mimo różnic dzielących interpretatorów *Podróż zimowej* zdecydowaną większość da się przypisać do jednej z dwóch antagonistycznych grup. Do pierwszej z nich można zaliczyć tych interpretatorów, którzy odczytywali tom poety przede wszystkim jako „wyraz rozpacz i nihilistycznej koncepcji rzeczywistości” [Puchalska 2013: 488]; do drugiej z kolei tych, którzy nie negując pesymistycznej wymowy całości, główny akcent stawiali jednak na „heroizm, wyrażający się choćby w samym akcie podejmowania dalszej drogi” [Puchalska 2013: 488]. Co ciekawe, jak zauważa krakowska badaczka:

Wydaje się, że diagnozę rozpacz 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 z rzeczywistością. [Puchalska 2013: 488]

W tym miejscu najwyższa pora, choć recepcyjne perypetie można by bez trudu poszerzać o kolejne epizody i wątki, na krótką reasumpcję. Ze zrekonstruowanego tu stanu rzeczy można bowiem wysnuć co najmniej dwa wnioski. Pierwszy, optymistyczny, wskazywałby na wysoką inwencyjność odczytań, pomyślowość badaczy i kwestię interpretacyjnego pluralizmu, która w tym wypadku przyniosła nieporównywalnie więcej pożytku niż szkody. Drugi, już nieco mniej optymistyczny, wiąże się z przekonaniem, że zarówno liczba, jak i jakość szkiców poświę-

conych *Podróży zimowej* skazuje każdego, kto dziś chciałby zmierzyć się z tym cyklem, na intelektualną podróż, podczas której próżno szukać niespodzianek, na peregrynację świetnie oznaczonym szlakiem, na wędrówkę mocno wydeptaną ścieżką. Cóż zatem pozostaje? Margines, glosa, suplement? Zapewne, ale to poznawcze ograniczenie nie ma w tym wypadku nihilistycznego wymiaru. Oto bowiem, jak za chwilę spróbuję pokazać, nie tylko w samych wierszach, lecz także w opowieściach o nich kryją się załączki niebywale ciekawych historii. Elementem spajającym te dwie, które za chwilę spróbuję opowiedzieć, jest – jakże mogłoby być inaczej, postać kompozytora zobowiązuje – rzecz jasna muzyka.

3. O wyższości muzyki Schuberta nad rapem (i odwrotnie)

O „ścisłym i intymnym” związku między Schubertem a Barańczakiem, o relacjach łączących utwory współczesnego poety z muzyką XIX-wiecznego kompozytora powiedziano już wszystko, albo niemal wszystko. Skoncentrowane na *Podróży zimowej*, wnikliwe i instruktywne szkice Poprawy, Hejmeja [1999: 81] i Marcina Poprawskiego, zważywszy na ich komparatystyczny charakter, w brawurowy sposób rekonstruowały „proces wznoszenia tekstu literackiego na fundamencie kompozycji Schuberta” i implementację muzycznego kośćca w poetycką tkankę całego cyklu. Z kolei nakierowane na ujęcie diachroniczne teksty Karoliny Cichej, Iwony Puchalskiej i Aleksandry Reimann-Czajkowskiej udowadniały, że w twórczości Barańczaka co prawda „sztuka dźwięków pojawia się stosunkowo późno, bo dopiero w latach 90-ych” [Puchalska 2013: 478], acz od tamtego czasu „wraz z każdym nowym tomikiem rozszerza się w tej poezji pole odniesień do muzyki” [Cicha 2006: 67], zaś „przeświadczenie o konieczności słuchania i muzyki, i poezji oraz o ścisłych zależnościach obu sztuk znajduje swój wyraz w tekstach dyskursywnych i poetyce immanentnej” [Reimann-Czajkowska 2018: 116]. W świetle tychże uwag zbiór *Wierszy do muzyki Franza Schuberta* nie był więc żadnym ekcesem, lecz absolutnie logicznym i naturalnym przejawem rozpisanego na lata procesu.

Czy jest zatem sens po raz kolejny wracać do tego, co zostało już opisane? Poręczona dobrą znajomością stanu badań odpowiedź musi w tym wypadku być negatywna. Jeśli mimo to chciałbym poświęcić tej kwestii nieco uwagi, to tylko dlatego, że wątek, który mnie zaciekał, nie wzbudził dotąd specjalnego zainteresowania krytyków. O cóż mi konkretnie chodzi? Ujmując rzecz najogólniej: o dźwięk jako źródło tożsamości, a także o pozamuzykologiczną, kulturową semantykę muzycznych wyborów. Muzyka zarówno w dziele Schuberta i Müllera, jak i w utworze Barańczaka jest przecież nie tylko elementem struktury całego cyklu, lecz także rodzajem metatekstu jako kluczowy motyw co najmniej dwóch różnych utworów.

Finalne, opisane w ostatniej pieśni *Winterreise* spotkanie ze starcem grającym na lirze jako „kulminacja podróży ku samopoznaniu, pozostawia bohatera równie samotnym, jak był na początku” [Sokalska 2007: 222], choć zarazem bogatszym o brak jakichkolwiek złudzeń na temat ostatniego miejsca artysty w społeczeństwie. *Leiermann* jest wszakże „przeciwieństwem Orfeusza: gra muzykę zdegradowaną, która utraciła swą mityczną moc i pozostawia świat całkowicie obojętnym” [Wojda 2007: 203]. Bohater utworu Barańczaka, aby dokonać aktu samoidentyfikacji, nie potrzebuje Innego. Co więcej, nałożone na uszy słuchawki są tu wszak zarówno „oznaką indywidualizacji odbioru muzyki” [Zydel 2007: 243], jak i sposobem „wyizolowania z przestrzeni publicznej” [Zydel 2007: 249]. Jednym słowem, elementem wytwarzania dystansu względem otaczającej rzeczywistości, czytelną wskazówką, że bohater wcale nie szuka kontaktu ze światem zewnętrznym.

Aby rozpoznać swe miejsce w otaczającej rzeczywistości, bohaterowi wystarcza wystawowe lustro jako ekwiwalent zwierciadła i utrwalona za pomocą nagrania muzyka płynąca z ukrytego na sercu „kieszonkowego radia”. Co w nim rozbrzmiewa? To kwestia niezwykle ważna, biorąc pod uwagę, że stawką jest tu stworzenie czegoś w rodzaju soundracku do zaprojektowanej przez poetę peregrynacji⁴, a jednocześnie ze wszech miar zaska-

4 „Ta narracyjna cykliczność daje się odczytywać w analogii do sztuki kinematograficznej [pisze Puchalska – G.O.] muzyka Schuberta pełni w stosunku do

kująca próba przerzucenia mostu między światem przedstawionym a światem empirycznym, bohaterem a czytelnikiem. Dźwięki rozbrzmiewające w słuchawkach bohatera *Pieśni XXIV* rozbrzmiewać winny wszakże również w uszach jej modelowego odbiorcy, albowiem ten, zgodnie z autorskim zaleceniem, jest zobowiązany „przed lekturą lub w jej trakcie wysłuchać, któregoś z dostępnych nagrań *Winterreise*” [Barańczak 2006: 383]⁵. Odpowiedź na pytanie o rodzaj muzyki płynącej z radia jest więc kwestią nie tylko wyjątkowo ważką – albowiem „pytanie o repertuar [...] jest pytaniem o własną tożsamość” [Cicha 2006: 76]⁶ – lecz także absolutnie oczywistą, zważywszy zarówno na tytuł całego przedsięwzięcia, jak i na toczącą się w całym cyklu grę podwojeń i odbić:

Stojąc przed witryną, w jej lustrzanym tle
widzę końcem oka kubek w kubek mnie. [...]

W uszach tkwią słuchawki, więc na sercu ma
Kieszonkowe radio – znowu: tak jak ja.

poetyckich obrazów funkcję analogiczną do funkcji muzyki filmowej, podczas, gdy elementy wizji Müllera, pozostawione w fonetycznym tle, robią wrażenie nakładanych na nią przebitek” [Puchalska 2013: 491]. Z filmem i jego środkami kojarzy też *Podróż zimową* Marian Stala [1997: 126]: „W wierszu Barańczaka na planie pierwszym zjawia się zobaczony w filmowym skrócie zewnętrzny świat”.

- 5 W dalszej części swojego wywodu Barańczak podpowiadał nawet, jakie nagrania najlepiej wybrać.
- 6 Wielopłaszczyznowego porównania obu pieśni dokonał przede wszystkim Hejmej w przywoływanym tu już wielokroć szkicu. Warto przypomnieć fragment jego ustaleń: „Opozycje w sferze rekwizytów [...] nie w pełni wyrażają pęknięcie pomiędzy *Podróż zimową* a *Winterresie* Müllera, co najwyżej prowadzą na jego ślad. Nadrzędny kontrast między podróżnymi wyjaśnia np. paralelizm aktów percepcji, które odbywają się na różnych poziomach i prowadzą do innych zachowań. Gdy bohater romantyczny, oglądając i słuchając lirnika, podejmuje decyzje nawiązania bezpośredniego dialogu, bohater współczesny – odwrotnie, słuchając i przede wszystkim patrząc, podąża w stronę dialogu wewnętrznego z własnym odbiciem w witrynie. Gdy bohater Müllera [...] utożsamia się z sytuacją lirnika, bohater Barańczaka identyfikuje się i kulturowo, poprzez fakt słuchania Schuberta, i egzystencjalnie do prawdy o sobie samym w świecie. Potrzeba doświadczenia rzeczywistości prowadzi podróżnych w dwóch odmiennych kierunkach: dla jednego cel poznania określony zostaje sensem horyzontu, dla drugiego – sensem przypadkowego konkretnego” [Hejmej 1999: 86-87].

Mógłbym się założyć o Nic lub o Byt,
 że nie słucha rapu z kompaktowych płyt;
 prędej już Schuberta – to ten chyba typ.
 [Barańczak 2006: 416]

W tym miejscu spróbujmy więc zapytać o to, co już oczywiście nie jest. A nie jest oczywisty np. sens przeciwstawienia wpisanego w ostatniego dwa wersy. Chodzi li tylko o strukturę rytmiczną, która wymagała krótkiego, jednosylabowego słowa? Dlaczego poeta nie sięgnął jednak do nieco bardziej zadomowionego w rodzimej kulturze gatunku (leksemy *jazz* czy *rock* brzmiałyby chyba równie dobrze)? Skoro bohater wierszy poety potrafi symbiotycznie godzić muzykę graną przez Glenna Goulda (*Kontrapunkt*) i Billa Evansa (*Hi-Fi*), to dlaczego „typ” słuchający Schuberta nie mógłby posłuchać również „rapu z kompaktowych płyt”? Czy tak wszechstronny tłumacz, jak Barańczak, który równie przekonująco potrafił przełożyć pieśń Müllera i piosenkę Boba Dylana, mógłby znaleźć coś interesującego w tekstach raperów? Czy mamy tu do czynienia z przeciwstawnymi, wykluczającymi się estetykami? Co oznacza w tym wypadku wybór danego gatunku muzyki? O jakim rejestrze emocjonalnym tu mowa?

Pozornie odpowiedź na te pytania jest – pomijając, rzecz jasna, arbitralność artystycznych wyborów – zupełnie prosta. Skoro jednym ze składników konceptu Barańczaka było nasyce nie całego cyklu mnóstwem rekwizytów i detali, stanowiących symbole współczesności, to rap jest po prostu jednym ze składników krajobrazu współczesnych metropolii. Co więcej, jeśli cykl Barańczaka interpretowano jako przykład „konfrontacji romantyzmu i postmodernizmu” [Janion 1995], natomiast rap traktowany bywa jako absolutnie modelowy przejaw „postmodernistycznej sztuki popularnej” [Shusterman 1998: 261], to trzeba powiedzieć, że poeta nie mógł wybrać lepiej.

Im lepiej, tym gorzej – można by od razu dodać, bo rap jako składnik dzisiejszej kultury od samego początku budził liczne kontrowersje. Mowa tu wszak o gatunku muzyki, który w powszechnej opinii nie kojarzy się raczej z bywalcami artystycznych salonów i nobliwych koncertowych sal, lecz z mieszkańcami

miejskich gett i różnymi formami kulturowego oraz społecznego wykluczenia. Ujmując rzecz z tej perspektywy, rap byłby zarazem neutralnym składnikiem współczesnej kultury i egzeplarycznym przejawem jej degradacji i upadku. Dokładnie w tym duchu czyta ów dwuwers Marian Stala. Przypominając okoliczności, w jakich po raz pierwszy w twórczości Barańczaka pojawił się utwór Schuberta (jego słuchacze zostali przeciwstawieni „dyżurującym / w samochodzie / pełnym policyjnej frustracji” [Barańczak 2006: 279] agentom służby bezpieczeństwa), krakowski badacz przekonywał:

Przeciwstawienie, które pojawia się w tych wersach nie jest tak ostre jak to, które można znaleźć w *Przywracaniu porządku* – jest jednak równie istotne. Po stronie słuchacza rapu jest to, co w naszej współczesności powszechne i tandetne (a więc prowadzące do Nicości); po stronie Schuberta – to, co rzadkie, lecz istotne (związane z Bytem). [Stala 1997: 125]

Tak, oczywiście, być może, ale tak też, oczywiście, wcale być nie musi. Wykładania, którą zaproponował krakowski badacz, bazuje wszak na doskonale znanym, zakorzenionym w modernistycznej tradycji, ujęciu sztuki poddanej odgórnjej selekcji (sztuka wysoka – sztuka niska) i jednoznacznej hierarchizacji (wartościowa – bezwartościowa), bez wnikania w jej istotę. Tyle tylko że, jak dowodzi jeden z najwnikliwszych znawców tego gatunku muzyki,

rap nie poddaje się sztywnemu rozróżnieniu na sztukę wysoką i popularną na podstawie kryteriów wyłącznie estetycznych, a zarazem kwestionuje samo pojęcie takich czysto estetycznych kryteriów. [Shusterman 1998: 261]

Dlaczego? Ano dlatego, iż sytuując się w przestrzeni postmodernistycznej teorii sztuki, korzystając z prawa artystycznego zawłaszczenia, eklektycznego mieszania gatunków i form, rap łączy chwytły przynależne twórczości wysokoartystycznej oraz zabiegi charakterystyczne dla kultury popularnej. Tako rzeczce Richard Shustermann – i oczywiście wcale nie musimy mu wierzyć.

Szkopuł w tym, iż nawet negując powyższe rozpoznanie, aby utrzymać istniejącą wykładnię, trzeba by założyć jednoznacznie krytyczny stosunek Barańczaka do kultury popularnej i uczynić z autora *Podróży zimowej* bezkrytycznego rzecznika kultury wysokiej. Tymczasem wydany niedawno zbiór szkiców *Odbiorca ubezwłasnowolniony* pokazuje wyraźnie, że relacje poety z różnymi przejawami kultury i popkultury były mocno niejednoznaczne i obciążone pokąźną dawką ambiwalencji. Przykład? Oto dokładnie w tym samym roku, kiedy na księgarskich półkach pojawiła się *Podróż zimowa*, Barańczak udzielił wywiadu do czasopisma „Megaron”. Wyraźnie dystansował się w nim wobec zakorzenionych w dyskursie podziałów, których istotą jest odgórna, bezrefleksyjna hierarchizacja. Wysoce ryzykowne byłoby więc postrzeganie poety jako oddanego przedstawiciela kultury wysokiej, skoro ten w odniesieniu do własnej percepcji dzieł sztuki w taki oto sposób mówił o prawomocności istniejących dystynkcji:

Nie uznaję podziału na kulturę wysoką i niską. Uznaję tylko podział na kulturę wartościową (w której mieszczą się moim zdaniem Bach i Szekspir, ale również Charlie Parker i Monty Python) i kulturę bezwartościową, czyli kulturę kiczu (w której mieszczą się dla mnie: piosenkarka Madonna i film *Rambo*, ale również koncert fortepianowy Czajkowskiego i film *Podwójne życie Weroniki*). [Barańczak 2017: 447]

Barańczak praktycznie od samego początku swej akademickiej drogi – żadne to oczywiście odkrycie – był niebywale wnikliwym obserwatorem i uważnym komentatorem rozmaitych zjawisk wchodzących w skład kultury masowej i popularnej. Jednocześnie jego poglądy w tej materii podlegały stopniowej ewolucji, zaś istotnym komponentem tej zmiany okazał się jego pobyt w Stanach Zjednoczonych. Sam poeta w taki sposób na łamach „Polityki” mówił o lekcji, jaką otrzymuje każdy, kto przybywa do tego kraju:

Jeśli Ameryka uczy czegoś polskiego pisarza, to przede wszystkim poszanowania dla różnorodności. Oducza go natomiast

snobistycznych hierarchizacji, dzielenia kultury na „wysoką” i „niską”, „elitarną” i „masową”. [Barańczak 2017: 443]

W tym kontekście można by powiedzieć, że wbrew sugestii Stali [1997: 125] muzyka rap niekoniecznie jednak musi oznaczać to, co „w naszej współczesności powszechne i tandetne”. Obecność tej estetyki równie dobrze może być przeciwstawieniem zupełnie neutralnym, znakiem zakorzenienia cyklu Barańczaka w konkretnym czasie i konkretnym miejscu – rap to przecież forma rdzennie amerykańska, powszechnie kojarzona z Ameryką, zaś lata 90. to czas niebywalej ekspansji tego gatunku w Stanach Zjednoczonych.

Odczytywana jako ze wszech miar uniwersalna i alegoryczna opowieść Barańczaka, której topograficzne i kulturowe realia nie odsyłają do żadnego konkretnego miejsca – jak sugestywnie pokazała Krystyna Pietrych – ma jednak swój geograficzny odnośnik i nieparaboliczny konkret. „W pierwszym wymiarze Światem jest Ameryka, a człowiekiem poeta, który przybył tu jakiś czas temu” [Pietrych 2018: 93] – stwierdza łódzka badaczka, a następnie skrupulatnie, w akcie palimpsestowej lektury, rekonstruuje rozmaite ślady, które nie pozostawiają wątpliwości, że amerykańskie doświadczenie poety wpłynęło na leksykalny, topograficzny i społeczno-kulturowy wymiar *Podróży...* oraz wpisane weń artystyczne zabiegi. W efekcie, jak przekonuje Pietrych [2018: 99]:

Ten wysoce konceptualny tekst odsłania coś, czego się zrazu nie spodziewamy – swój realistyczny i autobiograficzny wymiar. Za kulturowymi znakami stoi intensywne, jednostkowe doświadczenie rzeczywistości w jej najbardziej materialnej i zmysłowej konkretności.

Przekonanie o braku możliwości utrzymania twardych dystynkcji w obrębie sztuki oraz pozytywny stosunek poety do kultury popularnej nie oznacza oczywiście bezkrytycznej akceptacji wszelkich jej przejawów. Czy rap w oczach Barańczaka mógłby znaleźć się wśród składników tworzących to, co w kulturze wartościowe (jak „Bach i Szekspir, ale również Charlie Parker i Monty Python”)? Czy poeta przekonujący, iż „teksty Beatlesów są same w sobie

pełnoprawnymi utworami poetyckimi” [Barańczak 2017: 423], za równie pełnoprawne mógłby uznać teksty, wyróżnionego Nagrodą Pulitzera, amerykańskiego rapera Kendricka Lamara? Na tego rodzaju pytania – jeśli tylko chcemy uniknąć mniej lub bardziej sugestywnych spekulacji – rzecz jasna odpowiedzieć nie można.

Można natomiast zaryzykować hipotezę, iż źródłem interesującego mnie tu zestawienia dwóch odrębnych estetyk – paradoksalnie – jest raczej powtórzenie niż różnica. Na jakiej zasadzie? Pieśń, zgodnie z rozporządzeniem systematyków i rozpoznaniem genologów, jest wszak gatunkiem hybrydycznym, funkcjonującym zarówno w obrębie muzyki, jak i literatury. Dokładnie tak samo dzieje się w przypadku rapu, który z jednej strony postrzegany jest jako gatunek muzyki (co oczywiste), lecz z drugiej – jako forma amorficzna – coraz częściej bywa traktowany jako gatunek literacki (co oczywiste już znacznie mniej), realizujący wyznaczniki literackości, korzystający z wypracowanych przez literaturę środków i chwytów [zob. np. Cirelli 2004; Bradley 2009; Kukułowicz 2012; 2015]. Nie wnikając w szczegóły, których rozpisanie wymagałoby dłuższego wywodu, najistotniejszym argumentem przemawiającym za postrzeganiem rapu jako formy (para)literackiej jest, zdecydowanie obca większości gatunków muzycznych, prymarna rola przekazu werbalnego i skoncentrowanie na funkcji poetyckiej, której podporządkowana zostaje struktura melodyczna danego utworu. Czyżby zatem, zapytajmy na koniec, między słuchaczem „rapu z kompaktowych płyt” a „typem” słuchającym Schuberta mogła jednak istnieć jakaś płaszczyzna porozumienia?

4. Pies Schuberta?

Trudno oczywiście uwierzyć, aby *Podróż zimowa* – jak zgryźliwie napisał jeden z jej mocno nieusatisfakcjonowanych czytelników – „obliczona była na kolejki w księgarniach” [Maliszewski 1999: 14]. To zaiste nieporozumienie, choć na pewno nie z gatunku tych, o których wspominała Borkowska. Faktem jest jednak, że interesujący mnie zbiór niemal powszechnie uznany został za książkę brawurową, udaną i ważką. To „niemal” jest tu jednak

istotne, bo zachwyty nowym dziełem Barańczaka nie był znów aż tak powszechny, jak można było przypuszczać na podstawie dotychczasowej narracji. Mimo że w zdecydowanej większości omówień książka Barańczaka zyskiwała niezwykle wysokie noty, to nie trzeba być kronikarzem tamtego czasu, by wiedzieć, że początek lat 90. to okres „apetytu na przemianę” (posłużyłem się sformułowaniem zaczerpniętym z tytułu książki Jerzego Jarzębskiego), tasowania literackich hierarchii, oczekiwania na nowe, przewartościowania krytycznoliterackich wartości.

Co to ma wspólnego z interesującym mnie tomem? Ano to – by ująć rzecz emblematycznym skrótem – że te dzieła, które zwykle podobały się recenzentom i czytelnikom „Zeszytów Literackich”, niejako z zasady nie podobały się zazwyczaj czytelnikom i recenzentom „Nowego Nurtu”. Emblematyczny skrót ma w tym wypadku swój odpowiednik w krytycznoliterackim konkrety, albowiem to właśnie na łamach tego poznańskiego dwutygodnika ukazał się szkic, w którym przedmiotem niezwykle ostrej krytycznej wiwisekcji stały się najnowsze wówczas książki Adama Zagajewskiego i Stanisława Barańczaka. Jego autor, Karol Maliszewski [1999: 14-15], w taki oto sposób punktował nowofalowych klasyków:

Podróż zimowa jest najdziwniejszą książką poetycką, z jaką przyszło mi ostatnio obcować. [...] Bóg zapłać za taką eschatologię dla ubogich, płaską perspektywę zrytmizowanych elaboratów ostatecznych; eleganckie wierszydła mistrza od tej roboty. [...] Bohaterowie mojej młodości skomlą nad swoimi przepaściami za pomocą pięknie zaokrąglonych fraz, przeliczają metry otchłani, rozglądając się za poręcznym heksametem. [...] Bardzo interesujące intuicje. Doskonale do analizy bez mała andrologicznej. Mnie się natomiast nie udało ustawić ich w perspektywie przeżycia, wstrząsu, prywatnego olśnienia. Nie znalazłem wspólnego języka. [...] Te wiersze brzmią jak muzyka sprzed wynalezienia jazzu. Święte ceregiele i hierarchiczne gesty spod znaku przebrzmiałego paradygmatu *ustawiania świata do wiersza* i ubiegłowiecznej koncepcji wysoko ustawionego, bardzo literackiego języka.

Można by słowa autora *Zwierzęcia na J* uznać za jednorazowy i jednoosobowy eksces, gdyby nie to, że artystyczny koncept *Podróży*. . . sytuował się na antypodach tego, co z perspektywy młodego wówczas adepta życia literackiego było wtedy w jakiegokolwiek cenie. Co więcej, jak podpowiada jeden z najwnikliwszych obserwatorów tego okresu, zarówno „programowa, jak i poetycka działalność Barańczaka stała się negatywnym punktem odniesienia dla sporej części poetów” [Śliwiński 2002: 135]⁷. W tym kontekście, biorąc to pod uwagę, można przyjąć, że Maliszewski nie tylko nie był w swym sądzie odosobniony, ale także wyrażał nim przekonanie sporej grupy debiutujących wówczas twórców oraz kibicujących im czytelników.

Nie ma na to, co prawda, nadmiernej liczby tekstowych dowodów akurat w odniesieniu do interesującego mnie tomu, acz mizerię egzemplifikacji równoważy w tym wypadku wysoka pozycja tego, który ślad swoistej dezaprobaty jednak zostawił. Myślę tu o Marcinie Świetlickim [1995: 48], który swój oryginalny przekład utworu Iggy’ego Popa *Now I Want to Be Your Dog* poprzedził takim oto wstępem:

Oto jak można nisko upaść. Oto przedstawiciel kultury wysokiej (jeśli chcą mnie tu jeszcze) zamiast dopisywać słowa do muzyki Schuberta, dopisuje tekst do muzyki zdegenerowanego Iggy Popa. Oto jak można nisko upaść.

Świetlicki, jak to miał w zwyczaju, sięga tu po wielokroć stosowaną strategię prowokacji. Tyle tylko, że to, co wielokroć zadziało ze znakomitym skutkiem, tu nie sprawdza się najlepiej. Dlaczego? Przede wszystkim dlatego, że autor *Schizmy* – taką przynajmniej można by postawić tezę – najprawdopodobniej ani nie przeczytał (wnikliwie) zbioru Barańczaka, ani też nie posłuchał (uważnie) utworu Schuberta. Stąd to przekonanie? Rzecz w tym, że gdyby

7 Od razu trzeba dodać, co nie umknęło uwadze krytyków, że dystans poetów kojarzonych z formacją „Brulionu” względem Barańczaka nie dotyczył poetyki, lecz kwestii politycznego i społecznego zaangażowania autora *Widokówki* [zob. Orska 2006; Cieślak 2007b].

faktycznie wsłuchał się w słowa *Winterreise* i pochylił się nad wierszami Müllera, to musiałby odkryć, że między bohaterem *Podróży zimowej* a podmiotem wykreowanym na kartach *Zimnych krajów* istnieje zaskakująco okazały szereg podobieństw i koincydencji⁸. Nie są one, rzecz jasna – wyjaśnijmy od razu, odrzucając jednocześnie konieczność korzystania z podsuwanych przez psychoanalityków i badaczy procesu twórczego narzędzi – pochodną istnienia jakichś nieświadomych bądź świadomych reminiscencji. Są śladem tego, że obaj poeci – co oczywiste w odniesieniu do Müllera, a dobrze rozpoznane, jeśli chodzi o Świetlickiego [zob. np. Sośnicki 2006; Cieślak 2007a; Olszański 2011] – sięgają po analogiczne motywy i swoje wiersze budują na bazie tego samego, wypracowanego przez kulturę romantyczną, imaginarium.

Egzemplifikacja? Nie ma z tym problemów. Skoro centralnym motywem *Podróży zimowej* jest, jak ujmuje to jeden ze znawców poezji Müllera, „samotność i wyobcowanie człowieka bez adresu, bez określonego zawodu, pozbawionego miłości” [Hryszczyńska 2004: 15], to słowa te w nieomal karykaturalny sposób definiują również główne cechy bohatera wczesnych wierszy Świetlickiego. „Wkroczyłem jako obcy / Odchodzę taki sam” – powiada w pierwszych wersach pierwszej pieśni bohater cyklu Müllera. Dokładnie to samo doświadczenie wielopłaszczyznowej alienacji, której nie udaje się w żaden sposób przełamać, staje się udziałem bohatera utworów Świetlickiego i konstytutywnym składnikiem jego lirycznej tożsamości⁹. Co więcej, jeśli cykl romantycznego poety bywa interpretowany jako „rozłożona na 24 epizody pio-

- 8 Pomijam tu kwestię, iż sam Schubert nie był może postacią, która mogłaby konkurować ze „zdegenerowanym Iggy Popem”, acz nawet pobieżna znajomość biografii muzyka wskazuje, że jego życie znacznie odbiegało od mieszczańskich standardów epoki, w której tworzył.
- 9 „Źródeł takiej postawy [wyjaśnia Tomasz Kunz – G.O.] doszukiwałbym się jednak nie w jego indywidualnej konstrukcji psychicznej, ile w szczególnej, negatywnej wizji ontologii społecznej, która odróżnia Świetlickiego nie tylko od większości starszych od niego poetów, ale także od znacznej części jego rówieśników. [...] Poczucie wyobcowania ma w tym wypadku swoje źródła nie tylko w *niedogodności narodzin*, lecz też w rozpoznaniu uprzedmiotowiającego charakteru urzędzeń i relacji społecznych, związanych ze sferą sformalizowanych więzi uczuciowych oraz przestrzeni, w której dochodzi do głosu bezosobowa przemoc instytucji [...]” [Kunz 2019].

senka niekochanego” [Zaleski 2019], to analogiczne piosenki bez trudu można znaleźć również w repertuarze twórcy *Muzyki środka*. „Niekochany nie zdradza” – śpiewa poeta w *Casablance* – „Niekochany chodzi / dzwoniąc w kieszeni / niepotrzebnym kluczem” [Świetlicki 2011: 185]¹⁰. To ważne wyzwanie, bowiem wskazuje na kolejną cechę łączącą bohaterów wierszy obu poetów. Skoro obaj nie potrafią znaleźć przestrzeni, w której mogliby się zadomowić, to niejako automatycznie skazują się na wędrówkę, na bezcelową włóczęgę, na status nomady, na nieustanne bycie „pomiędzy miejscem, gdzie mnie teraz już / nie ma, a miejscem, gdzie mnie nie ma jeszcze” [Świetlicki 2011: 140].

Rzecz jasna, między XIX-wiecznym gościńcem a XX-wiecznym miastem istnieją pewne zasadnicze różnice, ale te zdaje się niwelować analogiczna aura. Tytułowa *Podróż zimowa* i tytułowe *Zimne kraje* to w końcu jednocześnie odnotowane na mapach geograficznych i mapach pogody stany i konkretne miejsca oraz rodzaj „mentalnego pejzażu”, będącego projekcją egzystencjalnego rozpoznania otaczającej rzeczywistości i stanu ducha jej mieszkańców. „Zima w *Winterreise* jest sytuacją o znaczeniu uniwersalnym i pozczasowym. Dla bohatera cyklu oznacza jedyny możliwy sposób istnienia w świecie: jest figurą wygnania” [Wojda 2007: 195] – pisze Aleksandra Wojda o poezji Müllera, choć przecież równie dobrze te słowa można by odnieść do wierszy Świetlickiego.

Zimny kraj osacza, grozi, rozbija każdy trwały element. Pozbawia pewników, punktów orientacyjnych ułatwiających zachowanie względnego chociaż spokoju. [...]. Nad pożegnaniem, nietrwałością i nieuchronnym rozpadem związków emocjonalnych unoszą się lodowate prądy, wzmagające poczucie osamotnienia. [Olszewski 2001: 66]

To natomiast kwestia Michała Olszewskiego dotycząca poezji Świetlickiego, choć przecież bez trudu można te słowa przypisać

10 Gwoli ścisłości, cytowana fraza, zgodnie ze stosowaną przez poetę techniką repryz i powtórzeń, ma charakter autocytatu. Pochodzi bowiem z finalnej zwrotki wcześniejszego wiersza zatytułowanego *Ludzie*.

również do utworów Müllera. „Zima jako zasada istnienia jest wynaturzeniem, jest gwałtem na naturze, przynosi zniewolenie, wypacza życie człowieka” [Libera 1997: 7] – a to opinia Zbigniewa Libery na temat poezji Barańczaka, acz nie byłoby żadnym nadużyciem, gdyby z kolei te słowa odnieść do liryków zarówno Müllera, jak i Świetlickiego.

Ta ostatnia konstatacja jest tak ważna, gdyż pozwala przejść do pytania dotyczącego dość szczególnego stosunku autora *Zimnych krajów* do twórcy *Dziennika zimowego*. Skąd teza, że Świetlicki, ironizując i kpiąc z schubertowskiego projektu Barańczaka, tak naprawdę wcale się z nim nie zapoznał? Przede wszystkim stąd, że gdyby to zrobił, musiałby zwrócić uwagę na fakt, iż opozycja „kultura wysoka – kultura niska”, do której się odwołuje, nie ma w tym wypadku jakiegokolwiek zastosowania. Istotą konceptu Barańczaka jest wszak, co zostało doskonale opisane, dość radykalne obniżenie rejestru oryginału, a zarazem nasycenie całego cyklu, tak istotnymi dla Świetlickiego, wątkami popkulturowymi i odwołaniami do kultury masowej.

Obraz świata, jaki otrzymujemy, jest obrazem zaczerpniętym z popkultury i można go właściwie nazwać światem obrazów. Znajdziemy tu odniesienia do literatury brukowej, filmów, reklam, a więc tego wszystkiego, czym na co dzień karmią nas massmedia

– to opinia Magdaleny Sukiennik [1997: 140] dotycząca *Podróży zimowej*. Równie dobrze można by te słowa odnieść jednak także do obrazu świata wykreowanego przez autora *Zimnego papierosa*. I – rzecz jasna – odwrotnie.

Trudno powiedzieć, że Świetlicki nawiązuje do kultury popularnej, by ją dekonstruować i ośmieszać. Robi to raczej dlatego, że sprawia mu ona przyjemność, lubi ją, niektóre jej przejawy nawet ceni. [...] Może jest tak, że schematy gatunkowe obecne w popkulturze wpływają na schematy naszych zachowań, nasz patos, tragizm. Tym językiem opisujemy dramatyzm naszej egzystencji. [...] Trzeba powiedzieć, że to uczciwe

postawienie sprawy, poeta nie udaje bowiem, że popkulturę da się odseparować od tego, co nazywamy rzeczywistością. [Jaworski 2011: 163]

To z kolei opinia Marcina Jaworskiego, który pisał o twórcy *Muzyki środka*, choć trafność tego rozpoznania można potwierdzić również przykładami z poezji autora *Kontrapunktu*.

Na tym nie koniec. Można by bowiem postawić tezę, że w gruncie rzeczy strategia translacyjna Świetlickiego – zachowując, rzecz jasna, stosowne proporcje wynikające z nieporównywalnego skomplikowania obu artystycznych projektów – nie różni się w tym wypadku nadmiernie od metody obranej przez Barańczaka. W obu przypadkach nie mamy wszak do czynienia z żadnym literalnym tłumaczeniem, ale raczej z „użyciem” tekstu autora i dostosowaniem go do artystycznej koncepcji i celów tłumacza. W efekcie tekst, który zdaniem lidera The Stooges „był w istocie romantyczny i wyrażał prostą tęsknotę do ułożenia się na kolanach dziewczyny” [Trynka 2012: 47], pod piórem frontmana Świetlicków staje się tekstem zdecydowanie bardziej skomplikowanym, generującym sensory, których próżno szukać w oryginale¹¹. Co więcej, jego agoniczna, apokaliptyczna wymowa wcale nie odbiega nadmiernie od niezwykle krytycznej diagnozy rzeczywistości, którą wyczytywano z *Podróży zimowej* Barańczaka.

- 11 Wystarczy elementarna kolaudacja utworów Popa i Świetlickiego, żeby zauważyć fundamentalne różnice. Wersja Popa: „So messed up I want you here / And in my room I want you here / And now we're gonna be face to face / And I'll lay right down in my favorite place / Yeah you know what that is // Now I want to be your dog / Now I want to be your dog / Now I want to be your dog / (C'mon) (I want to be your dog you know it) // Ooh give it to me / Now I'm ready to close my eyes / Yes now I'm ready to close my mind / Now I'm ready to feel your hands / Lose my heart on the burning sand // Now I want to be your dog / Now I want to be your dog / Now I want to be your dog / (C'mon) (I want to be your dog you know it)”. Wersja Świetlickiego: „Nie ma świata – skończył się / Nie ma celu – skończył się / Nie ma czasu – skończył się / Nie ma sensu – skończył się // Teraz chcę być twoim psem / Teraz chcę być twoim psem / Teraz chcę być twoim psem / No chodź // Ostatnia audycja / ostatniego radia / zakończona hymnem / umarłego państwa // teraz kiedy zostaliśmy sami / teraz możemy to robić / na gazetach, sztandarach / sztandarach, gazetach // Teraz chcę być twoim psem / Teraz chcę być twoim psem / Teraz chcę być twoim psem / No chodź” [Świetlicki 1995: 49].

Jakby tego było mało, nietrudno dostrzec, iż u źródeł zarówno jednego, jak i drugiego projektu w gruncie rzeczy leży analogiczny impuls. Z jednej strony, co być może mniej ważne, chodziło o wpuszczenie w kostyczną przestrzeń artystycznych dystynkcji tego samego wirusa, który będzie pracował na rzecz ich osłabienia i zdekonstruowania wpisanych weń opozycji¹². Z drugiej strony obu twórców łączy poszukiwanie dla poezji jakiegoś innego rejestru, jakiegoś nowego miejsca, w którym mogłaby funkcjonować i znajdować kolejnych odbiorców (czego najlepszym dowodem jest powołanie do istnienia zespołu Świetliki, a także finalna materializacja schubertowskiego projektu Barańczaka w postaci płyty *Winterreise to Stanisław Barańczak's poetry*).

Może zatem, biorąc pod uwagę te wszystkie zbieżności, wbrew dotychczasowym twierdzeniom za prowokacyjną introdukcją do własnego „tłumaczenia” utworu Popa nie leży wcale niezajomość projektu Barańczaka, lecz wręcz odwrotnie: świadomy gest odróżnicowania, a jednocześnie próba zatarcia i wyparcia zarazem wpływu, wymazania ewentualnej inspiracji? To niewykluczone, choć oczywiście niezwykle trudne do udowodnienia. Gdyby rzecz trzeba było więc zakończyć nieco mniej spekulatywną tezą, to powiedziałbym, iż lekcja płynąca z tej historii powinna uczyć nas tego, że każdy atak warto jednak poprzedzić dokładnym rozpoznaniem siły przeciwnika. Gdy się tego nie robi, to rzecz grozi, jeśli nie upadkiem, to na pewno wpadką.

„Oto jak można nisko upaść”.

Bibliografia

- Artysz Jerzy (1995), *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie”, nr 50, s. 103.
 Barańczak Stanisław (2006), *Podróż zimowa*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, a5, Kraków, s. 383-416.

12 „Czy to wiersz czy piosenka [pytał Stala w odniesieniu do utworu *McDonald's Świetlickiego* i zaraz odpowiadał – G.O.]. W obrębie twórczości Świetlickiego to pytanie bezsensowne... Autor *Schizmy* stara się je ominąć, unieważnić, ośmieszyć. Stara się, mówiąc inaczej, zatrzeć granice dzielące kulturę wysoką i kulturę niską; stara się zakwestionować sam fakt istnienia tych granic...” [Stala 1997: 205].

- Barańczak Stanisław (2017), *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, opracowanie i posłowie Adam Poprawa, Ossolineum, Wrocław.
- Bauer Zbigniew (1999), „Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka. Kilka sugestii interpretacyjnych, „Ruch Literacki”, z. 1, s. 51-71.
- Borkowska Grażyna (1995), *Wolny od doskonałości*, „Tygodnik Powszechny”, nr 51-52, s. 17.
- Bradley Adam (2009), *Book of Rhymes. The Poetics of Hip-Hop*, Basic Civitas, New York [USA].
- Bristiger Michał (1995), *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie”, nr 50, s. 104.
- Cicha Karolina (2006), „Użycza mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała”. *Muzyka w twórczości Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki”, nr 97, z. 1, s. 65-77.
- Cieślak Tomasz (2007a), *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70.*, w: *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. Małgorzata Łukaszczyk, Dariusz Seweryn, Wydawnictwo KUL, Lublin, s. 177-202.
- Cieślak Tomasz (2007b), *Poeci bruLionu i „postbruLionowcy” wobec Nowej Fali*, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. Maciej Wróblewski, Wydawnictwo UMK, Toruń, s. 335-347.
- Cirelli Michael (2004), *Hip-Hop Poetry and The Classics*, Milk Mug Pub, Beverly Hills [USA].
- Fazan Jarosław (1995), *Dwa autoportrety z końca XX wieku*, „Dekada Literacka”, nr 6, s. 3-5.
- Foucault Michael (1988), *Nietzsche, Freud, Marks*, przeł. Krzysztof Matuszewski, „Literatura na Świecie”, nr 6, s. 252-262.
- Gmys Marcin (2018), *Na przekór profanum i tandecie: o „Podróży zimowej” Barańczaka i Schuberta*, w: Tomasz Konieczny, Lech Napierała, *Schubert – Winterreise to Stanisław Barańczak’s poetry* [CDDA], Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, s. 5-15.
- Hejmej Andrzej (1999), *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej. „Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki”, nr 90, z. 2, s. 67-94.
- Hryszczyńska Helena (1994), *Wilhelm Müller – zapomniany poeta niezapomnianych pieśni*, „Muzyka i Liryka”, z. 4, s. 93-101.
- Janion Maria (1995), *Pastorał, kostur, kij*, „Ex Libris”, nr 71, s. 3.
- Jaworski Marcin (2011), *Miłość według Świetlickiego*, w: *Mistrz świata*, red. Piotr Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań, s. 160-169.
- Kukołowicz Tomasz (2012), *Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 229-245.

- Kukulowicz Tomasz (2015), *Raperzy kontra Filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Kunz Tomasz (2019), Marcin Świetlicki. *Wypadnięcie z istnienia*, w: tegoż, *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Znak, Kraków, s. 297-298.
- Libera Antoni (1997), *Zimy i podróże*, w: Stanisław Barańczak: *Zima i podróże. Lekcja literatury z Antonim Liberą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 5-23.
- Łukasiewicz Jacek (1995), *Śmierć wyspiewana, czyli podróż zimowa*, „Odra”, nr 5, s. 106-107.
- Maliszewski Karol (1999), *Podróż zimowa przez ziemię ognistą*, w: tegoż, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Świadectwo, Bydgoszcz, s. 7-15.
- Olszański Grzegorz (2011), *Trup, który mówi*, w: *Mistrz świata*, red. Piotr Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań, s. 64-82.
- Olszewski Michał (2001), *Zima i chaos. Doświadczenie chłodu w poezji Marcina Świetlickiego*, „Kresy”, nr 3, s. 58-70.
- Orska Joanna (2006), *Subtelne rewolucje. O Nowej Fali i liryce lat 90*, w: tejże, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Universitas, Kraków, s. 245-261.
- Pietrych Krystyna (2018), *Amerykańska „Podróż zimowa”*, w: *Ameryka Barańczaka*, red. Sylwia Karolak, Ewa Rajewska, Universitas, Kraków, s. 87-105.
- Poprawa Adam (2003), *Wiersze na głos i fortepian*, w: tegoż, *Formy i afirmacje*, Universitas, Kraków, s. 32-54.
- Puchalska Iwona (2013), *Deus ex machina, czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka*, „Ruch Literacki”, nr 4-5, s. 377-394.
- Reimann-Czajkowska Aleksandra (2018), *Muzyczny światopogląd Stanisława Barańczaka*, w: tejże, *Muzyczne transpozycje*, Universitas, Kraków, s. 115-132.
- Shustermann Richard (1998), *Piękna sztuka rapowania*, w: tegoż, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 259-313.
- Sklep NIFC (2020), [online], [dostęp: 24 lutego 2020], https://sklep.nifc.pl/index.php?produkt=2_133.
- Sokalska Małgorzata (2007), *Stanisław Barańczak – „Podróż zimowa” śladami Schuberta i Müllera*, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Olga Płaszczewska, Universitas, Kraków, s. 213-223.

- Sośnicki Dariusz (2006), *Listopadowe wędrówki umarłego*, „Czas Kultury”, nr 4, s. 64-70.
- Stala Marian (1997), *Między Schubertem a cmentarzem samochodów*, w: tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Znak, Kraków, s. 123-128.
- Sukiennik Magdalena (1997), *Między „papierowym” a rzeczywistym światem: jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 131-155.
- Śliwiński Piotr (2002), *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Znak, Kraków.
- Świetlicki Marcin (1995), *Now I Want to Be your Dog*, „NaGłos”, nr 18-19, s. 48-49.
- Świetlicki Marcin (2011), *Wiersze*, EMG, Kraków.
- Trynka Paul (2012), *Iggy Pop Open Up and Bleed. Upadki, wzloty i odloty legendarnego punkowca*, przeł. Maksymilian Tumidajewicz, Aleksandra Machura, Sine Qua Non, Kraków.
- Węgrzyniakowa Anna (1999), „Wszystko i Nic” w „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka, w: tejże, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 118-128.
- Wojda Aleksandra (2007), *Obraz, śpiew i zima. Wilhelm Müller i Franz Schubert o wędrowaniu*, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Olga Plaszczevska, Universitas, Kraków, s. 183-211.
- Zaleski Marek (2019), *Podróż w afekcie*, [online], [dostęp: 13 maja 2019], <http://stronypoezji.pl/monografie/podroz-w-afekcie/> [pierwodruk w: *Poeta i Duch Wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2014, s. 193-203].
- Zydel Robert (2007), *Sluchawki jako gadżet popkultury*, w: *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, red. Wojciech Godzic, Maciej Żakowski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa, s. 239-252.

Grzegorz Olszański

Supplements (on the art of reading and non-reading *Journey in Winter* (*Podróż zimowa*))

Stanisław Barańczak collection *Journey in Winter* (*Podróż zimowa*) published in 1994 was enthusiastically received by critics, resulting in a great number of related essays and reviews. The author of *Supplements* reconstructs the main reading strategies of the reviewers and takes a close look

at the tools and context they employ. Finally, the reflections on the ways of interpreting the Poznan-born poet's book provoke the author to consider the critical and poetic biases, the issue of music as a source of identity and a very nonobvious relation between Schubert's vocal works and the rap aesthetics.

Keywords: Barańczak; Muller; *A Journey in Winter*; *Podróż zimowa*; Schubert; reinterpretations; deconstruction.

Grzegorz Olszański – doktor habilitowany, adiunkt w Zakładzie Poetyki Historycznej. Autor monografii poświęconej twórczości Ewy Lipskiej (*Śmierć Udomowiona. O wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*, 2007), zbioru esejów o literaturze (*Apelacje. Szkice o literaturze i przygodach jej twórców*, 2012) oraz książki *Wiek męski: epepeja rozkładu. Studia o motywach senilnych w polskiej poezji po 1989 roku*, 2015). Szef działu „Muzyka” kwartalnika „Opcje”.

