

# Karolina Cicha

---

## "Użycza mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała" : muzyka w twórczości Stanisława Barańczaka

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 97/1, 65-77

---

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

KAROLINA CICHA  
(Uniwersytet w Białymstoku)

„UŻYCZA MU SŁUCHU, CZASU, CIERPIENIA,  
WSZYSTKIEGO, CO PRZEWIDZIAŁA”  
MUZYKA W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA BARAŃCZAKA

1

W nowofalowej twórczości Barańczaka język poetycki był świadectwem prawdy, reprezentantem aksjomatu nieufności<sup>1</sup> – tej podstawowej nieufności wobec ówczesnego świata społecznego i ideologicznego<sup>2</sup>. Nieufność i język poezji były wówczas gwarantami istnienia w pobliżu sensu, wbrew propagandowemu bełkotowi epoki<sup>3</sup>. Język poetycki potrafił też wyrazić rzetelnie przestrzeń egzystencjalną człowieka, jego tragiczne uwikłanie w sprzeczności<sup>4</sup>, potrafił demaskować jego wewnętrzne „samooszustwa”<sup>5</sup>, mity i uogólnienia.

Wraz z poszerzeniem horyzontów lirycznej penetracji o sferę metafizyczną język utracił funkcję narzędzia opisu rzeczywistości, utracił swoją aksjomatyczną wartość, stygmat nieomylności.

W twórczości wkraczającej w ową sferę metafizyczną nadal widoczne jest wielkie pragnienie, aby to, co wyrazi słowo, było trwałe, nie podlegało relatywizacji. I wyraźnie dostrzec można to mocowanie się z nienazywalnością absolutu,

---

<sup>1</sup> W mającym charakter manifestu wstępie do tomiku *Jednym tchem* (1970) pisał Barańczak, że jednym z zadań poezji jest „nauczyć człowieka myśleć o świecie w kategoriach racjonalnej nieufności wobec wszystkiego, co zagraża mu pod postacią kłamstwa, demagogii i przemocy” (cyt. z: S. Barańczak, *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*. W: *Poezja i duch uogólnienia*. Kraków 1996, s. 6).

<sup>2</sup> Znamienny jest tu następujący tytuł książki S. Barańczaka: *Nieufni i zadufani. Romanizm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych* (Wrocław 1971).

<sup>3</sup> Jak to powiedział S. Barańczak (*Jestem piękno duchem, esteta i parnasistą. Rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem*. Przeprowadził K. Biedrzycki. „Na Głos” 1991, nr 4, s. 80): wszystko w życiu prywatnym „od doświadczeń erotycznych po przeżycia religijne było uwikłane w perypetie całego społeczeństwa”, a „polityczność była tautologią życia”.

<sup>4</sup> Pisałam o tym w artykule *Między ciszą a muzyką. O „Podróży zimowej” i „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka* (w zb.: *Literatura w kręgu wartości*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2003).

<sup>5</sup> S. Barańczak, „Poezja musi być wieczną czujnością”. *Rozmowa z Piotrem Wierchoślawnym*. W: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*. Kraków 1993, s. 59.

gdyż dla poezji mającej korzenie lingwistyczne naturalna jest nadzieja, by to: „Co nam w powiewie, w wietrze będzie powiedziane // na ucho” – dało się przełożyć na język. Aby intuicyjne przeczcucie nie było tylko milczeniem, lecz stało się: „słowem, uwięzłym między podziwem a gniewem, / które poświadczy, będzie trwać, niespodziewane” (*Co mam powiedzieć*, S 169)<sup>6</sup>.

Wola wyrażenia istoty absolutu w słowie poetyckim łączy się z pragnieniem, aby transcendencja sama siebie wypowiedziała: „Odsłoń mi się więcej, choć słowem / mów” – albo: „pozwól, niech z czegoś odczytam / znak” (*Drogi kąciku porad*, S 199, 200). Barańczak „domaga się, by obszar [uniwersum] [...] pojmowalny był w sensie semiotycznym” – pisze Joanna Dembińska-Pawelec<sup>7</sup>. Bohaterem lirycznym tej poezji jest człowiek, który chce „czytać – może się i myląc – / w gratach wysypisk znaki i przesłania” (*Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami*, S 202). Istnieje więc pragnienie jednoznaczności i pewności, aksjomatycznej niezbywalności języka, potwierdzenia się w nim transcendencji.

Jednak poetycka ambicja pełnego wyrażenia świata zderzana jest w tej twórczości z poczuciem bezsilności słowa. Bo, jak pisze autor w wierszu *Yard sale*, jakiegokolwiek werbalizowanie metafizyki to „przebieranie sensu w sztuczne włókna mowy” (S 178). Stosunek poety do słowa nie jest tu więc aż tak jednoznaczny, jak chce Dembińska-Pawelec, która konkluduje, że wiersze *Widokówki z tego świata* (1988) są „wyznaniem wiary w [...] moc własnego, poetyckiego słowa [...]”<sup>8</sup>. Przeczy temu choćby wiersz *Co mam powiedzieć*. Podmiot liryczny zdaje się tu prorokować – prorokować „negatywnie”. Oto „Będzie powiedziane // tak wiele słów, a żadne nie złożą się w zdanie / proste oznajmujące o Wiedzącym Niemy” (*Co mam powiedzieć*, S 174). Można się zgodzić z Magdaleną Sukiennik, która komentując *Podróż zimową* (1994) napisała: „Ten, kto jak nasz bohater szuka prawdy, nie odnajdzie jej w słowach. Metafora, mit dają tylko przybliżone pojęcie o świecie. Język fałszuje rzeczywistość, wciąga w pułapkę”<sup>9</sup>. Jest to bowiem rzeczywistość rozszerzona o sferę metafizyczną, o zasięg absolutu, który u Barańczaka często przyjmuje formę aksjomatycznego „ON”<sup>10</sup>. I ów absolut: „ON domaga się cząstkowego choćby i żałośnie niewystarczającego poświadczenia swojej obecności

<sup>6</sup> Stosuję następujące skróty odsyłające do wydań tekstów S. B a r a ń c z a k a: Ch = *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998; P = *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1994; S = *159 wierszy. 1968–1988*. Kraków 1990. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

<sup>7</sup> J. D e m b i ń s k a - P a w e l e c, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 127.

<sup>8</sup> *Ibidem*. A gdzie indziej (s. 97): „Wiersz, odwzorowując sakralność świata, niejako uobecnia w sobie cząstkę Boga”.

<sup>9</sup> M. S u k i e n n i k, *Między „papierowym” a rzeczywistym światem. (Jeszcze jeden głos o „Podróż zimowej” Stanisława Barańczaka)*. „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 147. J. K a n d z i o r a („*To, co się wymyka*”). *O prześwietlaniu idiomu w „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*. Jw., 2001, nr 6, s. 164) natomiast pisze, że Barańczak w wielu miejscach sygnalizuje „nieuchronne rozmiżanie się własnej twórczości z Tajemnicą, która wymyka się poetyckiemu słowu”.

<sup>10</sup> Zob. np. S. B a r a ń c z a k, *Tablica z Macondo albo najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*. W: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 232: „A ponad wszystkim ten najbardziej wszechogarniający i nieuchwytny z sensów słowa ON: ten ON, którego nie trzeba bronić przed Nicością – to raczej nas samych trzeba bronić przed zwątpieniem o Nim, że ON JEST”.

w ludzkim słowie”<sup>11</sup>. Słowo zostaje określone jako „żałośnie niewystarczalne”. *Deus absconditus* u Barańczaka jest bowiem nazwany „Wiedzącym Niemym” (*Co mam powiedzieć*, S 169) – milczy, nie ujawnia sensu w słowie, nie oferuje żadnych innych pewności poza tą, że jest.

## 2

Wraz z wyeksponowaniem w tej twórczości aksjomatu istnienia absolutu – nastąpiło u Barańczaka zwątpienie w aksjomat poezji, języka. Jednak jakby równoległe do osłabienia roli słowa (jako pośrednika transcendencji) rodzi się w tej poezji i refleksja o muzyce. W tym sensie wiersz *Kontrapunkt* z tomiku *Widokówka z tego świata* jest wierszem dokumentującym początek przygody Barańczaka z muzyką jako aksjomatem i jej rolą w egzystencji człowieka. Przygoda ta rozwinię się dynamicznie w następnych tomikach.

Począwszy od *Widokówki* wraz z każdym nowym tomikiem rozszerza się w tej poezji pole odniesień do muzyki. Tomik ów zawiera kilka jakby przy-okazji-wypowiedzianych świadectw odbioru dzieł muzyki poważnej<sup>12</sup>. Wspomnienia o niej funkcjonują tu na zasadzie epizodów. Istotne jest jednak, że muzyka w świecie przedstawionym buduje codzienne doświadczenie bohatera lirycznego i nie wiąże się z jakimkolwiek świętem czy wydarzeniem wyjątkowym. Na rozeznanie podmiotu mówiącego w kulturze muzycznej wskazuje też fakt, że zaawansowana terminologia muzyczna pojawia się jako ilustracja myśli poety<sup>13</sup>.

W *Podróży zimowej* (1994) muzyka nie stanowi tematu wierszy, za to cała struktura utworów podporządkowana została tu melodiom pieśni Franza Schuberta. Jest niejako dopisana do muzyki. Muzyka występuje zatem w tym zbiorze na prawach integralnego składnika każdego z wierszy, poświęca się jej więc dużo uwagi. Każdy tekst jest poprzedzony nutami, do których został napisany.

W tomiku *Chirurgiczna precyzja* (1998) muzyka pojawia się w wielu miejscach na zasadzie epizodu ilustrującego myśl poety<sup>14</sup>. W zbiorze tym spotykamy wiele dowodów świadomego odbioru muzyki. Autor identyfikuje też poszczególne wykonania utworów<sup>15</sup>. Niekiedy utwór muzyczny występuje tu np. jako motto wiersza, sugerując, że wiersz prowadzi w jakiś sposób dialog z dziełem muzycznym<sup>16</sup>. Kultura muzyczna ujawnia się tu jako jeden z podstawowych kontekstów. Ale najciekawsze jest, że zapoczątkowana w *Widokówce* refleksja nad muzyką doczekała się tutaj pogłębienia w trzech istotnych tekstach: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* – wierszu otwierającym cały tomik, *Tenorzy* oraz *Hi-Fi*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 233.

<sup>12</sup> Np. *Sierpień 1988*, S 193–194: „prześladował nas motyw z kwartetu / e-moll Mendelssohna”.

<sup>13</sup> Zob. np. *Ustawienie głosu*, S 189: „bo w gruncie rzeczy cóż 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) –”.

<sup>14</sup> Zob. np. *Problem nadawcy*, Ch 43: „Nasz dialog mógł stać się przecież melodyjnym duetem marzeń, / jak w *Weselu Figara*, gdy Hrabina intrygę gmatwa”.

<sup>15</sup> Zob. *Tenorzy*, Ch 20: „John McCormack, zaczyna *Come, my beloved*, / Tę arię, wiesz, z opery Haendla, gdzie wysokie *As* trwa – sam nawet / Nie wiem – minutę?”

<sup>16</sup> Np. „*Bist Du bei mir*”, aria „przypisywana J. S. Bachowi” jako tytuł oraz motto wiersza (Ch 44). W innym wierszu, *Aria: awaria*, pojawia się adnotacja: „WSTĘP: Na melodię arii Donny Elviry: »*Ah, chi mi dice mai*«” (Ch 62).

Ta frekwencja nie zwracałaby szczególnej uwagi, gdyby nie rola, jaka jest w tych wierszach wyznaczona muzyce. We wspomnianych utworach można mówić o jednym, całościowym projekcie filozoficznym muzyki. Jej status ontologiczny, rola i funkcje układają się w tych wierszach w konsekwentną całość, którą postaram się przedstawić. Muzyka w tej poezji umożliwia pewną formę kontaktu z absolutem, który staje się dzięki temu bardziej konkretny, wyrazistszy niż wypowiedziane słowami: „jakieś Ty”. Słowo nie jest w stanie przekroczyć u Barańczaka milczenia. Jak pisał Jurij Łotman, deprecjonowanie roli słowa, a waloryzowanie muzyki jest w literaturze zjawiskiem nierzadkim:

Skłonność do walki ze słowem, zdawanie sobie sprawy z faktu, że możliwość kłamstwa tkwi w samej istocie słowa – to taki sam stały składnik kultury ludzkiej, jak podziw dla potęgi słowa. Nie jest więc przypadkiem, że w licznych typach kultury najwyższa forma rozumienia układa się w formule „zrozumiałe bez słów” i kojarzy się z komunikacją pozasłowną – muzyką, miłością, emocjonalnym językiem paralingwistyki<sup>17</sup>.

Ponowofalowy Barańczak współtworzy nurt kultury podważający kompetencje słowa. Jeśli bowiem istnieje w tej poezji znak, który umożliwia przekroczenie milczenia, zgłębienie sfery metafizycznej, uzyskanie pewności, to nie jest nim słowo, lecz – dźwięk.

Poezja i muzyka na przestrzeni wieków zajmowały różne – nierzadko skrajne – pozycje w tworzonych przez estetyków hierarchiach sztuk. Potwierdzenia ich całkowitej odrębności dostarcza historia, choćby na podstawie sporu, jaki toczył się między wyrazicielami filozofii racjonalistycznej a romantykami.

W perspektywie racjonalistyczno-kartezjańskiej, która dominowała w kulturze XVII-wiecznej, [...] w hierarchicznych klasyfikacjach sztuk muzyka tkwi samotnie na ostatnim miejscu, podczas gdy poezja plasuje się na ich czele<sup>18</sup>.

Dla romantyków sytuacja przedstawiała się odwrotnie. „Ta sama cecha [muzyki] – nieokreśloność i bezpojęciowość [...], dla romantyków stanowiła o wielkości muzyki”<sup>19</sup>. Hierarchia taka zależna była oczywiście od przyjętej filozofii poznania. U Barańczaka spotkać możemy ślady podobnych wewnątrzwierszowych sporów. Toteż utożsamianie muzyki ze sztuką wydaje się w jego przypadku znacznym uproszczeniem<sup>20</sup>. Stosunek tego poety do różnych dziedzin sztuki nie jest

<sup>17</sup> J. M. Lotman, *O pojęciu tekstu*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2, s. 214.

<sup>18</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*. Przeł. Z. Skowron. Kraków 1997, s. 174.

<sup>19</sup> E. Bielińska, *Ocalenie przez muzykę*. W: *W poszukiwaniu królestwa człowieka*. Warszawa 1981, s. 175–176.

<sup>20</sup> A. Legeżyńska (*Elegie przedwcześnie w poezji Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka*. W: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 180) pisząc o „muzycznym” wierszu Barańczaka pt. *Z okna na którymś piętrze* dochodzi do wniosku, z którym trudno się zgodzić. Badaczka traktuje muzykę jako metonimię całej sztuki: „Niezniszczalna wielkość muzyki trwa – choćby »walały się i z gruzów wstawały mocarstwa« [...] Zatem to sztuka może pokonać czas – więc przemijanie, więc – śmierć”. Zdaniem owej autorki w wierszu tym jest dana „horacjańska obietnica wieczności, jaką niesie sztuka”. Zdziwiająco podobnie opisał ten utwór W. Kalszewski (*Poetycka precyzja*. „Więź” 1999, nr 1, s. 202), według niego został tu „podjęty horacjański wątek wieczności sztuki”. Przykładów pomniejszania różnic między literaturą a mu-

jednorodny. Próbuje on oceniać poezję i muzykę na zupełnie odrębnych zasadach, widzi różnice w dyskursach. Rola słowa, na co już tu wskazałam, jest w tej twórczości podważana, rola muzyki natomiast – nie.

Wiersz *Kontrapunkt* z tomu *Widokówka z tego świata* jest pierwszym utworem Barańczaka, gdzie przeżycie dzieła muzycznego stanowi naczelną temat tekstu<sup>21</sup>. Przedmiotem przeżycia estetycznego są *Wariacje dla Goldberga* Jana Sebastiana Bacha w „rozpoznawalnym od razu” wykonaniu Glenna Goulda<sup>22</sup>. Bohater *Kontrapunktu* to człowiek o identycznej tożsamości, o identycznym tragicznym światoodczuciu co mówiące „ja” w innych wierszach tomiku. W *Kontrapunkcie* tragizm egzystencji ukazany jest pośrednio: poprzez rysunek sytuacji, w której dochodzi do zagęszczenia egzystencji bohatera na styku historii, czasu i wieczności. Ta specyficzna sytuacja egzystencjalna jest wywołana przez muzykę Bacha, która rozbrzmiewa z samochodowego odbiornika.

Barańczak oparł na technice kontrapunktu nie tylko metaforykę wiersza, ale też jego strukturę<sup>23</sup>. W płaszczyźnie rytmicznej utwór ten zawiera dwa jakby głosy: wolny, uspokajający, należący do muzyki, oraz pośpieszny, przynależny historii. Początkowo bohater myślał o tych dwóch sferach na zasadzie przeciwstawienia. Zderzenie dwóch nie pasujących do siebie rytmów istnienia: muzyki i historii, ów męczący kontrapunkt sprzeczności, który rozgrywał się w myślach bohatera, doszedł do apogeum w momencie, gdy stwierdził on, że „życia by nie starczyło” na efektywne przemyślenie *Wariacji*. W pośpiechu postanowił odłożyć to „na później”.

Olśnienie pojawiło się dopiero w chwili, gdy bohater „ostro hamował / przed skrzyżowaniem”. W tym momencie doszło w jego wyobraźni do kontaminacji tych dwu sfer: „w tak gęstej muzyce / jest miejsce na wszystko, z nim włącznie”. Myśl zawarta w puencie wiersza niesie uspokojenie: „muzyka użyzca / mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała” (S 198). Jest to bardzo istotne, że właśnie muzyka może zawrzeć w sobie świat i historię, a nie odwrotnie. Wynika z tego, że muzyka jest pojemniejsza niż świat. Między nią a światem nie istnieje równowaga, relacja równości, partnerstwa, gdyż to w niej, w muzyce mieści się całe istnienie. To przeformułowanie relacji między światem a muzyką wydaje się bardzo istotne dla całej poezji Barańczaka: opisane wydarzenie, do którego doszło w trakcie słuchania wariacji Bacha, pozwala bohaterowi na spojrzenie poza sferę sprzeczności. Do tej poezji, programowo nieufnej i wątpliwej z zasady, wpływa wraz z pierwszym wierszem o muzyce pewne uspokojenie.

Wiersz ten narodził się z doświadczenia dzieła muzycznego i muzyki w ogóle. Podobne cechy mają inne utwory Barańczaka poświęcone muzyce. Skoro muzyka – jak niewiele zjawisk w tej poezji – wiąże się z odczuciem pewności<sup>24</sup>, to warto w spo-

zyką dostarcza historia muzykologii XIX wieku. Istniała w tej nauce tendencja do przekładania melodii na język, czyli dopisywania utworom muzycznym fabuły. Prowadziło to do zubożania nie tylko muzyki, ale też literatury. Muzykologia XIX-wieczna razi ujednoznacznianiem muzyki.

<sup>21</sup> Szczegółowość tego wiersza już wzbudziła uwagę krytyków. Doczekał się on nawet oddzielnej analizy, jakiej dokonał A. P o p r a w a w artykule *Bach w samochodzie, albo próba harmonii. O „Kontrapunkcie” Stanisława Barańczaka* („Warsztaty Polonistyczne” 1993, nr 2).

<sup>22</sup> Ten oryginalny pianista zwykł mrużyć melodię podczas grania jej na fortepianie, stąd jest to wykonanie „rozpoznawalne od razu”.

<sup>23</sup> Mówi o tym P o p r a w a w przywoływanym już tu artykule *Bach w samochodzie*.

<sup>24</sup> Rzadkie są takie wypadki poczucia pewności w poezji Barańczaka. Wymienić tu trze-

sób szczególnie skupić się na analizie jej roli, nie kończąc analizy na problemie kontrapunktu. Kontrapunkt jest doskonałą metaforą istnienia w świecie. Według Poprawy wiersz Barańczaka odsłania istniejącą w nim wielość sensów, grę sprzecznych dążeń. Jednak jest to model istnienia występujący także i w innych utworach tego autora. Wiersz porównujący kontrapunkt do egzystencji nie wnosiłby nic nowego do wymowy tej z natury wielogłosowej poezji – oprócz jeszcze jednej metafory bycia w świecie. Istotnym *novum* w tym tekście jest właśnie zignorowana przez Poprawę rewelacja muzyki i jej znaczącej roli w istnieniu podmiotu mówiącego. Szczególnie że muzyka będzie się odąd pojawiać w tej poezji zawsze na podobnej zasadzie i w podobnej roli: jako rewelator sensu niemożliwego do podważenia i niemożliwego do wyrażenia słowem. Samo przeżycie muzyki wykracza bowiem poza doświadczenie estetyczne. Dembińska-Pawelec napisze, że *Kontrapunkt* „traktuje o momencie chwilowej iluminacji”<sup>25</sup>. Iluminacją jest muzyka sama w sobie:

Muzyka »reflektując« swoje zasady i porządek w »lustrze transcendencji«, ujawniła poszukiwany »inny wymiar«, świat możliwy: stała się odbiciem-modelem uniwersum. Dostrzeżona w tym obrazie egzystencja ludzka objawiła się jako element wpisany w porządek wszechrzeczy, fragment uczestniczący we wszystkich, co zostało przewidziane<sup>26</sup>.

Obszarem iluminacji w *Kontrapunkcie* nie była tylko sfera sztuki, percepcji estetycznej, *etc.* Muzyka została tu jakby oderwana od swoich źródeł estetycznych, przestała skupiać na sobie uwagę odbiorcy, stała się „przezroczysta”, umożliwiając poznanie autentyczne, całościowe, pozbawione subiektywizmu. Udostępniła słuchającemu wyjście poza siebie, uwolniła z uwięzienia w egzystencji. Doświadczenie muzyki w tym wierszu można by opisać słowami Theodora Adorna:

Źródłem muzyki jest pewien gest, blisko spokrewniony ze źródłem płaczu. [...] Rozpływając się we łzach i w muzyce, w której nie ma już nic ludzkiego, człowiek doznaje przepływu przez siebie czegoś odrębnego od siebie, co dotychczas oddzielała od niego bariera świata rzeczy. Płacząc, podobnie jak śpiewając, człowiek włącza się w wyobcowaną rzeczywistość<sup>27</sup>.

Bohater *Kontrapunktu*, w momencie gdy hamował przed skrzyżowaniem, doznał przepływu czegoś „odrębnego od siebie”, czegoś całkowicie autonomicznego, pojawiającego się jakby niezależnie od wysiłku, jaki wkładał w słuchanie. Początkowo bowiem wniknięcie w muzykę wydawało mu się bardzo trudne. Nerwowy rytm myśli szybko uświadomił mu, że nie jest w stanie zgłębić muzyki, choćby całe życie poświęcił na kontemplację. Wydawało się, że skupienie, jakie trzeba wywodzić po to, aby „gładzić zwięźle spleciony warkocz kontrapunktu” (S 198), jest niemożliwe do osiągnięcia. Podmiot liryczny czuł, że czas, pośpiech, codzienność, działanie w historii – czyli to, co Adorno nazywa „światem rzeczy” – oddziela go od muzyki. Dopiero w momencie przełomu doszło w wierszu do

---

ba miłość do żony: „dość, że się narodziłaś [...] / a wirus sensu / już siał w bezsensie / zarazę” (*Madrygał probabilistyczny*, Ch 60); „że można / samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza, / uchować coś przed zmianą” (*Phynąc na Sutton Island*, Ch 70). Wcześniej taką pewnością naznaczony był sam fakt istnienia, wiara, że „uda mi się zmieścić / siebie / w takim mnie – tu, na razie – jakim chcesz mnie Ty” (*Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami*, S 202) oraz wspomniany już aksjomat absolutu.

<sup>25</sup> Dembińska-Pawelec, *op. cit.*, s. 134.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 135.

<sup>27</sup> Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*. Przel. F. Wajda. Warszawa 1974, s. 174–175. Cyt. za: J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W zb.: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002, s. 173.

znamiennego odwrócenia ról. Odczucie odseparowania od muzyki ustąpiło, lecz nie wysiłkiem bohatera – tylko tejże muzyki. To ona umożliwiła ponowne, jakby odnowione spojrzenie na rzeczywistość, na istnienie w rzeczywistości. Dzięki iluminacji, której treścią była muzyka, rzeczywistość, do tej pory tragiczna, na moment uzyskała uzasadnienie.

W *Kontrapunkcie* przedmiotem poznania stała się cała rzeczywistość, całe uniwersum. Spowodowało to odczucie jedności, w której wszystko się mieści, jedności w wielości: „w tak gęstej muzyce / jest miejsce na wszystko, z nim włączenie”. Tragizm i sprzeczności były dotkliwie odczuwane przez podmiot liryczny w innych wierszach. Okazuje się, że muzyka obejmuje tę wielość, godzi te sprzeczności: „użycza / mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała”. Sformułowanie to jest bliskie poetyce wypowiedzi mistycznej<sup>28</sup>.

Wielu kompozytorów, a także filozofów sztuki wskazywało na te właściwości muzyki, które czynią ją bliższą mistyce niż estetyce. Muzyczne *medium* pozwala na podobnego rodzaju przeżywanie, gdyż nie angażuje intelektu lub angażuje go w niewielkim stopniu<sup>29</sup>. Spośród sztuk to właśnie muzyka ma najwięcej cech zbliżonych z mistyką. Takie zjawiska, jak bezpośredniość, istotowość, bezpojęciowość<sup>30</sup>, upodabniają doświadczenie odbioru muzyki do doświadczenia mistycznego. Wydaje się, że w przypadku *Kontrapunktu* dochodzi do ukazania jedności we wszystkim. Odczucie to jest istotą mistyki<sup>31</sup>.

W *Kontrapunkcie* muzyka jest jednocześnie zarówno *medium*, jak i treścią objawienia. Igor Strawiński w wykładach ze swej poetyki muzycznej skonstatował: „Muzyka wydaje nam się istotnym elementem duchowego obcowania z bliźnimi – i z Bytem [...], sprowadza się zawsze siłą rzeczy do poszukiwania jedności w wielości”<sup>32</sup>. Percepcja muzyki to sposób na pokonanie przedmiotowego poznania świata.

W ostatnich słowach wiersza bohater odkrywa, że to „nie on słucha, ale muzyka użyacza / mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała”. Ma się wrażenie, że na tę chwilę bohater odwrócił uwagę od własnego „ja”, a skoncentrował ją całkowicie na muzyce. Aby jednak być bliżej prawdy, należałoby powiedzieć, że to nie on skoncentrował myśli na muzyce, lecz m u z y k a skoncentrowała jego myśli na sobie, „użycząc mu” słuchu, pozwalając, by ją kontemplował. Przypomina to poetykę tekstu mistycznego. Najistotniejszą cechą iluminacji

<sup>28</sup> Zob. J. Tomkowski, *Mistyka i egzystencja*. W: *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*. Warszawa 2000, s. 35: „Mistyczna wiedza ujawnia paradoksalny charakter ludzkiej egzystencji, a niekiedy ukazuje także Boga jako swoistą »jedność przeciwieństw«. Pogodzenie elementów sprzecznych: ciemności i światła, bytu i nicości, życia i śmierci, staje się możliwe jedynie w porządku prawdy objawionej”.

<sup>29</sup> Zob. M. Gogacz, *Zrozumieć doświadczenie mistyczne*. „Życie i Myśl” 1979, nr 2, s. 25: „Nie jest to [tj. doświadczenie mistyczne] pogląd, przekonanie, uwierzenie, lecz doznanie tej obecności wewnętrznymi władzami poznawczymi, gdy Bóg daje się im ujmować jako właśnie doświadczany przez nie, obecny w człowieku podmiot jego przeżycia”.

<sup>30</sup> Zob. L. Kołakowski, *Bóg mistyków. Eros i religia*. W: *Jeśli Boga nie ma*. Kraków 1999, s. 83: „Doświadczenie to w przeciwieństwie do ujmowania pojęciowego jest »bezpośrednie« – tak jak gdyby było percepcją zmysłową, dotykiem bądź smakowaniem tego, co Boskie, a przecież nie jest w ogóle zmysłowe”.

<sup>31</sup> Jak pisze J. Prokopiuk (*Mistyka naszych czasów jest mistyką ekstrawertyczną*. Głos w dyskusji: *O istocie i wartościach doświadczenia mistycznego*. „Życie i Myśl” 1977, nr 12, s. 43): „Kiedy mówimy o mistyce, to mamy na myśli wewnętrzne doświadczenia czy przeżycia tożsamości lub jedności”.

<sup>32</sup> I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*. Przeł. S. Jarociński. Kraków 1980, s. 81.



mistycznej jest bowiem owo odwrócenie uwagi od egzystencji i zogniskowanie jej na esencji, poddanie się odśrodkowej sile tego, co jest źródłem iluminacji.

W *Kontrapunkcie*, jak też i w innych wierszach, muzyka ujawnia się nam jako byt istniejący niezależnie od świata, „użyczający” światu słuchu, jako byt transcendentny. Dla Barańczaka bowiem, podobnie jak dla Arthura Schopenhauera, to muzyka sama „przewiduje” los człowieka, „użycza” mu słuchu, działając jakby spoza Schopenhauerowskiego „wyobrażenia”.

W swoich wierszach o muzyce jest Barańczak zadziwiająco bliski filozofii Schopenhauera. Myśliciel niemiecki wyodrębnił muzykę spośród sztuk, nie umieszczając jej na szczycie hierarchii, lecz w miejscu uprzywilejowanym, całkowicie poza hierarchią. „Muzyka to *universalialia ante rem*, formy ogólnie wyprzedzające świat, metafizycznie wcześniejsze od jakichkolwiek rzeczy”<sup>33</sup>. Podczas gdy inne sztuki przedstawiają idee, muzyka w typologii filozoficznej Schopenhauera „nie ukazuje, jak wszystkie inne sztuki, i d e i, czyli szczerbli obiektywizacji woli, lecz bezpośrednio samą wolę”<sup>34</sup>. Ewa Bieńkowska podsumowuje poglądy Schopenhauera następująco:

Najważniejsze to zrozumieć, że muzyka nie włącza się solidarnie w krąg ludzkiej ekspresji, nie dzieli z innymi rodzajami artystycznego wyrazu tych samych możliwości i ograniczeń, nie ma wspólnych korzeni i przeznaczenia. W metafizycznej strukturze bytu pojawia się wcześniej niż świat i ma tę samą z nim naturę – jest obiektywizacją Woli<sup>35</sup>.

Bardzo trudno jest wskazać miejsce, którego dotyka w człowieku muzyka. W poezji Barańczaka problem zostaje odwrócony. Ilustruje to wiersz *Hi-Fi*, gdzie to nie człowiek określa muzykę, lecz muzyka określa człowieka. Jej istota przedstawiona jest w owym utworze w ten sposób, że jej obraz konstruujemy na zasadzie przeciwieństwa do czasu, życia *etc.* Muzyka nie musi odpierać zarzutów „niewierności światu // wyższemu”. Dochowuje mu wierności, pozostając tym, co najczystsze. Nie można jej oskarżyć o „uwikłanie w przyziemność przypadku” (Ch 21).

Wiersz *Tenorzy* skonstruowany został tak, że sfera życia związana ze światem gwiazdora-tenora jest skontrastowana z jego śpiewem. Znowu więc mamy tu do czynienia z taką kreacją przestrzeni lirycznej, gdzie dochodzi do przeciwstawienia sobie sfer świata i muzyki. Tym silniej brzmi zdziwienie poety: „Więc skąd ten głos, ta drabina, którą wspinać by się mógł Jakub?” (Ch 20). Poeta używa topiki związanej ze sferą *sacrum*, by oddać istotę śpiewu. Tutaj, w przeciwieństwie do innych muzycznych wierszy o muzyce, metafora zaczerpnięta jest z *sacrum* biblijnego. Głos tenorów „pnie się jeszcze na drugą, na trzecią krawędź // cudu”, a w jednej z arii Haendla:

[...] wszystko to na jednym niebiańsko, nieludzko długim oddechu,  
głosem, który Pan Bóg miał zamiar osadzić w pierwszym człowieku  
lecz porzucił plan, nie chcąc przedobrzyć [...] [Ch 20]

Głos doskonały, pierwotny, pochodzący bezpośrednio od transcendencji. Jest on obdarzony niewinnością, czystością pierwszego dnia stworzenia. Trudna do pogodzenia ambiwalencja uczuć wpływa ze świadomości, że ten głos dobywa się

<sup>33</sup> Bieńkowska, *op. cit.*, s. 193.

<sup>34</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*. Przeł. J. Garewicz. T. 2. Warszawa 1994, s. 641. Cyt. za: Fubini, *op. cit.*, s. 273.

<sup>35</sup> Bieńkowska, *op. cit.*, s. 192–193.

z płuc „pospolitego, przylizanego, tłustawego” (Ch 20) tenora, jest źródłem zdziwienia, które pyta: jak to się dzieje, że muzyka daje się słyszeć mimo nieświadomości przyziemnego wykonawcy? Jednak nad tym zdziwieniem nadbudowuje się inne, o wiele bardziej fundamentalne: zdziwienie, zaskoczenie, że transcendencja w ogóle daje się usłyszeć, że nie milczy, że jest muzyką – formą i treścią iluminacji.

Muzyka, której obraz wylania się z wiersza *Z okna na którymś piętrze* za sprawą subtelnej personifikacji, zyskuje metaforyczną osobowość i wolę działania. Podmiot mówiący wyraża przekonanie, że istnieje „gwarancja”, iż „zawsze uchyli / jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta” (Ch 9). Nie jest to zapewne personifikacja przypadkowa. Dzięki niej odnajdujemy w arii znamiona bytu nierelatywnego, bytu pełnego. Status ontologiczny arii zdefiniowany został jako mieszczący się ponad historią. To owa aria może uchylać nieuchronne wyroki historii, jest wolna od zasad, jakie wiążą egzystencję. W toku wiersza coraz wyraźniej ujawnia się nam jako muzyka świadoma, widzimy w niej osobowość jakby spoza dominującej w świecie względności. Jakby „okno na którymś piętrze” otwierało jeszcze jedną, dodatkową przestrzeń w wierszu. Wychodzi na jaw, że to aria ustala prawa dla historii i że przemawia spoza historii. Jej autonomiczne, całkowicie ponadczasowe piękno – to piękno, wobec którego kontrast tworzy świat i historia. Aria swym pięknem i lekkością, „żartem na śmierć i życie” dyktuje prawa historii. W wierszu dochodzi do znamiennej przesunięcia, widocznego już w innych utworach o muzyce. To nie człowiek słucha melodii, lecz ona pozwala mu się usłyszeć: „uchyla okno”. Ponownie w tej poezji muzyka zdaje się autonomizować od artysty, historii, czasu i konwencji, jakie ją stworzyły.

## 3

*Podróż zimowa* musi interesować nas ze względu na miejsce, jakie zajmuje w niej muzyka, oraz na funkcje słowa. Właśnie ten tomik najwięcej może powiedzieć czytelnikowi o konflikcie, jaki rozgrywa się między sztuką słowa a muzyką. Już w podtytule zbioru napotykać pierwszą wskazówkę, że zawarte w nim utwory były inspirowane muzyką i nie funkcjonują całkowicie samodzielnie. Są to „wiersze do muzyki Franza Schuberta” napisane tak, by można je było zaśpiewać z nut<sup>36</sup>. Oprócz tożsamości literackiej mają więc status „tekstu wokalnego”<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Ilość powiązań, w jakie wchodzi cykl Barańczaka, sprawia, że daje się go interpretować od wielu stron. Istnieje interpretacja skupiająca się przede wszystkim na dialogu, jaki toczy bohater *Podróż zimowej* ze światem romantycznym, ukazany w *Winterreise* W. Müllera – zob. A. Libera, O „*Podróż zimowej*” Stanisława Barańczaka. „Zeszyty Literackie” 1995, nr 2. Porównuje się tu uczestnika kultury masowej, jakim jest bohater *Podróż zimowej*, do bohatera romantycznego. Powstały też interpretacje opisujące tekst z perspektywy intersemiotycznej. Próbuje one objąć wszystkie relacje, w jakie wchodzi wiersz Barańczaka: relacje z matrycą muzyczną Schuberta, z jednej strony, a z wierszami Müllera – z drugiej. Zob. interpretacje A. Hejmeja (*Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej*. („*Podróż zimowa*” Stanisława Barańczaka). W: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001) oraz A. Poprawy (*Drogowskazy muzyki. O trasach zimowej podróży Schuberta, Müllera oraz Barańczaka*. „Warsztaty Polonistyczne” 1995, nr 1). Powstały też interpretacje traktujące cykl hermeneutycznie, w oderwaniu od zewnętrznych kontekstów związanych z muzyką Schuberta czy wierszami Müllera: M. Sukiennik, *Między „papierowym” a rzeczywistym światem*. (*Jeszcze jeden głos o „Podróż zimowej” Stanisława Barańczaka*). „Teksty Drugie” 1997, nr 3. – A. Węgrzyniakowa, „*Wszystko i Nic*” w „*Podróż zimowej*” Stanisława Barańczaka. W: *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*. Katowice 1999.

<sup>37</sup> Tak je określił Hejmej (*op. cit.*, s. 333).

W słowach „od autora” pisze Barańczak, że wiersze można czytać w oderwaniu od muzyki. Jednak najgoręcej zachęca poeta czytelnika do lektury symultanicznej: „najwięcej [...] skorzysta na lekturze Czytelnik, który przed nią, albo w jej trakcie, wysłucha któregoś z dostępnych nagrań *Winterreise*”<sup>38</sup>. Ostatecznym, pełnym odbiorem tych wierszy stać się może, według ich autora, czytanie z równoległym słuchaniem pieśni. Sugerując nam lekturę symultaniczną z muzyką, Barańczak chce jednocześnie dać do zrozumienia, że jego wiersze nie tylko odnoszą się do muzyki pod względem formalnym, ale też związane są z nią bardziej istotowo. Muzyka nie tylko narzuca tekstom matrycę rytmiczną<sup>39</sup>, lecz ważna jest też dla wymowy tekstów.

Czytelnik zapoznany z tymi faktami domagałby się korespondencji bardzo wyrazistej, jednoznacznej. Tymczasem poeta mówiąc we wstępie o „ścisłym i intymnym” związku, jaki istnieje między jego wierszami a muzyką, musiał mieć na myśli innego rodzaju ścisłość powiązań. Powiązanie nie musi oznaczać bezkonfliktowego współistnienia. Odczucie, jakie budzi się w czytelniku już podczas pierwszej lektury wierszy, przeczy bowiem bliskiemu związkowi. Ten rozdźwięk dotyczy głównie charakteru obu utworów. Teksty *Podróży zimowej* wydają się zupełnie nieśpiewne, antyromantyczne, antyliryczne. Oto jak określił tę rozbieżność Antoni Libera:

Dysonans. Ostry, zgrzytliwy dysonans. Pieśń współczesnego wędrowca, zagubionego w otchłani cywilizacji XX wieku w jej schyłkowym stadium, podłożona pod nuty natchnionego Schuberta zachowuje się jak – nie przymierzając – diabeł wrzucony do święconej wody. Zostaje odrzucona. Jak przeszczep. Jak obce ciało<sup>40</sup>.

Wiersze Barańczaka wydają się pozbawione uczuciowości i liryzmu – tak charakterystycznych dla pieśni Schuberta. Bohater tych tekstów prezentuje postawę ironisty, człowieka sceptycznego, zdystansowanego do własnych emocji, osoby, świata. To prawda, Barańczak nigdy nie pisał wierszy w poetyce emocjonalnego wyznania ani nie uprawiał ekstrawertyki uczuciowej<sup>41</sup>. Przeważnie celem jego wierszy jest – oparta na obserwacji – synteza intelektualna, filozoficzna. Jednak chłód, sceptycyzm i intelektualna precyzja wypowiedzi uderzają zbyt mocno w charakter pieśni. Nie można więc lekceważyć ewidentnej dysharmonii w interpretacji, uznając ten chłód za przypadkowy lub typowy dla poetyki Barańczaka. Dlaczego wydaje się mu tak istotne, by te wiersze, z ich intelektualnym dyskursem, pozbawionym odpowiedniego nastroju, były śpiewane do gorącej i emocjonalnej muzyki?

Zarówno pod względem akustycznym, jak też emocjonalnym teksty i muzyka nie brzmią zgodnie. Michał Bristiger powiedział, że tomikiem Barańczaka rządzi „zasada konfliktu”<sup>42</sup> między muzyką a wierszami. Wobec tak sprzecznych sygna-

<sup>38</sup> S. Barańczak, *Od autora*. P 7.

<sup>39</sup> Zob. Hejmej, *op. cit.*, s. 370–372.

<sup>40</sup> Libera, *op. cit.*, s. 112.

<sup>41</sup> A gdy czyni z uczuć temat wiersza (jak w *Piosenkach nie śpiewanych żonie*), rzadko odważa się na wyznania bezpośrednie, przyjmując np. ton pociesznego absurdu („jestem jak ta lodówka / ty jesteś jak ten magnes / tak przyciągasz że jestem gotów / sunąć dokądkolwiek zapagniesz” (*Alba lodówkowa*, Ch 65)).

<sup>42</sup> M. Bristiger, O „*Podróży zimowej*” Stanisława Barańczaka. „Zeszyty Literackie” 1995, nr 2, s. 104: „W *Podróży zimowej* dystans między słowami i tekstem czysto muzycznym jest, oczy-

łów dotyczących relacji między muzyką a poezją niełatwo jest sformułować konkluzję, która precyzyjnie tłumaczyłaby rolę muzyki w tomiku Barańczaka. Konkluzja taka może mieć tylko status hipotezy, która próbowałaby odnaleźć powód tego, że – mimo stworzenia tekstu tak nastrojem temu niesprzyjającego – Barańczak radzi, by lekturze jego utworów towarzyszyła muzyka.

Odpowiedzi na to pytanie należy szukać w prezentowanych już wcześniej wierszach: *Kontrapunkcie*, *Hi-Fi*, *Tenorach* czy *Z okna na którymś piętrze*. Kluczem do interpretacji można uczynić tu teksty traktujące o muzyce, gdyż w samej *Podróży zimowej* poeta nie formułuje odpowiedzi. Możliwe, że – tak jak w przypadku wcześniejszych wierszy – muzyka winna przemawiać głosem całkowicie odmiennym od głosu słowa, które reprezentuje egzystencję. Inaczej rzecz ujmując: słowo jest tu celowo kreowane tak, by widać było, że przemawia innymi, nieprzystającymi do muzyki środkami. W *Kontrapunkcie* muzyka była tym, co obejmowało, opisywało świat, pozostając całkowicie od niego niezależne. Owo opisywanie świata odbywa się w zupełnie innym języku, mającym swe źródło w esencji bytu, w tym, co Schopenhauer nazywa „wola”. To muzyka „przewiduje” istnienie, poprzedza je. *Podróż zimowa* może ilustrować tę sprzeczność: słowo podporządkowuje się muzyce, jest przeznaczone do śpiewania, jednak zachowuje swoje ograniczenia, sferę transcendencji pozostawiając muzyce. Mówi sprzecznościami i o sprzecznościach. I w pewnym sensie powinno tak mówić, gdyż muzyka musi brzmieć oddzielnie<sup>43</sup>. Słowo, które chciałoby imitować muzykę (np. poprzez śpiewność), służyłoby zacieraniu granic, zafałszowywaniu tej podstawowej różnicy, jaka istnieje między egzystencją a esencją. W jednym z wywiadów Barańczak powiedział:

To było zamierzone. Efektu nie nazwałbym może dysonansem, ale kontrastem, czy może, jeszcze dokładniej, ironią (albo autoironią), którą wytwarza chwilami zetknięcie się tego, co mówi nam tekst, z tym, co mówi muzyka<sup>44</sup>.

Przedstawiona tutaj hipoteza nie jest więc bezzasadna, gdyż wizja muzyki, w której ta się uniezależnia od innych dziedzin sztuki, od świata, od twórcy wreszcie, występowała już wcześniej w twórczości Barańczaka. Ciekawie podsumował swą analizę *Podróży zimowej* Libera. Dla niego muzyka w tym tomiku występuje w kilku rolach: „Muzyka jako arbiter. Jako punkt odniesienia. Jako krytyk kultury – krytyk kryzysu człowieka”<sup>45</sup>. Znowuż więc muzyka obejmuje świat przedsta-

---

wiście, zmienny, lecz na ogół wielki, raz po raz pojawia się poczucie kontrastu. Ale właśnie niedawno uświadomiliśmy sobie, iż zgodność muzyki ze słowem jest tylko jednym z możliwych postulatów, zaś inną przemożną zasadą jest właśnie zasada konfliktu między nimi”. Zob. też monografię M. Bristigera pt. *Związki muzyki ze słowem. Zagadnień analizy muzycznej* (Kraków 1986).

<sup>43</sup> Zob. A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia”*. „Teksty” 1972, nr 3, s. 108: „Cechą szczególną ludzi piszących o muzyce jest poczucie własnej bezsilności. Muzyka jest dla nich Tajemnicą, Objawieniem, o których pisze się na klęczkach i z bezustanną świadomością, że wszystko, co się powie, będzie tylko nieporadną, płytką i nieadekwatną próbą, skazaną z góry na metaforyczną mglistość. Deformacja i zubożenie są tu stratą nieuniknioną i od początku założoną. Swoje teoretyczne uzasadnienie znajduje ten stan rzeczy w przekonaniu o »nieprzekładalności« muzyki na jakikolwiek system znaków, a już zwłaszcza na system znaków słownych”.

<sup>44</sup> S. Barańczak, *Po stronie sensu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska oraz Roman Bąk i Paweł Kozacki*. „W drodze” 1995, nr 10, s. 60.

<sup>45</sup> Libera, *op. cit.*, s. 112.

wiony. Muzyka to mowa duszy, do której równolegle – tak jak w *Hi-Fi* – rozbrzmiewa zgrzytliwy dźwięk słowa, będącego wyrazem tego świata, człowieka i jego obcości. Cały ten głos dokomponowany jest do muzyki i to właśnie ona zdaje się być dla niego ocaleniem, zdaje się go obejmować.

Muzyka określa tożsamość podmiotu, upewnia nas w tym metaforyczna sytuacja ostatniego wiersza. Bohater, wyzbywszy się wszystkich złudzeń na swój temat, odrzuciwszy pozorne określenia samego siebie, staje sam przed sobą jakby zupełnie „pusty” i patrzy w swoje odbicie. Ciekawe, że tym, co go opisuje, jest już nie światopogląd czy postawa wobec świata, lecz cechy zewnętrzne, których jako jedynych może być pewien. Niewątpliwie nie jest też przypadkiem, że słuchanie muzyki to kolejna właściwość, która określa w tym wierszu bohatera.

W uszach tkwią słuchawki, więc na sercu ma  
kieszonkowe radio – znowu: tak jak ja.  
Mógłbym się założyć o Nic lub o Byt,  
że nie słucha rapu z kompaktowych płyt;  
*prędzej już Schuberta – to ten raczej typ.* [XXIV, P 42]

Nie należy sugerować się lapidarną formą pytania, jakie nurtuje bohatera wiersza. Nie chodzi tu, oczywiście, o pobieżną typologię, znaną z konwersacji nastolatków. Pytanie o repertuar w kieszonkowym radiu, jakie nosi na sercu „brat w zwierciadlanym szkłe”, jest – jak dostrzegli Węgrzyniakowa<sup>46</sup> i Hejmej<sup>47</sup> – pytaniem o własną tożsamość. Jediną pewnością, jaka, po odrzuceniu samowmówień, pozostała bohaterowi, jest więc pewność tego, że istnieje i że to jego istnienie dopełniane jest przez muzykę, którą słyszy przez umieszczone „na sercu” – „kieszonkowe radio”. O tym jednym jest przekonany (może się założyć nawet „o Nic lub o Byt” <P 42> – stawka podkreśla rangę zakładu). Pozostała mu jedyna pewność: pewność, że istnieje<sup>48</sup> i że istnieje wobec muzyki, którą słyszy.

Pojawienie się w wierszach Barańczaka muzyki w miejscu języka ma niewątpliwie związek z poszerzeniem penetracji lirycznej o sferę metafizyczną. Jako pośrednika transcendentnej „mowy” najchętniej autor użyłby nie słowa – lecz dźwięku. Muzyka jest postrzegana w tej poezji jako coś, co nie ma źródeł ani w geniuszu ludzkim, ani w historii. Jest przedstawiana tak, jakby obejmowała sobą całą rzeczywistość zarówno egzystencjalną (określającą tożsamość „ja”), jak i esencjalną. Jest – podobnie jak u Schopenhauera – jednocześnie rewelacją transcencji (woli), jak i transcendencją samą.

<sup>46</sup> Węgrzyniakowa, *op. cit.*, s. 126–127. Czytamy tam, że określenia swojej tożsamości bohater może dokonać tylko poprzez wygląd zewnętrzny sobowtóra. Sobowtór robi wrażenie uczestnika kultury masowej, turysty, przeciętnego człowieka z tłumu. Szyba „w sensie symbolicznym oddziela miłośnika Schuberta od kultury współczesnej, od rapu”. Węgrzyniakowa uznaje rap za jeden z produktów kultury masowej i ta interpretacja wydaje się trafna dla świata przedstawionego w wierszu.

<sup>47</sup> Hejmej, *op. cit.*

<sup>48</sup> Hejmej (*op. cit.*, s. 358) tak oto interpretuje fragment tego utworu: „Statyczność jako wstrzymanie ruchu, chwilowy bezruch, nie ma tu nic wspólnego z rozładowaniem i brakiem napięcia, przeciwnie, prowadzi do kulminacyjnego zdynamizowania świadomości, do eksplozji samoświadomości”. W ostatnim wierszu, jego zdaniem, poeta zatrzymał się, pozostał sam ze sobą, z jedyną pewną świadomością: świadomością, że istnieje.

“THEY WILL LEND ME HEARING, TIME, SUFFERING, ALL SHE HAS FORSEEN”.  
MUSIC IN STANISŁAW BARAŃCZAK’S LITERARY WORKS

Language, in Stanisław Barańczak’s poetry, parallel to adding a metaphysic sphere to the horizon of lyrical penetration, looses its former axiomatic value. With the weakening of the role of a word (seen as a mediator of transcendence), a reflection on music is born in the poetry. In poems *Kontrapunkt (Counterpoint)*, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta (From a window on some floor this Mozart’s aria)*, *Tenorzy (Tenors)* or *Hi-Fi* we can talk about one, comprehensive philosophical project of music. If there is in this poetry a hint that allows for an insight into the metaphysical sphere, it is not a word, but sound. Music in this poetry is perceived as something the root of which is neither in human genius nor in history. It is presented in such a way that it could encompass the whole reality both as existence (determining the identity of the self) and essence.