

Marek Zaleski

Instytut Badań Literackich PAN

Podróż w afekcie?

Chcę mówić tutaj o pewnej przygodzie Stanisława Barańczaka, od pewnego czasu dla niego coraz ważniejszej, coraz bardziej osobistej, o przygodzie z muzyką, tymczasem mówienie czy pisanie o muzyce należy do rzeczy arcytrudnych!* „Niechętnie myślę o objaśnieniu, komentarzu, jakim dla muzyki miałyby być słowo – powiada Witold Lutosławski.¹ „Jak dotąd, bardzo niewiele zagadnień dotyczących muzyki, poddaje się opisowi” – stwierdza Paweł Szymański.² Kompozytorom wtórują poeci: „Jeśli nie liczyć czysto technicznych analiz, niczego o muzyce nie można powiedzieć, z wyjątkiem kiedy jest kiepska – kiedy jest dobra, można tylko jej słuchać i być wdzięczny”, pisze W. H. Auden.³ Nietrudno sporządzić antologię podobnych wypowiedzi. Pewnie uciec od tych trudności można jedynie odpowiadając dziełem na dzieło, porzucając pokusę dyskursywnego komentarza. Może właśnie dlatego *Podróż zimowa* opatrzona podtytułem *Wiersze do muzyki Franza Schuberta* chce być wejściem w kontakt z muzyką Schuberta i towarzyszy jej nadzieja na szczęśliwe zakończenie, nadzieja na odnalezienie się we wspólnej przestrzeni. Dawniej powiedzielibyśmy: wspólnej przestrzeni znaczeń, dziś powiem – afektów. „Nie śpiewam, ani nie gram na żadnym instrumencie, ale kiedy piszę - jest tak , jakbym grał i śpiewał. Gdybym potrafił dodać melodię moje wiersze sprawiłyby większą przyjemność. Ale to nic – z pewnością znajdzie się jakaś czuła dusza, która

* Tekst powstał ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC_2011/03/B/HS2/05729.

¹ W. Lutosławski, *Postscriptum*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa, 1999, s.110

² P. Szymański, *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego*, red. A. Chłopecki i in., Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006, s.8.

³ W. H. Auden, *A Certain World* (New York: The Viking Press, 1970), s.7

usłyszy melodię moich słów i podaruje mi ją ponownie” – zapisuje 8 października 1815 roku Wilhelm Müller.⁴

Niecałe dwanaście lat później Schubert komponuje do cyklu jego wierszy swoje arcydzieło, *Winterreise*. Po półtora wieku, polski poeta podejmuje próbę własnej poetyckiej imitacji dzieła ich obu. Szczególnej imitacji. Dokonuje zabiegu, który muzykolodzy nazywają zabiegiem kontrafaktury: naśladuje artykulację muzyczną pieśni Schubertowskiego cyklu w innym aniżeli muzyczny materiale semiotycznym.⁵ Barańczak zabiega w swoim tekście o to, aby metrum wiersza i brzmieniowa organizacja odpowiadały śpiewnemu prowadzeniu melodii pieśni, próbuje więc naśladować frazowanie Schuberta. W daleko mniejszym stopniu pozostaje zakładnikiem tekstów Müllera, choć w każdym tekście cyklu odnajdujemy raz bliższe raz dalsze odniesienia i echa. Tak sam o tym powiada w przedmowie:

„Wiersze zawarte w tym zbiorze są, z jednym wyjątkiem (chodzi o wiersz piąty w cyklu, „Lipa”- *Die Lindebaum* --MZ), utworami oryginalnymi – nie przekładami liryków romantycznych poety Wilhelma Müllera (...). Niewątpliwie jednak moje wiersze, pisane przede wszystkim do melodii kompozytora, a nie usiłujące przekładać ani parafrazować liryka, zawdzięczają Müllerowi sporo inspiracji sytuacyjnych, tematycznych a nawet fonetycznych – choćby ostatecznym wynikiem był utwór całkowicie różny od wiersza niemieckiego romantyka albo i wobec niego polemiczny. 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

⁴ Susan Youens, „Poetic Rhythm and Musical Metre in Schubert’s ‘Winterreise’”, *Music and Letters* (1984) 65(1): 28-40

⁵ Marcin Poprawski, „Muzykologiczne aspekty interpretacji „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka”, *M u z y k a l i a V* • Zeszyt amerykański 1. „Termin kontrafaktura, w swym wąskim znaczeniu nazywa czynność i efekt podpisywania nowego tekstu pod istniejącą muzyką z wszelkimi tego działania konsekwencjami wykonawczymi, ekspresyjnymi i całym bagażem teoretycznym (...)Pojmowanie kontrafaktury jako terminu muzykologicznego nie jest ani zgodne, ani historycznie stabilne (...) Żaden z muzykologicznych autorów nie ma jednak wątpliwości, że kontrafaktura w swym największym rozumieniu jest podpisaniem lub wstawieniem nowego tekstu pod wcześniej istniejącą melodię (tekst wokalny).Zatem sam fakt nowego utekstowienia „starej” muzyki wokalne lub wokально-instrumentalnej, jako podstawy rozumienia terminu, nie podlega znaczącej dyskusji. Część badaczy nazywa kontrafakturą utwór lub dzieło, ale przeważa pojmowanie jej jako praktyki, czynności, procesu”. (s. 4 i 5).

samodzielne wiersze. Do przeczytania niniejszego tomu nie jest więc bezwzględnie konieczna wcześniejsza znajomość lub równoczesne słuchanie Schubertowskiego cyklu. Nie ukrywam jednak, że najwięcej – jak mi się wydaje – skorzysta czytelnik, który przed nią albo w jej trakcie – wysłucha któregoś z dostępnych nagrań *Winterreise*⁶ – i tu wylicza ulubione interpretacje.

Rzec by można, że Barańczak tworząc swoją kontrafakturę dzieła Schuberta dokonuje sztuki intertekstualnej parafrazy, czy jak się niegdyś pisało, semiotycznego - i tak właśnie krytycy, literaturoznawcy i muzykolodzy pisali o tym przedsięwzięciu. Ale można też powiedzieć wydobywając to, co jest zamaskowane a może nawet eskamotowane przez Autora w tej przedmowie (przedmowy pisze się zawsze *ex post!* - gdy bierze górę racjonalna kalkulacja), można więc powiedzieć, że Barańczak odpowiada afektem na afekt. W długim łańcuchu pokoleń jest kolejną „czulą duszą” która uznaje za konieczne kontrasygnować dzieło Schuberta własnym komentarzem. Jako poeta robi to własnym głosem i własnym tekstem. Czy zrobiłby to, gdyby u źródeł jego przedsięwzięcia leżał tylko beznamiętny podziw dla wirtuozerii poprzednika i chęć sprawdzenia się w poetyckim rzemiośle? *Podróż zimowa* nie jest wypracowaniem stylistycznym, tak nie jest nią *Winterreise*.

Schubert skomponował swój cykl pieśni kiedy już wiedział o swojej chorobie (był nią syfilis), która była wtedy wyrokiem śmierci. Wybrał też bardziej pesymistyczną w wymowie redakcję kolejności tekstów poety, niż zrobił to sam poeta. Podczas słynnego autorskiego prawykonania cyklu 4 marca 1827 roku zapowiedział zgromadzonym przyjaciołom, że usłyszą „pieśni straszliwe”⁶. I cykl *Winterreise* będący rozłożoną na 24 epizody piosenką niekochanego, odtrąconego przez dziewczynę i jej rodziców, wreszcie bliźnich, opowiada zarazem o samotności wędrowca w zimnym, obcym świecie; o samotności, która zyskuje wymiar kosmiczny. „Wkroczyłem jako obcy / Odchodzę taki sam” – tak otwiera się Schubertowski cykl, a zamyka go pytanie o szansę na odnalezienie się we wspólnocie

⁶ Istotnie, pieśni wzbudziły konsternację słuchaczy: uznali je za zbyt pesymistyczne. Ich aprobatę wzbudziła jedynie „Lipa”. Zob. Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey. The Schubert „Winterreise”*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1991, s.27

bliźnich za sprawą sztuki. U autora *Winterreise* finalne pytanie - jak podkreśla Susan Youens, wybitna znawczyni muzyki Schuberta w książeczce dołączonej do płyty z wykonaniem Thomasa Hamptona (EMI recordings) - pozostaje bez odpowiedzi. Odpowiada na nie tylko echo muzyki kataryniarza, która – zdaniem Youens - jest „muzyką w stanie elementarnym”. Czy ową „elementarność” uznać należy za rodzaj ironicznego kontrapunktu, czy raczej wyraz solidarności i współczucia z losem tych, którzy podążają w długim korowodzie, jakim jest taniec śmierci? Wiersze Barańczaka, pozbawione są wątku zawodu miłosnego, ale również opowiadają o udręczającej samotności i doskwierającej obcości, tyle że w zmienionym już cywilizacyjnie krajobrazie. Koda zamykająca cykl Barańczaka sytuuje głos mówiący i nas - słuchaczy, bardziej po stronie nadziei aniżeli ironii.

Choć dzisiaj dla słuchacza temat pozostaje w zgodzie z konwencją i wrażliwością epoki a Schubertowskie frazowanie zdaje się klasycznie romantyczne i jako takie oswaja rozpacz, dla współczesnych takimi nie były. I dziś jeszcze felietonista muzyczny „Gazety Wyborczej” pisząc o nagłych zmianach tonacji w *Winterreise*, o „nieposkromionej inwencji melodycznej” autora wprowadzającej muzyczną amorfie, zapytuje: „Czy te pieśni są piękne? Można by długo dyskutować. W tym znaczeniu potocznym, normalnym, co to piękno utożsamia z przyjemnością, raczej nie. One nie sprawiają przyjemności. Stanowią zapewne jeden z owych kilku wielkich pomników muzyki ekstremalnie zamkniętej w sobie, okopanej w czystej wewnętrzności, głuchej na uroki świata; można by ją można wręcz nazwać antymuzyką, muzyką piękną, które się nie cofa przed brzydota”.⁷

Do Schubertowskich pieśni zdaje się mieć dostęp desperacja jako towarzyszyła autorowi, gdy powstawał jego utwór - desperacja transmitowana przez muzykę. „Nikogo, kto by zrozumiał ból drugiego, nikogo, kto by zrozumiał jego radość. Wierzmy w to, że zbliżamy się do siebie, przechodzimy jednak tylko obok siebie” – notuje Schubert 27 marca 1824, więc w okresie, kiedy już pracował nad swoim

⁷ Piotr Wierzbicki, Podróż zimowa, <http://wyborcza.pl/1,97698,4912408.html#ixzz2Suim2gwg> (15.05.2013)

dziełem. Obecny w nim ton wydaje się pozostawać na tyle blisko i naszej dzisiejszej wrażliwości, że pomysł brytyjskiej reżyserki Katie Mitchell z roku 2009, polegający na tym, by połączyć wykonywany przez tenora Marka Padmore i pianistę Andrew Westa utwór Schuberta z prozą Becketta, podawaną przez aktora, wcale nie dziwi⁸, podobnie jak i to, że ostatnia sztuka Elfriede Jelinek inspirowana jest właśnie cyklem Schuberta. Podróż Schubertowskiego wędrowca przedzierającego się przez zamieć i pustkę zlodowaciałego krajobrazu, to podróż w zatracenie i desperacki okrzyk wędrowca, któremu Müller, ten „niemiecki Byron”, jak go nazywano, wkłada w usta słowa: „Jeśli Boga nie ma na ziemi/ My sami jesteśmy Bogami”, przywołuje na pamięć słowa wielu romantycznych buntowników, przygotowujących triumfy filozoficznego nihilizmu. Nie jesteśmy zaskoczeni, kiedy dowiadujemy się, że w tym samym 1994 roku, w którym ukazała się *Podróż zimowa* Barańczaka, David Alden, reżyser specjalizujący się w ekranizacjach oper, przeniósł do telewizji *Winterreise* w konwencji niemieckiego kina ekspresjonistycznego. W wersji Aldena, tenor, wspaniały Ian Bostridge, reżyserowany jako metafizyczny buntownik, szaleniec a może seryjny morderca, ukrywa się na pustkowiu w opuszczonym domu, nawiedzany tylko przez duchy, twory jego wyobraźni, a może duchy jego ofiar.

Nastrój jaki znajdujemy w cyklu Schuberta, odnajdujemy także w tekstach Barańczaka, choć sarkastyczny ton przemierzającego amerykańskie zimowe pustkowie wędrowca - ton, zakwalifikowany przez piszących o *Podróżach* jako „larkinowski”⁹ - zostaje zneutralizowany tonem modlitewnym, za którego to sprawą otwarty zostaje horyzont transcendencji. To akurat ton całkowicie nieobecny u „niemieckiego Byrona” (choć nie u samego Schuberta). Nie do końca trafne wydaje się więc rozpoznanie, że w swoim cyklu poeta potraktował Müllera Larkinem. Więcej, finalne pytanie nie zostaje bez odpowiedzi: ostatni wiersz całego cyklu kończy się afirmatywnym pojednaniem z samym sobą, kimś jednym z wielu.

⁸ Dragana Jeremic-Molnar, „Lied: From the Housemusik to film (On the Example of „Winterreise by Franz Schubert)”, http://www.newsound.org.rs/clanci_eng/02%20Core%20Molnar%2013-28.pdf (14.05.2013)

⁹ Marcin Poprawski, op.cit. s.7

Wyobrażam sobie doskonale, że z kolei cykl Barańczaka mógłby się stać inspiracją dla kogoś, kto dokonałby jego filmowej adaptacji, zrobionej, na przykład, w konwencji kina Wima Wendersa.

Powróćmy jednak do wyjściowej tezy. Przypominam: mimo wszelkie odstępstwa, „wiersze zawarte w tym zbiorze są, z jednym wyjątkiem (chodzi o wiersz szósty cyklu „Lipa”- *Die Lindebaum* --MZ), utworami oryginalnymi – n i e przekładami liryków romantycznych poety Wilhelma Müllera (...)”. Mamy tu do czynienia z próbą przeniesienia afektu, jaki odnajdujemy we frazowaniu Schuberta. Jak możemy przeczytać w opracowaniach z historii muzyki, u podstaw teorii afektów (trzeba tu zaznaczyć, że zakłada ona zupełnie inne aniżeli nasze dzisiejsze rozumienie afektu) leży przekonanie o sile muzyki, poprzez którą możliwe jest naśladowanie stanów psychicznych, przeżyć i namiętności.¹⁰ Najintensywniejszy rozkwit doktryna ta osiągnęła w wieku XVII i w pierwszej połowie XVIII, kiedy to zaczęto systematyzować afekty i szukać środków dla ich wywołania. Środki muzyczne takie jak tonacja, tempo, rodzaje metrum, rytm , były kojarzone z różnymi stanami emocjonalnymi. Barokowi teoretycy wypracowali system statycznych figur muzycznych jako swego rodzaju figur retorycznych, które (niekiedy w korelacji z tekstem słownym) miały służyć wyrażaniu afektów. Dokonywało się to w sposób konwencjonalny: za sprawą łączenia stanu emocjonalnego z odpowiadającym mu zwrotem dźwiękowym, wykonanie stawało się – zgodnie z zaleceniami ówczesnych retoryków – „poruszające”. W retoryce klasycznej figura retoryczna jest szczególnym, nietypowym a niekiedy nawet błędnym (z punktu widzenia mowy potocznej) układem wyrazów. Jest zatem odchyleniem językowym, odejściem od zwykłego wypowiedzania się na rzecz dobitnego, afektywnego podkreślenia, szczególnego uwypuklenia pewnych ważnych elementów wypowiedzi. Na gruncie teorii muzycznej afektów figura muzyczno-retoryczną jest w sposób zamierzony

¹⁰ Korzystam tu z prac P. Zawistowskiego , „Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku” <http://chopin.man.bialystok.pl/Dokumenty/Publikacje/02-02.pdf>. (18.05.2013), oraz Aliny Mądry, „Muzyka w afekcie. Kilka słów o muzycznej teorii afektów do połowy XVIII wieku”, *Poznańskie Studia Polonistyczne*, VI (XXVI), Poznań, 1999 ,s. 229 i n.

błędnym, z punktu widzenia pewnego systemu kompozytorskiego, układem dźwiękowym, np. błędem kontrapunktowym, nadużywaniem dysonansu, powtórzeń, pauz, etc. Jest więc świadomym łamaniem zasad normatywnej harmonii, ale również często po prostu takim układem melicznym, którego celem było dobitne, dosadne, wyrażanie konkretnego afektu. Teoretycy wyróżniali figury obrazowe (związane z tzw. „malarstwem dźwiękowym”) – *hypotyposy*, i wyrazowe, ekspresyjne, związane z wyrażaniem emocji – figury *emfatyczne*. Z barokowych traktatów wydobyto ok. 200 figur retoryczno-muzycznych. Ten schematyczny sposób wyrażania afektów, rozluźniony już w dobie klasycyzmu, ustąpił „pogłębionej ekspresyjności romantycznej”. W odniesieniu do *Winterreise* jej charakterystykę otrzymujemy w przywoływanym już tutaj artykule Susan Youens (autorka nie posługuje się pojęciem afektu). Zamierzony cel, czyli ekspresję afektu (a za jego sprawą wywołanie emocji u słuchacza) uzyskuje kompozytor w drodze muzycznego frazowania tekstu lirycznego. Co jednak ważne , wybór muzycznego metrum jest motywowany przez metrum poetyckie tekstu jedynie częściowo: ma służyć zarówno interpretacji tekstu, jak i abstrakcyjnie pojętej muzyki, koniecznościom czysto muzycznym. Schubert wtlacza jamby i trocheje w schematy rytmiczne w zależności od charakteru sceny, atmosfery, zdarzenia, onomatopiecznych rozwiązań w tekście, postawionych w nim akcentów, etc.

Barańczak dokonuje podobnej sztuki, by wywołać emocje u czytelnika. Na ich rzecz pracują transkrypcje nie tekstów Müllera (z wyjątkiem „Lipy”¹¹), ale frazy muzycznej Schuberta. Imitując frazę Schuberta przystosowuje do toku muzycznego

¹¹ Ten jeden wyjątek uczyniony przez autora , wiersz zamieszczony we własnym przekładzie na prawach cytatu, zdaje się chwytem deziluzji, w całym cyklu pełni rolę jakby efektu obcości. To także gra, zabawa poetycka, czytelniku, zdaje się nam mówić autor. Ale zarazem chwyt ten może być przecież interpretowany jako ukłon pod adresem poprzednika. Ukłon dwuznaczny, jeśli potraktować go jako *locus exemplorum*. „*Locus exemplorum* - proponował przyjęcie za podstawę kompozycji obcego tematu (pochodzącego od innego kompozytora lub z własnej, wcześniejszej kompozycji). Mattheson opisuje to tak: „*Locus exemplorum* może polegać na naśladowaniu innego kompozytora, kiedy dzieło obce zostanie obrane za wzór, celem wzbudzenia inwencji, nie zaś do przepisania dosłownie i kradzieży... Nie można tego procesu ganić, jeśli po wielokrotnych przeróbkach z przykładu-wzoru pozostanie to, co w nim najlepsze. Pożyczanie jest rzeczą dozwoloną; tylko że za zaciągnięcie pożyczki płaci się procenty, tzn. należy utwór z naśladownictwa powstały, opracować do tego stopnia starannie, ż będzie on lepszy od wzoru” (cyt. za P. Zawistowski, op.cit., s.13).

stopy metryczne w swoich wierszach, decyduje o rytmie wyznaczanym przez dobór męskich i żeńskich końcówek. Na rzecz tej zamiany dyskursu poetyckiego w swego rodzaju muzyczny, pracują u niego anaforyczne (najczęściej paronomastyczne) powtórzenia, emfaticzne akcenty na słowach szczególnie znaczących, apostrofy i eksklamacje, dysonanse i cały szereg środków składających się na retoryczne wyposażenie tego tekstu.

W opinii muzykologów Barańczak jako autor *Winterreise* udowodnił, że nie ma dla niego rzeczy niemożliwych: jego kontrafaktura Schuberta jest doskonała i stanowi świadectwo poetyckiej wirtuozerii autora¹². Muzykologom wtórują literaturoznawcy i krytycy literaccy. Podpisuję się najchętniej pod tym rozpoznaniem z jednym, dla mnie tutaj istotnym, zastrzeżeniem. Wskazywana przez krytykę odpowiedniość stroficzna, wersowa i prozodyczna funkcjonuje bez zarzutu, jeśli w zgodzie z zaleceniem autora czytamy *Podróż zimową* jako tekst, „który można byłoby zaśpiewać do określonej melodii”, wysłuchując „przed lekturą, lub w jej trakcie któregoś z dostępnych nagrań *Winterreise*”. Jeśli czytamy ją „w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze”, paradoksalnie właśnie za sprawą maestrii Barańczaka, jakieś pasmo zostaje odcięte. I to nie dlatego, że Barańczak jest nie dobrym poetą, bo jest

¹² „Wszystko to co zmienił Barańczak w tekście muzycznym Schuberta, to zaledwie drobiny, ograniczone wyłącznie do mikroskopijnych przesunięć rytmicznych - spowodowanych dodaniem sylaby, a tak naprawdę, wizualnie, do „niedostrzegania”, „ignorowania” przez Barańczaka łuków muzycznych służących wyłącznie Müllerskiej konstrukcji wersów. Zatem trzeba z całą siłą stwierdzić, że regularność kontrafaktury w tym najistotniejszym parametrze, jakim jest nietykalność muzyki jest ostatecznie, bardzo wysokiej próby. Zachodzi również znakomita odpowiedniość budowy formalnej tekstu Barańczaka, która respektuje bez wyjątku wszystkie Schubertowskie repetycje muzyczne, odznaczając je w zapisie kursywą. Barańczak podąża za delimitacją tekstów wedle postępowania twórczego Schuberta. Nie ma żadnych w tej kwestii istotnych odstępstw.

Nie odnalazłem w całości zjawiska żadnej niezręczności prozodycznej, która wynikałaby z technicznej nieumiejętności czyniącego kontrafakturę. Postępowanie poety jest wręcz świadomie w tej materii samokontrolnym. Wszelkie akcenty wyrazowe padają na mocne miary taktu, szczególnie częste jest zatem umieszczanie pod pierwszą miarą taktu akcentowanej paroksytonicznej sylaby w polskim tekście. Segmentacja tekstu poetyckiego pokrywa się z muzycznym podziałem na frazy. Poprawność w żadnym z podanych typów nie wiąże się jednak z jakimkolwiek ubytkiem artystycznej jakości. Praktyka jest w tym względzie perfekcyjna w każdym z dwudziestu czterech utworów. Zestroje akcentowe funkcjonują znakomicie przede wszystkim na gruncie wyrazów, gdzieniegdzie objawiają jednak swą odpowiedniość w gramatycznej przestrzeni akcentu zdaniowego. Rymy są zawsze znakomicie konsekwentne, ich porządek (jako rymów męskich oraz żeńskich w różnej w utworach konfiguracji) zasadniczo zostaje zachowany, nawet z naddatkiem – wprowadzeniem rymów w miejscach dla nich przez Müllera nieprzewidzianych, rymów wcześniej nieistniejących. Konstrukcja metryczna, jak również nadrzędny rytm wiersza nie ulega w cyklu *Podróż zimowa* dezintegracji, jest czytelny i maksymalnie zaangażowany w wierne odzwierciedlanie wzorców strukturalnych” (M.Poprawski, op.cit. s.6)

poetą znakomitym, który dokonuje zdawałoby się niemożliwego, ale dlatego, że to, co nim powodowało i zapraszało by odpowiedzieć afektem na afekt („związek mój między moimi utworami a muzyką Schuberta jest bardziej intymny i ścisły”)¹³, potraktował w końcu jako wyzwanie i ćwiczenie poetyckie. Jeśli Schubert dla celów ekspresyjnych dokonywał transakcentacji wierszy Müllera, tak by ich metrum podporządkować muzycznej prozodii pieśni, wymogom czysto muzycznym, to Barańczak podporządkowuje je prozodii konkretnych pieśni. I on i my, jego czytelnicy mamy je „w uchu”, ale w cichej lekturze, nie wspomaganą interpretacją pieśni Schuberta, transakcentacje nie przynoszą efektu dziwności czy niesamowitości, jak to czyni muzyka Schuberta: jako takie, potrzebują dyskursywnej protezy, usprawiedliwienia. Na inny sposób zależność ta widoczna jest w refrenowych powtórzeniach, uwypuklonych w tekście kursywą. U Schuberta stanowią muzyczne repetycje partii tekstu Müllera (który nie zawiera refrenów). Zjawiają się więc i u Barańczaka, choć często niedokładnie, paronomastycznie, i przez to likwidują nużące repetycje. Ale tam gdzie brak paronomazji, repetycje wydają się stanowić redundantną materię tekstu. I wreszcie, całe przedsięwzięcie staje pod znakiem zapytania, jeśli uświadomimy sobie, że brak tu jeszcze innego niesłychanie istotnego elementu, w istocie równorzędnego z głosem śpiewaka, mianowicie, głosu fortepianu. W dziele Schuberta stanowią one jedność: zmiany tonacji akompaniamentu a zwłaszcza kontrasty między partią wokalną a partią fortepianu, oddają zarówno dokonujące się zwroty akcji i zdarzenia - zapadający mrok, szum rwącej wody, wirowanie na wietrze spadającego liścia, jak i rozpacz i zamęt panujący w umyśle wędrowca. Dziwne, że umyka to uwadze muzykologów. Barańczak, lojalny wobec Schuberta, mówi w przedmowie o „melodii”, ale jednocześnie swój cykl opatruje podtytułem „Wiersze do muzyki Schuberta”. „Bez

¹³ Ten afektywna obecność Schuberta w wypadku Barańczaka ujawnia się także w sposobie w jakim poeta kontaktuje się z jego dziełem – na co zwraca uwagę również muzykolog: „Dla Barańczaka tekstem źródłowym jest zatem, co dość szokujące, nie tylko rękopis, czy edycja nutowa, lecz również tekst muzyczny zasłyszany (czy, żeby lepiej oddać natarczywość działania poety – „zasłuchiwany”), w postaci wykonania dwóch wspomnianych wykonawców. Nagranie jest zatem istotnym medium poznania dzieła. W jakiś sposób poeta utrwała w poezji wyraz konkretnego wykonania, dla którego – zorientowanego bardziej ekspresjonistycznie - nowe słowa stanowią mniejszy kontrast, a naddają przejmującą treść”. (M. Poprawski, op.cit. s.13).

wątpienia dobrze by było powiedzieć – dopowiada cytowany już tutaj raz Paweł Szymański – że wszystkie sztuki wyrastają z jednego korzenia, że istnieje jedność sztuk. Ale nie wiem, czy dałoby się takie twierdzenie utrzymać. Uważam, że różnice, związane z samą materią, tworzywem, są dość istotne. Muzyka znajduje się w wyjątkowej sytuacji – jest w zasadzie czystą sztuką formalną. Nie oznacza to, że w swojej otoczce nie może przenosić jakichś znaczeń, np. siedemnastowieczne figury retoryczne, afekty były (co prawda bardzo niesamodzielnymi) nośnikami znaczeń”.¹⁴ Nie ma więc dobrego powodu, by abstrahować od materialnej faktury dzieła poddanej zabiegowi kontrafaktury, albo traktować ją wybiórczo.

Dla dzisiejszych badaczy afektów, jak choćby dla Gillesa Deleuze’a, owa zmysłowa materialność, cielesność afektu, ma charakter fundamentalny. Ale i zasadność marzenia o *Gesamtkunstwerk*, czyli dziele totalnym, zaświadczającym o jedności sztuk, jak i zasadność przekonania o jedności materii odżywa w post-spinozjańskiej filozofii.¹⁵ Jednak afekt jest tym, co pozostaje poza świadomością, tym, co poza znaczeniem, niedyskursywne.¹⁶ Jest wirtualnością, potencjalnością. To, co nazywamy emocją, pasją, namiętnością, nastrojem (i co potocznie – niesłusznie! - z afektem utożsamiamy), stanowi już efekt afektu. Jest jego opracowaniem, interpretacją, czyli emocja w którym afekt uzyskuje jakiś skończony wyraz i charakter. Stanowi intensywność zamienioną już w jakość. Zatem Barańczak, choć odpowiada afektywnie na dzieło Schuberta, realizując swój zamysł i pisząc swój cykl poetycki podsuwa nam już tylko literackie opracowanie afektu, proponuje jego imitację, jedną z możliwych gier. Proponuje grę, w której poetyckie działanie jest stowarzyszone z „oczekiwaniem” (domeną świadomości), czyli wynika z usytuowania w sekwencji narracyjnej i uporządkowaniu jaką proponuje fraza melodyczna. Tymczasem im bardziej za sprawą wirtuozerkich operacji przydaje tekstowi znaczenia, jako tekstowi

¹⁴ P.Szymański, *op. cit.*, s.102

¹⁵ W ujęciu Deleuze’a afekt jest afekt jako topologiczny model struktury obiektu jest synestezyjny, angażuje różne zmysły. Afekty to wirtualne synestezyjne perspektywy zakotwiczone w rzeczywistych obiektach będących nośnikami afektów.

¹⁶ Por. B. Massumi, *The Autonomy of Affect*. W: tegoż, *Parables of Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham i Londyn, 2002.

wokalnemu, jako tekstowi do „melodii” pieśni Schuberta, tym bardziej tłumi intensywność doświadczenia muzyki Schuberta. Afekt, semantycznie „pusty” doświadczanej terażniejszości, przepada w nazbyt doskonałym przekładzie. Co nie znaczy, że w tekście nie mamy do czynienia z emocjami, uczuciami, z nastrojem. Jeśli wiersz stanowi medium afektu, to afekt jako właściwość struktury tekstu poetyckiego, jest właśnie ową „resztą”, która przepada w przekładzie na znaczenia (owe emocje, uczucia i nastroje), choć zarazem jest fundamentem i warunkiem. Stanowi o potencjalności zmaterializowanego w tekście znaczenia, wyznacza – by tak rzec – przestrzenią manewrową. Trudno mi uwolnić się od przekonania, że autor *Podróży zimowej* nie pada ofiarą samego siebie, to znaczy swojej warsztatowej wirtuozerii. Gdyby nie podporządkował się melodyce dzieła Schuberta i wystawiając po prostu swój język na intensywność doświadczenia jako odbiorca dzieła Schuberta, napisał wiersze wolne od narzuconego sobie rygoru frazowania, to transmitowane przez nie jako przez teksty poetyckie afekty pracowałyby z większą siłą i bardziej stawały się udziałem moim, jako czytelnika. Paradoks – „dźwięczny hymn” „śpiewany zamilkłym z zimna głosem” – wybrzmiałby może jeszcze pełniej. W tym przekonaniu upewnia mnie analiza Barańczakowskiego cyklu dokonana przez Andrzeja Hejmeja. Jak czytamy:

„Teksty literackie (czy szerzej: teksty słowne), które mogą stać się elementem kompozycji muzycznych, przejawiają ku temu potencjalną tak w płaszczyźnie semantycznej, jak i zwłaszcza, w warstwie brzmieniowej. U Barańczaka natomiast owa potencjalność *ex post* od razu staje się bardzo skomplikowana, nie istnieje, by tak rzec czystej postaci” (bo jak zauważyła wcześniej, w *Podróży zimowej* tekst jest tak napisany przez autora, że „immanentnie nosi w sobie postać źródłowego tekstu wokalnego”). „Wydaje się absurdalnie zanegowana w stosunku do Schuberta, absurdalnie, bo w zakresie instrumentacji dźwiękowej i prozodii wszelkie pożądane niuanse zrealizowane zostały w punkcie wyjścia bezbłędnie. Jeżeli próbuje się w rzeczywistości śpiewać teksty *Podróży zimowej* lub słyszy się je w wyobraźni jako śpiewane, to towarzyszy temu identyczne wrażenie – są idealnie dopasowane pod

względem formalnym do tekstów muzycznych. Niemniej jednak wtórne zestawienie dwóch prezentacji świadomości człowieka, dokonanych przez zapis literacki w XX wieku, a muzyczny w XIX stuleciu, okazuje się wyłącznie «gramatycznie». «To było zamierzone (...) – powiada Barańczak. - Efektu nie nazwałbym może dysonansem, ale kontrastem, czy może jeszcze dokładniej ironią (lub autoironią), którą wytwarza chwilami zetknięcie się tego, co mówi nam tekst, z tym co mówi nam muzyka». W istocie próba zderzenia tekstu literackiego jako współistniejącego tekstu w przestrzeni pieśni, czyli w sytuacji, gdy tworzy się zarazem, «przymierze prozodii i konflikt bezpośrednich znaczeń słownych» [to cytata z wypowiedzi Michała Bristigiera o *Podroży zimowej* – M.Z], stanowić może jedynie rodzaj parodii. Należałoby dorzucić: parodii semantycznej, ponieważ osoba nie znająca języka polskiego wysłucha pieśni Schuberta z tekstem Barańczaka z zadowoleniem i bez najmniejszych podejrzeń¹⁷. Ta nadmiarowość semantyczna wiersza, o której pisze Hejmej, ogranicza pole semantycznej potencjalności, przestrzeń afektu.

Najtrudniej odpowiedzieć, dlaczego dzieło Schuberta tak silnie afektuje, czyli udzielić karkołomnie trudnej odpowiedzi na skompromitowane, co nie znaczy, że pozbawione sensu pytanie, „dlaczego w pieśniach Schuberta mieszka nieśmiertelne piękno, które zachwyty wzbudza?”. Muzyka u Schuberta mówi nam o śmierci i jednocześnie ją unieważnia, ale zakończeniu u Barańczaka pojawia się ton modlitewny: musi uciec w dyskurs o tym, czego nie może wyrazić w organizacji materii słownej swego dzieła. Dla kontynuatora Spinozjańskiego myślenia o afektach, wspomnianego już Gillesa Deleuze’a, muzyka (podobnie zresztą, jak cała sztuka, ale właśnie muzyka może najbardziej), uwalnia nas od terroru czasowości, a więc i od lęku związanego z doświadczanym poczuciem naszej śmiertelności, pozwalając dotknąć „esencji”, czyli istoty doświadczenia bycia w świecie, a jest nią doświadczenie, jakim jest moc i zdolność bycia afektowanym. Sytuuje się w tym,

¹⁷ A.Hejmej, „Słuchac i czytać. Dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej. *Podróż zimowa* Stanisława Barańczaka”, „Pamiętnik Literacki”, 1999, z.2, s.91-2

co ponadczasowe, więc przynależne do istoty doświadczenia samej naszej czasowości, pokrywającej się z istnieniem w trwaniu.¹⁸ Ale i nieco innej perspektywie można opisać owo doświadczenie. Muzyka, nawet ta wykonywana, zapisana zarazem w partyturze, istnieje poza czasem, wirtualnie. Poprzez wykonania jest zawsze zdarzeniem partycypującym w wieczności, niczym powtórzenie u Świętego Augustyna, Kierkegaarda, Deleuze'a. I współczesny kompozytor mówi o tym odwołując się do filozofa: „Muzyka uwalnia nas z pułapki czasu. (...) Co by powiedział Święty Augustyn? « (...) gdyby tylko ich umysły mogły zostać pochwycone i utrzymane bez ruchu, przez chwilę pozostawaliby nieruchomi, i przez ten krótki moment mogliby ujrzeć przeblysk wieczności, która na zawsze jest nieruchoma. Porównaliby go z czasem, który nigdy nie jest nieruchomy i zobaczyliby, że to porównanie jest niemożliwe. Zobaczyliby, że czas czerpie swoją długość jedynie z wielkiej ilości części stale jedynie umykających w przeszłość, ponieważ wszystkie nie mogą trwać jednocześnie. W wieczności jednak nic nie umyka w przeszłość: wszystko jest terażniejszością»”.¹⁹ Dlatego jeśli już coś sprawia, że dotykamy wieczności, to muzyka. Muzyka bardziej niż cokolwiek innego, „czas wyniesiony ponad czas przez czas” – by posłużyć się na tę okoliczność sformulowaniem już innego poety, akurat chyba stanowiącym znakomitą definicję samej muzyki jako doświadczenia, o którym tu mowa.

¹⁸ Por. G. Deleuze, *Spinoza. Filozofia praktyczna*, Warszawa, 2013, s.67

¹⁹ Zdanie Louisa Andriessena i fragment *Wyznań* Sw. Augustyna pochodzą z partytury *De Tijd* (Czas) tegoż Andriessena, cytuję za: P. Szymański, *op. cit.*, s.109-110.

