

If your memory serves you well...

Kilka uwag o Bobie Dylanie

i muzycznej topografii w filmie Todda Haynesa *I'm Not There*

W zakończeniu filmu Todda Haynesa *I'm Not There* (2007) Jude Quinn – alter ego Boba Dylana – cytuje fragmenty autentycznej wypowiedzi artysty, pochodzącej z wywiadu udzielonego w roku 1966 Nathanowi Hentoffowi:

(...) muzyka folkowa to słowo, którego nie mogę już używać. To, o czym mówię, to muzyka tradycyjna, co znaczy tyle, że jest to muzyka matematyczna, oparta na sześciokątach. Ale wszystkie te piosenki o, no wiesz, różach wyrastających ludziom z mózgow, kochankach, którzy w rzeczywistości są gęsiami i łabędziami zamieniających się w anioły... Myślę, wiesz, że te rzeczy nigdy nie zginą. To nie są piosenki folkowe. To piosenki polityczne. One już są martwe. (...) muzyka tradycyjna jest, hmm, zbyt nierzeczywista, by umrzeć. Nie trzeba jej chronić. Myślę, że w tej muzyce jedyna prawdziwa śmierć to ta przychodząca z odtwarzacza. Ale jak wszystko inne, na co jest popyt, ludzie próbują ją zawłaszczyć. To trochę tak jak z czystością. Myślę, że jej bezsensowność jest święta. Wszyscy wiedzą, że nie jestem pieśniarzem folkowym¹.

¹ (...) folk music is just a word, you know, that I can't use anymore. What I'm talking about is traditional music, right, which is to say it's mathematical music, it's based on hexagons. But all these songs about, you know, roses growing out of people's brains and lovers who are really geese and swans are turning into angels... I mean, you know, they're not going to die. They're not folk music songs. They're political songs. They're already dead. (...) traditional music is just, uh... It's too unreal to die. It doesn't need to be protected. You know, I mean, in that music is the only true valid death you can feel today, you know, off a record player. But like everything else in great demand, people try to own it. Has to do with, like, uh, the purity thing. I think its meaning-

Deklarację bohatera – wypowiedianą w trybie dialogu z nieobecnym rozmówcą – reżyser ilustruje siedmioma migawkowymi ujęciami, odsyłającymi wprost do westerнового *milieu* z poprzednich sekwencji oraz do historii Billy'ego the Kida, dając tym samym wyraźną wskazówkę, który z wykreowanych przez niego światów reprezentuje „matematyczną” rzeczywistość tradycyjnej muzyki.



Fot. 1. Bob Dylan (Cate Blanchett) podczas wypowiedzi na temat muzyki tradycyjnej (*I'm Not There*, reż. Todd Haynes, Niemcy, USA 2007)



Fot. 2. Ilustracja do wypowiedzi Boba Dylana o muzyce tradycyjnej: „piosenki o różach wyrastających ludziom z mózgow” (*I'm Not There*, reż. Todd Haynes, Niemcy, USA 2007)

lessness is holy. Everybody knows I'm not a folk singer”. Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *I'm Not There*. Por. *Playboy interview: Bob Dylan: a candid conversation with the iconoclastic idol of the folk-rock set*, „Playboy” 1966, vol. 13, no. 3, dostępny w Internecie: <http://www.interferenza.com/bcs/interw/66-jan.htm>, dostęp: 17.09.2012.



Fot. 3. Ilustracja do wypowiedzi Boba Dylana o muzyce tradycyjnej: „piosenki o kochankach, którzy w rzeczywistości są gęśmiami” (*I'm Not There*, reż. Todd Haynes, Niemcy, USA 2007)

Bez trudu identyfikujemy mieszkańców miasteczka Riddle, świętujących akurat Halloween². Radykalna zmiana kolorystyki – rozwiązanie systematycznie stosowane przez Haynesa w celu klarownego rozdzielenia płaszczyzn czasowych i pasm akcji – pomaga nam wrócić do znanej już przestrzeni, na ulice ujęte w barwne kadry o nieco wypłowiałych kolorach, zarejestrowane jak gdyby okiem kamery Roberta Altmana (*McCabe and Mrs. Miller* [1971])³, a może raczej Sergia Leone (*Once Upon a Time in the West* [1968]). Dzieli je spory dystans od czystych czarno-białych zdjęć, w całym utworze zarezerwowanych do prezentacji „elektrycznej” fazy twórczości Dylana, włącznie z jego finałowym wyznaniem, wygłaszanym nocą w samochodzie. W pracy niemieckiej badaczki Susanne Marschall *Farbe im Kino* czytamy, iż „naprzemienny montaż sekwencji czarno-białych i kolorowych z zasady stoi na przeszkodzie ugruntowaniu się filmowej rzeczywistości wizualnej, do której publiczność odnosiłaby się w czasie trwania filmu jako do pewnej bazy percepcyjnej”⁴. Można powiedzieć, że w *I'm Not There* tego rodzaju naprzemiennność stanowi swoistą zasadę dramaturgiczną, wywiedzioną po części z biografii Dylana, a po części z interpretacji jego muzyki.

² Być może filmowe Halloween wybrane zostało ze względu na wyraźny punkt odniesienia w życiorysie Dylana, jakim był koncert w New Yorker Philharmonic Hall 31 października 1964 (noc Halloween). Ten ostatni „folkowy” koncert artysty – przed radykalną zmianą muzycznej stylistyki – otwierała pamiętna wypowiedź Dylana: „It's Halloween, and I got my Bob-Dylan-mask on”. Inną perspektywę interpretacyjną otwiera wzmianka o „jedynym w kraju czynnym przez cały rok sklepie z maskami na Halloween”, zamieszczona w pracy Greila Marcusa *Invisible Republic. Bob Dylan's Basement Tapes* (New York, 1997). Wszystkie przekłady cytatów obcojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki tekstu.

³ Zob. J. Smith, *A town called Riddle: excavating Todd Haynes's „I'm Not There”*, „Screen” 2010, nr 51/1, s. 72.

⁴ S. Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg 2009², s. 386.

Stosunkowo często w literaturze fachowej na temat Boba Dylana podkreśla się jego romantyczne z ducha zainteresowanie rdzennymi, ustnie przekazywanymi tradycjami muzycznymi Ameryki. Zwracając uwagę na charakterystyczny dla postawy Dylana gest sięgania wstecz, do najstarszych rezerwarów zbiorowej pamięci, Heinrich Detering pisze wprost o Dylanowskiej „do głębi romantycznej koncepcji kultury ludowej przemienionej w mit”⁵, wizji dodatkowo wspieranej zdecydowaną krytyką przemysłu fonograficznego jako drogi zawłaszczania tej kultury oraz własną praktyką nagraniową – sławnymi krótkimi sesjami i trwającą przez wiele lat awersją do nagrań studyjnych. Dirk von Petersdorff nazywa dzieło artysty amerykańską wersją *Des Knaben Wunderhorn* (1806), stawiając go tym samym w podobny sposób przekuwającymi pieśni dawne na nowe⁶. Wizerunkowi temu w pełni odpowiadają tożsamościowe gry Boba Dylana, które Detering znakomicie podsumował cytatem z *Wyznań hochsztaflera Feliksa Krulla* Tomasza Manna: „żyć w figurze porównania oznacza właściwie wolność”⁷. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z naturalną dla wielkich artystów ogromną świadomością własnej genealogii – świadomością, którą Thomas Stearns Eliot opisywał niegdyś pod pojęciem „zmysłu historycznego, niezbędnego dla każdego, kto by chciał pozostać poetą nadal po ukończeniu lat dwudziestu pięciu”⁸. Jego sposób rozumienia tradycji rzuca światło na osobowość Boba Dylana, specyfikę jego pracy, a może nawet mówi coś istotnego na temat właściwej mu wyobraźni czasu:

Tradycja to sprawa dużo większego znaczenia. Odziedziczyć jej po prostu nie można, jeśli zaś chce się ją posiadać, można to zrobić tylko z dużym wysiłkiem. Warunkiem jej jest zmysł historyczny (...); a zmysł historyczny wymaga rozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości; zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego,

⁵ H. Detering, „I Believe in You”. *Dylan und die Religion*, w: *Bob Dylan. Ein Kongreß*, hrsg. von A. Honneth, P. Kempe und R. Klein, Frankfurt am Main 2007, s. 118.

⁶ D. von Petersdorff, *Ruhelose Sänger. Clemens Brentano und Bob Dylan*, „Merkur” 2005, Jg. 59, z. 2, s. 127.

⁷ H. Detering, *Bob Dylan*, Stuttgart 2009³, s. 11. W brzmieniu oryginalnym: „(...) dass im Gleichnis leben zu dürfen eigentlich Freiheit bedeute“. W polskim przekładzie nieco zaciera się konkretność sformułowania wskutek zastąpienia figury porównania figurą przenośni. Przytoczmy w pełnym kontekście: „(...) móc żyć po żołniersku, ale nie jako żołnierz, na kształt żołnierza, ale nie dosłownie, żyć w przenośni – to właśnie oznaczało wolność”. T. Mann, *Wyznania hochsztaflera Feliksa Krulla*, przeł. A. Rybicki, Warszawa 1987, s. 105. Utwór Manna obfituje w wypowiedzi o podobnej wymowie, bardzo dobrze charakteryzujące postawę Dylana. Przywołajmy choćby jedną: „Wynikało stąd [z wkładania na siebie naprzemiennie liberii kelnera i stroju wizytowego – przyp. A.I.] (...) coś w rodzaju podwójnego życia, którego wdzięk polegał na niepewności, kiedy to jestem właściwie sobą, a kiedy kimś tylko przebrany (...). Człowiekiem w przebraniu byłem (...) w obu wypadkach i moja rzeczywistość bez maski, zawarta między tymi dwiema formami mego przejawiania się, to znaczy: moje właściwe „ja” nie dawało się oznaczyć i nie istniało w gruncie rzeczy wcale”. *Ibidem*, s. 230–231.

⁸ T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, w: idem, *Szkice literackie*, red., wybór, przedmowa i przypisy W. Chwalewik, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 2.

żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej od Homera poczynawszy i wraz z nią również literatura ojczysta współistnieją jednocześnie i składają się na ład współistniejący. Taki zmysł historyczny, który jest odczuciem tego, co ponadczasowe, i tego, co przemijające oraz ponadczasowe i przemijające zarazem, rozstrzyga o tradycjonalizmie pisarza. I jednocześnie czyni on pisarza najbardziej świadomym swojego miejsca w czasie i własnej swojej współczesności⁹.

Po wtóre, za potrzebą i decyzją czerpania z zasobów kultury ludowej – mowa tu nie o „ruchu folkowym”, od którego Dylan odciął się w połowie lat sześćdziesiątych, lecz o stałej dyspozycji artysty, manifestującej się w całym jego dziele – stoi przede wszystkim żywe przekonanie samego pieśniarza o tym, że przynależy on do wspólnoty śpiewaków. A skoro tak, to jego funkcja zasługiwałaby także na przyjrzenie się jej od strony historii mediów.

Dylan jako śpiewak – wykonujący swe utwory na żywo, przed publicznością – znajduje się na linii łączącej dawne i nowe wcielenia tego samego medium ludzkiego¹⁰. Przypomnijmy wybiórczo: linia ta sięga od antycznego aoidy i rapsoda, poprzez średniowiecznych minnesingerów i wędrownych muzykantów, nowożytnie wcielenia tradycyjnego medium, czyli meistersingerów, ulicznych śpiewaków ballad i śpiewaka operowego, aż do śpiewaków utrwalających swą muzykę na nośnikach analogowych i cyfrowych¹¹. Wraz z wkroczeniem śpiewaka w erę tak zwanej muzyki z nośników¹², charakter i funkcja wykonywanych przez niego utworów musiały ulec radykalnym zmianom – o czym Dylan doskonale wiedział i przed czym, jak już wspomniano, bronił się, próbując niejako walczyć z naturą medium płyty i stwarzanymi przez nią możliwościami rejestracji. Nie przeszkodziło mu to wszakże – zaznaczmy na marginesie – posługiwać się nowym medium konceptualnie, jak stało się to w przypadku piątego albumu, *Bringing It All Back Home* (1965). Wykorzystując opcję nagrywania na płycie winylowej z obu stron¹³, Dylan zapisał na całej pierwszej stronie utwory wyłącznie z instrumentarium elektrycznym, na drugiej zaś utwory wykonywane akustycznie. Jak zauważa Detering, „gdyby było odwrotnie, album sugerowałby stopniowy rozwój. W takiej postaci natomiast oznacza zerwanie”¹⁴, które w sposób wyrazisty przypieczętowane zostało słynnym występem z piosenką *Maggie's Farm* na Newport Folk Festival, 25 lipca 1965 r.

Pojawienie się płyty, daleko bardziej niż wcześniejsze media pisane i drukowane, odsunęło w cień słynne zdanie świętego Izydora z Sewilli: „Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt”¹⁵, traktujące o nieuchronnej przemijalności dźwiękowej postaci dzieła. Tylko, czy to oznacza, że nowe medium nie

⁹ *Ibidem*, s. 2-3.

¹⁰ Zob. W. Faulstich, *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj*, „Images” 2009-2010, nr 13/14, s. 15-28.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, s. 22.

¹³ Pierwsza płyta tłoczona po obu stronach wprowadzona została w roku 1904 przez firmę fonograficzną International Talking Machine GmbH. M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu*, Kraków 1986, s. 51.

¹⁴ H. Detering, *Bob Dylan...*, *op. cit.*, s. 68.

¹⁵ Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum libri XX*, ks. III, rozdz. 15, s. 2. Cyt. za: <http://www.intratext.com/IXT/LAT0706/>, dostęp: 25.10.2012.

ma już nic wspólnego z żywym przekazem właściwym pierwotnej kulturze oralnej? Jak zauważył Walter Jackson Ong, wprowadzenie mediów analogowych i cyfrowych nie skazuje oralności na zapomnienie. Przeciwnie, oralność – już nie pierwotna, a wtórna – „znajduje się znów w centrum uwagi, lecz charakter *live* zastyga w wykonaniu”¹⁶.

Tę nową oralność cechuje uderzające podobieństwo do tej dawnej – na przykład mistyka uczestnictwa, karmienie poczucia wspólnoty, skupienie na chwili bieżącej, a nawet używanie formuł. Jest to jednak oralność bardziej swobodna i świadoma, trwale oparta o wykorzystanie pisma i druku (...). (...) można powiedzieć, że oralność pierwotna stawia na spontaniczność, ponieważ niedostępna jest jej refleksyjność analityczna osiągnięta dzięki pismu, zaś oralność wtórna stawia na spontaniczność, ponieważ dzięki analitycznej refleksji uznajemy, że spontaniczność jest rzeczą dobrą. Nasze *happenings* starannie planujemy, by uzyskać pewność, że są one całkowicie spontaniczne¹⁷.

Jak zauważył Kurt von Fischer, europejska muzyka folkowa, podobnie jak jazz, rock i pop, pod względem sposobu przekazu (ustny/pisemny) należą do tego samego paradygmatu, co muzyka średniowieczna, opierająca się na „aktualizacji tradycyjnych struktur”: także i tutaj produkcja muzyczna utrzymuje się dzięki nieustannemu – zarówno ustnemu, jak i pisemnemu – wytwarzaniu melodii na bazie znanych struktur¹⁸. Model ten (zaproponowany pierwotnie przez Leo Treitlera¹⁹ do opisu muzyki dawnej) dopuszcza zatem jako sposób utrwalania utworów muzycznych wariantywność przy zachowaniu pewnych struktur podstawowych, zupełnie inaczej niż w wypadku przekazu nastawionego na sprostanie oryginałowi, „zafiksowanemu” ostatecznie w medium pisanim, drukowanym czy też – uzupełnijmy – elektronicznym. W jednym z wywiadów z roku 1997 Dylan mówił, że lubi swą obecną publiczność, tę, która przychodzi na koncerty, nie będąc świadoma początków jego kariery, gdyż zdejmuje z niego „ciężar odpowiedzialności, by grać wszystko dokładnie tak, jak na jakiejś konkretnej płycie”. „Nie mogę tego zrobić” – dodawał, tłumacząc obrazowo, że zależnie od kierunku wiania wiatru jego piosenki za każdym razem brzmią inaczej²⁰.

W odniesieniu do anglo-amerykańskiej tradycji balladowej – jednego z istotnych źródeł inspiracji Dylana – Daniel Kingman również pisał o wariantywności pieśni wykonywanych przez tradycyjnych śpiewaków ludowych jako o naturalnej konsekwencji przekazu utrwalanego w dużej mierze wyłącznie poprzez śpiew i grę, czyli dzięki odtwarzaniu z pamięci²¹. Zmianom mogą tu podlegać zarówno muzyka, jak i słowa. Te

¹⁶ W. Faulstich, *op. cit.*, s. 22.

¹⁷ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł., wstęp i red. nauk. J. Japola, Warszawa 2011², s. 205-206.

¹⁸ K. von Fischer, „...soni pereunt...”. *Zur mündlichen und schriftlichen Überlieferung von Musik*, w: idem, *Aufsätze zur Musik.*, Vorwort von L. Finscher, Zürich 1993, s. 17–18.

¹⁹ L. Treitler, *Transmission and the Study of Music History*, w: *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, ed. by D. Heartz and B. Wade, Kassel 1981, s. 202-211.

²⁰ J. Pareles, *A Wiser Voice Blowin' In the Autumn Wind*, „New York Times”, 28.09.1997.

²¹ „It is generally agreed that traditional folk singers do not intentionally alter a song. But there are many things about oral transmission that make changes inevitable – that lead, in other words, to the production of variants”. D. Kingman, *American Music: A Panorama*, Foreword by V. Thomson, New York 1979, s. 7. Dla ścisłości dodajmy, że wyłącznie oralnie przekazywany był starszy typ ballady ludowej („popular ballad”), ballada uliczna natomiast („broadside ballad”) rozprzestrzeniała się w postaci drukowanych kartek. W obu przypadkach mamy do czynienia

drugie starzeją się, gubią swe pierwotne znaczenie, tracą związek ze środowiskiem, z którego wyrosły i w efekcie podlegają wymianie na bardziej zrozumiałe i aktualne. Nierzadko tekst ballady w nowej odsłonie zachowuje jedynie wzorzec rytmiczny; niektóre późniejsze refreny „składające się w całości z nonsensownych sylab” uznać można za derywaty fraz wokalnie-muzycznych, które kiedyś miały znaczenie²². Wydaje się, iż utworem posługującym się podobną „wybrakowaną” formą językową jest *I'm Not There*, piosenka zrealizowana w czasie prywatnego muzykowania Dylana z zespołem The Band w domowej piwnicy w Woodstock latem roku 1967. Greil Marcus opisuje tę niezwykłą kompozycję Dylana – zarejestrowaną na nośniku tylko jeden raz i nigdy więcej nie wykonywaną na żywo – jako utwór z jednej strony bardzo bliski muzycznej tradycji balladowej w wydaniu Docka Boggsa, z drugiej zaś daleko poza nią wykraczający swym – nazwijmy to tak – projektem mimetycznym. W przeciwieństwie do Boggsa jako wykonawcy takich pieśni, jak *Pretty Polly* i *Country Blues*, w których realne wydarzenia przekute na sztukę wyczerpywały się w dawaniu pretekstu do odreagowania przez śpiewającego własnych niepokojów, żalu, chęci odwetu, piosenka Dylana miałaby być pozbawiona elementu przygodności i osobistego rozrachunku.

Różnica polega na tym, że słowa i dźwięki w nowych pieśniach Dylana jedynie wydają się pospolite – zapożyczone, przeobrażone, otoczone są aurą czegoś od zawsze istniejącego, a nie wytworzonego pewnego lata, kiedy to kraj płonął, a piątka ludzi w piwnicy Catskill szukała sposobu na spędzenie czasu²³.

Patrząc od strony formalnej, Dylan wkłada tu w gorset rytmiczny na wpół ukształtowane słowa, często zwyczajnie trudne do zrozumienia i w tym sensie – podobnie jak we wspomnianych odkształconych semantycznie balladach – opowiada swoją historię do pewnego stopnia niezależnie od poszczególnych słów i wiążącej je gramatyki. Michael Pisaro ujmuje tę praktykę w następujący sposób:

To tak, jakby odkrył język, albo raczej s ł y s z a ł o języku: słyszał coś o jego słownictwie, gramatyce i brzmieniach, i jakby, nie pojawiawszy jeszcze wszystkiego, zaczął posługiwać się tym niekompletnym zestawem narzędzi, by opowiedzieć o najważniejszym zdarzeniu swego życia²⁴.

Dla potrzeb filmu o Bobie Dylanie Todd Haynes wykorzystuje werbalną niekształtność, czy może raczej nieostateczność piosenki *I'm Not There*, wspierając tym samym podstawowy koncept swego utworu, jakim jest ukazanie nieuchwytności tożsamości bohatera. Ale to nie wszystko. Haynes podąża za interpretacją Greila Marcusa nie tylko w kwestii tej jednej piosenki, lecz także wszystkich piosenek należących do tak zwanych *basement tapes*. Reżyser podejmuje zaproponowaną przez krytyka metaforę miasta, inscenizując w świecie przedstawionym filmu ilustrującą ją konkretną przestrzeń – miasteczko Riddle – oraz, co więcej, wyprowadza całą swą opowieść o przeszłości Ameryki z kompleksowej analizy „piwnicznych” utworów Dylana.

z wariantywnością. Zob. W. Faulstich, *Rock–Pop–Beat–Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, Tübingen 1978, s. 22.

²² *Ibidem*, s. 9.

²³ G. Marcus, *Invisible Republic. Bob Dylan's Basement Tapes*, London 1998, s. 194.

²⁴ Cyt. za: G. Marcus, *op. cit.*, s. 200.

Spośród rozlicznych metafor wspomniania opisywanych przez Aleidę Assmann²⁵, na szczególną uwagę w kontekście „piwnicznych” nagrań Dylana zasługuje metafora zaklinalnia umarłych²⁶ i jej archetypiczny obraz pochodzący z XI pieśni *Odysei*. Podobnie jak Homerycki bohater, który zstępuje do Podziemia, by usłyszeć od zmarłego wieszcz Tejrezjasza proroctwo o swych przyszłych losach, Dylan wskrzesza przeszłość nie dla niej samej, nie z nostalgii za czasem minionym, lecz dla powiązania jej z teraźniejszością roku 1967 – roku rozpadu Ameryki – i z przyszłością. W obu wypadkach horyzontem jest czas *futurum primum*. Przeszłość – jak ujął to Marcus – jest na *basement tapes* do tego stopnia żywa, że przyszłość pozostaje otwarta²⁷. Podejmując muzyczną rozmowę ze zmarłymi, Dylan zdaje się podzielać niepokój wyrażony w latach sześćdziesiątych przez Czesława Miłosza – niepokój ujęty w obraz jak gdyby polemiczny względem spokojnej „organiczej” wizji Alexisa de Tocqueville’a²⁸.

(...) gnębi mnie dziewiczość tego kraju, dziewiczość w tym sensie, że jakby czekał na imiona. Nie był powoli, stopniowo, ujmowany w słowa przez wieki, a jeżeli ktoś starał się przetłumaczyć go na słowa, przemiany były tak szybkie, dwadzieścia lat tak bardzo równały się dwustu latom gdzie indziej, że zaraz znów przygotowywała się pusta tablica. I tu, na Zachodnim Brzegu, i wszędzie w Ameryce stoi się przed czymś niemożliwym do określenia poprzez aluzję do, jak się mówi, humanistycznie ukształtowanych wyobrażeń, niepojętym, i tam, gdzie chodzi o kształty ogarniane wzrokiem, i tam, gdzie trzeba ustalić ich związek z życiem ludzi²⁹.

Umarłymi, z którymi Dylan rozmawia na *basements tapes*, są dawni pieśniarze folkowi i zastygła w pieśniach dawna amerykańska rzeczywistość, z jej rytuałami, mitami, figurami i zbrodniami. Tyle tylko, że spotkanie z przeszłością nie ma tu już w sobie nic z antykwarycznego i politycznego zaangażowania tak zwanego ruchu *folk revival*³⁰, mimo iż także wczesny Dylan – podobnie jak inni muzycy folkowi – czerpali pełnymi garściami z najważniejszego dokumentu założycielskiego tego ruchu, jakim był sześciopłytkowy

²⁵ A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, s. 171–178.

²⁶ Również interpretacja Marcusa potwierdza żywotność tradycji rozmów ze zmarłymi w utworach Dylana: „What they [the singer and the musicians – przyp. A.I.] took out of the air were ghosts – and it’s an obvious thing to say. For thirty years people have listened to the basement tapes as palavers with a community of ghosts – or even, in certain moments, as the palavers of a community of ghosts. Their presence is undeniable; to most it is also an abstraction, at best a vague tourism of specters from a foreign country”. G. Marcus, *op. cit.*, s. 86.

²⁷ *Ibidem*, s. 70.

²⁸ „Ameryka jest jedynym krajem, w którym udało się śledzić spokojny i naturalny rozwój społeczeństwa, a także określić piętno, jakie pochodzenie Stanów wycisnęło na ich dalszych losach. (...) Kiedy po wnikliwym przestudiowaniu historii Ameryki dokładnie przypatrzemy się jej stanowi politycznemu i społecznemu, nabieramy głębokiego przeświadczenia o następującej prawdzie: nie ma żadnego poglądu, żadnego obyczaju, żadnego prawa, rzekłbym nawet, żadnego wydarzenia, którego bez trudu nie wyjaśniłby punkt wyjścia”. A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, przeł. B. Janicka, M. Król, t. 1, Kraków 1996, s. 30.

²⁹ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989, s. 9–10.

³⁰ Popularność ruchu narastała od roku 1958 i występu Kingston Trio z balladą *Tom Dooley*.

zbiór utworów folkowych (nagranych profesjonalnie w latach 1927–1932), wydany przez Harry'ego Smitha w roku 1952 jako *Anthology of American Folk Music*. Jak wielokrotnie podkreśla Marcus, nagrania Dylana z roku 1967 – oficjalnie częściowo wydane w roku 1975 – na pierwszy plan wysuwają pytanie o to, gdzie w subiektywnym odczuciu śpiewającego znajduje się w danym momencie historycznym dawna Ameryka nieskończonych możliwości: czy już odeszła do krainy cieni, czy też wciąż jeszcze jest obecna ciałem³¹? Stąd też głosy z przeszłości – głosy tradycyjnych pieśniarzy – są tu zarazem głosami z zaświatów i głosami współczesności, nadającymi powołanej przez Dylana do życia fantastycznej zgoła krainie odrębny status bytowy – status zagadki, „niewidzialnej republiki”.

Riddle – czyli właśnie „zagadka” – taką nazwę nosi filmowe westernowe miasto Todda Haynesa, miejsce spotkania różnych wcieleni Boba Dylana. Dzięki fragmentom dialogów przejętych przez Haynesa w niezmienionej postaci z filmu Elii Kazana *A Face in the Crowd* (1957)³² miejsce staje się własnością aż trzech bohaterów-samotników: Billy'ego the Kida, Woody'ego Guthrie'go i „Lonesome” Rhodesa³³. Ten ostatni – talent odkryty w więzieniu przez młodą reporterkę radiową Marcję Jeffries i odtąd zatrudniony w lokalnej radiostacji w Arkansas do prowadzenia własnych audycji – opowiada słuchaczom o Riddle jako o swoim rodzinnym miasteczku, lecz zapytany przez Marcję o to, czy miejsce takie rzeczywiście istnieje, odpowiada tak samo, jak współczesny Woody Guthrie z filmu *I'm Not There*:

„Lonesome” Rhodes

– Now, is there really a town called Riddle?
– Well, tell you the flat truth, it's just a sort of whatchacallit, a...
– Composite?
– Compost heap's more like it
– Where do you come from?
– Oh, from all over. Any town you mention for 500 miles, I bet I lived in it a day or two.

Woody Guthrie

– Well, Missouri, originally. A little town called Riddle. But all over, really. Been to Gallup, Phillipsburg, Sioux Falls...
[...]
– Uh, is there really a town called Riddle?
– Tell you the flat truth, that's sort of a... a whatchamacallit. A, uh...
– A composite.
– A compost heap is more like it.

³¹ G. Marcus, *op. cit.*, s. 67-71.

³² J. Smith, *op. cit.*, s. 74.

³³ Postaci zaludniająca utwory Dylana – jak pisze Heinrich Detering (idem, *I Believe in You*..., *op. cit.*, s. 95) to często postaci biblijne przedstawiane w kostiumach westernowych, tudzież archetypicznych bluesowych. Centralną figurą z tej galerii jest święty wyjęty spod prawa, pokazujący się w wielu wcieleniach – tych bliższych amerykańskiej mitologii i tradycji balladowej (postaci włóczęgów, wędrownych śpiewaków, beatników, bohaterowie westernów, „joker” i „złodziej”) i tych bliższych rzeczywistości społecznej, w której – jak zwykle – tłoczno od bezimiennych męczenników (idem, *Bob Dylan*..., *op. cit.*, s. 21). W filmie Todda Haynesa typ ten reprezentują Billy the Kid i Woody Guthrie, „Lonesome” Rhodes natomiast – jako swego rodzaju męczennik mediów (rozmiary popularności zdobytej dzięki radiu i telewizji przypieczętowują ostatecznie upadek Rhodesa jako „wolnego człowieka”, o którym śpiewał jeszcze w więzieniu, w piosence *Free Man in the Morning*) – znakomicie pogłębia ten wizerunek. Oczywiście, choć warty przypomnienia, jest bezpośredni związek Boba Dylana z filmową postacią Billy'ego the Kida, wykreowaną w filmie Sama Packinpa *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973). Dylan nie tylko skomponował muzykę do filmu, lecz także wystąpił w nim w roli mężczyzny o imieniu Alias.

Na marginesie dodajmy, że Woody Guthrie Haynesa aż dwukrotnie cytuje Larry'ego „Lonesome” Rhodesa w tej samej scenie – po raz drugi wtedy, gdy charakteryzuje szczególny rodzaj braterstwa łączącego włóczęgów różnego sortu. Zamknięty w więzieniu Rhodes i podróżujący pociągiem Woody – oboje z gitarą, oboje w takim samym sensie wolni i niezależni, oboje „dziesięć tysięcy mil od domu”³⁴ – z sympatią wypowiadają się o społeczności, do której przynależą, tyle tylko, że reżyser *I'm Not There*, wkładając w usta bohatera wymowne „It's lonesome roads we shall walk”, decyduje się ostatecznie na zdemaskowanie źródła swej inspiracji:

„Lonesome” Rhodes

You know, ma'am, whenever a bunch of fellas like us... outcasts, hoboes, nobodies, gentlemen loafers, one-time or all-time losers... call us what you want to. Whenever we get together, we tell our funny stories.

(...)

Deep down, when we get ready to tuck our heads under our wings and go to sleep... we ain't kidding ourselves.

Woody Guthrie

(...) when down in every boxcar there's men of all ranges bouncing together. You got hobos, nobos, gentlemen loafers. One or all-time losers. Call us what you will. Deep down, we're all getting ready to tuck our heads under our wings for sleep. We of the Pullman side-car and the sunburned thumb. We ain't kidding ourselves. It's lonesome roads we shall walk.



Fot. 4. Więzienie okręgu Tomahawk (Arkansas): pierwszy występ Larry'ego „Lonesome” Rhodesa (Andy Griffith) dla programu radiowego „Face in the crowd” (*A Face in the Crowd*, reż. Elia Kazan, USA 1957)

³⁴ „Ten thousand miles away from home. And I don't even know my name” – śpiewa „Lonesome” Rhodes dla radiowej reporterki, wiedząc, że stawka jest wysoka: dobry występ dla programu *A Face in the Crowd* oznacza wcześniejsze opuszczenie więzienia.

Zamknięta przestrzeń Riddle Town jest z jednej strony historycznie dookreślona – dzięki rekwizytom, kostiumom, kolorystyce, postaciom, idiomom muzycznym i wreszcie konfliktom nurtującym społeczność, z drugiej zaś wyraźnie przyciągana przez współczesność: apokalipsą dla mieszkańców Riddle County jest poprowadzenie przez miasto autostrady; a przyszłość oglądana oczami Billy'ego the Kida to przekazywana za pośrednictwem telewizyjnego obrazu wojna w Wietnamie *etc.* Riddle z całą pewnością wzorowane jest na opisie krainy Kill Devil Hills – wymagowanego miejsca, jakie, zdaniem Greila Marcusa, wyłania się z utworów Dylana, dostępnych obecnie w postaci podwójnego albumu *Basement Tapes* oraz na tak zwanych bootlegach.

Podobnie jak nagrania zebrane przez Smitha, znane i nieznane *basement tapes* tworzą razem miasto – miasto będące jednocześnie krajem, wyobrażoną Ameryką, mającą swą przeszłość i przyszłość, przy czym żaden z tych wymiarów nie wydaje się dorównywać swą imaginatywną siłą któremukolwiek z wydarzeń rozgrywających się w pieśniowej teraźniejszości. Czujemy tu dawną Amerykę Ericksona, gdyż kraj ten definiuje jedynie to, że można go znowu wymyślić lub że może on wyłonić się któregoś z dni cały i kompletny, w pojedynczej frazie lub metaforze, melodii lub harmonii³⁵.

Zejście do świata archaicznej i anarchicznej Ameryki dokonuje się w filmie Haynesa nie tylko za sprawą przywołania najbardziej rozpoznawalnego, czyli westernowego kodu obrazowania, lecz także dzięki konkretnym rozwiązaniom fabularnym. Wśród nich wskazać można wyeksponowanie historii zamordowanej kobiety; budowanie atmosfery moralnego otępienia, grozy, niedopowiedzenia oraz sfunkcjonalizowanie maski – z jednej strony jako rekwizytu przynależącego do świątecznego porządku Halloween, odtwarzającego atmosferę blefu i groteski, zapożyczoną z „piwnicznych” piosenek Dylana³⁶, z drugiej zaś jako rekwizytu obnażającego potrzebę utrzymywania tożsamości w sekrecie przed innymi, a nierzadko i przed samym sobą. Zaznaczmy, iż właśnie maska, jako przedmiot odziedziczony po purytańskiej przeszłości Ameryki³⁷, bardzo czę-

³⁵ G. Marcus, *op. cit.*, s. 128.

³⁶ Charakterystyczne dla Dylana upodobanie do groteski i braku kongruencji, cecha rozpoznawcza również *basement tapes*, pozwala mówić o literackim pokrewieństwie artysty z Robertem Browningiem. „This Browning-like celebration of the incongruous is everywhere in Dylan's mid-1960s work”. M. Gray, *Song & dance man III: the art of Bob Dylan*, London 2004, s. 69. Inaczej specyfikę „piwnicznych” nagrań Dylana wyjaśnia Wolfram Ette: „«Dawna, niesamowita Ameryka», o której mówi Greil Marcus, jest mianowicie nie tyle, albo nie tylko, faktem historycznym, ile Ameryką taką, jaka jest oglądana oczyma późnego dzieciństwa. To czas budzącej się dojrzałości, w którym świat dorosłych nabiera kształtu, ale też ma złe proporcje i ociera się o granicę karykatury. Strach i mania wielkości przechodzą bezpośrednio jedno w drugie i wytworzą groteskowo wyostrzony świat nonsensu, zaludniony przez komiksowych bohaterów, super gangsterów, biuściaste kobiety i dziwaczne pary zakochanych. (...) Obrazy te nie projektują żadnej przeszłości historycznej, ale raczej powstają dzięki skalkulowanej i z ducha zabawy wywiedzionej regresji do doświadczeń kończącego się dzieciństwa. W najlepszych momentach *basement tapes* to, co historyczne i to, co ponadindywidualnie biograficzne, nakładają się na siebie. Przerwana komunikacja między współczesnością a przeszłością zostaje wtedy podjęta na nowo – już nie w modusie wspomnienia historycznego (*John Wesley Harding*), ale też nie w modusie mitycznej absencji (wczesne dzieło), lecz jako przyswojenie z efektem obcości, które łączy problem historii z procesem upływu życia”. W. Ette, *Zeit bei Bob Dylan. Vom Frühwerk bis zur Gospelphase*, w: *Bob Dylan. Ein Kongreß...*, *op. cit.*, s. 41-42.

³⁷ Zob. A. de Tocqueville, *op. cit.*, s. 34-46.

sto pojawia się w rozważaniach Marcusa. Jak powie filmowy narrator, Billy the Kid, oprowadzając po XIX-wiecznej przestrzeni, „Żadne miasto nie kochało Halloween tak bardzo jak Riddle. To, kim koleżka był naprawdę, w rzeczywistości się nie liczyło – jeśli porównać to z tym, co mógł udawać. To było miasto w moim typie”³⁸.

Przyjrzyjmy się bliżej jednej muzycznie kompletnej sekwencji z miasteczka Riddle. Sen Billy’ego the Kida przerywa dziwne zachowanie i skomlenie psa domagającego się wypuszczenia z domu. W chwilę później zwierzę zrywa się ze smyczy – jakby w przeczuciu nadchodzącego niebezpieczeństwa – i bohater wyrusza konno na jego poszukiwania. Zatrzymuje się na wzgórzach, gdzie jego wzrok przykuwa bliżej nieokreślony widok, prezentowany w filmowym świecie przedstawionym jako migawki z wojny w Wietnamie, przenoszące zrazu bohatera w lata sześćdziesiąte. W ciągu kilkudziesięciu sekund ekspozycji możemy zidentyfikować ostatnie słowa utworu *All Along the Watchtower* z albumu *John Wesley Harding* (1968), płynnie przechodzące w introdukcję piosenki napisanej dwadzieścia lat później, lecz sięgającej w daleką balladową przeszłość Ameryki.

Progresja akordów, dominanty i zmiany tonacji przynosiły wprost hipnotyczny efekt, sygnalizując, co tekst i wokal będą miały do zrobienia. Budzący grozę wstęp kreował nastrój rozgorączkowania. Dźwięki ulatywały, ginęły niczym luki w miejskiej zabudowie. Utwór wyłaniał się z otchłani ciemności – wizje umysłu ogarniętego obłędem. Poczucie niereczywistości. Wielka cena złota na czyjejs głowie. Żadnego porządku, skorumpowana nawet korupcja. Okropność napawająca przerażeniem. (...) Zanim pojawia się pierwsza strofa wie się, że bój trwa³⁹.

Dylan wspomina tu nagrywanie piosenki *Man in the Long Black Coat* z płyty *Oh Mercy* (1989), albumu naznaczonego stylistycznie bluesem Deltą – „historyczną patyną stanów Południa i aurą wojny secesyjnej”⁴⁰. Utwór ten od samego początku jak gdyby ciąży nad miasteczkiem Riddle: poprzedza spotkanie z Homerem, który informuje Billy’ego o serii samobójstw oraz powraca w znaczącym miejscu relacji napotkanego – wtedy, gdy mowa o okrutnej śmierci pani Henry. Głos narratora wsparty muzycznym powtórzeniem (*One More Cup of Coffee [Valley Below]* z albumu *Desire*, 1976) raz jeszcze łączy dramat Riddle z dramatem roku 1968, po czym na długo rozstajemy się z piosenką *Man in the Long Black Coat* – aż do momentu konfrontacji Billy’ego the Kida z Patem Garrettem. Dzięki powieleniu charakterystycznego złowieszczonego motywu z instrumentalnego wstępu piosenki dodatkowo podkreśla się centralne znaczenie filmowego wątku morderstwa, będącego najwyraźniej kolejnym przęsłem łączącym współczesność ze światem ballad, światem, który – jak wiadomo – często asymilował kryminalne zdarzenia codzienności, zamieniając je w żywym wykonaniu w legendę. Nie powinno dziwić, iż również w tym wypadku Haynes idzie tropem Greila Marcusa, podejmując jego tezę o zbrodni jako niedokończonym „pierwotnym dramacie” fundującym tożsamość społeczności⁴¹. Język, którym o tym dramacie opowiadają utwory zebrane w zbiorze Harry’ego Smitha (*Anthology of American Folk Music*), wydaje się

³⁸ „No town ever loved Halloween like the town of Riddle. So who a fellow really was never really mattered. Not with what pretending had to offer. It was my kind of town”.

³⁹ B. Dylan, *Moje kroniki*, przeł. J. Sikora, Wrocław 2006, cz. 1, s. 134-135.

⁴⁰ H. Detering, *Bob Dylan...*, *op. cit.*, s. 176.

⁴¹ Zob. G. Marcus, *op. cit.*, s. 135-137.

w odniesieniu do języka *basement tapes* bardziej pojemny, lepiej oddający wagę spraw niż współczesny język gazet i telewizji, zdewaluowany ilością powielanych informacji i przez to usuwający to, co istotne, z pola widzenia i wzbraniający mu miejsca w pamięci. Utrzymując łączność z tym dawnym sposobem opowiadania (z „dawnymi głosami”, jak pisze Marcus) – a oznacza to także akceptację okoliczności, że wspomniany fundamentalny „pierwotny dramat” nie jest aktem zamkniętym – możliwe staje się zdystansowanie do zbrodni współczesności i cofnięcie projektu Ameryki do stanu potencji, kiedy to daje się jeszcze „kształtować kraj po swojemu”⁴². Innymi słowy, powrót do przeszłości i ukazanie ciągłości zbrodni sprawia, że przerażająca wizja teraźniejszości – właśnie ta, którą filmowy Billy the Kid ogląda pod postacią obrazów z wojny w Wietnamie – przestaje mieć charakter nieodwołalnego wyroku.

Blind Willie McTell

Ze zbiorów dawnych melodii folkowych i bluesowych Dylan czerpał ponadczasowo obowiązujący model kultury⁴³. Dawne pieśni nazywał swym „leksykonem i modlitewnikiem”⁴⁴ – wyznanie wiele mówiące o źródłach religijności jego poezji i jednocześnie wskazujące na istotny rys twórczości artysty, jakim jest stałe przetwarzanie elementów tradycji⁴⁵. Niczym dawni mistrzowie, posiada on własny wzornik, z którego „odpisuje” rozwiązania muzyczne, słowa i frazy poezji, obrazy, motywy literackie. Bogatą sferę odniesień stanowią tu nawiązania do dawnych ballad, nierzadko bardzo popularnych. W interesujący sposób Dylan wpisuje się w kontinuum angielskiej tradycji balladowej swym znakomitym utworem *Blind Willie McTell*, wykorzystanym fragmentarycznie w filmie *I'm Not There*⁴⁶.

Seen the arrow on the doorpost
Saying, "This land is condemned
All the way from New Orleans to Jerusalem"
I traveled through East Texas
Where many martyrs fell
And I know no one can sing the blues
Like Blind Willie McTell

Well, I heard that hoot owl singing
As they were taking down the tents
The stars above the barren trees

⁴² *Ibidem*, s. 136.

⁴³ „The folk and blues tunes had already given me my proper concept of culture”. Cyt. za: H. Detering, *Bob Dylan...*, *op. cit.*, s. 19.

⁴⁴ J. Pareles, *A Wiser Voice Blowin' In the Autumn Wind*, „New York Times”, 28.09.1997.

⁴⁵ „Yes, I am a thief of thoughts/ not, I pray, a stealer of souls/ I have built an' rebuilt/ upon what is waitin' (...) a word, a tune, a story, a line/ keys in the wind t'unlock my mind (...) I must react an' spit fast / with weapons of words/ wrapped in tunes/ that've rolled through the simple years/ teasin' me t'treat them right (...) for all songs lead back t' the sea”. B. Dylan, *11 Outlined Epitaphs*, tekst dołączony do albumu: *The Times They Are A-Changin'* (1964). Cyt. za: M. Gray, *op. cit.*, s. 523.

⁴⁶ Podkreślane fragmenty zostały wykorzystane w filmie.

Were his only audience
Them charcoal gypsy maidens
Can strut their feathers well
But nobody can sing the blues
Like Blind Willie McTell

See them big plantations burning
Hear the cracking of the whips
Smell that sweet magnolia blooming
See the ghosts of slavery ships
I can hear them tribes a-moaning
Hear that undertaker's bell
Nobody can sing the blues
Like Blind Willie McTell.

There's a woman by the river
With some fine young handsome man
He's dressed up like a squire,
Bootlegged whiskey in his hand
There's a chain gang on the highway
I can hear them rebels yell
And I know no one can sing the blues
Like Blind Willie McTell.

Well God is in His heaven
And we all want what's his
But power and greed and corruptible seed
Seem to be all that there is
I am gazing out the window
Of the St. James Hotel
And I know no one can sing the blues
Like Blind Willie McTell⁴⁷.

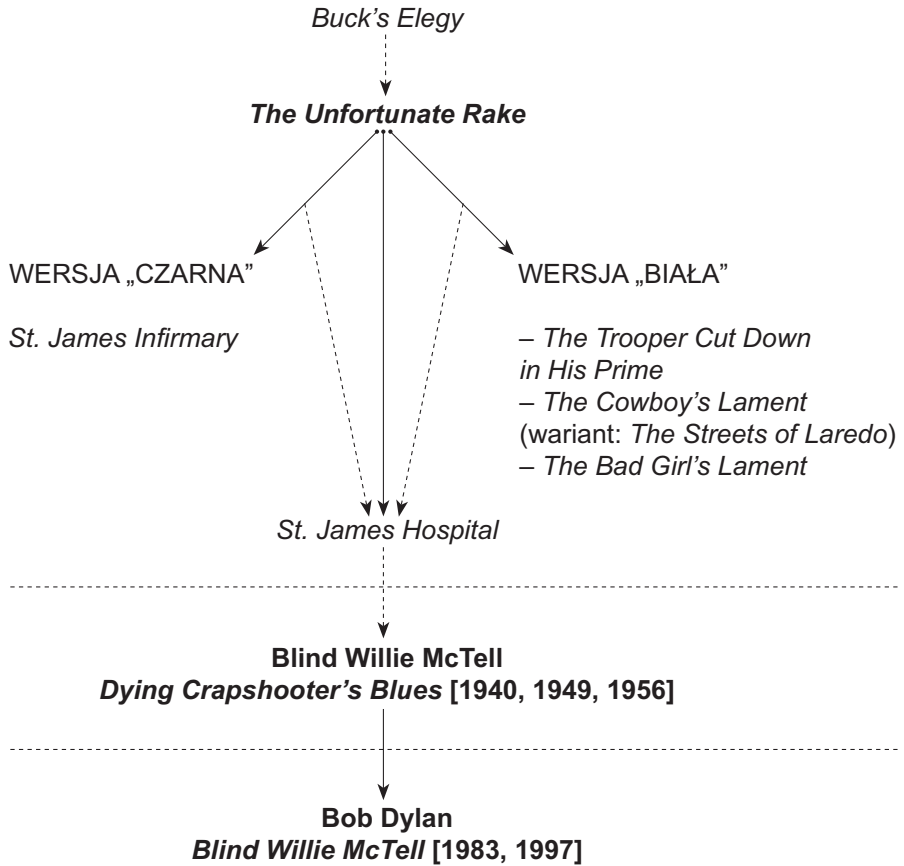
Schemat melodyczny tej pieśni – jak nietrudno rozpoznać – pochodzi ze słynnego utworu *St. James Infirmary*, którego klasyczną dixielandową wersję znamy z dokonanego w 1941 r. nagrania Jacka Teagardena i jego orkiestry⁴⁸. „Widziałem strzałkę na futrynie”,/ głosząca, że kraj ten jest potępiony/ każda droga od Nowego Orleanu do Jerozolimy” – śpiewa Dylan, momentalnie nadbudowując nad obrazem wyjętym z popularnej pieśni nowy wymiar: jeśli bohater *St. James Infirmary* rozpoczyna od widoku swej umierającej ukochanej, leżącej na „długim białym stole” w Szpitalu św. Jakuba, to bohater piosenki *Blind Willie McTell* rozpoczyna od widoku potępionego kraju, zakotwicząc obraz obumierania w różnych przestrzeniach historycznych jednocześnie (począwszy od starotestamentowej nocy Paschy i okresu prześladowań Żydów w latach trzydziestych) i dodając do niego perspektywę soteriologiczną⁴⁹. Na pozór jed-

⁴⁷ B. Dylan, *Blind Willie McTell*. Cyt. za: idem, *Lyrics 1962–2001*, übersetzt von G. Haefs, Hamburg 2004², s. 908.

⁴⁸ M. Gray, *op. cit.*, s. 538.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 542. Chodzi tu o opisany w Księdze Wyjścia (Wj 12, 7-13) akt znakowania drzwi i progów domostw krwią Baranka, mającą uchronić sprawiedliwych przed gniewem Pana

no z drugim niewiele ma wspólnego. Dopiero wówczas, gdy dysponujemy wiedzą na temat przypuszczalnego charakteru choroby dręczącej bezimienną kobietę, udaje się ustalić związek obu utworów. *St. James Infirmary* to pieśń wywodząca się z długiej tradycji ballad o rozpustnikach, u której początku stoi *The Unfortunate Rake* lub też XVIII-wieczna *Buck's Elegy*⁵⁰. Drzewo genealogiczne tego cyklu pieśniowego przedstawia się w zarysie w sposób następujący⁵¹:



Głównym bohaterem najstarszych pieśni z tego cyklu jest mężczyzna umierający na syfilis. W różnych późniejszych wersjach jego miejsce mogli zająć marynarz, kowboj, a nawet „zła kobieta”; pierwotny charakter schorzenia często kamuflowano, zastę-

oraz o znakowanie żydowskich domów w czasie pogromów nazistowskich, a może także – jak sugeruje Gray – o znakowanie domów objętych zarazą w średniowieczu. Szczegółowa analiza pieśni Dylana znajduje się w cytowanej pracy Michaela Graya oraz w: W. Ette, *Blind Willie McTell*, w: *Bob Dylan. 5 Songs. Lectures accompanying the exhibition „Bob Dylan. The Drawn Blank Series at the Kunstsammlungen Chemnitz*, ed. by I. Mössinger and W. Ette, Chemnitz 2009, s. 111-133.

⁵⁰ M. Gray, *op. cit.*, s. 530.

⁵¹ Wykres sporządzony na podstawie ustaleń Michaela Graya. *Ibidem*, s. 529-539.

pując chorobę weneryczną na przykład chorobą spowodowaną „szlachetniejszą” raną postrzałową. Wszystkie warianty utworu wchodzące w skład cyklu łączy wszakże kilka niezmiennych elementów strukturalnych: przede wszystkim centralnym problemem podejmowanym w pieśniach jest moment konfrontacji umierającego ze śmiercią, a ich trzon stanowi rozmowa o przygotowaniu pochówku według jego wskazań. Ponadto w większości utworów występują zazwyczaj dwie osoby nie tyle dialogujące, ile naprzemiennie monologujące. Jeden z rozmówców najpierw opowiada słuchaczom o tym, jak doszło do spotkania, po czym głos zabiera sam umierający, który w pierwszym rzędzie chce poinstruować swego przyjaciela o przebiegu ceremonii pogrzebowej⁵².

W pieśni Williego McTella – legendarnego śpiewaka bluesowego z okolic Georgii, zmarłego w roku 1959 – dochodzi do niespotykanego w dotychczasowych realizacjach tematu (także we własnych wcześniejszych wykonaniach McTella) aktu scalenia tradycyjnych elementów całego cyklu i włączenia ich w historię o charakterze osobistym⁵³. W trzeciej i ostatniej wersji piosenki, nagranej przez McTella w roku 1956 pod nieco zmienionym tytułem *The Dyin' Crapshooter's Blues*, właściwą część śpiewaną poprzedza długi monolog wykonawcy informujący słuchaczy o sytuacji ramowej. Oto przyjaciel pieśniarza, Jesse Williams, został postrzelony na ulicy i odtąd jego kompan – autor piosenki, którą za moment usłyszy publiczność – opiekuje się chorym aż do dnia jego śmierci. O tym, że Jesse wiódł życie utracjusza, a dokładniej mówiąc gracza, i postrzelony został przez policję, dowiadujemy się dopiero z piosenki, podobnie jak o tym, w jaki sposób wyobraża sobie własny pogrzeb.

Można odnieść wrażenie, iż w wersji Dylana – asymilującej elementy wcześniejszych realizacji – właściwa wszystkim pieśniom cyklu dialogowość właściwie znika. Nic bardziej mylnego. Mimo iż, rzeczywiście, formalnie brak w jego pieśni elementu rozmowy, permanentny dialog toczy się w niej pomiędzy Bobem Dylanem a Williem McTellem i światem, który niegdyś zamieszkiwał i o którym śpiewał. W tym sensie jego *Blind Willie McTell* stanowi requiem dla nieżyjącego muzyka, bliskiego mu także ze względu na to, za kogo się uważał i jak wyglądało jego życie: obaj ukrywali się pod licznymi pseudonimami; obaj w podobny sposób grali na harmonijce, a w późniejszych latach eksperymentowali z gitarą elektryczną; obaj potrafili pracować w rozmaitych stylistykach; obaj przeżyli moment radykalnego zwrotu ku chrześcijaństwu – to tylko niektóre najbardziej uderzające cechy wspólne tych artystów⁵⁴. Jak zatem można odczytać zabieg interpretacyjny Todda Haynesa, który w filmie *I'm Not There* piosenką *Blind Willie McTell* opatruje scenę odwiedzin u ciężko chorego Woody'ego Guthriego? Haynes – przypomnijmy – nie cytuje całego utworu, lecz wybrane strofy: pierwszą, część trzeciej i piątą, ostatnią z nich splatając wizualnie ze sceną gry na gitarze przy łóżku legendarnego pieśniarza.

Scenę przygrywania choremu przez małego „Woody'ego” intuicyjnie odczytujemy jako formę trybutu składanego uwielbianemu pieśniarzowi folkowemu. Wiedząc natomiast o balladowym pochodzeniu całej pieśni Dylana „ilustrującej” ten epizod, zaczynamy odczytywać zachowanie chłopca w kategoriach spełniania ostatniej woli umierającego: nie jest w tym wypadku bez znaczenia to, że balladowi rozpustnicy i ich późniejsze wcielenia troszczyli się zawsze o muzyczną oprawę własnego pogrzebu.

⁵² *Ibidem*, s. 530.

⁵³ *Ibidem*, s. 534.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 517-527.



Fot. 5. „Woody Guthrie” (Marcus Carl Franklin) w czasie odwiedzin w szpitalu, przy łóżku prawdziwego Woody’ego Guthriego (*I’m Not There*, reż. Todd Haynes, Niemcy, USA 2007)

W XIX-wiecznej wersji *The Unfortunate Rake* chory umieszczony w Szpitalu św. Jakuba poleca swemu przyjacielowi:

Don’t muffle your drums and play your fifes merrily
Play a quick march as you carry me along
And fire your bright muskets all over my coffin
Saying: “There goes an unfortunate lad to his home”⁵⁵.

W wersji Williego McTella przyjaciel zachęca zebranych do zatańczenia Charlestona nad grobem zmarłego:

Folks, don’t be standin’ round old Jesse cryin’ –
He want ev’ybody to do the Charleston whiles he’s dyin’:

One foot up, a toenail draggin’
Throw my buddy Jesse in the hoodoo waggon
Come here mama with that can of booze
The Dyin’ Crapshooter’s – leavin’ the world –
The Dyin’ Crapshooter’s – goin’ down slow –
With the Dyin’ Crapshooter’s Blues⁵⁶.

Haynes nie tylko przedstawia w swym filmie moment muzycznej zmiany warty, lecz także – jak gdyby spełniając ostatnie życzenie umierającego śpiewaka – oddaje Guthriego pieśni, zamieniając go w jej legendarnego bohatera. Świadczy o tym także dosłowne potraktowanie przez reżysera wskazówki inscenizacyjnej zawartej w utworach omawianego cyklu. Blind Willie McTell w mówionym wstępie do swego nagrania *The*

⁵⁵ Cyt. za: M. Gray, *op. cit.*, s. 529.

⁵⁶ Cyt. za: M. Gray, *op. cit.*, s. 536.

Dyin' *Crapshooter's Blues* wspomina o Hamilton Hotel⁵⁷, *St. James Infirmary* nazwę miejsca akcji podaje w tytule, ponownie Szpital św. Jakuba – *St. James' Hospital* – pojawia się w wersji pierwotnej ballady *The Unfortunate Rake*, nagranej przez słynnego brytyjskiego śpiewaka folkowego Alberta L. Lloyd'a. Bob Dylan wpisuje się w tę tradycję nazewniczą swoim „St. James Hotel” z ostatniej zwrotki *Blind Willie McTell* („I am gazing out the window/ Of the St. James Hotel”). Haynes natomiast – najwyraźniej znając prehistorię jego pieśni – przenosi akcję w jej pierwotną przestrzeń i małego Woody'ego umieszcza w szpitalnym pokoju Woody'ego Guthrie'go.

Sześć razy
Cold Irons Bound

Prostą ideą wyjściową Todda Haynesa, konsekwentnie realizowaną w filmie *I'm Not There*, jest idea rozpisania tożsamości Dylana na sześć postaci. Oprócz dość oczywistego nawiązania literackiego do słynnego dramatu Luigi'ego Pirandella, mamy tu do czynienia z pomysłem połączenia organizacji fabularnej filmu z muzyką za pośrednictwem piosenki *Cold Irons Bound*, pochodzącej pierwotnie z albumu *Time Out Of Mind* (1997). Instrumentalna introdukcja tego utworu w wykonaniu Toma Verlaine'a i The Million Dollar Bashers pojawia się z zastanawiającą częstotliwością, bo około dwudziestej, czterdziestej, pięćdziesiątej, sześćdziesiątej, dziewięćdziesiątej i setnej minuty filmu – zawsze wtedy, gdy ocieramy się o problem zdefiniowania tożsamości Dylana. Po raz pierwszy po słowach Arthura Rimbauda, deklarującego, że jest akrobatą występującym na trapezie i przy podwodnym spotkaniu Woody'ego Guthrie'go z wielorybem; po raz drugi po feralnym wystąpieniu Jacka Rollinsa odbierającego Civil Rights Award – zdarzeniu odnoszącym się do skandalu z roku 1963 (Tom Paine Award) – a następnie w hotelowej łazience, gdzie z czarno-białej scenerii wyłania się na moment postać Billy'ego the Kida; po raz czwarty na przełomowym koncercie w Manchesterze, okraszonym okrzykiem „Judasz”; po raz piąty w czasie oglądania transmisji telewizyjnej, w której znany dziennikarz z satysfakcją ogłasza prawdziwe żydowskie nazwisko artysty, łudząc się, że odkrył jego prawdziwą tożsamość; i wreszcie ostatni raz – w funkcji puenty, gdyż utwór *Cold Irons Bound* dopiero wówczas pojawia się w oryginalnym wykonaniu Boba Dylana – w scenie ucieczki przed napierającym tłumem łowców autografów. To wielokrotnie ekspozowane przesłanie – pragnienie ucieczki przed definicją – Haynes zapowiada w tytule i przywołuje na końcu swego filmu, w postaci cytowanej piosenki *I'm Not There*. Mamy zatem sześcioro bohaterów i sześć symbolicznych muzycznych punktów zwrotnych. Konstruując film „inspirowany muzyką i wieloma żywotami Boba Dylana”⁵⁸ – życiorys mający sprostać wymogom mistyfikacji – Haynesowi udało się pozostawić swego bohatera w figurze porównania, mówiąc jednocześnie coś ciekawego na temat jego twórczości i jej interpretacji.

⁵⁷ „His father give him anything he wanted – give him everything he wanted but the women in Atlanta. He didn't have the sixteen women – the twenty-two women out the Hamilton Hotel: he didn't have that”. Cyt. za: M. Gray, *op. cit.*, s. 534.

⁵⁸ „Inspired by the music & many lives of Bob Dylan” – cytata z czołówki filmu *I'm Not There*.

'If your memory serves you well...' A few remarks on Bob Dylan and musical topography in Todd Haynes's film *I'm Not There*.

This article represents an interpretation of Todd Haynes's film *I'm Not There* (2007), which inscribes Bob Dylan's life story within a plot that embraces the stories of six different characters. The author focuses on representing Bob Dylan's approach to traditional music and its performance and on the ways in which that approach is portrayed in the film. Discussed at greater length are references to Greil Marcus's book *Invisible republic. Bob Dylan's basement tapes* (New York, 1997), filmic quotations serving to enhance the artist's image (Elia Kazan, *A Face in the Crowd* [1957]) and techniques used to link Dylan's songs with the plot (especially 'Blind Willie McTell').

Key words: Todd Haynes, *I'm Not There*, Bob Dylan, traditional music, *basement tapes*