

„All Along the Watchtower” Boba Dylana. O stosunku dzisiejszej liryki do tradycji

1. Wprowadzenie

Stopień oczywistości dzisiejszej liryki świadczy rzekomo o tym, w jakiej mierze odwróciła się ona od tradycji. Liryka dzisiaj: nie jest to już, jak w przeszłości, elitarne dzieło sztuki słowa, coś pozbawionego niby celowościowości i funkcjonalności, zamkniętego za kratkami normatywnej, idealistycznej estetyki; nie jest to już poezja umieszczana w kanonach przez programy kształcenia i ugruntowane literaturoznawstwo. Jak wiadomo, ten rodzaj literatury znajduje się dziś na szczycie listy rzeczy najbardziej zniechęconych przez młodzież. Liryka dzisiaj: nie jest to już wiersz w medium książki, utwór czytany, lecz wiersz jako pieśń (przypadek Wolfa Biermanna), wiersz jako sentencja graffiti (anonimowy), wiersz jako dowcip i kabaret (przykładem Insterburg & Co.), naturalnie także wiersz jako slogan reklamowy, skomercjalizowany, a przede wszystkim wiersz jako piosenka popowa (przypadek Boba Dylana) – liryka książkowa po „galaktyce Gutenberga”, w epoce elektroniki, odgrywa już tylko marginalną rolę. Dzisiejsza liryka jednakże, obecna znów w swej pierwotnej jedności języka i dźwięku, tekstu i muzyki oraz ze wszystkimi odbiorcami uczestniczącymi w wydarzeniu liryki – ta społecznie dominująca dziś liryka sprawia na pierwszy rzut oka wrażenie, że przecięła wszystkie połączenia z tradycją. W każdym razie jej protestacyjny charakter, jej w istocie utopijną wymowę aż nazbyt chętnie interpretuje się jako znamię ahistoryczności – tak, jakby dzisiejsza liryka wypierała się dziedzictwa kulturowego, z którego powstała.

Chciałbym zbadać to zagadnienie na przykładzie twórczości najślawniejszego i kulturowo najbardziej wpływowego poety XX w. – Boba Dylana. Dylan, którego poezja uformowała i ciągle jeszcze formuje światopogląd wielu generacji – a jaki inny poeta mógłby powiedzieć dziś o sobie to samo – czerpał inspiracje przede wszystkim z Rilkego, Czechowa, Ginsberga, Kerouaca i Henry'ego Millera. Jednakże większość jego wierszy odnosi się ponadto w sposób bezpośredni do dzieł literackich z przeszłości: *Mr Tambourine Man* do *Kubla Khan* Coleridge'a, *Highway 61* do *Island in the Moon* Blake'a, *Ballad of a Thin Man* do *Bishop Blougram's Apology* Browninga, *Desolation Row* do *The Love Song of J. Alfred Prufrock* Eliota, *Sarah* do wiersza *To Helen* Edgara Allana Poe'go itd. Czy tradycja – jak to się nagminnie wyrzuca Dylanowi i wszystkim poetom należącym do kultury masowej – jest tutaj zaledwie dodatkiem? Decorum? Kopalnią pomysłów dla własnej niemocy językowej? Fasadą zasłaniającą literacką impotencję?

W dalszych rozważaniach ograniczę się do piosenki *All Along the Watchtower*, wydanej po raz pierwszy w roku 1968 na LP *John Wesley Harding*:

[1] *There must be some way out of here,*
 [2] *said the joker to the thief,*
 [3] *There's too much confusion,*
 [4] *I can't get no relief.*
 [5] *Businessmen, they drink my wine,*
 [6] *plowmen dig my earth,*
 [7] *None of them along the line*
 [8] *know what any of it is worth.*

Musi być stąd jakaś droga,
 rzucił błazen do złodzieja,
 Potąd mam tego bigosu,
 nic mi nie da ukojenia.
 Ludzie szmalu wino piją moje,
 rozryli mi moje pole,
 Żaden z nich, jak tu stoję,
 za grosz nie wie, co skarb mój wart.

[9] *No reason to get excited,*
 [10] *the thief, he kindly spoke,*
 [11] *There are many here among us*
 [12] *who feel that life is but a joke.*
 [13] *But you and I we've been through that*
 [14] *and this is not our fate,*
 [15] *So let us not talk falsely now,*
 [16] *the hour is getting late.*

Po cóż ta ekscytacja,
 rzekł złodziej z uśmiechem,
 Jakże wielu wśród nas,
 którzy życie obracają w żart.
 Tobie, mnie los przyprószył głowę dawno
 i nie to nam sądzone,
 Skończmy więc z nieprawdą,
 nadchodzi pełnia czasu.

[17] *All along the watchtower*
 [18] *princes kept the view*
 [19] *While all the women came and went,*
 [20] *barefoot servants too.*
 [21] *Outside in the distance*
 [22] *a wildcat did growl,*
 [23] *Two riders were approaching*
 [24] *the wind began to howl.*

Na baszcie swej twierdzy
 książęta trzymają straż,
 A szpaler kobiet w jedną, w drugą,
 bose sługi, jak i paż.
 Dookoła, w oddali, hen –
 żbik charczy, wzywa,
 Jezdni dwaj coraz bliżej,
 a wiatr wyć zaczyna.

przeł. Ryszard J. Reisner,
 Anna Igielska

Spróbuję przybliżyć się do dzieła krok po kroku:

- po pierwsze, chciałbym zaprezentować trzy różne interpretacje wiersza, które w sumie nie są jednak zadowalające,
- po drugie, chciałbym wymienić najważniejsze źródła literackie i kulturowe, na które powołuje się Dylan w swoim wierszu,
- i po trzecie, chciałbym podjąć na tym tle próbę nowej interpretacji.

2. Trzy interpretacje

Interpretacja nr 1 pochodzi od Waltera Schmitta i można ją scharakteryzować jako marksistowską. Według Schmitta *All Along the Watchtower* opisuje aktualny społeczny antagonizm klasowy zachodzący we współczesnym społeczeństwie i zapowiada – biblijnym językiem – uwolnienie tych, którzy są jeszcze uciskani. Wieśniak („Joker”) zostaje okradziony, a Złodziej („Thief”) uspokaja go, wskazując na rychły koniec życia. Wprawdzie „princes” pełnią jeszcze straż nad uciemiężonym ludem, ale uwolnienie uciśnionych daje już o sobie znać wyciem i nadciągającą burzą.

Interpretacja nr 2 pochodzi od Anthony’ego Scaduto, biografy Dylana, ale znajdziemy ją też u Stevena Goldberga. Ukierunkowuje się wyraźnie biograficznie. W myśl tego utworu *All Along the Watchtower* byłby opisem osobistego rozwoju pisarza, prowadzącym od wizji politycznej w takiej postaci, jakiej dawał on wyraz w swych wczesnych protest-songach, do wizji religijnej; od świeckiej filozofii do doświadczenia mistycznego. „Where once there was confusion, now there is peace. Dylan has paid his dues. He has discovered that the realization that life is not in vain can be attained only by an act of faith (...)” (Goldberg). Według Scaduto Dylan „is facing a personal Armageddon”: „describing a turning point in his life when he became aware of the sham and began to speak to himself about it, trying to understand that his own life was false”.

Interpretacja nr 3 pochodzi od Stephena Pickeringa i jest ukierunkowana teologicznie. Pickering samowolnie zmienia kolejność wersów (stawia dwie ostatnie strofy na początku), a następnie określa Dżokera i Złodzieja jako zbliżających się do siebie dwóch jeźdźców („two riders”). „The Joker and Thief are Dylan himself”, a centralne przesłanie *All Along the Watchtower* głosi, „that we are all two riders, Jokers and Thieves”. Opisując znaczenie tych dwóch postaci, odwołuje się on jednakże do symboliki tarota. „Joker” byłby Głupcem („Fool”), „Thief” odpowiadałby Wisielcowi („Hanged Man”) z tarota: pierwszy jako symbol młodości i nastawienia na to, co nieznanne, drugi natomiast jako symbol sędziwości i mądrości. Dialektyczny związek zachodzący między obojgiem wskazywałby na Boga stającego się ciałem, na Joshuę. Innymi słowy, człowiek miałby nosić w sobie Boga.

Wszystkie trzy interpretacje są niezadowalające i ostatecznie niewiarygodne. W próbie *marksistowskiego* odczytania dalece lekceważy się np. komponenty religijne. Interpretacja *biograficzna* to jawna insynuacja, która poza tym pozbawia piosenkę wszelkiej obiektywnej ważności. Interpretacja *teologiczna* manipuluje samowolnie kolejnością strof, a ponadto w odniesieniu do tarota jest jedynie w połowie słuszna. *Wszystkie trzy interpretacje* odwołują się tylko do treści. Ani razu nie podejmuje się w nich próby analizy we właściwym znaczeniu, chociażby elementów obrazowych czy struktury. Zaciekawionemu słuchaczowi pozostaje niemiłe uczucie, które wyrażane było już wcześniej przy okazji opisywania tej piosenki: Paul Williams zmełł – jak sam się

wyraził – *All Along the Watchtower* w „młynku analizy” i zakończył wyznaniem: „ładna piosenka. Ale pojawia się kilka drobnych pytań” (pytań, na które zresztą nie udziela odpowiedzi). Zrezygnował również Jon Landau: „Rather than see the song as something to be interpreted, I tend to see it as an evocation of mood (...)”. Robert Shelton określał piosenkę jako czystą grę słowną („word-play”). A Dennis Anderson podsumowywał w swej książce o Bobie Dylanie: „There is no easy explanation for this song”.

3. Trzy źródła tradycji

Literaturoznawstwo zaprowadzi nas dalej, jak sądzę. Klucz do zrozumienia piosenki leży w ustaleniu tego, jakimi źródłami literackimi i kulturowymi posłużył się tutaj Dylan. Przechodzę zatem do mojego drugiego punktu: źródeł tradycji w *All Along the Watchtower*.

Piosenka otwiera odniesienia w czterech różnych kierunkach, z których najpierw chciałbym dokładniej omówić trzy pierwsze źródła: Księgę Proroka Izajasza ze Starego Testamentu, symbolikę tarota oraz wiersz *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (*Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*¹ – przyp. tłum.) T.S. Eliota.

Izajasza, *po pierwsze*, cytuje się przede wszystkim w trzeciej strofie. I tak, wers 17, będący zarazem *key-line* piosenki („All along the watchtower”), stanowi bezpośrednie odwołanie do następującego miejsca u Izajasza: „For thus the Lord said to me: «Go, set a watchman, let him announce what he sees!» (Iz, 21, 6)². Kontynuację znajdziemy u Dylana w czterech końcowych wersach, czemu u Izajasza (21, 8–9) odpowiada:

Then he who saw a lion cried: „Upon a watchtower I stand, o Lord, continually by day, and at my post I am stationed whole nights. And, behold, here come riders, horsemen in pairs!” [...] And he answered: „Fallen, fallen is Babylon; and all the images of her gods he has shattered to the ground”³.

Jak wiadomo, Księga Proroka Izajasza opisuje, z perspektywy chrześcijaństwa, alternatywę daną człowiekowi wraz z wezwaniem do opowiedzenia się: albo za złem (którego konsekwencje odmalowane zostaną później w apokaliptycznym obrazie upadku), albo za dobrem (poprzez które wierzący znajduje pocieszenie).

¹ Polski przekład autorstwa Władysława Dulęby dostępny jest w dwujęzycznym wydaniu: T.S. Eliot, *Poezje wybrane*, wstępem opatrzył W. Borowy, przeł. W. Dulęba i in., Warszawa 1988, s. 36-43 – przyp. tłum.

² Iz 21, 6: „Bo tak powiedział do mnie Pan:/ «Idź, postaw wartownika,/ iżby doniósł, co zobaczy»”. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńceckich, Poznań 1996⁴, s. 865 – przyp. tłum.

³ Iz 21, 8–9: „I zawołał strażnik:/ «Na wieży strażniczej, o Panie,/ stoję ciągle we dnie,/ na placówce mojej warty/ co noc jestem na nogach». A oto przybywają jeźdźni,/ jeźdźcy na koniach parami./ Odezwał się jeden i rzekł:/ «Upadł Babilon, upadł,/ i wszystkie posągi jego bożków/ strzaskane na ziemi!»” (*ibidem*) – przyp. tłum.

Symbolika tarota, *drugie* źródło, a z nią także hebrajski judaizm – z obu wielkich religii światowych Zachodu ta druga – rzeczywiście przywołane zostają za pośrednictwem postaci Dżokera i Złodzieja. Odniesienie to trzeba jednakże postrzegać w sposób bardziej zróżnicowany niż czyni to Pickering. Dżoker symbolizuje błazna, głupotę człowieka. W *Lexikon der Symbole* interpretuje się go jako „napomnienie”: „Przepędzony ze swojej pierwotnej ojczyzny, człowiek jest w obcym mu otoczeniu nikim innym jak niepewnym siebie głupcem. Trzyma się kurczowo szczątków wartości ze swej lepszej przeszłości, podąża za wszystkim, co wabi nadzieją i jest niczym więcej jak zabawką każdego wrogiego przypadku”. Jego vis-à-vis, Złodziej, symbolizuje Wisielca, a dokładniej „próbę odwagi”. *Lexikon der Symbole* podaje, że „egzamin oznacza dla niego (...) konieczność utrzymania bądź odzyskania równowagi w sytuacji rozbieżności opinii – i jednocześnie warunek rozwijania własnej osobowości”.

Ale tarot udostępnia ponadto jeszcze dwa inne symbole, które również przywołuje się w *All Along the Watchtower*: Grajka lub Muzykanta oraz Wieżę Babilonu. Grajek lub Muzykant – przedstawia on kluczowy moment w samoświadomości Dylana – symbolizuje „człowieka, który odnalazł w sobie równowagę i dzięki temu bez trudu stoi w centrum swego świata”. „Rozpoznał on boską jedność świata, (...) we wszystkich pozornie przeciwstawnych, ścierających się ze sobą siłach rozpoznał dobro”. Dopiero w ten sposób – niewypowiedziany – nazwany zostaje cel. Złodziej, Wisielec, stoi w obliczu wyboru jednej z dwóch alternatyw: zostać Głupcem lub Muzykaniem. Decyzja ta powiązana zostanie z kolei z Wieżą Babilonu, symbolizującą apokaliptyczne zniszczenie. Według *Lexikon der Symbole*: „Człowiekowi nigdy nie wolno pretendować do roli Boga i próbować mieszać się w naturalny porządek rzeczy”.

A zatem oba źródła kreślą tę samą sytuację: w obliczu grożącego unicestwienia, ludzkie „ja” staje wobec alternatywy i wezwane jest do dokonania wyboru, tak samo w chrześcijaństwie starotestamentowym, jak i w hebrajskim judaizmie – ponadreligijnie.

Wiersz *The Love Song of J. Alfred Prufrock* T.S. Eliota, *trzecie* źródło tradycji w *All Along the Watchtower*, cytowany jest równie wyraźnie, bezpośrednio chociażby w wersji 19, gdzie Eliotowskie „In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo” („W salonie, gdzie kobiet przechadza się wiele,/ Rozmowa o Michale Aniele”⁴ – przyp. tłum.) ulega przesunięciu czasowemu i występuje jako „While all the women came and went”. Niemniej jednak dominują nawiązania pośrednie, np. poprzez obraz Głupca („Fool”), występujący również u Eliota; przez podkreślanie znaczenia czasu (por. wers 16: „the hour is getting late”); przez wskazywanie na autocharakterystykę Prufrocka: „No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be” (por. wers 18: „princes kept the view”) etc. To trzecie źródło opisuje po raz trzeci znaną już sytuację, tyle że teraz z perspektywy literackiej moderny. J. Alfred Prufrock – podążam tu za znanymi analizami i interpretacjami utworu Eliota – jest również wezwany do dokonania wyboru w obliczu upływającego czasu. „The first half of *Prufrock* is devoted to a systematic confusion of temporal and eternal disciplines”. Ale Prufrock nie znajduje już żadnej drogi wyjścia. Według Ezry Pounda jest on „a portrait of a character which fails”. W interpretacji Rudolfa Germera człowiek u Eliota o tyle tylko żyje jako człowiek, o ile dokona on wyboru między dobrem a złem. Egzystencja Prufrocka natomiast pozostaje trywialna, banalna, błaha, strachliwa, letargiczna – ten motyw niezdecydowania zawiera w sobie odniesienie do Hamleta. Wolfgang Riehle reasumuje: Prufrock nie stawia

⁴ T.S. Eliot, *op. cit.*, s. 37 i n. – przyp. tłum.

decydującego pytania, w związku z czym zastyga we własnym „ja”, opiera się doświadczeniu rzeczywistości przekraczającej granice „ja”.

4. Próba nowej interpretacji

To trzecie źródło obecne jest jednak nie tylko na poziomie treściowym (wzgl. tematycznym) i metaforycznym, lecz także formalnym. *All Along the Watchtower* przejmując bowiem z wiersza Eliota również dramatyczną opozycję „you and I”. Eliot pisze np.: „Let us go then, you and I”. U Dylana z kolei widać ją choćby w wersji pierwszym: „There must be some way out of here” i trzynastym: „But you and I we’ve been through that”. Tak oto przechodzę do mojego trzeciego i ostatniego punktu: nowej interpretacji wiersza *All Along the Watchtower* jako samodzielnego tworu artystycznego, ukształtowanego przez Dylana z różnych, a przecież zarazem podobnych momentów tradycji.

Dylan ukazuje tutaj przez odniesienie do trzech porównywalnych ze sobą tekstów obraz ludzkiego życia, który konfrontuje *de facto* z wezwaniem skierowanym do „ja”: wezwaniem do podjęcia (moralnego) wyboru, bez względu na wyznanie i religię, oraz do osiągnięcia doskonałości lub całkowitości, równowagi – pojmowanych niekoniecznie transcendentnie, ale w każdym razie metafizycznie. W *pierwszej strofie* nakreślono z perspektywy Dżokera obraz ludzkiego życia, które charakteryzuje opresyjność (w. 1), zamęt (w. 3), niepokój i napięcie (w. 4), wyzysk (w. 5 i 6) oraz radykalnie odmienne wyobrażenia o wartościach (w. 7 i 8). W *drugiej strofie* ten obraz świata zostaje skrytykowany i odrzucony – z perspektywy Złodzieja, który w stosunku do Dżokera jest bardziej zaawansowany. Pogląd życiowy Dżokera nie powinien budzić zdenerwowania (w. 9), choć szeroko rozpowszechniony (w. 11 i 12), nie ma dla „ja” ani aktualności (w. 13), ani nieodwołalności (w. 14). Należałoby więc już wreszcie skończyć z tym samooszukiwaniem się (w. 15), gdyż czasu na to (wzgl. czasu życia) nie mamy bez liku (w. 16).

Ten dramatyczny monolog w *trzeciej strofie* wyniesiony zostaje raz jeszcze na nowy poziom; po dramatycznej mowie niezależnej rozszczepionego „ja”, następuje opis sytuacji jak gdyby przez narratora personalnego⁵. W stosunku do obu poprzednich ten obraz ludzkiego życia jest nie tylko kolejnym, lecz także nadrzędnym. Wezwanie do podjęcia decyzji wymaga odpowiedzi, dążenie do doskonałości wymaga wypełnienia – zarówno od mężczyzn, jak i od kobiet, zarówno od książąt, jak i od służących (a więc bez względu na płeć i relację władzy). I w końcu: zarówno przed kilkoma tysiącami lat, za czasów proroków, jak i dziś (a więc ponadczasowo). Obraz ukazany w *key-line* piosenki – „all along the watchtower” – wyraża nie co innego, jak właśnie tę absolutność: czasu (= „all the time”) i miejsca (= „along the watchtower”, czyli wiecznie w kółko). Wiersz *All Along the Watchtower* mówi zatem o kontyngencji człowieka jako imperatywie.

Któż jednak jest owym „ja” charakteryzowanym przez narratora personalnego? Trzeba by tu raz jeszcze na chwilę sięgnąć wstecz i dopełnić całość *czwartym*, dotychczas zatajanym źródłem tradycji Dylana: mianowicie tradycją folkową. *All Along the*

⁵ Na temat kategorii narracji personalnej zob. F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, wybór tekstów, oprac. i przekład R. Handke, Kraków 1980, s. 253-254 – przyp. tłum.

Watchtower stanowi wariację na temat klasycznej strofy balladowej, tzw. stancy Chevy Chase. Zobrazuję to pewnym szcegółem:

Pierwszy wers piosenki Dylana brzmi:

There múst be sóme way óut of hére

Ten rodzaj śpiewu to Sprechgesang. Podąża on za intonacją mówiącego, dzięki swemu czteroakcentowemu jambowi jest prosty, naturalny – typowy dla stancy Chevy Chase właściwej tradycji folkowej, jak to opisał chociażby Hans-Werner Ludwig. Zupełnie inna jest wersja tej piosenki stworzona przez Jimiego Hendrixa, u którego pierwszy wers brzmi:

Thére must bé some kind of wáy óut of hére

To jamb sześćcioakcentowy, w którym „out” uwydatnione zostaje dodatkowo przez napieranie na siebie dwóch (sąsiadujących – przyp. tłum.) akcentów. A więc u Dylana tradycyjne metrum, także raczej tradycyjny sposób prezentacji – z gitarą akustyczną i harmonijką jako instrumentami akompaniującymi; u Hendrixa wyszukane napięcie estetyczne, związane z mocnym perkusyjnym rockiem i improwizacjami gitary elektrycznej wraz z efektem „wah-wah”⁶. Dylan posługuje się tu świadomie tradycją folkową. Widać to wyraźnie również przy porównaniu z kolejną wersją piosenki: Wenera Lämmerhirta z roku 1975. U Lämmerhirta wprowadzono zupełnie inne instrumenty, obok gitary klasycznej m.in. flet poprzeczny. Przede wszystkim dominuje tu *muzyka*, nie tekst – jak u Dylana.

All Along the Watchtower Boba Dylana świadomie przywołuje tradycję folkową: poprzez metrykę i rodzaje rymów stancy Chevy Chase; poprzez tradycyjny sposób prezentacji; poprzez dominację tekstu nad muzyką. Balladopodobny jest też wreszcie schemat pytanie-odpowiedź widoczny w relacji strof pierwszej i drugiej. Następuje tu wyraźny zwrot do pospolitego ludu, normalnego, przeciętnego człowieka: do każdego. Tym samym rozpoznawalne staje się dydaktyczne zakomponowanie wiersza, które chciałbym jeszcze odtworzyć. W *pierwszej strofie* ukazano obraz ludzkiego życia, który każdemu jest znajomy: tak samo jak Dżoker, każdy słuchacz zna życie jako ciężar, jako żart: „life is but a joke”. W *drugiej strofie* ta wizja świata zostaje jednak anulowana, rozpoznana jako pewne stadium rozwoju przeszłości i jako wizja fałszywa; i rzeczywiście, każdy mógłby przyznać, że życie musi być czymś więcej niż tylko żartem – że w całym tym zamęciu („confusion”) musi istnieć jakiś sens. Tak więc ta druga część wiersza stanowi wskazówkę do uwolnienia się od rozpowszechnionego wprowadzie, lecz fałszywego poglądu na życie i do przypomnienia sobie o tym, który przeciwstawia się bezsensowności wyrażonej w pierwszej strofie. Streszcza się on najpierw w *trzeciej strofie* jako wypowiedź narratora obiektywnego, względnie jako wypowiedź obiektyw-

⁶ Wah-wah – popularny efekt gitarowy (choć nazwa ta funkcjonuje również w kontekście choćby trąbki), zwany w Polsce „kaczka” – polega na modulowaniu dźwięku, najczęściej przy użyciu odpowiedniego pedału, w efekcie czego instrument generuje brzmienie przypominające wymowę sylaby „wah” (przykładem wysmakowanego użycia efektu wah-wah może być gra Davida Gilmoura z Pink Floyd w utworze *Stay*, opublikowanym na albumie *Obscured by Clouds* z 1972 roku) – przyp. Piotr Pławuszewski.

na: wezwanie do podjęcia decyzji, do starania się o doskonałość dotyczy wszystkich ludzi i zarazem wszystkich czasów – „all along the watchtower”. Jednakże w końcowej części tej strofy przeszłość opowiadania („a wildcat did growl”) przybliży się do terażniejszości słuchacza („two riders were approaching”): „progresywna forma” czyni tym samym czytelnym apelatywny charakter zakończenia wiersza. „Ja” rozszczepione na Dżokera i Złodzieja to mianowicie „ja” samego słuchacza. *All Along the Watchtower* wzywa słuchacza do tego, by obie postaci – Dżokera i Złodzieja – rozpoznał w swym własnym „ja”, odróżnił i by konsekwentnie przemierzył drogę poznania, którą wytyczono w piosence.

5. Perspektywa

All Along the Watchtower prezentuje się tu więc wyraźnie jako poemat dydaktyczny – poemat wszakże, którego główna nauka nie wynika, jak widać, bezpośrednio z samego utworu. Wracam w tym miejscu do mojego pytania wyjściowego: Czy dzisiejsza liryka masowa jest rzeczywiście ahistoryczna? Albo jak ma się ona do tradycji? Piosenka *All Along the Watchtower* okazała się utworem hermetycznym, wierszem z kluczem, którego znaczenie można było wyprowadzić jedynie na drodze wskazanej przez cztery wymienione źródła tradycji. Tylko na drodze – okrężnej poniekąd – wiodącej przez samo dziedzictwo kulturowe można było zrozumieć przesłanie tego wiersza. Formalnie tradycja zostaje w ten sposób zinstrumentalizowana, wstawiona w funkcjonalny związek. Dzisiejsza liryka w rodzaju *All Along the Watchtower* nie wypiera się zatem tradycji, lecz – wprost przeciwnie – posługuje się nią: to jedno. Tym bardziej zaskakujące będzie drugie: *All Along the Watchtower* formułuje po raz kolejny – przynajmniej jak na rok 1968, rok rewolty przeciw „tysiącletniej stęchliznie”⁷, rok odcinania się od zakurzonych tradycji – owe wezwanie do podjęcia decyzji, do starania się o doskonałość, jakie podnoszono już w chrześcijaństwie, judaizmie i w literackiej modernie – jakkolwiek nie w przestarzałej formie starotestamentowej przypowieści prorockiej; a także nie w języku i formie niekomunikatywnej, abstrakcyjnej liryki książkowej moderny, lecz w postaci apelatywnej muzyki z tekstem dla mas. Wierszami takimi, jak ten, Dylan aktualizuje dziedzictwo tradycji, podtrzymuje je przez reprodukcję, przekazuje. To, co, jako zastygłe w swym dawnym kształcie, przestarzałe, stało się dla nas, dzisiejszych ludzi niezrozumiałe, odżywa na nowo.

Tak oto stwierdzenie zawarte w zdaniu wprowadzającym obraca się w swe diametralne przeciwieństwo: nie w oczywistości dzisiejszej liryki zaznacza się abnegacja względem tradycji, lecz raczej w padaniu na kolana przed podiami martwych proroków i poetów; nie w kulturze protestu, kulturze marginesu, kontrkulturze, popkulturze dochodzi do wyrzeczenia się tradycji, ale raczej u stale spoglądającego wstecz kulturalnego establishmentu, w kulcie klasycyzmu. Nie mówimy tu oczywiście niczego prze-

⁷ Autor przywołuje tu słynny rymowany slogan transparentowy „Unter den Talaren – Muff von 1000 Jahren” („Pod togami – tysiącletnia stęchlizna”), który 9 listopada 1967 r., podczas uroczystości przekazania urzędu rektora na uniwersytecie w Hamburgu, posłużył studentom do wyrażenia protestu przeciwko stagnacji w pracowaniu zła III Rzeszy oraz przeciwko niedemokratycznej polityce uniwersyteckiej. Slogan ten stał się mottem rewolty roku 1968 – przyp. tłum.

ciwko Izajaszowi czy przeciwko Joshui, albo też przeciwko Eliotowi. Wręcz przeciwnie: gdyby ci ludzie dziś jeszcze żyli, z pewnością siedzieliby przy jednym stole raczej z Dylanem niż z dzisiejszymi krytykami literackimi (albo literaturoznawcami). Dzisiejsza liryka, posługując się tradycją i nadając jej stosowny do czasów estetyczny – i medialny – kształt, stwarza ową kontynuację, z której żyje kultura. W ten sposób zapewnia sobie historyczną nośność dla dnia dzisiejszego – i swą pozycję jako tradycja dla dnia jutrzejszego. Również o tym mówi nam *All Along the Watchtower*.

przeł. Anna Igielska

Bibliografia

- Andersen Dennis, *The Hallow Horn. Bob Dylan's Reception in the United States and Germany*, München 1981.
- Bauer Wolfgang, Dümotz Irmtraud, Golowin Sergius, *Lexikon der Symbole*, Wiesbaden 1980.
- Faulstich Werner, *Rock – Pop – Beat – Folk*, Tübingen 1978.
- Germer Rudolf, *T.S. Eliots Anfänge als Lyriker (1905–1915)*, Heidelberg 1966.
- Goldberg Steven, *Bob Dylan and the Poetry of Salvation*, „Saturday Review”, 30.05.1970. Przedruk w: *Bob Dylan. A Retrospective*, red. C. McGregor, London 1972.
- Grey Michael, *The Art of Bob Dylan. Song & Dance Man*, London 1981².
- Landau Jon, *John Wesley Harding*, „Crawdaddy” 1968. Przedruk w: *Bob Dylan. A Retrospective*, red. C. McGregor, London 1972.
- Ludwig Hans-Werner, *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, Tübingen 1981.
- Pickering Stephen, *John Wesley Harding*, w: *Dylan. A Commemoration*, red. S. Pickering (b.m.w.), 1971².
- Riehle Wolfgang, *T.S. Eliot*, Darmstadt 1978.
- Scaduto Anthony, *Bob Dylan*, London 1973².
- Schmitt Walter, *Bob Dylan halb & halb*, Trier 1979, t. 2.
- Shelton Robert, *Dylan sings of Lovers, Losers*, „New York Times”, 14.01.1968.
- T.S. Eliot*, „Prufrock”, „Gerontion”, „Ash Wednesday” and Other Shorter Poems. A Casebook, red. B.C. Southam, London 1978.
- Williams Paul, *Tom Paine persönlich. Zum Verständnis von Dylan*, w: *Let It Rock*, red. F. Schöler, München 1975.