

Słuchający Stanisław Barańczak: przekad i akuzmatyka

Andrzej Hejmej

ANDRZEJ HEJMEJ Uniwersytet Jagielloński, Kraków

ŚLUCHAJĄCY STANISŁAW BARAŃCZAK: PRZEKŁAD I AKUZMATYKA

Ascoltando i doświadczenie akuzmatyczne

Nierozłączność logosu i melosu w świecie Stanisława Barańczaka jest przejawem, najogólniej mówiąc, doświadczenia „słuchającego”, doświadczenia, którego reperkusje odnajduje się m.in. w serii tekstów na nowo uporządkowanych i zestawionych w antologii *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*¹. „Słuchający” muzyki, jeśli przyjąć założenia Jeana-Luca Nancy’ego i uwzględnić konsekwencje wywodu filozofa, odsłania w rzeczywistości skomplikowany problem *ascoltando*, który łączy się i z wąsko rozumianym słuchaniem (w wymiarze estetycznym), i z każdym wykonaniem muzycznym, i wreszcie z konkretną kompozycją muzyczną². Nie ulega wątpliwości, że krótki komentarz opatrzony sugestywnym tytułem *Ascoltando*, pełniący funkcję przedmowy do książki Petera Szendy’ego *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, może stanowić dogodny punkt wyjścia w refleksji nad nietypowymi zapisami przekładowymi Barańczaka, ich oryginalnością i odrębnością.

Wybór tekstów okazuje się oczywiście z paru powodów wyjątkową antologią przekładów literackich, co sygnalizuje chociażby formuła tytułowa (*Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*) odnosząca się pośrednio do obranego sposobu działania literackiego, przekładów zupełnie innych niż te, do których przyzwyczaił swoich czytelników wytrawny tłumacz Szekspira i angielskich poetów metafizycznych XVII wieku. Główny jednak powód mówienia o wyjątkowości zbioru pozostaje w zasadzie niezmienny: żywioł tłumaczenia wznieca tym razem nie sama lektura tekstu, adaptacyjne czytanie, lecz przede wszystkim doznania słuchowe – słuchanie muzyki³. Przekład w takim wypadku jawi się więc paradoksalnie – by sparafrazować znaną translatologom formułę – jako najbardziej intymny akt słuchania⁴. Równoprawnym względem języka impulsem aktywności pisarskiej stają się dobiegające

¹ *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*. Wybór R. Krynicki. Kraków 2016. Dalej do tej antologii odsyłam skrótem B. Liczby po skrócie oznaczają numery stron.

² Posługując się w ten sposób rozumianą kategorią *ascoltando*, J.-L. Nancy (*Ascoltando*. W: P. Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Précédé de *Ascoltando* par J.-L. Nancy. Paris 2001, s. 7, 9) proponuje w rezultacie szerokie i specyficzne ujęcie fenomenowi słuchania.

³ Jak zasadnie stwierdza ceniony muzykolog K. Berger (*Koncert Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza” 2017, nr z 12 I, s. 15): „Barańczak tłumaczy na poezję nie tylko libretto, lecz także muzykę”.

⁴ Nawiązuję tu do często przywoływanej przez translatologów tezy G. Ch. Spivak (*Komparatystyka ekstremalna*. Przeł. D. Kołodziejczyk. „Recykling Idei” 2008, nr 10, s. 133): „przekład jest najbardziej intymnym aktem czytania”. Polskie tłumaczenie stanowi znacznie skróconą i przere-

z głośników dźwięki muzyczne i obecność głosu Innego (śpiew, recytacja, *Sprechgesang*, *Sprechstimme*), głosu zapośredniczonego za sprawą technologii, który domaga się wejścia w niepowtarzalny, nieoczywisty co do konsekwencji, mocno skomplikowany – zważywszy na uwarunkowania nowoczesnej kultury akuzmatycznej – dialog.

Powstające w tym trybie przekłady należałoby rozpatrywać, jak sądzę, przede wszystkim jako przejaw funkcjonowania we współczesnej kulturze pisma i kulturze dźwięku, jako rezultat ponawianych – w różnych okolicznościach życiowych – prób językowej manifestacji tego, co przynosi doświadczenie audialne, a zatem i tego, co wiąże się z fenomenem *ascoltando*. Obierany tutaj kierunek interpretacji wyznacza wprost formuła tytułowa *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, gdzie wypunktowane są w najprostszy sposób trzy istotne informacje: pojawia się mianowicie nazwisko wybitnego tłumacza (w centrum zainteresowania będzie jego aktywność jako „słuchającego”), odnotowany zostaje dominujący rodzaj percepcji, tzn. słuchanie (warto zwrócić uwagę na charakterystyczne użycie formy czasu teraźniejszego i akcentowanie wymiaru performatywnego – „słucha”⁵), wreszcie określony jest pośrednio, aczkolwiek dość jasno stosunek do tradycji kulturowej (słuchanie „arcydzieł” zdradza powody wchodzenia z nią w dialog i równocześnie ujawnia nastawienie do przeszłości). Informacje te niewątpliwie orientują i wpływają na wszelkie próby interpretacji przekładów pomieszczonych w zbiorze, nie są bez znaczenia także i w naszym wypadku, w sytuacji, gdy rozstrzyga się cztery zasadnicze kwestie: po pierwsze, praktykę słuchania w kulturze akuzmatycznej; po drugie, potrzebę słuchania i „utekstowania” realizacji muzyki wokalne czy wokально-instrumentalne; po trzecie, sposób traktowania nietypowych tłumaczeń; po czwarte, stosowność dokonanego wyboru utworów (choć to sprawa poniekąd oczywista) i porządek przekładów zaproponowany przez Ryszarda Krynickiego.

Kwestia wyjściowa, odnosząca się do uwarunkowań praktyk słuchania pośredniego, ma dla mnie kluczowe znaczenie, stąd też w centrum uwagi pozostanie specyficzna forma percepcji słuchowej, upowszechniająca się stopniowo od początku ubiegłego stulecia. Możliwości słyszenia/słuchania, niepomierne rozszerzone w XX wieku, przynoszą nowy rodzaj zmysłowego doświadczenia rzeczywistości – doświadczenie akuzmatyczne. Zmieniają one nieodwracalnie zarówno sytuację słuchającego, jak i jego status (*nb.* skalę tego procesu sygnalizuje i próbuje oszacować Nancy w przywołanej przedmowie do książki Szendy’ego, pisząc o muzyce jako takiej dziedzinie sztuki, która w poprzednim stuleciu doznała za sprawą rozwoju techniki najdalej idących przemian⁶). W tych warunkach problem *ascoltando* prezentuje się już w nieco innym świetle, reorientuje sposób podejścia

dagowaną wersję tekstu G. Ch. Spivak *Rethinking Comparativism* („New Literary History” 2009, nr 3).

⁵ Ten wymiar związany z aktywnością słuchania akcentowany jest przez J. Dembińską-Pawelc (*Stanisław Barańczak słucha Mozarta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1), która przejmując wprost schemat formuły tytułowej omawianej antologii. Należałoby odnotować, że interesującą nas formułą wcześniej – i wiele lat przed ukazaniem się antologii – posłużył się M. Woźniak; jego wiersz zatytułowany *Stanisław Barańczak słucha arii Mozarta* znajduje się w tomie *Iluminacje, zaćmienia, szarość* (Kraków 2000, s. 27).

⁶ Nancy, *op. cit.*, s. 11.

do koncepcji działania twórcy oryginalnych przekładów, wymaga niezbędnej rewizji w związku ze słuchaniem pośrednim i funkcjonowaniem w określonej przestrzeni paratopicznej (do tej kwestii trzeba będzie jeszcze parokrotnie powrócić). Barańczakowi – mimo iż zapewne ani nie poznał on osobiście Pierre’a Schaeffera, ani też chyba nie interesował się nigdy koncepcją Schaefferowskiej „muzyki konkretnej” („*musique concrète*”) – przyszło żyć w epoce przemian kulturowych dokonujących się pod wpływem rozwoju technologii, którą trafnie zdiagnozował w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku właśnie francuski kompozytor, mając na względzie charakter i znaczenie nowoczesnego doświadczenia audialnego. Autor *Traité des objets musicaux*, jak wiadomo, wyróżnia najogólniej dwa rodzaje percepcji słuchowej: „czyste słuchanie” („*la pure écoute*”) i „słuchanie skutków” („*l’écoute des effets*”)7, nowe zaś warunki słuchania kształtujące nowoczesne ucho ujmuje przy użyciu formuły „a k u z m a t y k a”. W świetle rozumienia „akuzmatyki” przez Schaeffera (nie zapominając o pochodzeniu słowa utworzonego od gr. ἀκούω – ‘słyszę’) szczególnej wagi nabiera praktyka słuchania dźwięków przemieszczonych, „słuchania skutków”, tzn. reakcja odbiorcy na zjawiska dźwiękowe redystrybuowane z wykorzystaniem, najprościej byłoby dzisiaj powiedzieć, rozmaitych protez technologicznych.

Na tym jedynie naszkicowanym tutaj tle problemowym rozpatrywać będę konsekwencje funkcjonowania człowieka w nowoczesnej kulturze audialnej, konsekwencje upowszechniania się praktyk słuchania pośredniego, coraz intensywniejszego – za sprawą technologii, jak też indywidualnych wysiłków preparowania własnej („prywatnej”) audiosfery – wkradania się dźwięku w przestrzeń codzienności lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Precyzyjne dane, które można by uzyskać w wyniku analiz przeprowadzanych przy użyciu różnych narzędzi i metod badawczych (zwłaszcza medjoznawczych czy socjologicznych), są w tym miejscu zbędne – w zupełności wystarczy bowiem dostrzeżenie kierunku zachodzących zmian w szerszym kontekście kulturowym. W czasach, gdy powstają pierwsze Barańczakowe przekłady „do muzyki” i „dla muzyki” (m.in. tłumaczenie 21 tekstów *Księżycowego Pierrota* (*Pierrot lunaire*)8 w 1976 roku), sytuacja słuchania w trybie zapośredniczonym – np. głosu transmitowanego bezpośrednio lub odtwarzanego, nagranej muzyki, zarejestrowanych dźwięków środowiska – nie łączy się już z samą fascynacją rozwojem techniki. U Barańczaka nie rodzi ona ani przesadnego entuzjazmu czy nadmiernej ekscytacji (jak np. w latach trzydziestych u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, o czym najlepiej świadczy cykl poetycki *Płyty Carusa* z tomu *Profil białej damy* opublikowanego w 1930 roku9), ani septycyzmu bądź sarkazmu (jak niegdyś w połowie lat dwudziestych u Józefa Piłsud-

7 P. Schaeffer, *Akuzmatyka*. W zb.: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór, red. Ch. Cox, D. Warner. Gdańsk 2010, s. 108 (przeł. J. Kutyla). Zob. też P. Schaeffer, *L’Acousmatique*. W: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris 1977 (wyd. 1: 1966), s. 93.

8 Przekłady S. Barańczaka opublikowane zostały po raz pierwszy w Programie Krakowskiego Teatru Muzycznego – A. Schönberg, *Księżycowy Pierrot. – Noc rozjaśniona*. Red. programu J. Opalski. Scena Operowa. Polska prapremiera sceniczna: 20 XII 1976. Zob. *Księżycowy Pierrot*. Muz. A. Schönberg. Tekst franc. A. Giraud. Tekst niem. O. E. Hartleben. Tekst pol. S. Barańczak, B 347–360.

9 M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Płyty Carusa*. W: *Profil białej damy*. Warszawa 1930.

skiego nagrywanie i fenomen utrwalonego głosu¹⁰). Inaczej mówiąc, funkcjonowanie w kulturze akuzmatycznej, stopniowo kształtowanej w wyniku rozwoju technologii komunikacyjnych, ekspansji przemysłu fonograficznego, upowszechnienia urządzeń rejestrujących i odtwarzających dźwięk, staje się dla Barańczaka i jego współczesnych czymś „naturalnym”, co trzeba uznać za jeden z ważniejszych skutków rozpoczętego w ubiegłym stuleciu i postępującego nadal procesu formowania się społeczeństwa medialnego.

Sytuowanie „języka-w-dźwięku”

Kwestia protez technologicznych związanych ze słyszeniem/słuchaniem i ich wpływu w latach siedemdziesiątych oraz osiemdziesiątych XX wieku na sposób codziennego funkcjonowania, jak również kwestia form działania artystycznego w takich warunkach wydają się w pobieżnym rozpoznaniu dość oczywiste. Jest rzeczą poniekąd bezsporną, że dźwięk akuzmatyczny umożliwia Barańczakowi, po pierwsze, słuchanie w dowolnie wybranym czasie muzycznych „arcydzieł” i obcowanie z głosami ulubionych wykonawców, po drugie – w konsekwencji – stwarzanie własnej przestrzeni paratopicznej¹¹. Sprawy jednak komplikują się niepomierne wraz z uświadomieniem sobie faktu, iż doświadczenie akuzmatyczne nie sprowadza się wyłącznie do percypowania – w sztucznie rozszerzonej audiosferze – przemieszczonego dźwięku za pomocą nagrań muzyki czy naturalnego środowiska dźwiękowego, ale też pełni zasadniczą funkcję w rozumieniu fenomenu języka (w tym właśnie okresie, co warto zaznaczyć, pojawia się w obiegu naukowym kategoria oralności „wtórnej”¹², a niewiele później – oralności zmediatyzowanej¹³).

Uwarunkowania kolejnej fazy kształtowania się w XX wieku nowoczesnego doświadczenia audialnego – zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – powodują, że słuchającego Barańczaka zajmuje już nie „język-hałaś” (i językowa rejestracja dźwięków środowiskowych), jak niegdyś twórców pierwszych awangard, i nie autorskie realizacje tekstu dźwiękowego, jak w sytuacji poetów dźwiękowych rozwijających działalność od lat pięćdziesiątych, czy nawet koncepcje zapisu tekstowego forsowane przez eksperymentatorów pokroju Mirona Białoszew-

¹⁰ Bezcenne uwagi znalazły się w *Przemówieniu Marszałka Józefa Piłsudskiego na rzecz Uniwersytetu im. Batoiego w Wilnie z 5 IX 1924*, utrwalonym na płycie firmy „Orpheon” (Or. 107 b. mx: 2-40026, 1924).

¹¹ Określenie to – „przestrzeń paratopiczna” – odnosi się tutaj wyłącznie do fenomenu kultury akuzmatycznej. Przy tej okazji chciałbym dodać, że kwestia paratopii w odmiennym zakresie rozstrzygana jest przez francuskiego badacza D. Maingueneau (*Dyskurs literacki. Paratopia i scena wypowiedzenia*. Przeł. H. Konicka. Warszawa 2015, s. 137 n.), który wyróżnia m.in. takie przypadki, jak „paratopia tożsamości”, „paratopia przestrzenna”, „paratopia czasowa” (także „paratopia lingwistyczna”). Zob. D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris 2004. Zob. też D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Louvain-la-Neuve 2016.

¹² W. J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*. Przekł., wstęp J. Japola. Wyd. 2, przejr. i popr. Warszawa 2011, *passim*. Zob. też W. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London – New York 1982.

¹³ Zob. P. Zumthor, *Oralité*. „Intermédialités” 2008, nr 12: *Mettre en scène / Directing*, s. 174.

skiego bądź Mariana Grześczaka¹⁴, lecz „język-w-dźwięku”. Język ten rodzi się *ad hoc* czy to pod wpływem mowy (transmitowanych lub zarejestrowanych i odtwarzanych wypowiedzi, zasłyszanych w rozmaitych okolicznościach), czy to pod wpływem przygodnej i niepowtarzalnej konfrontacji różnych języków w sferze brzmieniowej (granicznym rezultatem tego rodzaju *jeux de mots*, upajania się „muzyką mowy obcej”¹⁵, są niewątpliwie fonety)¹⁶, czy to wreszcie pod wpływem słuchania muzyki („słuchania skutków”) i, najszerzej ujmując, słyszenia/słuchania rzeczywistości – bycia *w* dźwięku w warunkach kultury akuzmatycznej. Konsekwencje funkcjonowania w takich realiach okazują się o tyle przełomowe, że słuchanie pośrednie zaczyna stanowić integralny składnik słuchania jako takiego (a nawet jest z nim utożsamiane), co znajduje wyraz w wielu tekstach, jak np. *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* ze zbioru *Chirurgiczna precyzja czy Kontrapunkt* z tomu *Widokówka z tego świata*¹⁷. Ten ostatni zresztą tworzy, w moim przekonaniu, wyborny manifest doświadczenia akuzmatycznego, chociażby ze względu na następujący – niejednokrotnie komentowany przez interpretatorów – *passus*:

Przez chwilę, przez chwilę gładzić zwięzłe spleciony warkocz
kontrapunktu, rozważać cud współlistnienia głosów,
z których każdy odbywa w czasie osobną podróż,
a w każdym punkcie czasu związuje je inna harmonia.

W przywołanym fragmencie odnajduje się wnikliwą poetycką charakterystykę nowoczesnego fenomenu akuzmatyki, mechanizmów, które decydują o doświadczeniu akuzmatycznym (widać przy tym doskonale od początku, od momentu lektury inicjalnego zdania utworu, że w nowych okolicznościach nie chodzi wyłącznie o praktykę słuchania muzyki dająca się ująć w kategoriach *ascoltando*)¹⁸. Wśród pojawiających się argumentów, które pozwalają na to, by obwieścić wiersz manife-

¹⁴ Zob. P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu? Teatralne konteksty wierszy-partytur Mirona Białoszewskiego i Mariana Grześczaka*. W: *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy: Białoszewski – Czyż – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza*. Kraków 2020.

¹⁵ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Londyn 1995, s. 112.

¹⁶ Przekład – nie tylko zresztą ten inspirowany słuchaniem muzyki – opiera się u Barańczaka niezadko na zaskakującej analogii brzmieniowej (inspiracjach fonetycznych), o czym świadczą m.in. jego fonety (similofony) i, najogólniej, realizacje określane jako „poligłędźby”. Zob. S. Barańczak, *Poligłędźby*. W: jw., s. 112–135.

¹⁷ S. Barańczak: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. W: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 9; *Kontrapunkt*. W: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 44.

¹⁸ Por. komentarze i interpretacje m.in.: A. Poprawa, *Bach w samochodzie, albo próba harmonii. O „Kontrapunkcie” Stanisława Barańczaka*. „Warsztaty Polonistyczne” 1993, nr 2. Przedruk w: A. Poprawa, *Formy i afirmacje*. Kraków 2003. – J. Dembińska - Pawelec, *Stanisław Barańczak – „niepowtarzalny rytm wiersza”*. W: „*Poezja jest sztuką rytmu*”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz, Rymkiewicz, Barańczak). Katowice 2010. – A. Reimann, *Kontrapunkt, albo poetycka definicja techniki polifonicznej*. W: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich: Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*. Poznań 2013. – I. Puchalska, *Zaskoczenia*. W: *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*. Kraków 2017. Zob. też I. Puchalska, „*Deus ex machina*”, czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka. „Ruch Literacki” 2013, z. 4/5.

stem tego rodzaju doświadczenia, dwa są najważniejsze, a mianowicie symultaniczność zjawisk dźwiękowych („zwięzłe spleciony warkocz / kontrapunktu”, „cud współlistnienia głosów”) i charakterystyczne przemieszczenie dźwięków („cud współlistnienia głosów, / z których każdy odbywa w czasie osobną podróż”), rodzące skądinąd fenomen paratopicyzności („w każdym punkcie czasu wiązuje je inna harmonia”) i nieunikniony efekt przemocy dźwięku, wyekspozowany już w pierwszych wersach utworu:

Wariacje dla Goldberga, w rozpoznawalnym od razu nagraniu Glenna Goulda, bryznęły z głośników stereo, gdy włączył starter [...].

Formułowane dotychczas uwagi przynajmniej z jednego podstawowego powodu wymagają niezbędnego komentarza, wszak sytuacja akuzmatycznego bycia w dźwięku, tzn. pozostawania pod wpływem dźwięku zapośredniczonego, przemieszczonego, „nie-na-miejsku”, przybiera – w najogólniejszym rozpoznaniu – dwie zupełnie odmienne formy. Słuchanie jest sprowokowane bowiem albo zewnętrznymi okolicznościami, a zatem przygodne, przypadkowe, narzucone (o sytuacjach tego rodzaju słyszenia/słuchania i przemocy dźwięku traktują przywołane utwory: *Kontrapunkt* oraz *Z okna na któryś piętrze ta aria Mozarta*), albo też świadomym wyborem odbiorcy, a więc zamierzone, zaplanowane, niejednokrotnie poprzedzone pogłębionymi studiami (efektami są m.in. przekłady tekstów do muzyki wokalne i wokainstrumentalne zebrane w antologii *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, także cały cykl *Podróż zimowa*, na który składają się „wiersze do muzyki”¹⁹). Działanie w drugim wypadku – związane z określoną wrażliwością muzyczną i uwarunkowane w decydującej mierze indywidualnie stwarzaną czy preparowaną audiosferą (słuchanie wybranych przez siebie wykonani określonych kompozycji muzycznych) – okazuje się dla Barańczaka impulsem do aktywności przekładowej, obrania niekonwencjonalnego trybu translacji, sytuowania „języka-w-dźwięku”, które ma postać praktyki intermedialnej *par excellence*.

Próba ustalenia odrębności skomplikowanego procesu tłumaczenia kształtowanego w bezpośrednim kontekście i pod wpływem muzyki pokazuje od razu, jak istotne jest słuchanie nagrań utworów ze względu na określonych wykonawców, fenomen głosu, porządek wokainości. Nieodpartą pokusą dla podjęcia nietypowego działania translatorskiego staje się chociażby fenomenalny głos Elisabeth Schwarzkopf jako interpretatorki arii Cherubina *Non so più cosa son, cosa faccio*²⁰. „Nie wiem sam, / co mi jest, / co ja robię [...]”²¹ – tak rozpoczyna palimpsestowe pisanie-słuchanie tej arii z Mozartowskiego *Wesela Figara* Barańczak, słu-

¹⁹ S. Barańczak, *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1994.

²⁰ Aria *Non so più cosa son, cosa faccio* w wykonaniu E. Schwarzkopf zarejestrowana została m.in. w 1952 roku w Londynie (Philharmonia Orchestra pod dyktando J. Pritcharda). Z udziałem Schwarzkopf przygotowano realizację *Wesela Figara*, utrwaloną na płytach winylowych w roku 1961: W. A. Mozart, *The Marriage of Figaro*. Philharmonia Orchestra and Chorus pod batutą C. M. Giulini (Angel Records – 3608).

²¹ *Wesele Figara. Opera komiczna w czterech aktach*. Muz. W. A. Mozart. Libretto L. Da Ponte. Wersja pol. S. Barańczak, B 189. Zob. L. Da Ponte, *Le Nozze di Figaro / Wesele Figara*.

chający „najwspanialszej [...] ze wszystkich arii Mozarta” (jak stwierdza)²², zanurzony w świecie, gdzie nierozłącznie współistnieją *melos* i *logos*. Śledzenie w tym wypadku tylko logiki intertekstualnych napięć, rozmaitych detali nowego zapisu na tle libretta Lorenza Da Ponte’go może być niewątpliwie fascynującym zajęciem interpretacyjnym pozwalającym dostrzec skrupulatność i wirtuozerię językową tłumacza: począwszy od zupełnych drobiazgów, jak np. powód „inicjalnego” użycia spółgłoski „n” (rezultat tłumaczenia *mot à mot*: „*Nori*” – „*Nie*”) i dwukrotnie – zaimka pytajnego „co” („*cosa son, cosa faccio*” – „co mi jest, / co ja robię”), poprzez precyzję prozodyjnego odwzorowania i zachowanie rygoru metrycznego²³, po ślady emocji odcisnięte w materii języka, ujawniające stan podmiotu – „zagubienie” czy chwilową utratę kontroli (chwiejność kapitalnie oddaje m.in. czterokrotne wykorzystanie samogłoski „e”, która w ogóle nie pojawia się w przywołanym fragmencie oryginału włoskiego, czy znaczne ograniczenie występowania samogłoski „o” na rzecz dystrybucji innych samogłosek), wreszcie nieuchronną metamorfozę Cherubina w związku z przemianowaniem na Cherubinka.

Wszelkie te zaskakujące sploty, prześwity i ślady intertekstualne są bez wątpienia ważne, niemniej kluczowa pozostaje, także w wypadku tradycyjnej lektury tego rodzaju przekładu, sama sytuacja słuchającego nagrania arii Cherubina w wykonaniu Schwarzkopf. Słuchanie zjawiskowego głosu współtworzącego i wypełniającego przestrzeń paratopiczną – jednostkowe, solipsystyczne doświadczenie w sferze afektywnej – ujawnia zasadniczy powód zarówno wysiłków sytuowania „języka-w-dźwięku”, jak i potrzeby pozostawiania pod wpływem muzyki. Powód ten nie łączy się ze snobistyczną pozą, z udawaną kontemplacją zorganizowanej rzeczywistości dźwiękowej, salonową obsesją kolekcjonowania wrażeń za sprawą świata dźwięków, nie wiąże się tylko z przeżyciem estetycznym, wąsko pojmowaną sztuką *ascoltando*. Być może, najcelniej został on wyrażony przy innej okazji przez Michała Pawła Markowskiego: „Dla Stanisława Barańczaka egzystencja ma charakter muzyczny, *melos* w jego świecie poprzedza *logos* i *polis*”²⁴. Być może, właściwą wykładnię zyskuje w świetle formuły „*être à l’écoute*”²⁵, w momencie koncentrowania się na sytuacji słuchającego.

Opera komiczna w czterech aktach. Muz. W. A. Mozart. Wersja pol. S. Barańczak. „Res Facta Nova” 1997, nr 2, s. 102.

²² S. Barańczak, rozmowa z M. Weissem-Grzesińskim. W: W. A. Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*. Libretto według P. Beaumarchais’go – L. Da Ponte. Wersja pol. S. Barańczak. Reż. M. Weiss-Grzesiński. Premiera 21 X 1995. Program Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. Poznań 1995, s. 11.

²³ Zob. analizy A. Reimann *Muzyczne tętno poezji Stanisława Barańczaka* (w: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, s. 124 n.) oraz „Z okna na któryś piętze ta aria Mozarta” – wiersz z *Muzycznym akcentem* („Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3).

²⁴ Słowa te (M. P. Markowski, *W języku jak w domu*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47, s. 8) wybrzmiały w czasie laudacji wygłoszonej 14 XI 2006 na Harvard University z okazji przyznania Barańczakowi doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zob. też M. P. Markowski, *Laudacja*. „Zeszyty Literackie” 2006, nr 4, s. 193–195.

²⁵ Odwołuję się tym samym m.in. do książki J.-L. Nancy’ego *À l’écoute* (Paris 2002, s. 16–17), w której rozstrzygana jest owa kwestia.

Con passione

Nie sposób nie zauważyć, że brawurowa próba słuchania/pisania Mozartowskiego *Wesela Figara*, podejmowana z entuzjazmem, ale też z pewną ostrożnością²⁶, zwieńczona w latach dziewięćdziesiątych całościowym przetłumaczeniem dwóch oper ulubionego kompozytora: *Don Giovanniego* i *Wesela Figara*²⁷, nie jest pierwsza, bo już znacznie wcześniej, jeszcze w latach siedemdziesiątych, poeta mierzy się z *Księżycowym Pierrotem* Arnolda Schönberga, przyjmując zaproszenie do współpracy nad polską prapremierą sceniczną przygotowywaną przez Krakowski Teatr Muzyczny (Scenę Operową) w 1976 roku. Nie jest to także próba ostatnia, wszak przekładu doczeka się później i opera Henry'ego Purcella *Dydona i Eneasz* („wersja polska” libretta powstaje w 2010 roku dla Teatru Collegium Nobilium), i kilka fragmentów Bachowskiej *Pasji według św. Mateusza* (w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych). Z pewnością więc prezentowaną w antologii część dorobku Barańczaka-tłumacza związana, powtórzmy: z potrzebą sytuowania „języka-w-dźwięku”, trudno byłoby dzisiaj uznać za przygodną i marginalną w całej twórczości pisarza, tym bardziej że słuchanie muzyki i swoista obsesja tłumaczenia tekstów do muzyki wokalne – wypracowywania własnych sposobów poetyckiej translacji i reprezentacji dźwięku muzycznego²⁸ – przyniosły w rzeczywistości okazałą serię rozmaitych dzieł. Ślady słuchania kompozycji Bacha odnajduje się też przecież m.in. w *Kontrapunkcie* (*Variacje Goldbergowskie*) i w wierszu „*Bist Du bei mir*” z *Chirurgicznej precyzji* (aria *Bist du bei mir*, BWV 508); Schuberta/Müllera – w *Lipie / Pieśni V i*, oczywiście, w cyklu poetyckim *Podróż zimowa* (*Winterreise*); Mozarta/Da Ponte’go – w *Arii: awarii* (*Don Giovanni*)²⁹. Nie mniej ważne zarazem w tym kontekście są działania odnoszące się do sfery kultury popularnej, a mianowicie przekłady tekstów Johna Lennona i Paula McCartneya³⁰ czy Boba Dylana³¹.

Przywołane tu realizacje – niezależnie od zajmowanego przez nie miejsca w różnych przestrzeniach i rejestrach kultury – łączy indywidualne doświadczenie słuchającego w kulturze akuzmatycznej. Finezyjne zapisy powstające właśnie pod

²⁶ Zachowanie Barańczaka (rozmowa z Weissem-Grześnińskim, s. 11) dobrze oddaje lapidarny komentarz: „powiedziałem sobie: spróbuję przetłumaczyć choć ten jeden kawałek i zobaczymy, co będzie dalej”.

²⁷ Przekłady librett L. Da Ponte’go *Don Giovanni* oraz *Le Nozze di Figaro / Wesele Figara* ukazały się w „Res Facta Nova” w 1997 roku w numerze 2.

²⁸ Barańczak wykorzystuje w tym celu wszelkie środki: od objaśniającej przedmowy (*Podróż zimowa*), warsztatowych komentarzy odautorskich (*Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992), ujęcia doświadczenia percepcji słuchowej (*Kontrapunkt*), po poetykę „foniczną”, próby interpretacji retoryki muzycznej, cytaty muzyczne (*Podróż zimowa*).

²⁹ S. Barańczak: „*Bist Du bei mir*”. W: *Chirurgiczna precyzja; Lipa*. W: *Ocalone w tłumaczeniu; Aria: awaria*. W: *Chirurgiczna precyzja*.

³⁰ Zob. J. Lennon, P. McCartney: *Lat 63 (When I'm 64)*. W: S. Barańczak, *Fioletowa krowa. 333 najświetniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare’a do Johna Lennona*. Antologia. Poznań 1993; *Rocky Racoon*. W: jw.; *Srebrny młotek Maxwella*. W: jw. Zob. też komentarze odnośnie do przekładu *Maxwell’s Silver Hammer* J. Lennona (w: Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*).

³¹ B. Dylan, *Odpowiedź gwiazdzie wiatr*. W zb.: *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*. Przel., oprac. S. Barańczak. Kraków 1998.

wplywem tego rodzaju doświadczenia, okazują się, ze względu na ścisłe relacje z kompozycjami muzycznymi, formą przekładu, którą należałoby uznać, sięgając do słownika translatołogów, za rezultat strategii domestykacji („udomowienia”), tyle że rozstrzyganej i dokonującej się w sferze audialnej. Inaczej mówiąc, każdy tekst w ostatecznym kształcie – traktowany czy to jako autonomiczny, czy to jako użytkowy (tzn. element utworu wokalnego bądź wokально-instrumentalnego) – stanowi efekt doświadczenia audialnego i oryginalnej praktyki słuchania/pisania, sytuowania „języka-w-dźwięku”, podążania za konkretnym głosem wykonawcy. Za sprawą słuchania muzyki w nowych warunkach i specyficznej intermedialnej formy tłumaczenia możliwe staje się wkroczenie w realia odległej przeszłości i rozumienie, jeśli przywołać echo pojemnej formuły Barańczaka objaśnianej w eseju *Tablica z Macondo*, „Innych, Świata i Transcendencji”³².

Lapidarna formuła przychodzi na myśl zwłaszcza w sytuacji, gdy dostrzega się nader sugestywny układ tłumaczeń sześciu „arcydzieł” zaproponowany w antologii. Otóż pojawiają się w niej kolejno fragmenty *Pasji według św. Mateusza* (przekłady publikowane w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych na łamach „NaGłosu”, „Zeszytów Literackich” i „Kontrapunktu” – niegdysiejszego dodatku „Tygodnika Powszechnego”)³³, kompletny przekład *Dydony i Eneasza*, opery w trzech aktach Henry’ego Purcella do libretta Nahuma Tate’a, całość dwóch Mozartowskich oper: *Don Giovanniego* i *Wesela Figara*, jeden utwór z *Winterreise* – *Pieśń V* (wcześniej – pt. *Lipa* – wydany w zbiorze *Ocalone w tłumaczeniu*, a także, widniejący jako wiersz V, w *Podróży zimowej*) oraz komplet tekstów Schönbergowskiego *Księżycowego Pierrota*. Takie zestawienie rzuca naturalnie światło na serię realizacji translatorskich, ustala określony porządek ich postrzegania, który chciałbym skomentować. Jak wiadomo, najwcześniejszy chronologicznie przekład do muzyki, pomieszczony w tomie jako ostatni – tłumaczenie zapisów podjętych w 1912 roku przez Schönberga w *Księżycowym Pierrocie* (utworów poetyckich Alberta Girauda przełożonych na język niemiecki przez Ottona Ericha Hartlebena) – powstaje na zlecenie Krakowskiego Teatru Muzycznego (Sceny Operowej) w roku 1976 i wykorzystany będzie

³² Fragment wywodu S. Barańczaka (*Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dla czego się pisze*. Londyn 1990, s. 231), którego interesują „trzej sprzymierzeńcy”, warto zacytować *in extenso* ze względu na istotny kontekst: „trzy obiekty odniesienia to Inni, Świat i Transcendencja. Nasze istnienie wobec innych ludzi, wobec fizycznego świata rzeczy i zjawisk oraz wobec tak czy inaczej rozumianego absolutu nie jest bynajmniej wolne od komplikacji i napięcia”. Zob. też P. Wierzchosławski, „Poezja musi być wieczną czujnością”. *Rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem*. „W Drodze” 1990, nr 9, s. 17–18. Przedruk w: S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 78.

³³ Dwa chorały z „*Pasji według św. Mateusza*” (muz. J. S. Bach, sł. Picander): *Opieką mnie ogarnij* [Erkenne mich, mein Hueter]; *Niech poznam, co to Boża moc* [Was mein Gott will, das g'scheh' allezeit]. Przeł. S. Barańczak. „NaGłos” 1996, nr 22. – J. S. Bach / Ch. F. Henrici (Picander), *Fragmenty z „Pasji według św. Mateusza”* [Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen; Buss und Reu; Du lieber Heiland Du; Herzliebster Jesu; Ich bin's, ich sollte büßen; Blute nur du liebes Herz; Ich will bei meinem Jesu wachen; Ich will hier bei Dir stehen]. Przeł. S. Barańczak. „Zeszyty Literackie” 1999, z. 66. – *Fragmenty z „Pasji według św. Mateusza”* [So ist mein Jesus nun gefangen; Erbarme dich; Befehl du deine Wege]. Przeł. S. Barańczak. „Kontrapunkt” (dodatek do „Tygodnika Powszechnego”) 2000, nr 4.

w spektaklu wystawionym 20 XII tego samego roku. Kolejne przekłady utrzymane w podobnej konwencji, co z pewnością musi przykuwać uwagę, to już rezultat stopniowego oddalania się Barańczaka od nowoczesności (od kompozycji oraz estetyki Schönberga i czasów podejmowania pierwszych prób sprawdzania się „w tłumaczeniu tekstów dla muzyki wokalne”³⁴), podążania w stronę zupełnie innej koncepcji sztuki – dźwięków Mozarta, Schuberta, Bacha, w dialogu z którymi poszukuje się odpowiedzi na nurtujące pytania o sposób istnienia wobec Innych, rozumienia przygodnych wydarzeń, biegu współczesnego świata.

W wypadku antologii nie bez powodu więc poznawanie poszczególnych Barańczakowych realizacji przekładowych rozpoczyna się – w drodze specyficznej lektury, paralelnego czytania i słuchania – nie od chronologicznie najwcześniejszych, ukończonych przekładów *Księżycowego Pierrota* (i historii radzenia sobie z muzyką Schönberga oraz wykorzystanymi przez kompozytora tekstami w wersji Hartlebena), lecz od fragmentarycznego, nieukończonego tłumaczenia Bacha/Picandra, „wielkiej pasji”. Wraz ze słuchaniem Bachowskiej muzyki w jakiejś mierze wkracza się w nieprzenikniony świat (metafizyki) Barańczaka, w jego muzycznie zorganizowaną przestrzeń paratopiczną. Ekspozowanie – w obrębie antologii – przełożonych fragmentów *Pasji według św. Mateusza* (takich jak „*Ogarnij mnie*” <B 14–15>, zapisu powstałego za sprawą słuchania *Erbarme dich* w wykonaniu Andreasa Scholla) sugeruje, rzecz jasna, ich wyjątkowe znaczenie: słuchanie właśnie takiej kompozycji i stwarzanie dla niej miejsca we własnym świecie – trwanie w sytuacji słuchającego – traktowane jest jako wyraz usilnego poszukiwania porządku rzeczywistości czy raczej, podążając za myślą Barańczaka zawartą w *Tablicy z Macondo*, „Absolutnego Punktu Odniesienia (choćby był on tylko hipostazą, która powstrzymuje nas od rozpadu)”³⁵.

Status tłumaczeń (i kontrafaktura)

Efekty strategii przekładowej słuchającego Barańczaka najłatwiej można chyba rozpoznać w momencie, gdy analizuje się sposób traktowania tłumaczonych tekstów, gdy rozstrzygany jest ich faktyczny status. Wiadomo, że wśród unikatowych przekładów intermedialnych zebranych w antologii, zrodzonych z pragnienia tłumaczenia tego, co na gruncie samego języka wydaje się wręcz nieprzekładalne, znajdują się zarówno te, które uchodziły dotąd za teksty użytkowe i funkcjonowały – jako tekst słowny – w obrębie utworów muzycznych (m.in. niemal nieznanymi badaczom literatury *Księżycowy Pierrot* i znane szerzej oraz wielokrotnie komentowane wersje

³⁴ Sytuację w momencie przystępowania do pracy nad przekładem *Pierrot lunaire* (chodzi o wcześniejsze doświadczenia, nastawienie do nowego wyzwania) opisuje S. Barańczak w liście do J. Opalskiego: „W tłumaczeniu tekstów dla muzyki wokalne mam wprawdzie, jak dotąd, doświadczenie niewielkie (i związane raczej z tzw. lżejszą Muza), ale wydaje mi się, że wiem, jak się za to brać, no i poza tym bardzo lubię ten rodzaj pracy translatorskiej jako nastęrczący szczególnie wiele okazji do łamania sobie głowy [...]. Postaram się wywiązać z tego zadania najlepiej, jak potrafię” (Cyt. za: A. Woźniakowska, *Czy Kraków zastępuje na operę? 45-lecie Opery i Operetki w Krakowie*. Kraków 2000, s. 128).

³⁵ S. Barańczak, *Tłumacząc samego siebie (i samemu sobie)*. W: *Tablica z Macondo*, s. 232.

przekładowe dwóch oper Mozarta³⁶), jak i te, które od początku były i pozostały tekstami „nieużytkowymi” (jak fragmenty z *Pasji według św. Mateusza*). Akcentując ów szczegół, chciałbym jednocześnie wskazać kluczową analogię i przypomnieć, iż ta właśnie – pozbawiona bodaj jakiegokolwiek odpowiednika ze względu na konsekwencje działania – strategia translatorska doprowadziła skądinąd do powstania tomu poetyckiego *Podróż zimowa*. Uważne słuchanie przez Barańczaka cyklu romantycznego 24 pieśni przyniosło serię „wierszy do muzyki Franza Schuberta”, (nie)możliwych kontrafaktur – utworów oryginalnych³⁷ (z wyjątkiem utworu V jako tradycyjnego przekładu), które jednak poddają się z powodzeniem realizacji wokalne, o czym najlepiej świadczą wykonania Jerzego Artysza³⁸, Andrzeja Bieguna³⁹ czy Tomasza Koniecznego⁴⁰. W takim kontekście można zakładać, że tłumaczenia, jakie ukazały się w serii „Biblioteka Poetycka Wydawnictwa »a5«” (tom 87), współlistniejące wraz z dołączonymi rysunkami Wojciecha Wołyńskiego, pozostają, co prawda, nadal swoistymi przekładami na użytek muzyki, ale też powinny być traktowane w podobny sposób jak zapisy *Podróży zimowej*. W komparatystycznym ujęciu zyskuje szerszy rezonans jednoznaczna uwaga poety, zawarta w przedmowie do schubertowskiego tomu, nie pozwalająca na żadne ewentualne spekulacje w rozumieniu wyjściowego zamierzenia:

moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać do określonej melodii, a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze⁴¹.

Podwójny status tłumaczeń – status na etapie wstępnego rozpoznania w zasadzie nie do zakwestionowania, skoro są to bezbłędne realizacje w zakresie przekładowej „gramatyki” – okazuje się ostatecznie tylko pewną potencjalnością⁴² (stąd wynika, w moim przekonaniu, klarowność przywołanego wcześniej stwierdzenia Barańczaka na temat tekstów, które „można byłoby zaśpiewać do

³⁶ Przekłady te funkcjonują w obiegu literaturoznawczym, co spowodowane jest po pierwsze wystawieniem opery *Wesele Figara* w Teatrze Wielkim w Poznaniu w 1995, po drugie – publikacją przekładu dwóch librett w „Res Facta Nova” w 1997 roku.

³⁷ Komentarz w formie paratekstu eliminuje w zasadzie jakąkolwiek dwuznaczność: „Wiersze zawarte w tym zbiorze są, z jednym wyjątkiem, utworami oryginalnymi – nie przekładami liryków romantycznego poety Wilhelma Müllera [...]” (S. Barańczak, *Od autora*. W: *Podróż zimowa*, s. 7. Podkreśl. A. H. Kursywą dodatkowo zaznaczam podkreślenie Barańczaka).

³⁸ *Podróż zimowa*. J. Artysz (baryton), K. Jankowska (fortepian). Studio Classic 02 1999 2 (1999).

³⁹ A. Biegun jako wykonawca w spektaklu *Podróż zimowa* (Reż. J. Opalski. Opera Krakowska. Premiera: 10 II 2011).

⁴⁰ F. Schubert, *Winterreise / Podróż zimowa. Cykl pieśni do poezji Stanisława Barańczaka*. T. Konieczny (bas-baryton), L. Napierała (fortepian). NIFCCD 058 (2018).

⁴¹ Barańczak, *Od autora*, loc. cit. Podkreśl. A. H.

⁴² Sytuacja jest analogiczna do *Podróży zimowej*, dlatego też zachowują ważność ustalenia A. Libery (Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka. „Zeszyty Literackie” 1995, nr 2, s. 109) zaproponowane w związku z cyklem poetyckim, w wypadku którego można było hipotetycznie myśleć o przekładzie do muzyki (*Lipa*), przekładzie niezależnym od muzyki, nawiązaniu nominalnym do *Winterreise*, wreszcie stworzeniu cyklu „własnych wierszy, różnych zasadniczo od tekstów Müllera, pasujących jednakże do kompozycji Schuberta”. Zob. też A. Libera, *Zimy i podróże Stanisława Barańczaka*. Wstęp w: S. Barańczak, *Zimy i podróże*. Kraków 1997, s. 17–23.

określonej melodii”). Jeśli uwzględni się fakt literackiej rekontekstualizacji, a świadczy o tym pośrednio i samo wydanie przekładów w serii poetyckiej inicjującej, siłą rzeczy, ukierunkowany rodzaj recepcji, nietrudno o konkluzję, iż kwestia podwójnego statusu utworów i ich funkcjonowania naraz w różnych przestrzeniach sztuki jest mocno problematyczna. Nowa konstelacja tłumaczeń sprawia bowiem, że poszczególne teksty, pisane np. w związku z operą, przestają być wyłącznie tradycyjnie rozumianymi przekładami librett, że stają się osobliwą formą poezji z uwagi na warunki tworzenia oraz tryb lektury i odbioru, że wreszcie zaczynają istnieć – mimo organizującej je sieci intertekstualnych i intermedialnych zapośredniczeń – jako względnie samodzielne realizacje literackie. Zasadniczy więc problem interpretacyjny (literaturoznawczy, chociaż w rozpatrywanym wypadku nie tylko taki) nie sprowadza się do podwójnego statusu tłumaczeń. Problem ten ma po prostu inną postać – wiąże się, jak starałem się argumentować wcześniej, z sytuacją słuchającego, potrzebą słuchania muzyki i uprawiania specyficznej formy przekładu zgodnie z regułą słuchania/pisania, możliwą w realiach kultury akuzmatycznej.

To właśnie bycie *w* dźwięku w przestrzeni paratopicznej decyduje o wszelkich reperkusjach muzyczno-literackiego „eksperymentu” Barańczaka (włącznie z warunkami i trudnościami lektury, a mianowicie koniecznością uwzględnienia wymiaru audialnego oraz „słuchania literatury”, co prowadzi wprost do wypracowywania interpretacji wychodzącej poza rutynowe działanie literaturoznawcze). Dlatego też przekłady intermedialne, jak twierdzę, są nie tyle rezultatem laboratoryjnej praktyki tekstotwórczej (praktyki przekładowej) z wybrzmiewającą muzyką w tle, ile zwłaszcza konsekwencją funkcjonowania w nowych warunkach kulturowych. Innymi słowy, teksty powstałe pod wpływem uważnego słuchania muzyki, słuchania zapośredniczonego dźwięku, i w wyniku szczególnego rodzaju pracy translacji ujawniają przede wszystkim istotność samego doświadczenia audialnego (w wymiarze afektywnym, w sferze refleksyjności itd.).

Jest zatem rzeczą oczywistą, że nietypowe przekłady, jako rezultat intertekstualnego i zarazem intermedialnego transferu czy przemieszczenia, rekonfiguracji poetyckiej, zachowują w zapisie graficznym nieusuwalny ślad słuchania – konkretnego głosu, wybranej kompozycji muzycznej, danej przestrzeni dźwiękowej. Wymagają one wobec tego podjęcia trybu interpretacji określanego przeze mnie „skryptoralnością”, czyli praktyki lekturowej koncentrującej się także na kwestii dźwięku. Zadaniem interpretatora oryginalnych tekstów, np. fragmentów *Pasji według św. Mateusza* czy *Księżycowego Pierrota*, staje się uwzględnienie i przeanalizowanie nie tylko intertekstualnych efektów rodzących się w związku z tym, co „już-przeczytane”, „*déjà lu*” (jak ująłby to Roland Barthes)⁴³, ale również czy może nade wszystko – jak najprościej byłoby dopowiedzieć, posługując się analogiczną formułą – intermedialnych efektów „*déjà entendu*”, „już-usłyszanego”.

Barańczak inicjuje i przez wiele lat uprawia typ przekładu, który powstaje w warunkach intermedialności i na którym ciąży praktyka intermedialna: słuchanie/pisanie determinuje bowiem zarówno sam proces tworzenia, jak też kształt

⁴³ R. Barthes, *S/Z. Essais*. Paris 1970, s. 22–23, 26, 28, 89. Zob. R. Barthes, *S/Z. Przel.* M. P. Markowski, M. Gołębiowska. Wstęp M. P. Markowski. Warszawa 1999, s. 49–50, 54–55, 119.

zapisów i sposób ich funkcjonowania w obiegach literackim oraz muzycznym. Posiadanie takiej wiedzy rodzi oczywiście pokusę powracania do serii podobnych w charakterze pytań, czy aby rezultatem translacji w trybie intermedialnym nie są rzeczywiście te teksty, które powinny być realizowane tylko muzycznie, rozpatrywane w kategoriach *kontrafaktury*⁴⁴. Niewątpliwie twierdzenie, że wszystkie Barańczakowe utwory do muzyki wokalne mają niekwestionowany status kontrafaktur⁴⁵ i że natrafiamy na antologię tekstów użytkowych, tzn. tekstów słownych powstałych wyłącznie z myślą o muzyce wokalne bądź wokально-instrumentalne, nie jest zupełnie bezzasadne, ale też w świetle wysuniętych tutaj argumentów nie może zyskać bezwarunkowej akceptacji. Twierdzenie to pomija zresztą ważny kontekst praktyki pisarskiej stosowanej na szerszą skalę, kontekst dość jednoznaczny, jeśli przywołuje się zwłaszcza przykład poetyckiej *Podróży zimowej*. Powtórzmy więc raz jeszcze: słuchanie cyklu 24 pieśni przynosi w ostatniej dekadzie XX wieku „wiersze do muzyki” – utwory oryginalne (poza utworem V), teksty, które dają wręcz nieograniczone możliwości realizacji muzycznej, wszak uwzględnione są w ich wypadku najdrobniejsze detale w zakresie prozodii⁴⁶, a które mimo wszystko stanowią finalnie nietypowe, *pozorne kontrafaktury*. W podobny sposób, moim zdaniem, należałoby myśleć o serii oryginalnych koncepcyjnie przekładów pomieszczonych w antologii (nawet w sytuacji, gdy nie ma w niej miejsca dla 23 wierszy tworzących wraz z *Pieśnią V* całość schubertowskiego cyklu poetyckiego).

Translatio

W perspektywie translatologii pojawia się wreszcie możliwość ujęcia realizacji przekładowych Barańczaka przez pryzmat literatury światowej. Orientujące refleksję w takim kierunku spojrzenie translatologiczne pozwala pośrednio odnieść się do wcześniej sygnalizowanych wątpliwości co do statusu tekstów, szukać odpowiedzi na pytanie, czy wypada je uznać w ostatecznej postaci za przekłady użytkowe, czy

⁴⁴ Zgodnie z wyjściową definicją J. Ziomeka (*Kontrafaktura*. W zb.: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992, s. 108) kontrafaktura to nic innego jak „użycie istniejącej już melodii do nowo ułożonego tekstu, melodii zazwyczaj o przeznaczeniu wokalnym, wykonywanej na tyle często z tekstem starym, że między muzyką a słowem zawiązał się stosunek trwałej przynależności, dostatecznie silnej, by zastąpienie jednego tekstu drugim było odczuwane jako naruszenie pewnej wspólnoty strukturalnej”. Zob. też J. Ziomek, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994, s. 265.

⁴⁵ Ten punkt widzenia w związku z *Podróżą zimową* przyjmuje i konsekwentnie przybliża w paru artykułach M. Poprawski (*Poetycka kontrafaktura jako recepcja dzieła muzycznego*. „Winterreise” Müllera, Schuberta i Barańczaka. W zb.: *Filozofia muzyki. Studia*. Red. K. Guczalski. Kraków 2003; *Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury*. W zb.: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz. Kraków 2004; *Muzykologiczne aspekty interpretacji „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*. „Muzykalia” 2008, t. 5: *Zeszyt amerykański*. 1).

⁴⁶ Oczywiście, praktyka wykonawcza pozwala ujawnić wszelkie nieuniknione różnice i odstępstwa, które są konsekwencją nieredukowalnej odmienności każdego języka. Zob. M. Straburzyński, „Wesele Figara” da Pontego, Barańczaka i Rymkiewicza. *Tłumaczenie jako problem wokalny*. W zb.: *Libretto i przekład*. Red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska. Poznań 2015.

też za oryginalne zapisy poetyckie. Z jednej strony, jest rzeczą bezsporną, że przekład (w tym przekład do muzyki pojmowany jako użytkowy) powinien wprowadzać w określoną przestrzeń literacką dzieloną z literaturą światową; z racji przemieszczenia danego tekstu z kultury rodzimej i próby wpisania w obręb nowej, włączenia do szerszego obiegu kulturowego, który zresztą w przeważającej mierze niewiele ma wspólnego z ideą „światowej republiki literatury” – wedle rozpowszechnionej formuły Pascale Casanovy⁴⁷. Z drugiej strony, widać znakomicie, że Barańczak podąża najwyraźniej w wyznaczonym przez siebie kierunku. Interesuje go bowiem nie tyle chyba fortunność językowego transferu z kultury wyjściowej do kultury docelowej, „zawłaszczenie” (nb. czasami „zawłaszczanie” mocno zapośredniczone i przypominające, jak w sytuacji przekładów *Księżycowego Pierrota*, historię powstawania chociażby zapisów Ezry Pounda zebranych w tomie poetyckim *Cathay*⁴⁸), ile samo działanie dźwięku („słuchanie skutków”), rzeczywistość słuchania/pisania, wyrażenie własnego doświadczenia akuzmatycznego.

Finalny efekt podjętego wysiłku translacyjnego trudno w konsekwencji objąć formułą w rodzaju „Libretto: Stanisław Barańczak” (tzn. na wzór zapisu, który proponuje redaktor antologii przy innych okazjach, np. „Libretto: Wilhelm Müller”⁴⁹), a tym bardziej odnieść do niestosownej w tym wypadku konwencji i posługiwać się zapisem sugerującym skomponowanie utworów pieśniowych do tekstów poety: „cykl pieśni do poezji Stanisława Barańczaka”⁵⁰... Pobieźne nawet przejrzanie serii przekładów pozwala szybko odnaleźć argumenty na rzecz tezy, że poeta nie uprawia tradycyjnie rozumianej profesji librecisty, podobnie jak i tłumacza librett, że wybiera, ujmijmy to tak: niezobowiązującą rolę słuchacza-tłumacza muzyki wokalne bądź wokально-instrumentalne. Inaczej mówiąc, pochłania go słuchanie i skutki słuchania łączące się z ustanawianiem rzeczywistości paratopicznej, wysiłek rozumienia „Innych, Świata i Transcendencji”, trud specyficznego tłumaczenia – *translatio* – umożliwiający w konsekwencji konfrontowanie się z tym, co nieuchronnie pozostaje cały czas poza językiem i poza dźwiękiem.

W optyce przekładoznawstwa, przy uwzględnieniu sygnalizowanego wymiaru *translatio*, zbędne stają się dociekania, czy w grę wchodzi przekłady użytkowe, tłumaczenia dające się wykorzystać w muzyce jako teksty słowne, czy też przekłady literackie – usamodzielniające się i zyskujące niezależność teksty poetyckie. Przyjęcie takiego punktu widzenia pozwala twierdzić, że powstaje naraz zarówno

⁴⁷ P. Casanova, *Światowa republika literatury*, Przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn. Kraków 2017. Zob. P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris 1999.

⁴⁸ Wskazana paralela ma bardzo proste uzasadnienie: podobnie jak E. Pound (*Cathay*, London 1915) nie sięga wprost po teksty chińskie, lecz tylko po ich transkrypcje, zapisy sinologa E. Fenollosy, tak Barańczak (*Księżycowy Pierrot*) nie sięga po utwory w języku francuskim A. Girauda (*Pierrot Lunaire. Rondels bergamasques*, Paris 1884), ale jedynie po ich przekłady niemieckie Hartlebena wykorzystane w kompozycji Schönberga.

⁴⁹ *Podróż zimowa*. Muz. F. Schubert. Libretto W. Müller. Wersja pol. S. Barańczak, B 341. Na marginesie, zapis – zgodnie z przyjętą w antologii konwencją – przybiera postać: „Wersja polska: Stanisław Barańczak”, z jednym wszakże wyjątkiem: „Tekst polski: Stanisław Barańczak” (*Księżycowy Pierrot*, B 347).

⁵⁰ Taki zapis znajduje się na okładce płyty: F. Schubert, *Winterreise / Podróż zimowa. Cykl pieśni do poezji Stanisława Barańczaka*. T. Konieczny (bas-baryton), L. Napierała (fortepian). NIFCCD 058 (2018).

„wersja polska” tekstu oryginalnego, co słusznie akcentowane jest w kilku miejscach tomu *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł* (w taki sposób uwydatnia się potencjalną funkcję tego typu realizacji jako przekładu użytkowego), jak i wersja Barańczaka, czyli przekład o określonej autonomii, koniec końców sytuujący się w polu zjawisk literackich. (Nb. kanonizacja tej formy – osobliwej ze względu na charakter działania intermedialnego i potencjalnie podwójny status – otwiera, dopowiedzmy to klarownie, nowy rozdział w polskiej literaturze.) O możliwości stawiania takiej diagnozy i wyciągania z niej daleko idących wniosków decyduje poniekąd paradoks Barańczakowego przekładu. Tenże paradoks polega na swoistym zrywaniu więzi z oryginałem w wymiarze tekstowym (tłumaczeniu tekstu słownego wpisującym się, by tak rzec, w tradycję *la belle infidèle*, tłumaczeniu, które pozostaje semantycznie często zaledwie odległym echem wersji oryginalnej) i zarazem na zachowywaniu szczególnego rodzaju wierności w sferze audialnej, wyjątkowo skrupulatnej pracy sytuowania „języka-w-dźwięku” (niedoścignionej wręcz perfekcji ukształtowania tekstu w zakresie prozodii, uwzględnienia z „chirurgiczną precyzją” wszelkich detali formalnych związanych ze strukturą kompozycji muzycznej).

Kwestia *translatio* rozstrzygana w szerokiej perspektywie kulturowej jest w rzeczywistości znacznie bardziej skomplikowana ze względu na to, że rozpatrywane realizacje przekładowe jako przypadki literatury intermedialnej wpisują się w określoną serię intermedialną. W tym miejscu warto zarysować jej ogólny schemat, ujawnia on bowiem – nawet jeśli stanowi, siłą rzeczy, skrajnie upraszczające ujęcie – podstawowe elementy składowe, i stosunkowo dobrze ilustruje zachodzące relacje w wieloetapowym, długofalowym procesie translacji. Typową serię, powstającą w okresie kilku dekad (*Księżycowy Pierrot*) czy kilku stuleci (np. *Wesele Figara*), współtworzą mianowicie: tekst oryginalny (w kulturze wyjściowej) – jego właściwe, pierwotne umuzycznienie – „wersja polska” (w kulturze docelowej) – realizacje muzyczne z tekstami polskiego poety – wreszcie tekst zyskujący względną autonomię, traktowany umownie jako „wersja Barańczaka”. Widać tym samym w szerszym kontekście złożony problem *translatio*, trzy główne fazy adaptacji⁵¹ tekstu oryginalnego (tekstu wyjściowego), tzn. jego umuzycznienie, jego przekład w postaci wersji użytkowej oraz „przekład” – zapis, na pierwszy rzut oka, tożsamy z formą użytkową lub paralelny w stosunku do niej – przeradzający się w tekst samodzielny, w jakiejś mierze autonomiczny. Widać też odrębność „przekładu”, która nie może być rozumiana tylko jako rezultat z góry założonego działania interpretacyjnego i zawłaszczającej recepcji literaturoznawczej. Wiele wskazuje na to, że wynika ona z koncepcji autorskiej (możliwości zaistnienia tekstów w realiach muzycznych i pozamuzycznych, ich słuchania i czytania), czego zresztą dowodzą dwa Barańczakowe warianty przekładowe arii *Ah chi mi dice mai* z opery *Don Giovanni*, tzw. przekład właściwy (B 51–53) i przekład poetycki (krótki fragment) zamieszczony w utworze *Aria: awaria*.

⁵¹ Adaptację w tej perspektywie rozumieć trzeba najogólniej jako daleko idącą interpretację i rewizję wcześniejszej wersji danego utworu. Zob. L. Hutcheon, *The Theory of Adaptation*. New York – London 2006, s. XIV.

Rzecz charakterystyczna, że w każdej z trzech wyróżnionych faz adaptacji, niezależnie od perspektywy oglądu, postrzegania odrębnych kontekstów kulturowych oraz ich nieuniknionych interakcji, muzyka i doświadczenie słuchowe odgrywają rolę zasadniczą. Nasze uwagi ograniczają się, oczywiście, do faz drugiej i trzeciej, do etapów ujawniających decydujące znaczenie dźwięku akuzmatycznego, co łączy się – w sytuacji Barańczaka – z jego praktyką słuchania/pisania, w sytuacji zaś interpretatora przekładów, po pierwsze, ze słuchaniem kompozycji muzycznych (m.in. wykonań z wykorzystaniem tekstów przełożonych na język polski), po drugie, z działaniem interpretacyjnym pozwalającym przybliżyć swoistość samych zapisów wedle koncepcji skryptoralności, która prowadzi w sferę dźwięku. Słuchanie (literatury), podkreślmy, odnosi się zatem do dwóch różnych sytuacji akuzmatycznych: ważne staje się doświadczenie audialne, z jednej strony, poety (słuchającego wybranych kompozycji muzycznych, głosów ulubionych wykonawców), z drugiej – czytelnika; czy lepiej powiedzieć – odbiorcy intermedialnej konstrukcji. Co przy tym ważne, w wypadku interesujących nas Barańczakowych realizacji przekładowych konieczność uwzględnienia przez odbiorcę wymiaru audialnego okazuje się bezdyskusyjna zarówno w realiach muzyki, jak też w realiach literatury, tzn. w sytuacji, gdy interpretacja wychodzi od utworu poetyckiego istniejącego w tradycyjnej formie i odbywa się w trybie narzuconym skryptoralnością.

Analiza kolejnych adaptacji – przed-tekstów przekładu określanego jako wersja Barańczaka, łączącego się na etapie powstawania z fenomenem „niewidocznego dźwięku”⁵² – pokazuje, że w ostatniej fazie danej serii mamy do czynienia z muzycznym tekstem literackim⁵³, ze stosunkowo rzadkim w dzisiejszej poezji przejawem literatury intermedialnej. Oryginalne realizacje tekstowe są bowiem – ze względu i na rygorystyczne przestrzeganie zasad logiki muzycznej, i na indywidualny wysiłek interpretowania własnej rzeczywistości (*translatio*) – przekładami jednocześnie Bacha/Picandra⁵⁴, Purcella/Tate’a, Mozarta/Da Pontego, Schuberta/Müllera, Schönberga/Hartlebena (czy precyzyjniej, biorąc pod uwagę w tym wypadku całą serię przekształceń artystycznych: Schönberga – Hartlebena – Girauda). Teksty Barańczaka, osadzone od początku w materii dźwięków i wpisujące się w określoną estetykę muzyczną, okazują się ostatecznie sposobem utrwalenia doświadczenia osoby słuchającej, rezultatem skrajnie wyrafinowanej formy działania translatorskiego (wiele chyba zresztą mówią o Barańczakowej koncepcji przekładu literackiego w ogóle, nierzadko wspierającego się na formule „języka-w-dźwięku”). Przekonanie o wyjątkowym charakterze i odrębności takiego działania wyrażał w trakcie jednej z rozmów odnoszących się do pracy nad *Weselem Figara* sam poeta:

⁵² Schaeffer, *Akuzmatyka*, s. 107. Zob. też Schaeffer, *L'Acoustique*, s. 91.

⁵³ Specyfikę muzycznego tekstu literackiego omawiam w innym miejscu (zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. 2, popr. Wrocław 2002, s. 10–14).

⁵⁴ Taki porządek nie jest, oczywiście, przypadkowy: nawiązuje on do formuły „Bach/Picander” i sposobu, w jaki został wyrażony problem podwójnego tłumaczenia przy okazji publikacji przekładu fragmentów z *Pasji według św. Mateusza*. Zob. Bach/Henrici (Picander), *Fragmenty z „Pasji według św. Mateusza”*, s. 32–35.

najbardziej ze wszystkiego lubię tłumaczyć teksty do muzyki wokalne; w dziedzinie przekładu po prostu nie ma niczego trudniejszego (może poza tłumaczeniem kalamburów i innych żartów językowych)⁵⁵.

Formułując ten komentarz, wybitny polski tłumacz z pewnością myślał nie tylko o elementarnym zadaniu radzenia sobie z różnymi niuansami formalnymi, lecz głównie o tym, czemu służy oraz do czego prowadzi akuzmatyczne wsłuchiwanie się w głos Innego i osvajanie głębi muzycznego sensu w przestrzeni paratopycznej. Arcytrudny przekład – ów intymny proces transkrybowania świata dźwięków, świata teraźniejszości i zarazem przeszłości – jawi się w wypadku tego twórcy o wyjątkowym słuchu muzycznym jako próba odkrywania tajemnicy „cudu współistnienia głosów”, jako tęsknota za koniecznym (aczkolwiek niemożliwym, iluzorycznym, utopijnym) porządkiem rzeczywistości, jako zapis indywidualnego wysiłku zamieszkiwania w języku i dźwięku, w coraz bardziej hałaśliwej wieży Babel⁵⁶ współczesnego świata.

Abstract

ANDRZEJ HEJMEJ Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0002-3385-0664

A LISTENING STANISŁAW BARAŃCZAK: TRANSLATION AND ACOUSMATICS

The paper is devoted to Stanisław Barańczak's translations to music, specifically the translations produced for a few dozens of years and contained in the volume *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł* (*Stanisław Barańczak Is Listening to Masterpieces*, 2016). The author of the paper explicates the conditions of the original concept of listening/writing, starting, on the one hand, from the practice of listening to music referred to as *ascoltando* (the term derived from Jean-Luc Nancy) and, on the other hand, from the practice of mediated listening and acousmatic experience (in the context of Pierre Schaeffer's view on acousmatics). In this optic, Hejmej settles four major issues: the consequences of listening in modern auditory culture, the need to listen and to "textualise" vocal (vocal-instrumental) music realisations, the mode of viewing untypical translations, and ultimately the order of translations proposed by Ryszard Krynicki, the editor of the exceptional anthology. The valid conclusions formulated in connection with the listener's experience in acousmatic culture refer to translational practice of situating "language-in-sound" and to the phenomenon of para-topicality born as a consequence of individually created audiosphere.

⁵⁵ Barańczak, rozmowa z Weissem-Grzesińskim, s. 11.

⁵⁶ Ujmując w ten metaforyczny sposób realia kultury akuzmatycznej, podałbym chętnie za oryginalną wykładnią fragmentu *Księgi Rodzaju* (11, 1-9) zaproponowaną przez P. Ricoeura (*Sur la traduction*, Paris 2004, s. 37. Tłumaczenie polskie: P. Ricoeur, *Paradygmat przekładu*. W zb.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 365 (przeł. M. Kowalska)): „il n'y a aucune récrimination, aucune déploration, aucune accusation [nie ma tu żadnego potępienia, żadnego ubolewania, żadnego oskarżania]”, zwieńczona w wymowny sposób kolokwialnym zwrotem „c'est ainsi [tak to już jest]”.