

Stanisława Barańczaka muzyczny porządek¹

OD LIBRETTA DO FONETU W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA BARAŃCZAKA

Można założyć, że zbliżony jest czas powstania książki *Pegaz zdębiał*, wydanej w 1995 roku, i tłumaczeń librett autorstwa Lorenza da Pontego *Don Giovanni* oraz *Wesele Figara*², opublikowanych w „Res Facta Nova” w 1997 roku. Fonety i tłumaczenia librett w praktyce pisarskiej Barańczaka współlistnieją, wręcz wzajemnie się warunkują. I choć pierwsze przekładają brzmienie słów języka obcego na język rodzimy, zaś drugie zajmują się szukaniem przede wszystkim analogii semantycznych, to u Barańczaka prym ucha w obu wypadkach jest bezsporny.

Zakreślona w tytule problematyka jedynie pozornie koncentruje się na dwóch gatunkach literackich – fonecie, autorskiej propozycji genologicznej Barańczaka, oraz librecie, czyli tekście literackim, który wiąże się ściśle z muzyką i stanowi podstawę dzieła operowego. Zbadanie zbieżności i różnic między wymienionymi gatunkami wymaga od badacza zaznajomienia się z dwiema kwestiami ważnymi dla

autora *Widokówki z tego świata*. Pierwszą są refleksje autotematyczne. W sztuce dźwięków Barańczak znajduje bowiem analogie do własnej praktyki pisarskiej, stąd liczne muzyczne uwagi w jego tekstach o charakterze programowym. Potwierdza się w tym wypadku przekonanie zresztą wyrażone przez Adama Poprawę, że „poezja własna Barańczaka nawiązuje z jego felietonami relacje intertekstualne mniej lub bardziej dokładne, mniej lub bardziej *bezpośrednie*”³.

Drugą kwestią są tłumaczenia, a – ujmując rzecz ściślej – szczególna sytuacja, gdy tłumaczony tekst literacki występuje wraz z tekstem dźwiękowym. Próba zebrania metatekstowych uwag, które odkryją muzyczny porządek w twórczości Barańczaka, niech będzie wprowadzeniem do analiz oraz interpretacji fonetów i przekładów librett – zatem utworów w różnym stopniu skoligaconych ze sztuką dźwięków.

MUZYKA I POETYKA STANISŁAWA BARAŃCZAKA

Odniesienia do muzyki często pojawiają się w wypowiedziach Stanisława Barańczaka, stając się w ten sposób problemem stale nurtującym pisarza. Myśli,

¹ Artykuł został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/D/HS2/03664.

² Premiera *Wesela Figara* z librettem w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka odbyła się w Teatrze Wielkim w Poznaniu w 1995 roku.

³ A. Poprawa, *Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze*, [w:] „*Obchodzę urodziny z daleka...*” *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 36.

w których obecna jest sztuka dźwięków, układają się w konsekwentny ciąg poglądów na temat muzyki, ale także światopoglądu, filozofii, estetyki, powinności poezji, która ma wyrażać zakłóconą harmonię codzienności. Doświadczenie rzeczywistości tworzy znaczący kontrapunkt z prawami harmonii. „Norwidskie *natręstwo sprzeciwu* wobec świata”⁴ zdaje się dotyczyć wszystkiego oprócz muzyki, która tworzy świat osobny.

W rozmowie z Piotrem Wierchosławskim Stanisław Barańczak, pytany o przejawy tęsknoty za integralnością człowieka i świata, etyki i estetyki, odpowiada:

W tym, co Pan mówi o moim dążeniu do godzenia ze sobą rzeczy sprzecznych, ja bym położył nacisk na samo uświadomienie – sobie i innym – ich sprzeczności. Tęsknota do ich pogodzenia, do zagojenia rozdarcia, do złączenia przeciwieństw w jedność czy integralność jest zapewne powodem, dla którego w ogóle istnienie sprzeczności się zauważa. Ale to nie znaczy, że osiągnięcie takiej wymarzonej integralności jest w ogóle możliwe. Ujmuję to inaczej: chyba rzeczywiście jest tak, że napięcia między sprzecznymi wartościami – napięcia, które same dążą w stronę jakiegoś rozwiązania, jak w muzyce akord d-f-g-h sam jak gdyby dąży do rozwiązania się w c-e-g-c [-] stanowią mechanizm napędowy całej mojej twórczości [podkr. A. R.-C.]. Zarazem polega ona jednak także na tym, że ilekroć ma w niej zabrzmieć ten triumfalny akord harmonijnego rozwiązania, pojawia się jakaś nieoczekiwana modulacja niepewności, zwątpienia czy ironii, która na taką kodę nie pozwala⁵.

Barańczak, nawiązując do zasad panujących w muzyce, wyjaśnia kwestie najważniejsze – sens poezji, koncepcję własnej filozofii i poetyki⁶. W polifonii podkreśla współwystępowanie głosów, w muzyce klasycznej konieczność rozwiązywania napięć pomiędzy

dźwiękami. Muzyczne prawa harmonii niejednokrotnie urastają do światopoglądu. W życiu jednak – odwrotnie niż w muzyce – współwystępowanie odmienności nie zawsze układa się w „spiętą harmonią kontrapunkt”, zaś dające ukojenie rozwiązanie napięć zazwyczaj zostaje zakłócone ironią.

Do muzyki klasycznej odwołuje się jako do wtórnego systemu modelującego⁷, ufundowanego na prawach systemu dur-moll, w którym napięcia między opozycyjnymi wartościami rozwiązują się zgodnie z ustalonym następstwem funkcji harmoniczych, a zatem zgodnie z kształtowanymi od lat nawykami i oczekiwaniami słuchacza. „Napięcie”, czyli dominanta zbudowana na piątym stopniu gamy, w tonacji C-dur to g-h-d, czeka na „rozwiązanie” na c-e-g, zatem tonikę (trójdźwięk zbudowany na pierwszym stopniu gamy).

Barańczak, obierając muzyczny punkt odniesienia dla własnej twórczości, posługuje się fachową wiedzą, która wynika z kompetencji i oswojenia z repertuarem muzyki klasycznej. Ten typ odbioru charakteryzuje znawców, słuchających w sposób poznawczy i analityczny⁸.

Barańczak analizuje muzykę; dostrzega związki między wynikającymi z siebie i rozwijającymi się w czasie wydarzeniami muzycznymi⁹. Opisane przez poetę prawa sztuki dźwięków, w których harmonia godzi sprzeczności, są jednak dla literatury nieosiągalnym wzorcem. „Triumfalny akord harmonijnego rozwiązania”, typowy dla muzycznej triady (subdominanta – dominanta – tonika), nie zabrmi w literaturze, która posługuje się referencyjnym tworzywem – językiem obciążonym semantyką, więc skoliigacnym z rzeczywistością. Barańczak sygnalizuje, że pojawiająca się „modulacja niepewności, zwątpienia czy ironii” nie pozwala w pełni na zastosowanie muzycznego kodu; zasady percepcji w lekturze utworu literackiego

⁴ „Jestem pięknoduchem, esteta i parnasista”. Rozmowa z Krzysztofem Biedrzyckim, [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji, 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 27.

⁵ „Poezja musi być wieczną czułością”. Rozmowa z Piotrem Wierchosławskim, [w:] S. Barańczak, *Zaufać...*, op. cit., s. 59.

⁶ Por. wypowiedzi Barańczaka odnoszące się do muzyki, pojawiające się w rozmowach o sensie poezji. Ibidem, s. 56, s. 59, s. 65–66 i in.

⁷ Pojęcie wtórny system modelujący funkcjonuje w semiotyce od czasów szkoły tartusko-moskiewskiej, czyli od lat 60. XX w. Zob. np. J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 1, s. 279–294.

⁸ Georg W.F. Hegel dzieli odbiorców na znawców i dyletantów; Roman Ingarden z kolei dzieli odbiór na epistemologiczny, tj. mający służyć zdobyciu obiektywnej wiedzy, i estetyczny, mający na celu przeżycie estetyczne. Zob. B. Mika, *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*, Lublin 2007.

⁹ Zob. E. Tarasti, *Is Music Sign?*, [w:] idem, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin–New York 2002, s. 3–19.

w pewnym momencie zmieniają się – do głosu dochodzi ironia, jedna z podstawowych cech świata i poezji Barańczaka.

„Typowa sytuacja komunikacyjna ironii – zauważa Barańczak – [...] nie może się obejść bez trzech uczestników, Ironisty, wtajemniczonego Słuchacza i niewtajemniczonej Ofiary ironii”¹⁰. Jeżeli przyjmemy, że muzyka przejawia się w postaci kodu, którego zadaniem jest przekazywanie informacji między nadawcą a odbiorcą, to okaże się, że w wypadku ironii muzycznej zasady deszyfracji, oparte na kompetencjach słuchacza, zostają zachwiane. Odejście od ustalonych reguł daje efekt zawiedzionego oczekiwania, co z kolei może być odebrane jako ironiczna gra z odbiorcą czy ironiczna polemika z ustalonymi przez tradycję zasadami słuchania. W muzyce ironia jest figurą opartą na opozycji¹¹; przejawia się w układach o „sprzecznych intencjach”. Przykładem może być ciąg akordów zwyczajowo zmierzający do konkluzji, który zostaje niespodziewanie użyty jako wstęp lub rozwinięcie. Słuchacz odkrywa niewspółmierność percypowanych układów dźwiękowych względem jego przyzwyczajień muzycznych. Jeszcze bardziej jednoznaczną egzemplifikację ironii znajdujemy w muzyce wokalnie-instrumentalnej. Niezgodność może występować między tym, co zostało powiedziane w tekście, a tym, co się słyszy w muzyce. Uwzględniając intertekstualność sztuki dźwięków, ironia muzyczna często uobecnia się w „postaci parodystycznego cytatu”¹².

Ironia w muzyce jest zjawiskiem marginalnym i zapewne dlatego nie w pełni rozpoznany¹³. I choć – podobnie jak komizm¹⁴ – występuje w muzyce, to przejawia się w niej w stopniu słabszym niż w innych dziedzinach sztuki. W wymiarze teoretycznym zasady systemu dur-moll, na którego kanwie powstał

repertuar klasyczny, to *lucidus ordo*, mieszczący się w hermetycznych ramach dźwięków, których konotacji i zależności najczęściej nie udaje się transponować na literaturę.

Do poetyckiego opisu zagmatwanych praw świata adekwatna okazuje się polifonia, odznaczająca się złożonością kontrapunktycznych zderzeń i równoczesnym występowaniem tematów. Refleksja o poezji – o jej formie i problematyce, jaką powinna podejmować – kolejny raz znajduje swój rezonans w nasuwających się odniesieniach do sztuki dźwięków.

[...] wciąż jeszcze czekamy na poezję, która zaoferuje język, styl, formę, zdolną do przekazania tego, co jest najistotniejszym doświadczeniem człowieka naszych czasów – podkreśla Barańczak. – Myślę, że tym centralnym doświadczeniem nie jest dziś [...] doświadczenie rozpadu czy dezintegracji ludzkiego świata, ale raczej doświadczenie wielu współistniejących (współistniejących na zasadzie nieprzystawalności i konfliktu) porządków i układów, w które uwikłana jest każda jednostka; doświadczenie własnej wielofunkcyjności i niejednoznaczności, uzależnienia od każdego z niezliczonych kontekstów, w których mieści się nasze życie i z których wielością nie dajemy sobie rady. Oddać takie doświadczenie – to może właśnie zadanie poezji dzisiejszej. Jaką formą i jakim stylem? – pyta dalej autor *Chirurgicznej precyzji*. – Odpowiedzi jest zapewne wiele, ale myślę, że wszystkie sprowadzają się do zastąpienia dezintegracji formy i redukcjonizmu stylu [...] modelem, mówiąc banalnie, polifonicznym, wielogłosowym i wielostylowym, opartym nie na uproszczeniach, ale właśnie na komplikacjach, nie na ascetycznej jednowymiarowości, ale na wielopłaszczyznowej grze napięć¹⁵ [podkr. A.R.-C.].

Konstatacje poety mogłyby służyć jako bezpośredni komentarz do utworu *Kontrapunkt*¹⁶:

¹⁰ S. Barańczak, *Cnota, nadzieja, ironia* (Zbigniew Herbert, *Pan Cogito o cnotie*), [w:] idem, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytlumaczenia po co i dlaczego się pisze*, London 1990, s. 71–85.

¹¹ Zob. G. Pareyon, *Aspects of Order in Language and in Music. A Referential-Structural Research on Universals*, https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/33875/Master_thesis.pdf?sequence=2 (16.09.2017).

¹² C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, przeł. M. Damińska-Joczowa, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 118.

¹³ Słowniki zazwyczaj uwzględniają definicję ironii w jej odmianach werbalnych (literackiej, także ironię sokratejską), pomijając ironię muzyczną, obrazową czy ironię architektoniczną. Por. D.S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, [w:] *Ironia*, op. cit., s. 48.

¹⁴ Zob. Z. Lissa, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 57.

¹⁵ *Autonomia i oparcie. Rozmowa ze Sławomirem Chojnackim i Pawłem Rodakiem*, [w:] S. Barańczak, *Zaufać...*, op. cit., s. 51.

¹⁶ Interpretacje wiersza *Kontrapunkt* zob.: J. Dembińska-Pawelec, *W kwestii rytmu. O niemożliwej eurytmii w późnej twórczości Stanisława Barańczaka*, [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, op. cit., s. 43–73; A. Poprawa, *Bach w samochodzie albo próba harmonii. O „Kontrapunkcie” Stanisława Barańczaka*, „Warsztaty Polonistyczne” 1993 nr 2, s. 44–53; A. Reimann, *Kontrapunkt albo poetycka definicja techniki polifonicznej*, [w:] eadem, *Muzyczny styl odbioru, Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Poznań 2013, s. 153–174.

kontrapunkt, cud współlistnienia głosów,
z których każdy odbywa w czasie osobną podróż,
a w każdym punkcie czasu wiązuje je inna harmonia [...] w tak gęstej muzyce
jest miejsce na wszystko, z nim włącznie – że jedno nie
przeciwdziała drugiemu, że nie on słucha, ale muzyka
użycza mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co
przewidziała¹⁷.

(Kontrapunkt)

Rzadko zdarza się, by poetyka sformułowana była tak blisko poetyki zrealizowanej. „Gęsta muzyka” nabiera wymiaru transcendentnego; w jej złożoności odzwierciedla się cała złożoność świata¹⁸. Utwór, o którym Adam Poprawa napisał, że „jest sztuką egzystencjalnego uczestnictwa w grze wielu sensów”¹⁹, to formalna, ale i tematyczna próba zastosowania zasad kontrapunktu, czyli równoczesnego prowadzenia zde-
rzających się, a zarazem współlistniających porządków.

To, czego Barańczak beznadziejnie oczekuje od literatury, najczęściej znajduje w muzyce – w polifonii słyszy komplikację współlistniających równoprawnych porządków, zaś w muzyce klasycznej docenia przejrzystość utworu: symetrię formy, budowę okresową, w końcu zasady harmonii funkcyjnej. W życiu i literaturze, podobnie jak w muzyce, wszystko rozgrywa się w układach napięć, sens w muzyce rodzi się bowiem „między” dźwiękami, a w poezji – „między” słowami. W poezji Barańczaka słowocentryzm – typowy dla poezji Tuwima²⁰ czy Leśmiana – jest wyparty przez relacyjność, treść w twórczości autora *Etyki i poetyki* rodzi się w konfrontacji i następnie znaczeń – „między” słowami. W literaturze i muzyce najważniejsze objawia się w relacjach. Literatura, w zgodzie z doświadczeniem człowieka, jest „wielowarstwowa, skomplikowana przez ironię i wewnętrzne opozycje”²¹.

W utworze muzycznym pojedynczy dźwięk nie jest nośnikiem znaczenia. W poezji Barańczaka ważniejsza jest konfrontacja słów niż słowo osobne; wynika

to bezpośrednio z postrzegania świata jako relacji napięć: „Człowiek jako taki jest [...] rozpięty między biegunami wspólnoty i obcości, solidarności i samotności – i właśnie to rozpięcie czy zawieszenie stanowi o jego człowieczeństwie”²². Dlatego, jak przekonuje autor *Biografiolów*, w dobrej literaturze: „jest zawsze obecne rozdwojenie, czy przynajmniej sprzeczne napięcie pomiędzy poczuciem solidarności ze zbiorowością, a poczuciem samotności w tłumie”. W poezji Barańczaka, podobnie jak w muzyce, „napięcia między sprzecznymi wartościami – napięcia, które same dążą w stronę jakiegoś rozwiązania [...] stanowią mechanizm napędowy całej [...] twórczości”²³.

W wypadku utworów Barańczaka pojęcie muzyczności tekstu należałoby rozszerzyć; wydaje się, że nie chodzi w nich już tylko o brzmienie słów, lecz także o relacje, które mają potencjał znaczeniowy. Dramat w sztuce rozgrywa się zawsze „pomiędzy”, zgodnie z ideą następstwa, rozwiązania, dopełnienia itp.

Rozproszone w różnych wypowiedziach meta-tekstowe uwagi muzyczne Barańczaka zachęcają do badań komparatystycznych, intermedialnych oraz semiotycznych, zatem do porównywania i konfrontowania różnych mediów, kodów, tekstów. Interpretacja poezji Barańczaka skłania do „czytania” zakamuflowanych komunikatów, które czytelnik znajduje na styku różnych artystycznie wypowiedzi – muzyki i literatury. Wykazywanie analogii literatury ze sztuką dźwięków świadczy o poszukiwaniu takiego mechanizmu dla poezji, który zredukuje niepotrzebny balast językowej referencji. Współczesnej poezji, wolnej od ideowych (oraz ideologicznych) zobowiązań, poeta stawia wymagania, które wyznaczają nowe „czyste” reguły: aktualny styl, żywy język i odkrywczą formę²⁴, bo: „Świadome tworzenie [...] obdarzone jest, jak każda prawdziwa twórczość artystyczna, wieloma regułami i mniej lub bardziej sztywnymi zasadami”²⁵.

Barańczak – *poeta lector* – ocenia twórczość najbardziej cenionych poetów, przystawiając do niej ucho:

¹⁷ S. Barańczak, *Kontrapunkt*, [w:] idem, *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997, s. 317.

¹⁸ Zob. A. Poprawa, *Mitologie Barańczaka...*, op. cit., s. 51.

¹⁹ Ibidem, s. 47.

²⁰ Zob. J. Sawicka, „Filozofia słowa” Juliana Tuwima, Wrocław 1975.

²¹ A. Poprawa, *Mitologie Barańczaka...*, op. cit., s. 52.

²² *Autonomia i oparcie*. Rozmowa ze Sławomirem Chojnackim i Pawłem Rodakiem, op. cit., s. 48.

²³ „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wierchosławskim..., op. cit., s. 59.

²⁴ Zob. *Autonomia i oparcie*. Rozmowa ze Sławomirem Chojnackim i Pawłem Rodakiem, op. cit., s. 51.

²⁵ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał, Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Warszawa 2008, s. 114–115.

pewne typy poezji – znajdowane w lekturach i powoływane do życia w moich własnych próbach – po prostu oddziaływały na mnie silniej, przez ucho [podkr. A. R.-C.] i przez ten dreszcz w rdzeniu kręgowym, inne natomiast sprawiały, że szczególnie rozdzierało mi ziewanie²⁶.

Choć etyka i estetyka współlistnieją, a nawet wzajemnie się warunkują, to nadrzędność namysłu nad pięknem i sztuką wydaje się dla poety oczywista. Autora *Dziennika porannego* w poezji Czesława Miłosa pociągają więc „magia dźwięku, rytmu, inkantacja”²⁷, a nie Miłoszowska etyka. Bo to, co okazuje się główną wytyczną w ocenie dzieła, jest subiektywne, a jednocześnie na tyle uniwersalne, że pasuje do odbioru każdej sztuki. Barańczak, mając do wyboru wizualność i muzyczność, wybiera tę drugą, oddziałującą przez zmysł słuchu, a nie wzroku. Próżno więc szukać w jego dorobku ekfraz, tak licznych w twórczości Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta czy Tadeusza Różewicza.

Język obsługuje wszystkie teksty werbalne, zarówno te o wymiarze artystycznym, jak i te informujące o rzeczywistości, jego zakres rozciąga się od aktu wiary po „akt przemocy”, od manipulacji po demaskację. „Nieufność wobec języka i to wobec języka pojmowanego jako system oraz jako pewna wizja świata”²⁸ nie obejmuje nieufności wobec sztuki dźwięków, która – tak jak ją rozumie Barańczak – jest sztuką czystą, autoteliczną – zamkniętą we własnych „nieubłaganych” prawach i we własnej narracji.

USŁYSZANE W TŁUMACZENIU

Według klasyfikacji translatorskich Edwarda Balcerzana, fonetom jest najbliższej do „imitacji wypowiedzi obcojęzycznej”²⁹, która osłabia wrażenie wielojęzycznej odmienności. Wiersz naśladuje bowiem cudzą mowę, wymyślając nowe quasi-obce zwroty. Fonet jest zjawiskiem, które należy do kategorii purnonsensu,

za Ingardenem można zaliczyć go do „granicznych wypadków”³⁰, w których na plan pierwszy wybija się zawsze brzmienie, zaś treść ma funkcję drugorzędną. Inspiracją dla książki Barańczaka *Pegaz zdębiał*, a właściwie więcej, bo jej prototypem, był *Pegaz dęba* Juliana Tuwima. Książka Barańczaka jest więc odpowiedzią na książkę Tuwima, co zostało ujawnione w tytule. *Pegaz dęba* to nazwa, która ze względu na elipsę jest otwarta na dopowiedzenia, a zarazem bezpośrednio wiąże się z mitycznym symbolem poezji oraz rodzimym frazeologizmem „włosy stają dęba”. Już zatem tytuł książki Barańczaka jest reakcją na studium Tuwima, rodzajem odpowiedzi i dopełnienia; sugeruje to forma dokonana czasownika: Pegaz zdębiał. Nazwę można traktować jako zapowiedź treści, która w „osłupienie” wprawia czytelnika przyzwyczajonego do tradycyjnie rozumianej poezji, sygnowanej przez Pegaza.

Pegaz dęba Juliana Tuwima był tematyczną inspiracją dla książki Barańczaka. Pasma podobieństw przebiega od kompozycji do treści. Ten sam w obu książkach jest charakter proponowanej czytelnikowi strategii odbiorczej. Polega ona na rozpoznaniu zastosowanej stylizacji, którą obaj autorzy wykorzystują dla rozwinięcia (Tuwim) i tworzenia (Barańczak) nowatorskich gatunków. Różni obie książki odmiennością genologii, stanowiącej podstawę literacko-lingwistycznej zabawy. Barańczak, konfrontując Tuwima *Pegaza dęba* ze swoją książką, wskazuje na ich zasadniczą rozbieżność:

Mój Wielki Poprzednik pisze o humorystyczno-kuriozalnych gatunkach poetyckich istniejących w rzeczywistości; ja [...] w większości wypadków wolę projektować gatunki własne lub na własny sposób rozumiane [...] ³¹.

Pomysłodawca „prywatnej teorii gatunków” ustanawia jednocześnie oryginalną genologię, w której fonet jest typem „similofonów”, należących wraz z „identografami” do rodziny „poliględzów”. Sformułowana przez Barańczaka charakterystyka fonetu funkcjonuje jako definicja z jasno określonymi regułami tworzenia:

Fonet powstaje wtedy, kiedy do pierwszego z naszych garnków wkładamy cudzy utwór literacki napisany w języku

²⁶ „Jestem pięknoduchem...”, op. cit., s. 27.

²⁷ Ibidem, s. 26.

²⁸ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 46.

²⁹ E. Balcerzan, *Jednoznaczność, dwujęzyczność, wielojęzyczność literackich „światów”*, [w:] idem, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translologii i komparatystyki*, Poznań 2011, s. 101.

³⁰ Zob. R. Ingarden, *Graniczny przypadek dzieła literackiego*, [w:] idem, *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Łódź 1947.

³¹ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*, op. cit., s. 8.

obcym, którego nieznanostwo szczęśliwie uwalnia nas od obowiązku niewolniczej wierności wobec oryginału i narzucanych przezeń, prawem kaduka, sensów. W garnku drugim natomiast przyrządzamy specjalny rodzaj przekładu tegoż oryginału: napisany najczystsza polszczyzną, spójny i po swojemu sensowny, musi on BRZMIĘĆ dokładnie lub prawie dokładnie tak samo jak oryginał³².

Etymologia nazwy fonet to kontaminacja dwóch terminów – fonem i sonet. Fonem pochodzi od greckiego słowa *phonema*, oznaczającego głos, dźwięk; to zarazem podstawowa jednostka systemu dźwiękowego języka. W proponowanej przez Barańczaka nazwie genologicznej częśćka pochodząca od fonemu ma uczulić odbiorcę na brzmienie tekstu. Sonet natomiast – drugi przychodzący na myśl człon nazwy – nie będzie w tym wypadku rozumiany jako zmyślna drabinka wersów, łączonych skodyfikowanym układem rymów, ale jako wyzwanie dla twórcy. Układający fonet musi wykazać się już nie tylko biegłością pisarskiego warsztatu – konieczną do napisania sonetu – lecz także wrażliwością muzyczną, która pozwoli mu wsłuchać się w tekst oryginału, by następnie przełożyć brzmienia słów z obcego języka na te same (bądź zbliżone) brzmienia języka rodzimego. Oba teksty – fonet i jego prototyp – mimo że są podobne brzmieniowo, a semantycznie różne – nie tracą komunikatywnej wartości. I choć treść fonetu może wydawać się absurdalna, to jego syntaktyczny układ spełnia wszelkie normy języka.

Definicja fonetu jest jednoznacznym sygnałem, że tradycyjne zasady wpisane w praktykę translacji ulegają fundamentalnej zmianie. Wartości przekładu nie upatruje się tym razem w semantycznej zgodności z oryginałem, ale w dźwiękowych analogiach. Nie chodzi zatem o proces tłumaczenia sensu tekstu, ale o jego transpozycję brzmieniową, polegającą na jak najdokładniejszym imitowaniu brzmień utworu napisanego w obcym – nieznanym tłumaczowi – języku. W wypadku fonetu gra między tekstami ma charakter intermedialny, uwaga autora i czytelnika skupia się na języku jako nośniku brzmień, a nie na treści semantycznej. Audialność tekstu programuje u odbiorcy muzyczny styl odbioru, w którym semantyka jest wartością drugorzędną. Dominacja warstwy fonicznej nad warstwą znaczeniową tekstu,

a tym samym zmiana założeń odbiorczych, jest możliwa tylko w przypadku synoptyczności tekstów. W odróżnieniu od tradycyjnego tłumaczenia, które najczęściej zastępuje czytelnikowi oryginał, fonet ma sens tylko wtedy, gdy istnieje możliwość jego konfrontacji z obcojęzycznym prototypem – synoptyczność zostaje wpisana w strategię odbioru.

Praca tłumacza, zwolnionego z obowiązku rozumienia treści, nie polega oczywiście na wyjaśnianiu znaczeń, lecz na wsłuchiwaniu się w brzmienie języków zupełnie mu nieznanych. Słowa nieobciążone obligatoryjną reprezentacją rzeczywistości funkcjonują tym razem jak dźwięki w utworze muzycznym. Zadaniem autora fonetów będzie więc, kierowany uchem, wybór z rodzimego słownika wyrazów najbardziej fonetycznie zbliżonych do języka oryginału.

OD PEGAZA DĘBA JULIANA TUWIMA...

Julian Tuwim w rozdziale *O naśladowaniu obcych języków* skupia się głównie na przedrzeźnianiu mowy cudzoziemców, która ze względu na swoje brzmienie może wydawać się śmieszna (na przykład język czeski), trudna (mowa Węgrów) bądź ładna (język włoski czy francuski). Podane przez Barańczaka przykłady fonetów kryją w sobie dodatkowe zawikłanie, wszystkie są bowiem tekstami pisanymi do muzyki. Ukształtowanie dźwiękowe tekstu literackiego musiało więc być odpowiednie dla tekstu muzycznego i zarazem wygodne do wokalnego wykonania. Wybrane przez Barańczaka arie napisane są „melodyjnym” włoskim, który ze względu na system fonologiczny, w tym brak niewygodnych zbitek głosek, jest dogodny do adaptacji muzycznej.

Julian Tuwim posługuje się przykładem utworu włoskiego, który przypomina egzotyczny dla Europejczyka język chiński. W *Pegazie dęba* cytuje arię z opery *I pretendenti*³³, która ze względu na „naddatek fonetyczny”³⁴ sprawia, że tekst w głośniejszej lekturze brzmi niczym chińskie strofy³⁵:

³² Ibidem, s. 101.

³³ Cytowany fragment znajdujemy w operze Pietra Carla Guglielmiego *Due nozze e un sol marito* (1847); nieznanne jest nazwisko autora libretta.

³⁴ A. Seweryn, „Zatkaj mi uszy, żono!”. Kilka uwag o muzycznych kontekstach czytania Wata, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. 236.

³⁵ Cytowany tekst arii znajduje się w *Słowniku dawnej i współczesnej poezji* (1821) Mikołaja Ostopolova, pierwszym rosyjskim

*Chi non sa, che sa, chi sa,
Fa chi sa, quello che fa,
Chi facendo far non sa,
Ha chi fa più di chi sa,
Ma chi sa di più non fa*³⁶.

Motywacją do napisania tego fragmentu włoskiego tekstu była jego struktura brzmieniowa, między innymi silnie nasycona głosek otwartą *a* oraz powtarzanymi przemiennie, spowinowaconymi brzmieniem zaimkami: *chi* oraz *che*. Literalne tłumaczenie utworu ukazuje wąski zakres jego treści, z pogranicza absurdu:

Kto nie wie, co wie, kto wie
Robi kto wie, to co robi
Kto robiąc nie wie co robi
Ma kto robi więcej niż kto wie
Ale kto wie więcej nie robi.

Tuwim zastrzega: „Trzeba by jednak zobaczyć oryginał, nie przedruk, libretta, aby upewnić się w autentyczności tekstu. Tak jak jest, wydusić sens nie łatwo”³⁷. Do dźwiękonaśladowczych gier należy (nie) włoska aria:

Tima zocii ac brillanti,
Ino sechia coze bulca,
Bu zitvo iei ama ranti
Uvi elbia iom nasci efranti,
Tioc rongla tac iacculca

Tekst, którego zapis sugerowałby włoską wymowę, po odszyfrowaniu okazuje się napisany w języku polskim:

Ty masz oczy jak brylanty
I nosek jako cebulka,
Buzi twojej amaranty
Uwielbiają nasze franty,
Ty, okrągła tak jak kulka...

słowniku poświęconym literaturze. Nic dziwnego, że utwór został przytoczony w hasle wyjaśniającym dźwiękonaśladowcze środki stylistyczne.

³⁶ J. Tuwim, *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*, Warszawa 1950, s. 279.

³⁷ Ibidem.

³⁸ J. Tuwim, *Pegaz dęba...*, op. cit., s. 279.

³⁹ Ibidem, s. 279.

Niektóre pojawiające się słowa siłą sugestii przyciągają na myśl nieco przeinaczone, istniejące wyrazy włoskie: „la tima” byłaby więc żeńską (niewystępującą) formą *il timo* – tymianku, „sechia” wygląda na niepoprawnie zapisane słowo *il secchio*, czyli wiadro, „ama” to z kolei trzecia osoba liczby pojedynczej czasownika kochać (*amare*), „uvi” to zapewne od *uova* (jajka) albo – jeszcze bliżej fonetycznie – od *uva* (winogrona), „elbia” może być niechlujnie wypowiedzianym słowem *l'erba* (trawa), *i brillanti* to z kolei słowo, którego znaczenie pokrywa się ze słowem polskim: brylanty. Skojarzenia można by mnożyć... Tekst zamieszczony w *Pegazie dęba* nie tylko brzmieniowo, ale także graficznie stara się pozostać blisko przedrzeźnianego języka. Autor upodabnia słowa polskie do włoskich pod względem brzmienia i pisowni, dlatego wprowadza liczne zmiękczenia: konsekwentnie zamienia „y” na „i”, dla graficznej niepoznaki polskie „k” zapisuje jako „c” lub „ch”, dla głoski „j” znajduje z kolei odpowiednik w samogłosce „i”. Fałszywą etymologię prezentuje para „nasze” – *nasci*, gdzie „sz” jest zapisane po włosku jako zbitka *sci* [szi] – brzmieniowa paralela nie pokrywa się ze znaczeniem, włoskie *nasci* nie oznacza bowiem dzierżawczego zaimka „nasz” czy „nasi”, ale czasownik „rodzisz” w pierwszej osobie liczby pojedynczej lub tryb rozkazujący „urodź!”. Im więcej quasi-analogii, tym ciekawsza słuchowo-znaniowa żonglerka skojarzeń.

Utwory zaczerpnięte z książki Tuwima *Pegaz dęba* są przykładem gier lingwistycznych, polegających na naśladowaniu brzmienia obcych języków. W pierwszym wypadku tekst włoskiej arii brzmiał jak utwór chiński, w drugim – tekst polski został tak zapisany, że w głośnej lekturze przypominał język włoski.

...DO STANISŁAWA BARAŃCZAKA PEGAZA ZDĘBIAŁ

Fonety Stanisława Barańczaka rządzą się podobnymi prawami, co teksty Tuwima papugujące języki obce. Autor książki *Pegaz zdębiał* w prywatnej teorii gatunków wprowadza utrudnione zasady genologii. Przytoczone przez Barańczaka przykłady wymagają wrażliwości już nie tylko na poezję, ale także na muzykę. Są konsekwencją spotęgowanego słuchania. Poeta wybiera arie z *Don Giovanniego* Mozarta. Słowa Lorenza da

Pontego poprzedza pierwszymi taktami duetu *Là ci darem la mano*. Fonet – podobnie jak tekst włoskiej arii – musi logicznie współistnieć z muzyką. W tej szczególnej sytuacji tłumacz uwzględnia integralność dzieła, w którym występują dwa kody, językowy i muzyczny. Fonet powstały w oparciu o libretto musi spełniać szczególne wymogi tekstu pisanego do muzyki. Synoptyczność tekstu włoskiego i polskiego jest tym razem uzupełniona zapisem muzycznym. Barańczak, wprowadzając zapis nutowy, daje tym samym do zrozumienia, że interpretacja ma przebiegać w sposób interdyscyplinarny; teksty powinny być wzajemnie konfrontowane. Lektura fonetów Barańczaka dotyka co najmniej dwóch kwestii. Pierwsza dotyczy sposobu przekładu sfunkcjonalizowanej artystycznie warstwy brzmieniowej utworu, zaś druga ma charakter intersemiotyczny i odnosi się do wierności muzyce, która z arią stanowi spójny, dwukodowy przekaz artystyczny.

Fonet góruje nad zwykłym przekładem również tym, że [...] rozmaite warianty fragmentów tekstu lub nawet nowe wersje całości, można tu mnożyć – skoro autorowi fonetu nie wiąże rąk obowiązek wierności wobec elementarnych sensów oryginału – praktycznie w nieskończoność⁴⁰.

Tłumacz nie jest zobowiązany do oddania znaczeniowej warstwy tekstu. Podejmuje się pracy translatorskiej nie dlatego, że „rozumie, więc tłumaczy”, ale wręcz przeciwnie – „tłumaczy właśnie dlatego, że nie rozumie”. Konstatacja „wiem, że nie wiem” uobecnia się w świadomości tłumacza jako konieczny wymóg tworzenia.

Twórca fonetów czerpie nie z zasobów znaczeniowych rodzimego słownika, ale z jego potencjału brzmieniowego. Jediną granicą niezliczonych wariantów tłumaczeń jest zgodność sfery instrumentacji dźwiękowej, zaś ta w największym stopniu zależy od kreatywności samego pisarza.

W odróżnieniu od tradycyjnego przekładu, który istnieje samodzielnie, zatem czytelnik nie musi konfrontować go z oryginałem, fonet wymaga lektury synoptycznej – to swoisty rodzaj spotęgowanej „literatury drugiego stopnia”⁴¹. Radość czytania jest

uwarunkowana odkrywaniem brzmieniowych podobieństw, które nie obligują do rozumienia języka, w jakim powstał przetłumaczony utwór. W sytuacji, gdy pierwowzorem fonetu jest aria, rzetelność translacji polega także na znalezieniu takiej konstrukcji wersyfikacyjnej, która będzie – podobnie jak libretto oryginału – odpowiadała układowi struktur muzycznych. Rozpoznanie utworu odbywa się tu nie na płaszczyźnie literackiej, ale muzycznej. Percepcja wiąże się z rozwiązywaniem łamigłówek porównywania, dopasowywania, odnajdywania brzmieniowych zbieżności, które wydają się tym bardziej wyrafinowane i zabawne, im bardziej oddalone od siebie są znaczenia słów. Nietrudno stąd wywnioskować, że – w przeciwieństwie do typowych tłumaczeń – fonet nie jest gatunkiem w pełni samodzielnym; istnieje jedynie w lekturze „paralelnej”, która eksponuje lingwistyczną pracę tłumacza wsłuchującego się w utwór, czytelnika zaś zaprasza do podjęcia wysiłku, który polega na deszyfrowaniu (nie)podobieństw obu tekstów. Zacytowanie arii Mozarta zachęca do muzycznego stylu odbioru. Czytelnik oczekuje, że tłumaczenie będzie zarazem tekstem wokalnym, w którym akcenty muzyczne eksponują (nie)wierne treści zapisane przez librecistę. Żeby definicja fonetu nie funkcjonowała jedynie *in abstracto*, należy jednak zanalizować przykłady fonetów pojawiające się w książce *Pegaz zdębiał* – w kompendium, w którym realizacja poetyki sformułowanej się dokonała.

DON GIOVANNI – DRAMMA GIOCOSO?

Twórczość Stanisława Barańczaka – tłumacza tekstów do muzyki – czeka ciągle na gruntowne rozpoznanie. *Don Giovanni* i *Wesele Figara* to libretta, których przekłady musiały być na tyle absorbujące, że ich reminiscencje znajdujemy w poezji autora *Chirurgicznej precyzji*. Fonet o incipicie *Ja ci daremna mam* powstał na kanwie duetu znanego pod tytułem: *Là ci darem la mano* z *Don Giovanniego* Mozarta, jednego z najbardziej rozpoznawalnych utworów operowych, o którego popularności świadczą także wybitne dzieła zainspirowane Mozartowskim duetem, w tym liczne wariacje na temat *Là ci darem la mano*, m.in. Beethovena (1795), Chopina (1827), Berlioza (1828).

⁴⁰ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*, op. cit., s. 104.

⁴¹ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992.

W fonecie obowiązuje zasada odpowiedniości organizacji tworzywa dźwiękowego dwóch mediów – muzyki i mowy. W tłumaczeniu libretta natomiast, które ma także spełniać funkcję użytkową (tzn. jest tekstem do śpiewania), ważna jest spójność środków muzycznych i treści pozamuzycznej (literackiej), wyznaczającej bieg scenicznych wydarzeń. Muzyka i tekst literacki powinny do siebie przylegać, tak by wzajemnie się dopełniać, pogłębić i dynamizować znaczeniowo-emocjonalną warstwę dramatu. Słuchacz zdany na śledzenie jedynie dźwiękowych układów może wywnioskować treść z ewokowanej przez utwór atmosfery i uczuciowości.

Libretto Lorenza da Pontego to jeden z wariantów legendy sewilskiej o znanym uwodzicielu. Pierwsza wersja podania miała formę moralitetu, napisanego ku przestrodze przez hiszpańskiego jezuitę Tirso de Molinę w 1616 roku. Mozart posłużył się gatunkiem *dramma giocoso per musica*, który znajduje się między *opera seria* a *opera buffa*. Momenty utrzymane w stylu *buffo* przynależą postaciom „nisko urodzonym”, takim jak wierny sługa Don Giovanniego, Leporello, czy para wieśniaków: Zerlina i Masetto. Fragmenty *seria* opery to natomiast role wysoko urodzonych i „pateetycznych” – Komandora, Ottavia i Donny Anny. Typy głosów zostają odpowiednio dobrane do charakteru poszczególnych ról. „Don Giovanni i Elwira – zaznacza Mieczysław Tomaszewski – zostali zawieszeni między niebem a ziemią. Dają początek tradycji nowej, w której neapolitański podział na *serio* i *buffo* został zawieszony”⁴².

Mozart nakreślił osobowościowe rysy bohaterów, korzystając z retoryki muzycznej, która jest na tyle subtelnym przekazywaniem, że wyłamuje się ze schematycznych rozwiązań. Retoryka afektów jest zarazem bliska literaturze w tym sensie, że asemantycznej muzyce pomaga w przekazywaniu konkretnych konotacji znaczeniowych. Marionetkowość jest obca postaciom Mozarta. Bohaterowie opery posiadają wyraziste charaktery, zmagają się z silnymi uczuciami nienawiści, rozczarowania, namiętności, chęci zemsty...

Mieczysław Tomaszewski zwraca szczególną uwagę na ekspresywnie nakreślone portrety kobiece, które

zaprezentowane są już nie tylko za pomocą słów, ale także muzyki.

W porządku addycyjnym poszczególne barwy i charaktery tonalne zostały skojarzone przez Mozarta z tonami podstawowymi *d a n e j o s o b y* dramatu, lub z jej aktualną sytuacją dramatyczną. Tak więc na przykład:

- Es-dur – z namiętnością i pasją Elwiry;
- c-moll – z napięciem emocjonalnym u Donny Anny;
- triada: F-dur, C-dur, G-dur – z Zerliną, idyllicznością i wesołym, wieśniaczym tańcem;
- B-dur – z gwałtownością; w tej tonacji tak Donna Anna, jak i Donna Elwira i Zerlina – krzyczą.⁴³

Mozart opowiada o uczuciach własnym językiem, dzięki czemu wychodzi poza powtarzalne w operze typy bohaterów. Muzyka Mozarta i słowa da Pontego zdają się przy tym wzajemnie uzupełniać i wspierać.

Opera *Don Giovanni* zawiera elementy komiczne i nadnaturalne, co sprawia, że libretto, choć powstało według sztuki Moliera, pod wieloma względami przypomina dramaty Szekspirowskie. „Dramat Mozarta wrócił do szekspirowskiej jedności; w jednym widzeniu łączy oba – komiczne i tragiczne – oblicza świata”⁴⁴ – konstatuje muzykolog. Pod koniec aktu drugiego, podobnie jak w *Hamlecie*, sprawiedliwości domagają się zmarli, tak więc w finale zamordowany przez Don Juana Komandor porywa uwodziciela swojej córki do piekielnych otchłani. Mimo sukcesu w Pradze, gdzie w roku 1787 odbyła się światowa premiera *Don Giovanniego*, dopiero po śmierci Mozarta jego operę włączono do kanonu największych dzieł literatury operowej, uznając ją za arcydzieło gatunku.

Wbrew deklaracjom „librettologów”, że słowo w operze jest także ważne, należałoby stwierdzić, że snuta w dramacie operowym intryga ma wartość służebną wobec muzyki. „W operze – pisze Anna Barańczak – jest zasadnicza nadrzędność kodu muzycznego nad wszystkimi innymi”⁴⁵; „jedynie muzyka jest w spektaklu operowym składnikiem stale obecnym [...]”⁴⁶. Literackie walory tekstu muszą ustąpić na rzecz dostosowania utworu do muzyki. Wiedzieli

⁴³ Ibidem, s. 74.

⁴⁴ Ibidem, s. 71.

⁴⁵ A. Barańczak, *Gesty śpiewaków operowych*, „Teksty” 1972 nr 1, s. 134.

⁴⁶ Ibidem, s. 135.

⁴² M. Tomaszewski, *Don Juan według Mozarta*, [w:] idem, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003, s. 71.

o tym najwybitniejsi kompozytorzy, skoro: „Mamy prawo sądzić, że Mozart brał udział w kreacji tekstu. Swoją rolę na temat roli libretta określił jasno już wcześniej, przy okazji *Urowadzenia z Seraju*: żadna kwestia, żadne zdanie w operze nie może zaistnieć bez aprobaty kompozytora”⁴⁷.

Dlaczego zatem pisanie fonetów – bądź co bądź jedynie dla uciechy autora i czytelnika – powstaje na kanwie literatury umuzyycznionej, która jest w mniejszym stopniu nasycona walorami artystycznymi niż teksty literackie ograniczające się do jednego kodu semiotycznego? „Ostatecznie, czy słuchacz jakiegokolwiek opery w ogóle próbuje zrozumieć słowa wyśpiewywane przez te wszystkie tenory i koloraturowe sopran?” – pyta Stanisław Barańczak i od razu odpowiada: „Nie próbuje i ma rację, bo i tak tekst jest albo po włosku, którego to języka słuchacz nie rozumie, albo przełożony na język polski tak okropnie, że lepiej się w to zanadto nie wsłuchiwać”⁴⁸.

W fonecie wsparcie treści literackich jest pozorne, przykład dotyczy bowiem tylko brzmieniowej warstwy tekstu z pominięciem jego semantyki. Meloman, który nie stara się podążać za treścią libretta, znaczeniem słów i zdań, spełnia po części oczekiwania twórcy fonetów. Słuchanie tym razem zwalnia z rozumienia strony literackiej. Wrażenia estetyczne nie powinno więc popsuć podstawienie treści diametralnie różnych od tych wpisanych w tekst oryginału.

U Barańczaka przełożone na fonety teksty arii zawsze są zapowiedziane muzyką, należy więc zakładać, że „otwarcie na innojęzyczność”⁴⁹ jest tu procesem stopniowym. Po pierwsze, dotyczy brzmieniowej imitacji cudzej mowy w celu stworzenia iluzji tożsamości tekstów napisanych w odmiennych językach. Po drugie, odnosi się do tego typu przekładu, który – podobnie jak oryginał – będzie dostosowany do wykonania wokalnego tak, by śpiewany brzmiał równie ujmująco jak w wersji włoskiej. Zgodnie bowiem z założeniem autora *Chirurgicznej precyzji*, słowo w operze jest tyle warte, ile jego potencjał dźwiękowy.

Skoro duet z *Don Giovanniego* Mozarta [...] brzmi tak pięknie w oryginalnej wersji językowej Lorenza da Ponte, czemu by nie zachować w polszczyźnie jak najwierniej jego

oryginalnego brzmienia, czyniąc jednocześnie tekst pod względem semantycznym może czymś odbiegającym od tego, co chciał nam powiedzieć włoski librecista, ale za to całkowicie zrozumiałym dla polskiego słuchacza? Jeśli nawet słowa będą znaczyły coś diametralnie przeciwnego niż tekst oryginału – nie powinno to psuć nam humoru⁵⁰.

Muzyka dla Barańczaka pozostaje stałym, obligatoryjnym punktem odniesienia, który będzie odtąd decydował o decyzjach tłumacza.

W operze tekst językowy jest elementem opcjonalnym (przykładem jest między innymi uwertura), dlatego pod muzykę można podłożyć fakultatywne treści, zarazem: „Jakiegokolwiek przeróbki tekstu muzycznego byłyby jednak traktowane jako rozbicie struktury utworu; stanowią one niewymienny składnik spektaklu operowego”⁵¹.

Barańczak posługuje się przykładem duetu Zerliny i Don Giovanniego *Là ci darem la mano*, który pojawia się w akcie pierwszym po nieudanej próbie uwiedzenia Donny Anny i po zabójstwie jej ojca, Komandora. Don Giovanni spotyka orszak weselny Masetta i Zerliny; zachwycą się urodą wieśniaczki.

DON GIOVANNI	FONET BARAŃCZAKA
<i>Là ci darem la mano</i>	Ja ci, daremna mam,
<i>là mi dirai di sì.</i>	dam mity, bajdy, sny!
<i>Vedi non è lontano,</i>	Kiedy w nią mnie wplątano?
<i>Partiam ben mio da qui.</i>	Czart ją by wziął na kły!

ZERLINA	
<i>Vorrei, e non vorrei...</i>	Goreje lej logorei
<i>mi trem' un poc' il cor.</i>	i w krem ubogi tort.
<i>Felice, è ver, sarei</i>	Nie liczę, że serca skleci
<i>Ma può burlar mi ancor'.</i>	to tło: burd, łań, bijań mord.

DON GIOVANNI	
<i>Vieni, mio bel diletto!</i>	Wiej mi, bo tnę żyletą!

ZERLINA na stronie	
<i>Mi fa pietà Masetto.</i>	Iii, w japie – cham atletą!

DON GIOVANNI	
<i>Io cangiero tua sorte.</i>	Pokancerować mordę?!

⁴⁷ M. Tomaszewski, *Don Juan według Mozarta*, op. cit., s. 67.

⁴⁸ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*, op. cit., s. 102.

⁴⁹ E. Balcerzan, *Jednoznaczność, dwujęzyczność...*, op. cit., s. 102.

⁵⁰ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*, op. cit., s. 102.

⁵¹ A. Barańczak, *Gesty śpiewaków operowych*, op. cit., s. 135.

ZERLINA

Presto non son più forte. „Pies tonął – słoń prul fordem.”⁵²

RAZEM czując zapachy przygotowanej w sąsiednim pałacu kolacji

Andiam, andiam, Mniam-mniam, mniam-
mio bene, mniam – jedzenie!
a ristorar le pene Ja restauracje cenię, więc,
d'un innocent' amor! mimo cen, tam chodź!

(WARIANT ZAKOŃCZENIA)

Andiam, andiam, Mniam-mniam, mniam-
mio bene, mniam – jedzenie!
A ristorar le pene Arystokrato, mienie trwoń i na
d'un innocent' amor! krem, i tort!

Poeta, przytaczając duet w wersji włoskiej, tłustym drukiem wyróżnia sylaby akcentowane. Brzmieniowa ekwiwalentyzacja tekstu włoskiego z jego polskim quasi-odpowiednikiem to efekt przemyślanej anagramowej gry⁵³, która opiera się na asonansach. Po porównaniu fonetu z utworem włoskim okazuje się, że występuje między tekstami zgodność samogłosek oraz miejsc ich występowania.

tekst włoski	fonet polski
<i>a i a e a a o</i> (<i>Là ci darem la mano</i>)	<i>a i a e a a o</i> (<i>Ja ci daremna mam o</i>)
<i>a i i a i i</i> (<i>Là mi dirai di si</i>)	<i>a i y a i y y</i> (<i>dam mity, bajdy, sny</i>)

Gdy włoskie libretto, fonet oraz tłumaczenie polskie zostają wpisane w partyturę, wówczas analiza przebiega w układzie pionowym. Barańczak w fonecie odwzorowuje budowę sylabiczno-akcentową libretta. Na przykładzie dwóch pierwszych wersów, przypadających na pierwsze zdanie muzyczne, można wywnioskować, że w tekście włoskim dominują oksytony. Trudno w języku polskim znaleźć słowa dwusylabowe, w których akcentowana jest pierwsza

sylaba od końca (przypadek między innymi: *partiam, vorrei, darem, andiam*). Barańczak stosuje anagramy, włoskie *darem* jest więc zakodowane w słowie „daremna”; dodatkową trzecią sylabę „-na” poeta rymuje z rodzajnikiem włoskim *la*, zachowując tę samą głoskę otwartą w wygłosie i równą liczbę sylab w wersie. Słowu *partiam* (pol. „wyjeżdżamy”), które przypada na koniec szóstego taktu i ligaturę w siódmym takcie, przydziela dwa słowa fonetu: „czart” i „ją”. Powiązania anagramowe dotyczą tym razem upodobnionych brzmieniowo, kolejno występujących zgłosek: *part* – „czart” i *iam* – „ją”. Zaistniałe rozbieżności są zawsze świadomą decyzją autora. Oboczności polegające między innymi na zamianie *i* na „y” dotyczą samogłosek wysokich, przednich. Częsta w języku włoskim samogłoska *i* ma szczególne walory wokalne, Barańczak stara się zatem wprowadzać ją już nie tylko dla uzyskania stylizacji, ale także ze względu na jej jasność brzmienia⁵⁴. Barańczak – tak samo jak librecista da Ponte – dba o to, by utwór dało się łatwo śpiewać, dlatego poszczególne takty kończy głoską otwartą. Zespoleńie tekstu literackiego z muzyką polega między innymi na zgodności akcentów słownych z muzycznymi.

Duet Don Giovanniego i Zerliny *Là ci darem la mano*⁵⁵ proponuje znaną odbiorcy konwencję *buffo*. Mozart i da Ponte – podobnie jak we wcześniejszej operze *Wesele Figara* – naśmiewają się z różnic klasowych, które tracą znaczenie w perspektywie burzliwego romansu. Ujmująca muzycznym urokiem rozmowa jest częścią przyjętej przez uwodziciela strategii. Don Giovanni zwodzi Zerlinę obietnicą małżeństwa. Wybrane przez Barańczaka przykłady muzyczne nie naruszają zasady „stosowności”. Epizod – daremnego zresztą – uwodzenia Zerliny ma charakter humorystyczny. Podłożenie fonetu pod muzykę Mozarta potęguje komizm, ukazując jego nową odsłonę w pur-nonsensowym tłumaczeniu-przeinaczeniu. Gdyby podstawą fonetu były arie z oper *seria* – wyobraźmy sobie duet miłosny *Bimba dagli occhi pieni di malia* z *Madame Butterfly* Pucciniego czy dramatyczny

⁵⁴ W śpiewie „i” przybliża pozycję głosu (dźwięk jest skierowany na tzw. maskę) i pobudza rezonans głowowy.

⁵⁵ Duet znany również tym, którzy nie interesują się teatrem operowym. O popularności może także świadczyć wykorzystywanie duetu w literaturze i filmie (np. w *Uczcie Babette* K. Blixen duet wykonuje siostra wraz ze swoim nauczycielem).

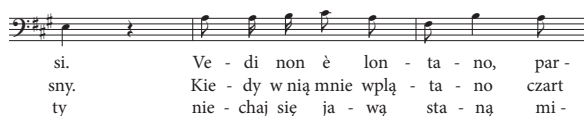
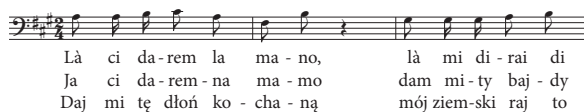
⁵² Stanisław Barańczak dodaje przypis, że w cudzysłowie jest wzięte hiszpańskie przysłowie ludowe z okolic Sewilli.

⁵³ Zob. A. Dziadek, *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a: historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie” 2001 nr 6, s. 109–125.

dialog kochanków toczący się w ostatnim akcie *Aidy*: *O terra addio* – wówczas należałoby rozpatrywać brzmieniowe tłumaczenia w kategoriach parodii.

Fonetom autorstwa Barańczaka towarzyszy nieodzownie muzyka. Fragment partytury, obejmujący cztery pierwsze takty, jest zatem integralną częścią nowego gatunku – fonetu. Duet rozpoczyna się rozpoznawalnym i powracającym tematem *Là ci darem la mano*, który po raz pierwszy pojawia się w partii Don Giovanniego (baryton); zacytujmy cały pierwszy okres muzyczny, podkładając pod nuty oryginalne słowa włoskie, fonet oraz tłumaczenie libretta:

Partia Don Giovanniego:



Potraktowanie libretta jako tekstu quasi-dźwiękowego jest uprawomocnione nie tylko najczęściej konwencjonalnymi postaciami i stereotypową fabułą, która w towarzyszącym spektaklowi programie sprowadzona jest do kilkustronicowego streszczenia, ale także zniekształceniem słów przez śpiewaka w trakcie wykonywania partii wokalne. Poeta w fonecie, którego tekstem źródłowym jest libretto opery z pogranicza *seria* i *buffa*⁵⁶, reżyseruje w ciągu powiązanych syntaktycznie, purnonsensowych powinowactw słów odbiór „komediowy”.

Każdy, kto raz był w operze, zdaje sobie sprawę, że na podstawie samej tylko obserwacji spektaklu nie sposób powiedzieć czegokolwiek sensownego o fabule. Tekst słowny w ustach śpiewaków staje się z reguły całkowicie niezrozumiały: pomijając przypadki wadliwej dykcji, przyczynę należy upatrywać właśnie w wymaganiach prawidłowej emisji głosu. Niewyraźna wymowa jest w operze mniejszym złem niż wadliwa emocja.

⁵⁶ Sam kompozytor uważał, że opera *Don Giovanni* najlepiej wpisuje się w kategorię *buffo*.

W krańcowych przypadkach nie przestaje się na „zacieraniu” fonicznego kształtu słów, ale odkształca się słowo tak, aby było łatwiej je zaśpiewać (przysłowiowy przykład „śmiaj się pajaca”: samogłoska „a” jest najwygodniejsza w wysokich rejestrach)⁵⁷.

W fonetach – pisanych ze słuchu – trzeba by uwzględnić zarówno poprawną wymowę, jak i wymowę niechlujną, która może wynikać bądź z dominacji muzyki nad tekstem, bądź z niedociągnięć artykulacyjnych śpiewaka. Poeta wykorzystuje przeinaczenia wkradające się – nierzadko specjalnie – do wykonywanych utworów, przykładem jest – przypomniana przez Barańczaka – fraza *Rex tremendae majestatis* z *Requiem* Mozarta, wykonywana przekornie przez chórzystów jako *Ekskrementa majestatis*⁵⁸.

Zgodność tekstu literackiego z muzyką polega zasadniczo na zgodności akcentów słownych z muzycznymi oraz wyrównaniu liczby zgłosek w obrębie wersów.

Là ci darem la mano

(siedem zgłosek)

SssSsSs

Là mi dirai di sì.

(sześć zgłosek)

SssSsS

Vedi non è lontano

(siedem zgłosek)

SssSsSs

Partiam, ben mio da qui.

(sześć zgłosek)

sSsSsS

Ja, ci daremna, mammo

(siedem zgłosek)

SssSsSs

Dam mity, bajdy, sny!

(sześć zgłosek)

SssSsS

Kiedy w nią mnie wplątano

(siedem zgłosek)

SssSsSs

Czart ją by wziął na kły!

(sześć zgłosek)

SssSsS

Analiza porównawcza tekstu włoskiego i brzmieniowo zdyscyplinowanego tekstu polskiego utwierdza w przekonaniu, że intencją poety, w rzeczy samej, było jak najwierniejsze słuchowe naśladownictwo oryginalnego języka opery. Rezultat przyniósł szereg zbieżności i kilka wyjątków, które przemawiają raz na korzyść Lorenza da Ponte, innym razem na rzecz Barańczaka. Prześledźmy niektóre z analogii oraz niezgodności, pojawiających się między utworami.

⁵⁷ B. Horowicz, *Teatr operowy. Historia opery, realizacje sceniczne, perspektywy*, Warszawa 1963, s. 203, cyt. za: A. Barańczak, *Gesty śpiewaków operowych*, op. cit., s. 138.

⁵⁸ Zob. S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*, op. cit., s. 101.

W librecie i fonecie znajdujemy te same miejsca akcentowane na mocnej części taktu, czyli w tym wypadku na pierwszej sylabie w wersji (*là* : ja, *vedi* : kiedy, *là* : dam). Wyjątkiem jest włoski czasownik *partiam* (wyjędźmy), którego pierwsza od końca sylaba akcentowana przypada na początek siódmego taktu, dodatkowo eksponowanego ligaturą – tekst w sposób uzasadniony podąża więc za muzyką. W wypadku fonetu czasownik został zastąpiony rzeczownikiem „czart”, słowem, które anagramowo wiąże się z pierwszą sylabą włoskiego *partiam*. Jeżeli słowo włoskie sylabizujemy: *part-iam*, wówczas jedynie wybuchowe *p* zostaje zamienione na szeleszczące „cz”. Ostatnia sylaba *iam* jest skróconą wersją końcówki fleksyjnej czasownika, w koniugacji włoskiej *-iamo* należy do czasownika w pierwszej osobie liczby mnogiej czasu teraźniejszego. Barańczak brzmieniowo przyporządkowuje „ją” do *iam*, jakby biorąc pod uwagę gwarowe rozłożenie samogłoski nosowej na „om”, najbardziej fonetycznie podobne do wersji włoskiej.

Osiągnięcie precyzyjnej zgodności dźwiękowej obu tekstów jest tyleż karkołomne, co niewykonalne; zaistniałe rozbieżności są poparte zawsze świadomą decyzją autora. Wyjątkiem w obu porównywanych tekstach jest takt szósty (*par[tiam]* : czart). Barańczak pisze fonet tak, aby dało się go zaśpiewać (!), dokonuje więc odwzorowania sylabiczno-akcentowego tekstu włoskiego, stara się zachować tę samą liczbę samogłosek; znajduje w języku polskim rymy męskie, by – jak w librecie da Pontego – przypadały na nutę akcentowaną; w analizowanym tekście przypadek ten występuje w taktach czwartym i ósmym, gdzie na *si* (w tekście polskim: „sny”) i *qui* (w tekście polskim: „kły”) przypada dźwięk o największej wartości – ćwierćnuta (w takcie sąsiadującym były ósemki i szesnastki).

Fonet – jako tekst do śpiewania – jest ograniczony delimitacją językową oraz muzyczną. Interdyscyplinarna analiza porównawcza podąża za (ro)zbieżnościami tekstów literackich i tekstu muzycznego. W drugim takcie występuje synkopa, przesunięcie akcentu z mocnej na słabą część taktu. Zarówno wartość rytmiczna nut, jak i ich wysokość w słowie *mano* akcentują pierwszą sylabę od końca, zatem wbrew zasadzie języka włoskiego – ósemka (*fis*) jest na sylabie *ma*, podczas gdy ćwierćnuta z kropką (*h*) akcentuje ostatnią sylabę *no*. W fonecie Barańczaka

sytuacja rozłożenia akcentów jest analogiczna, z tą jednak różnicą, że w drugim takcie brzmieniowy odpowiednik słowa włoskiego: „mamo” można potraktować jako wykrzyknienie, wówczas transakcentacja jest uzasadniona semantycznie: **mamo!**

Pisanie fonetu do muzyki wymaga zachowania zgodności liczby sylab w obrębie wersu (a tym samym frazy). Duet *Là ci darem la mano* potraktowany został sylabicznie przez Mozarta, zatem w sposób eksponujący znaczenie. Ligatury pojawiają się jedynie sporadycznie, między innymi są wprowadzone do dwóch ostatnich analizowanych fraz, które kończą okres muzyczny – a jednocześnie pierwszą kwestię Don Giovanniego. Zarówno tekst da Pontego, jak i fonet Barańczaka mają przemienny układ rymów. Podobieństwa dotyczą także rymów męskich i żeńskich przypadających zawsze w tych samych miejscach. Powiązania brzmieniowe, wynikające z przedstawienia lub zamiany pojedynczych głosek, sprawiają, że słowa włoskie i polskie układają się w pary rymów (np. *qui* – „kły”, *si* – „sny”, *mano* – „mamo”). Nie zawsze akcent językowy może być zgodny z akcentem muzycznym. Przypomnijmy, że najczęściej muzyka anihiluje akcentowane w mowie zgłoski.

W odróżnieniu od umyślnej niezgodności w wypadku pisania fonetów, tłumaczenie libretta jest stosunkowo wiernym przekładem sensu słów „dopasowanych” do muzyki. „Dialog muzyki ze słowem” pozostaje już nie tylko troską pisarza-librecisty i kompozytora, ale także tłumacza. W przekładzie libretta Barańczak dba o zachowanie zgodności akcentu językowego z akcentem muzycznym. Mając zatem do wyboru słowa „ręka” i „dłoń” jako polskie tłumaczenia włoskiego słowa *mano*, wybiera oksyton. Zmienia także szyk zdania, tak by słowo jednosylabowe przypadało na najwyższy dźwięk (*cis* w pierwszym takcie) – akcent muzyczny jest tym samym zgodny z akcentem językowym i logicznym.

W czwartym takcie występuje fundamentalne dla całej partii uwodziciela słowo *si*, będące przypieczętowaniem starań o Zerlinę. *Si* znajduje się na mocnej części taktu, muzycznie akcentowanej na raz, po nim następuje pauza; to swoisty koniec muzycznej odpowiedzi na dwa pierwsze takty. Takt drugi był zakończony antykadencją; takt czwarty kończy się kadencją – ćwierćnutą i najniższym dźwiękiem w zdaniu muzycznym *e*. W wypadku fonetu w tym samym

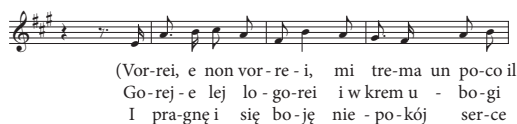
miejsu partytury przypada słowo „sny”, które jest uzasadnione brzmieniem zbliżonym do włoskiego *si*. Barańczak, tłumacząc libretto da Ponte, musiał się kierować literacką stroną wyznania Don Giovanniego, dlatego na końcu czwartego taktu wyeksponował ważny, odnoszący się do Zerliny, zaimek osobowy „ty”.

Temat Don Giovanniego to ośmiotakt zbudowany klasycznie, składający się z dwóch części 4-taktowych. Różna jest w ich zakończeniach wysokość dźwięków (*e* z czwartego taktu jest zastąpione wyższym *a* w ósmym takcie); w muzyce wykrzyknienie jest oddane dużą wartością na mocnej części taktu, po której występuje pauza, w ten sposób wyśpiewane przez Don Giovanniego *qui* brzmi jak skierowane do Zerliny nawoływanie: „Idźmy stąd!” (*Andiam [...] da qui!*). Barańczak w ostatnim takcie również stawia słowa najważniejsze; podkładając pod muzykę fonet, w takcie ósmym znajdujemy słowo „kły”, należące do sparafrasowanego frazeologicznego „wziąć na ząb”. W librecie natomiast pojawiają się „sny” – wyraz, którego nie znajdziemy w arii włoskiej. Wersy: *Vedi, non è lontano, partiam, ben mio, da qui*, które w literalnym tłumaczeniu mogłyby brzmieć: „Spójrz, to nie jest daleko, chodźmy stąd, moje kochanie”, zostają przetłumaczone: „niechaj się jawą staną miraż i złote sny”. Nie tylko warstwa semantyczna nie jest tym razem zgodna z librettem. Dodatkowa, piąta sylaba w siódmym takcie skłania do ingerencji w tekst muzyczny. By „wyśpiewać” libretto Barańczaka, należałoby zmienić sposób wykonania, dopuszczalny jest więc zapis:



Rezygnacja z ligatury w siódmym takcie nieznacznie zmienia porządek artystyczny muzyki Mozarta. Analizując tłumaczenie libretta da Ponte, można sparafrazować motto translatorskie Barańczaka: ważne jest, by z poprawnego literacko libretta zrobić jego wybitne tłumaczenie.

Dla uzyskania pełnego obrazu zależności między librettem, jego tłumaczeniem i fonetem zanalizujemy partię Zerliny:



Zerlina toczy bój z własnymi myślami i pragnieniami. Jej odpowiedź Don Giovanniemu zaczyna się od przedtaktu. Partia amanta charakteryzowała się porządkiem i symetrycznością – wers zazwyczaj zamykał się w obrębie dwóch taktów. Analogicznej paralelności między taktem a wersem nie znajdziemy u sopranistki; w jej partii granice taktu wypadają wewnątrz wersu i są dodatkowo urozmaicone dużą różnicą wartości oraz wysokości dźwięków na granicy taktu (szesnastki obok ósemki z kropką).

Muzyka Mozarta określa osobowość bohatera i wiąże się z określonymi afektami. Partia wyrachowanego uwodziciela mieści się w oktawie, jak w takcie dziewiętnastym:



Śpiew Zerliny ma większy ambitus, sąsiadujące dźwięki są wyraźnie skonstrastowane pod względem wysokości brzmienia i wartości; rozpiętość arii Zerliny to nona:



Tekst włoski śpiewany przez Zerlinę wymaga wyjątkowej dbałości dykcyjno-artykulacyjnej, jest bowiem nasycony persewerującym „r”, głoską, która poprawnie śpiewana pozwala uzyskać dobry rezonans. „R” ma także znaczenie przenośne i onomatopeiczne, wpisuje się w drzenie i rozterki serca Zerliny (*mi tre ma un poco il cor...*). Barańczak w fonecie stara się zachować już nie tylko te same samogłoski, ale także częstotliwość ich występowania. W polskim tekście znajdujemy zatem paralele brzmieniowe w słowach: *vorrei* – „gorej”, *cor* – „tort”, czy rymie, wzmocnionym anagramowym przestawieniem: *ver sa(re)* – „serca”.

Akcenty językowe przypadają dokładnie na te same sylaby; wers pokrywa się z frazą muzyczną, przetrutnie są więc niedopuszczalnym rozwiązaniem.

Zerlina	Zerlina
(libretto Lorenza da Ponte)	(fonet Stanisława Barańczaka)
<i>Vorrei e non vorrei...</i>	Goreje lej logorei
(sześć zgłosek)	(siedem zgłosek)
sSsSsS	sSsSsS
<i>mi trem' un poc' il cor.</i>	i w krem ubogi tort.
(sześć zgłosek)	(sześć zgłosek)
sSsSsS	sSsSsS
<i>Felice, è ver, sarei,</i>	Nie liczę, że serca skleci
(siedem zgłosek)	(siedem zgłosek)
sSsSsS	sSsSsS
<i>ma può burlarmi ancor'.</i>	to tło: burd, łań, bijań mord.
(siedem zgłosek)	(siedem zgłosek)
sSsSsS	sSsSsS

Podpisany pod nutami tekst włoski jest potraktowany literalnie, nie uwzględnia niektórych elizji i skrótów stosowanych w wykonaniu. Libretto, które dla Barańczaka było punktem wyjścia fonetu, odnosi się do wersji śpiewanej, dlatego tłumacz opuszcza „nie-me” głoski, pisze m.in. *mi trem'* zamiast *mi trema* czy *un poc'* zamiast *un poco*, co sprawia, że tekst zostaje potraktowany sylabicznie, jedna wartość muzyczna najczęściej odpowiada jednej zgłosce. Anagramowe skojarzenia słów polskich i włoskich zachodzą między osobnymi słowami, np. *felice* – „nie liczę”, *trem* – „krem”, albo na granicy słów: *ver sarei* – „serca skleci”. Rymy głębokie łączą brzmieniowo oba teksty. W pierwszym wersie, który jest asonansowo związany ze swoim włoskim odpowiednikiem, odnajdujemy paronomazję. Środki stylistyczne, które pozwalają uzyskać „naddatek fonetyczny”⁵⁹, są bogato eksploatowane w fonetach.

Muzyka w partii Zerliny jest podporządkowana słowom. Każda dodana w tłumaczeniu zgłoska wymaga ingerencji w tekst muzyczny, natomiast każda dodana nuta zmienia akcenty w tekście literackim. W takcie dziesiątym występuje synkopa, na jedną sylabę *rei* przypadają aż dwie wartości (ósemka i ćwierćnuta). Gdy do muzyki podłożymy słowa fonetu, synkopa przypadnie na dwie sylaby: „go-rei”. Analogiczna struktura jest w takcie czternastym, tu także słowo *sarei*, składające się z dwóch zgłosek, jest muzycznie rozbite synkopą: *re-i*. Na akcentowaną część taktu w fonecie przypada słowo: „sklei” (a nie – jak nakazywałaby

absolutna zgodność – „skle-i”). Trudno jednak mówić o nieścisłościach muzyczno-językowych, tekst Barańczaka pozostaje ciągle w łączności z muzyką.

Gdy Zerlina śpiewa w pierwszych taktach swojej partii: *Vorrei e non vorrei*, występuje synkopa, która wprowadza transakcentację do słowa *vorrei*, dzieląc je nie na dwie, ale na trzy sylaby (*vor-re-i*). Zerlina jest bowiem pełna sprzecznych pragnień i emocji, jej wątpliwości są uwydatnione muzycznie. W arii siedem wartości odpowiada siedmiu zgłoskom, zatem tak jak w fonecie Barańczaka (wers: „goreje lej logorei”).

W wersji „to tło: burd, łań, bijań mord” występuje aż pięć oksytonów, rzadkich w języku polskim. W fonecie podobieństwo brzmienia jest zachowane głównie dzięki powtarzającym się i przypadającym w tym samym miejscu akcentowym samogłoskom, które muzycznie są podkreślone ligaturą:

Ma può burlarmi ancor

To tło: burd, łań, bijań mord

Wyrazistość dźwiękową głoski „r”, pojawiającej się trzykrotnie w wersie włoskim i dwukrotnie w fonecie, Barańczak wzmacnia jednosylabowymi neologizmami, które (co ważne) nie mają ustalonych miejsc akcentowych; łatwo je znaczeniowo zidentyfikować, ponieważ pochodzą od „przeznaczonych” fleksyjnie form; zatem „łań” to dopełniacz liczby mnogiej rzeczownika „łajanie”, czyli „łajania”, od którego z kolei powstał neologizm „bijań”, tak jakby podstawowym słowem w mianowniku było odczasownikowe „bijanie” lub „bijania”. Tak jak „tło [...] łań” nie powinno się kojarzyć z pejzażem z łańciami na drugim planie, tak samo „bijanie” intuicyjnie należy odnieść do „bicia” czy lepiej w tym wypadku „obijania”, nie chodzi bowiem o „mord”, czyli morderstwo, ale o liczbę mnogą rzeczownika „morda”.

Muzyka Mozarta opowiada, niosąc ze sobą poczucie logiczności i spójności rozgrywających się na scenie dramatycznych wydarzeń. *Là ci darem la mano* jest skomponowana w pogodnej tonacji A-dur. Duet, nazywany także zdrobniale „duettino”, składa się z dwóch części. Pierwsza jest utrzymana w tempie umiarkowanym andante i metrum 2/4. Wypełnia ją dialog Don Giovanniego z Zerliną, rozdartą między pożądaniem a współczuciem dla swojego narzeczonego Masetta. Druga część następuje po fermacie.

⁵⁹ A. Seweryn, „Zatkaj mi uszy, żono!”..., op. cit., s. 237.

Don Giovanni i Zerlina śpiewają razem: *Andiam, andiam mio bene...* Zerlina przystaje więc na prośbę Don Giovanniego. Muzycznym odpowiednikiem pośpiechu i zniecierpliwienia (podniecenia) kochanków jest zmiana tempa na allegro, a metrum z 2/4 na taneczne 6/8. 33-taktowa koda jest eksplozją triumfującej miłości.

Ostatnia, kulminacyjna część jest wykonywana w duecie, w tempie szybszym niż wcześniejsze zwrotki:

Andiam, andiam, mio bene, Mniam-mniam, mniam-mniam
- jedzenie!
a ristorar le pene Ja restaurację cenię,
d'un innocent amor! więc, mimo cen, tam chodź!

(Wariant zakończenia:)

Andiam, andiam, mio bene, Mniam-mniam, mniam-mniam
a ristorar le pene - jedzenie!
d'un innocent amor! Arystokrato, mienie trwój i na krem, i tort!

Słowa: *Andiam, andiam, mio bene, / a ristorar le pene / d'un innocent amor!*, które w polskiej wersji mogłyby zostać przetłumaczone jako „Chodźmy, chodźmy, moje kochanie / ukoń cierpienie / niewinnej miłości”, są zastąpione słowami onomatopiecznymi o anagramowym pochodzeniu: słowo *andiam* zostało zamienione na „mniam”, w którym powtarzają się te same głoski (m, n, a, i) tylko w innej konfiguracji, fraza „mimo cen” anagramowo wpisuje się w *innocent*, gdzie „mimo” oraz *inno* są nie tylko brzmieniowo podobne, ale także związane rymem. Czasownik *ristorar* oznaczający „odnowić” skojarzony jest z rzeczownikiem

„restauracja”, zatem innym słowem pochodzenia włoskiego, którego znaczenie zasadniczo odbiega od sensu pierwowzoru. Konsekwencją dźwiękowych transpozycji z jednego języka na inny język są pary rymowe: „jedzenie” – *bene, le pene* – „cenię”. Koda w fonecie Barańczaka to punkt kulminacyjny purnonsensowych skojarzeń, które występują w dwóch równorzędnych wariantach. W pełni sprawdza się tu uwaga poety, że: „Jeśli nawet słowa będą znaczyły coś diametralnie przeciwnego niż tekst oryginału – nie powinno to psuć nam humoru”.

PISANIE DO MUZYKI – KILKA UWAG

Barańczak niewątpliwie był melomanem ukształtowanym na klasycznym repertuarze, świadczy o tym zarówno poetyka sformułowana, którą można zrekonstruować na podstawie licznych uwag metatekstowych odnoszących się do muzyki, jak i praktyka poetycka oraz translatorska. Tłumaczenie librett i tworzenie fonetów wykazuje oddziaływanie medium muzyki na tekst literacki.

Fonety – inspirowane lingwistycznymi „grami” skatalogowanymi w *Pegazie dęba* Tuwima – to jeden z najbardziej interesujących muzyczno-językowych eksperymentów w literaturze polskiej. Nowy gatunek wykracza poza ramy intertekstualności – tekst literacki nie jest już jedynym odniesieniem i punktem orientacyjnym. Praca poety nie jest determinowana znaczeniem utworu literackiego, ale tworzywem, w jakim tekst ten się kształtuje. Charakterystyczny dla percepcji dzieła literackiego proces identyfikowania znaczeń zostaje zastąpiony słuchaniem.

W wypadku libretta i fonetu decyzje podejmowane przez tłumacza musiały uwzględniać muzykę, która w największym stopniu wpływa na nośność treści literackich. Barańczak respektuje zapis nutowy, dbając o zgodność akcentów muzycznych i językowych. Zarówno w librecie, jak i fonecie zachowuje więc budowę sylabiczno-akcentową włoskiego pierwowzoru; szuka rzadkich w języku polskim rymów męskich, które są ważne, bo najczęściej przypadają na miejsce akcentowane. Analiza tłumaczenia duetu *Là ci darem la mano* oraz jego fonetyczno-nonsensowego odpowiednika wykazała także zbieżności składni – Barańczak operuje jednostkami syntaktycznymi,

które pokrywają się z frazą muzyczną⁶⁰. Teksty do śpiewania – a do nich zaliczamy oba omawiane przypadki – nierzadko precyzyjnie kopiuje budowę głoskową libretta da Pontego, zachowują te same samogłoski, unikają niewygodnych zbitek spółgłoskowych, zaś frazę kończą głoską otwartą lub – ewentualnie – spółgłoskami „płynnymi” lub nosowymi, a nie wybuchowymi czy „syczącymi”. Tłumaczenie tekstów wokalnych jest więc obwarowane restrykcyjnymi regułami. Barańczak dokonuje przekładu libretta, które nawet bez podkładu muzycznego jest przyjemne w lekturze. Fonet natomiast jest zobowiązany po pierwsze do fonetycznego odwzorowania oryginalnego tekstu napisanego w obcym języku, a po drugie, do zachowania sylabiczno-akcentowego oraz stroficzego układu arii włoskiej. Tłumaczenie tekstów wokalnych jest zazwyczaj przedsięwzięciem karkołomnym, które często kończy się porażką. Barańczak to zadanie dodatkowo komplikuje, starając się w fonetach o maksymalne ulepszenie harmonii dźwiękowej poprzez szereg intertekstualnych zależności rymowych, rytmicznych, anagramowych... Piętnowanie jednostkowych odstępstw od wersyfikacyjno-akcentowego kształtu oryginału byłoby w tym wypadku buchalterią. Tłumaczenie duetu *Là ci darem la mano* oraz napisany na jego kanwie fonet są jednym z wielu dowodów na muzyczny porządek w poezji Barańczaka. Słuchanie muzyki i słuchanie języka scala się w nowej, prywatnej genologii pisarza. Za błyskotliwymi rozwiązaniami poetyckimi na granicy muzyki i słowa, uzyskiwanymi – można by powiedzieć – z chirurgiczną precyzją, kryje się zazwyczaj tęsknota za utraconą harmonią świata.

BIBLIOGRAFIA

- Autonomia i oparcie. Rozmowa ze Sławomirem Chojnackim i Pawłem Rodakiem*, [w:] Stanisław Barańczak, *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji, 1990–1992*, red. Krzysztof Biedrzycki, Wydawnictwo M, Kraków 1993.
- Balcerzan Edward, *Jednoznaczność, dwujęzyczność, wielojęzyczność literackich „światów”*, [w:] idem, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatyki*, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2011.
- Barańczak Anna, *Gesty śpiewaków operowych*, „Teksty” 1972 nr 1.
- Barańczak Stanisław, *Cnota, nadzieja, ironia* (Zbigniew Herbert, *Pan Cogito o cnocie*), [w:] idem, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia po co i dlaczego się pisze*, Aneks, London 1990.
- Barańczak Stanisław, *Kontrapunkt*, [w:] idem, *Wybór wierszy i przekładów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.
- Barańczak Stanisław, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Ossolineum, Wrocław 1971.
- Barańczak Stanisław, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków a5, Kraków 2004.
- Barańczak Stanisław, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Dembińska-Pawelec Joanna, *W kwestii rytmu. O niemożliwej eurytmii w późnej twórczości Stanisława Barańczaka*, [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”. Szkice o Stanisławie Barańczaku, red. Joanna Dembińska-Pawelec, Dariusz Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Dziadek Adam, *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a: historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie” 2001 nr 6.
- Genette Gerard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Aleksander Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. Henryk Markiewicz, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Horowicz Bronisław, *Teatr operowy. Historia opery, realizacje sceniczne, perspektywy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Ingarden Roman, *Graniczny przypadek dzieła literackiego*, [w:] idem, *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Polonista Spółdzielnia Wydawnicza, Łódź 1947.
- „Jestem pięknoduchem, estetą i parnasistą”. Rozmowa z Krzysztofem Biedrzyckim, [w:] Stanisław Barańczak, *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji, 1990–1992*, red. Krzysztof Biedrzycki, Wydawnictwo M, Kraków 1993.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *Ironia jako trop*, przeł. Maria Damińska-Joczowa, [w:] *Ironia*, red. Michał Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Lissa Zofia, *Szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1965.
- Mika Bogumiła, *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*, Polihymnia, Lublin 2007.
- Muecke Douglas S., *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, [w:] *Ironia*, red. Michał Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Pareyon Gabriel, *Aspects of Order in Language and in Music. A Referential-Structural Research on Universals*, <https://>

⁶⁰ Zob. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, s. 295.

- helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/33875/Master_thesis.pdf?sequence=2
- „Poezja musi być wieczną czułością”. Rozmowa z Piotrem Wierchosławskim, [w:] Stanisław Barańczak, *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji, 1990–1992*, red. Krzysztof Biedrzycki, Wydawnictwo M, Kraków 1993.
- Poprawa Adam, *Bach w samochodzie albo próba harmonii. O „Kontrapunkcie” Stanisława Barańczaka*, „Warsztaty Polonistyczne” 1993 nr 2.
- Poprawa Adam, *Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze*, [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. Joanna Dembińska-Pawelec, Dariusz Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Reimann Aleksandra, *Kontrapunkt albo poetycka definicja techniki polifonicznej*, [w:] eadem, *Muzyczny styl odbioru, Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.
- Sawicka Jadwiga, „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.
- Seweryn Agata, „*Zatkaj mi uszy, żono!*”. *Kilka uwag o muzycznych kontekstach czytania Wata*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. Andrzej Hejmej, Tomasz Górny, Universitas, Kraków 2016.
- Tarasti Eero, *Is Music Sign?*, [w:] idem, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin–New York 2002.
- Tomaszewski Mieczysław, *Don Juan według Mozarta*, [w:] idem, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2003.
- Tuwim Julian, *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*, Czytelnik, Warszawa 1950.

“Fonets” are written on the basis of arias from *Don Giovanni* by W.A. Mozart (e.g. duettino *Là ci darem la mano*). This experimental form does not translate meanings of Italian words but transposes sound of the foreign words into similar sound of Polish words. Barańczak’s “fonets” are also confronted with the libretto by Lorenzo da Ponte. The comparative interpretation of the both shows many similarities – libretto as well as “fonet” are adapted to a vocal interpretation. “Fonet” is not only a verbal form of art but also a new musico-literary genre.

Keywords

intermediality, intertextuality, Barańczak, literature and music, opera, fonet

SUMMARY

Aleksandra Reimann-Czajkowska

The musical order of Stanisław Barańczak

The paper tackles the issue of interdisciplinary relations between literary works by Stanisław Barańczak and music. The first part of the paper quotes Barańczak’s opinions on music, which are connected with the autothematic reflections about his own works. However, the main subject of the interpretation is “fonet”, which is a new musico-literary form characterized in the volume *Pegaz zdębiał*. This volume in turn is thematically connected with *Pegaz dęba* by Julian Tuwim.