

Andrzej Hejmej

Słuchać i czytać : dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej : "Podróż zimowa" Stanisława Barańczaka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 90/2, 67-94

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ HEJMEJ

SŁUCHAĆ I CZYTAĆ: DWA ŹRÓDŁA JEDNEJ STRATEGII INTERPRETACYJNEJ

„PODRÓŻ ZIMOWA” STANISŁAWA BARAŃCZAKA

„Podróż zimowa” jako tekst literacki i wirtualny tekst wokalny

Najogólniejsze i mocno paradoksalne spostrzeżenie odnoszące się do rozumienia cyklu utworów Stanisława Barańczaka: *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta* (1994) – byłoby następujące: ostentacyjnie wskazywany przez dzieło literackie kontekst interpretacyjny jest traktowany marginalnie lub w ogóle pomijany w większości dotychczasowych prób interpretacji tego cyklu. Można by skonstatować nieco inaczej, bardziej precyzyjnie, że dociekania interpretacyjne ograniczają się do semantyki tekstu literackiego, redukując przy tym lub wręcz wykluczając intersemiotyczną perspektywę dzieła literackiego¹. Stąd właśnie w przeważającej części nie odwołują się one do analizy muzykologicznej, poprzestają wyłącznie na badaniu metaforycznego obrazowania czy reminiscencji tematycznych². Tymczasem odniesienie intersemiotyczne funduje w tym przypadku podstawowy mechanizm tekstotwórczy, który ze względu na interferencję zapisu słownego z zapisem konkretnego dzieła muzycznego stanowi o stopniu skomplikowania dzieła literackiego. Charakterystyczne w każdym utworze tego cyklu Barańczaka zestawienie tekstu literackiego z tekstem muzycznym, graficznie egzemplifikujące ich formalną zależność, staje się zaledwie zewnętrznym przejawem czy raczej emblematem gatunkowej nieokreśloności (*nb.* przywołanie cytatu muzycznego pokazuje tutaj w najmocniejszy sposób różnicę pomiędzy granicami tekstu a granicami dzieła literackiego).

¹ Wyjątek stanowią poczynania analityczne A. Poprawy: *Drogowskazy muzyki. O trasach zimowej podróży Schuberta, Müllera oraz Barańczaka*. „Warsztaty Polonistyczne” 1995, nr 1; *Wiersze na głos i fortepian. O nowym tomie Stanisława Barańczaka*. „NaGłos” 1995, nr 21.

² Zob. np. A. Węgrzyniakowa, „Wszystko i Nic” w „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka. „Opcje” 1995, nr 1/2. – A. Libera, wypowiedź w: *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie” 1995, nr 2. Przedruk: *Zimy i podróże Stanisława Barańczaka*. Wstęp w: S. Barańczak, *Zimy i podróże*. Kraków 1997, s. 17–23. – M. Stala, *Między Schubertem a cmentarzem samochodów. Nie tylko o jednym wierszu Stanisława Barańczaka*. „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 46, s. 8. Przedruk w: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997.

Problemat intersemiotycznej złożoności cyklu, w gruncie rzeczy sprowadzając się do płaszczyzny genologii, dopóty pozostaje nierozstrzygnięty analitycznie i interpretacyjnie, dopóki nie dostrzeżę się nieliterackiego źródła literackiej konstrukcji. Nie wystarczy powiedzieć ogólnie, że teksty Barańczaka pozostają w jakimś związku z kompozycją Schuberta³, a także z tekstami Müllera, i że można równie dobrze uwzględnić to zagadnienie, jak i wyeliminować je z obszaru badania⁴. Co zrobić bowiem w drugiej sytuacji ze szczegółowym podtytułem, z konkretnymi cytatami muzycznymi czy z wyjaśnieniami odautorskimi? W tym wypadku, jak sądzę, należałoby wyjść od fundamentalnego rozpoznania eksperymentu muzyczno-literackiego, stwierdzając przede wszystkim, iż każdy utwór cyklu poetyckiego jest jednocześnie wirtualnym tekstem wokalnym⁵ (w obrębie hierarchii muzycznej jako element pozbawiony autonomności) i tekstem literackim (jako konstrukcja autonomiczna). Dalsze konsekwencje w ujmowaniu *Podróży zimowej* w wymiarze dzieła literackiego wydają się już tylko efektem rozumienia oraz interpretowania ontologicznej relacji tekstu literackiego i tekstu wokalnego. Komplikację genologiczną trafnie sygnalizuje Adam Poprawa:

Nie należy tedy pytać: co znaczy muzyka Schuberta towarzysząca wierszowi Barańczaka? [...] Zasadne jest natomiast postawienie pytania: jak znaczy wiersz Barańczaka połączony z muzyką Schuberta?⁶

Innymi słowy, opozycja „tekst wokalny” – „tekst literacki” wydaje się i wystarczająco klarowna, i w zupełności adekwatna do zinterpretowania intersemiotycznego źródła cyklu⁷. Poniekąd nawet definiuje ją autor *a fresco* w płaszczyźnie paratekstualnej, określając status tekstu literackiego przede wszystkim poprzez tytuł cyklu, natomiast tekstu wokalnego – poprzez podtytuł (*Wiersze do muzyki Franza Schuberta*). Widać zatem, że oba typy tekstów, ściśle ze sobą powiązane pod względem ontologicznym, zakorzeniają się w *Winterreise* Schuberta w bardzo różny sposób: nominalnie oraz genologicznie. O ile tytuł bezpośrednio ujawnia związek tekstu literackiego z kompozycją Schuberta i te-

³ Tak można by mówić o przypadku pojawienia się u Barańczaka kontekstu *Winterreise* w *Przywracaniu porządku* (w: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985*. Londyn 1986, s. 7), tzn. występowania dzieła muzycznego w płaszczyźnie stematyzowania. Nawiasem mówiąc, o wiele bardziej enigmatyczny związek dotyczyłby odniesienia nominalnego dwóch cykli J. Iwaszkiewicza, obejmujących w sumie 24 wiersze: *Podróży zimowej*, zbioru 10 utworów oznaczonych liczbami rzymskimi (w: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1938), oraz *Drugiej podróży zimowej*, 14 wierszy określonych tytułami słownymi (w: *Jutro żniwa*. Warszawa 1963).

⁴ Meandry badania „samodzielnosci” tych wierszy doskonale pokazuje m.in. propozycja: M. Sukiennik, *Między „papierowym” a rzeczywistym światem. (Jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka)*. „Teksty Drugie” 1997, nr 3.

⁵ Termin „tekst wokalny” traktowany jest w sensie czysto muzykologicznym i oznacza tekst słowny (literacki i nieliteracki), który zostaje zaadaptowany czy – by powiedzieć dosadniej – zdekonstruowany na wiele różnych sposobów w polu kompozycji muzycznej. Zob. H. Sabbe, *O związku pomiędzy kreacją tekstu słownego i muzycznego w kompozycji wokalnej. Przyczynek do teorii muzyki współczesnej*. Przełożył Z. Piotrowski. „Res Facta” t. 7 (1973), 1973, nr 7, s. 122.

⁶ Poprawa, *Drogowskazy muzyki*, s. 102.

⁷ Rozróżnienie M. Bristigera (wypowiedź w: *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, s. 104) na bezpośrednie lub pośrednie współistnienie wielu tekstów w obrębie *Podróży zimowej* – m.in. tylko tekstu „czysto” poetyckiego i tekstu słowno-muzycznego – tworzy ciekawy konstrukt teoretyczny, ale w badaniu cyklu okazuje się mało przydatne.

kstem niemieckiego romantyka w jej obrębie, o tyle podtytuł jako literacki odpowiednik muzycznego sformułowania w rodzaju „pieśń do słów ...” pośrednio sytuuje tekst wokalny wobec konwencji muzycznej (tym samym pokazuje odwrotność tradycyjnego porządku i kierunku adaptowania pomiędzy obiema sztukami). Określenie „wiersze do muzyki ...” bezsprzecznie sygnalizuje u Barańczaka przypadek poetyki pogranicza, odsłania strukturę uwarunkowań genologicznych, a tym samym definiuje wprost jedno z ciekawszych zjawisk literackich, które obejmują w perspektywie badań muzyczno-literackich kategorią muzycznego tekstu literackiego.

Tekst wokalny u Barańczaka jako zarazem konkretny i pozornie potencjalny element konstrukcji słowno-muzycznej (konkretny, bo tak pomyślany w sensie strukturalnym, pozornie potencjalny, gdyż nie przeznaczony do wtórnego podjęcia w sensie artystycznym) dla odbiorcy cyklu literackiego funkcjonuje zaledwie wirtualnie, w bezpośrednim kontekście kompozycji Schuberta. Dlatego też sugerowana przez autora w przedmowie symultaniczność słuchania⁸ i czytania (czy słuchania przed czytaniem) nie jest bezinteresowna: tylko w drodze zestawienia tych czynności oraz zderzenia się refleksji odrębnych poziomów odbioru tekst wokalny może ujawnić podstawowy paradoks – swoje istnienie i nieistnienie. Istnieje, ponieważ niewątpliwie na etapie *mimesis I*⁹ (według Ricoeurowskiej terminologii) wypełnia palimpsestowo pole konstrukcji słownej, przynależącej pierwotnie do tekstu Müllera. W następstwie immanentnie określa sposób jej rozumienia i prowokuje interpretację, którą nazwałbym „interpretacją paralelną”, interdyscyplinarną. Nie istnieje z kolei, ponieważ jego autonomiczne traktowanie w przestrzeni *mimesis III* wydaje się czymś zupełnie absurdalnym; pisany do tekstu muzycznego Schuberta zakładałby obligatoryjnie użycie muzyczne, a zatem w perspektywie odbioru – słuchanie.

Mistrzowsko obmyślony od początku do końca cykl poetycki Barańczaka (dojrzewający w świadomości autora kilkanaście lat¹⁰) nie ma ani prymarnie, ani też wtórnie charakteru użytkowego w sensie muzycznym, jego poszczególne teksty literackie zaś wymagają nade wszystko filologicznego odczytania. Jednocześnie subtelnie formułowane przez autora wskazówki – począwszy od nazwania *expressis verbis* charakteru eksperymentu genologicznego („wiersze do muzyki ...”), poprzez przywołanie i literackie sfunkcjonalizowanie muzycznych cytatów, aż do przyzwolenia na wielość interpretacji – niewątpliwie

⁸ Barańczak podsuwa potencjalnemu odbiorcy *Podróży zimowej* nazwiska paru znanych wykonawców i kilka nagrań *Winterreise*. Tutaj tekstowi *Podróży zimowej* towarzyszy jedno z proponowanych wykonań – G. Leiba z r. 1971: F. Schubert, *Die Winterreise*, op. 89. *Ein Zyklus von Wilhelm Müller*. G. Leib (baryton), W. Olbertz (fortepian). Eterna Edition, 8 26 255/56.

⁹ Zob. P. Ricoeur, *Temps et récit. La triple mimesis*. W: *Temps et récit*. T. 1. Paris 1983.

¹⁰ Pierwotnym zamiarem Barańczaka było przetłumaczenie tekstów Müllera, czego jedynym świadectwem pozostała *Lipa* (w *Podróży zimowej* jako utwór V). Zob. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*. Poznań 1994, s. 225–226. W dalszych lokalizacjach do tej książki odsyła skrót OT (liczba po nim wskazuje stronę). Zob. też rozmowę przeprowadzoną z Barańczakiem przez M. Ciszewską, R. Bąka i P. Kozackiego: *Po stronie sensu. „W drodze”* 1995, nr 10, s. 61. Rzecz ciekawa w tym kontekście, że wiele lat przed Barańczakiem z pomysłem napisania tekstów poetyckich do muzyki Schuberta nosił się S. Grochowiak, o czym wspominał m.in. w rozmowie z W. Rutkiewiczem (*Stanisław Grochowiak. Dysputy przewrotne. „Świat”* 1968, nr 17, s. 11).

świadczą, że oczekuje się od odbiorcy nieco większego wysiłku niż samo czytanie. Przyzwolenie zatem na ograniczenie percepcji wyłącznie do poziomu czytania interpretować należałoby z dużą ostrożnością, bo dosłowne jego rozumienie prowadzi — zupełnie bezpodstawnie — do niemuzycznego widzenia cyklu, mówienia o tekście (naraz i literackim, i wokalnym), a nie o dziele literackim. Jeżeli czynności słuchania i czytania potraktuje się w kategoriach „albo — albo”, wówczas rzeczywiście sformułowanie odautorskie staje się źródłem analityczno-interpretacyjnych nieporozumień. Niektórych, a nawet większości niuansów *Podróży zimowej* z całą pewnością nie da się przekonywająco wyjaśnić w oderwaniu od źródłowego aspektu muzycznego — bez teoretycznej świadomości, iż podstawowe reguły gry gatunkowej w obrębie literatury ustala dzieło muzyczne.

Wyszukiwanie reminiscencji czy śladów tekstu wokalnego w tekście literackim wymagać będzie jego skrupulatnego oglądu, stąd spostrzeżenia dotyczące uwarunkowań konstrukcyjnych całego tomu Barańczaka spróbuję sformułować w oparciu o ostatni w cyklu utwór — XXIV (inc. „Stojąc przed witryną”). Jako zamykający całość kompozycyjną u Barańczaka, daje on możliwość pokazania w ogólnej perspektywie punktów odniesienia ze zwińczającymi utworami Müllera i Schuberta¹¹, skonfrontowania obiektów różnych dziedzin sztuki w hermeneutycznym polu (interdyscyplinarnym i komparatystycznym). Niemniej jednak zasadności wyboru tego właśnie wiersza upatrywać by trzeba nade wszystko w dwóch faktach szczególnych: po pierwsze, jego muzyczne uwikłania, tzn. integralny związek z pieśnią 24 Schuberta¹², wydają się bardzo reprezentatywne w planie całości poetyckiej; po wtóre, nie jest on tłumaczeniem literackim, odrywa się i semantycznie, i formalnie od utworu Müllera, chociaż funkcjonuje wobec niego w zamierzonej, wieloaspektowej opozycji.

Stojąc przed witryną, w jej lustrzanym tle
widzę kątem oka kubek w kubek mnie.
Wielkie podobieństwo, do złudzenia aż,
gdyby nie ta zmięta, postarzała twarz;
na wkroczeniu w starość przylapana twarz.

W uszach tkwią słuchawki, więc na sercu ma
kieszonkowe radio — znowu: tak jak ja.
Mógłbym się założyć o Nic lub o Byt,
że nie słucha rapu z kompaktowych płyt;
prędzej już Schuberta — to ten chyba typ.

Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkle?
Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie? [PZ 42]¹³

¹¹ Określenie to ma głębszy sens, ponieważ Schubert, podejmując w kilkumiesięcznym odstępie dwa wydania wierszy Müllera, zmienił ich kolejność w obrębie *Winterreise*. Zob. J. Chailley, *Le „Winterreise” de Schubert est-il une oeuvre ésotérique?* „Revue d'esthétique” 1965, nr 2, s. 114. *Der Leiermann*, podobnie jak u Müllera, pozostał jednakże i u niego ostatnim utworem, stąd można mówić dzisiaj o wspólnej perspektywie trzech całości (Müllera, Schuberta i Barańczaka), sumujących na swój sposób cykle.

¹² Interesujące, że również ostatnią pieśnią *Winterreise* jako swoistym wzorcem konstrukcyjnym posłużył się nieco wcześniej w powieści *Musikant* (Paris 1987) A. Hodeir, skądinąd znany jako muzykolog i kompozytor jazzu. Zob. autokomentarz: A. Hodeir, *Un Peu de piano préparé littéraire...* W zb.: *Six musiciens en quête d'auteur*. Red. A. Galliani. Isles-lès-Villenoy 1991, s. 57 n.

¹³ PZ = S. Barańczak, *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1994. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

Pierwsze przejrzanie dzieła literackiego, zacytowanego tutaj fragmentarycznie — bez cytatu muzycznego, czyli w postaci zredukowanej do granic tekstu literackiego — okazuje się zaskakujące w kontekście samej twórczości autora. Tego rodzaju utwór (podobnie jak i pozostałe w *Podróży zimowej*), ograniczony tylko do poziomu tekstowego, nie przypomina skomplikowanych konstrukcji wcześniejszego Barańczaka, mgliście zapowiada kolejny przejaw konceptyzmu poety. Pod względem wersyfikacyjnym czy składniowym jest niezwykle prosty, nazbyt prosty, stąd intuicyjne podejrzenia, że zrozumienie zamierzonej prostoty (?) całej struktury sprawi, absurdalnie, najwięcej kłopotów. W tym wszystkim brakuje interpretatorowi wieloznaczności, powodowanych a to przerzutniami, a to rozchwianiami syntagmatycznymi, a to niuansami wiersza wolnego; krótko mówiąc, oczywistości... stają się niebezpieczne. Tenże absurd, który wcale nie jest hipotetyczny, chociaż tak niejednokrotnie próbowano analizować poszczególne utwory *Podróży zimowej*, daje się określić jeszcze inaczej — mianowicie najłatwiej opisać poetykę zjawiska w kategoriach negatywnych, zacierając przy okazji konieczność zbadania interferencji muzyczno-słownych. Wystarcza to w zupełności, by porzucić skrajnie hermetyczne stanowisko niemuzyczne, szukać natomiast stosownej argumentacji w strategii przeciwnej, czyli we wszystkich „oczywistościach”. Nie chodzi przy tym, naturalnie, o katalogowanie informacji w rodzaju: utwór XXIV Barańczaka jest wierszem sylabotonicznym, trocheicznym 6-stopowcem katalektycznym ze średniówką po sylabie 6, z rygorystycznie przestrzeganymi akcentami oksytonicznymi w klauzuli, zatem rymami męskimi, *etc.* Pytać należy posiłkując się słowem dlaczego: dlaczego pojawia się tutaj wiersz sylabotoniczny? dlaczego funkcjonują w klauzuli wyłącznie rymy męskie, specyficznie nacechowane ze względu na charakter języka polskiego?

Matryca muzyczna (kontekst tekstu Schuberta)

Fakt pojawienia się liczb rzymskich w miejscu słownych tytułów stanowi, poza wszelkimi innymi wskazówkami i komentarzami, mocny sygnał metatekstowy, iż schematem konstrukcyjnym dla Barańczaka nie są bezpośrednio utwory literackie Müllera, lecz pieśni Schuberta¹⁴. Nadrzędną rolę palimpsestowości intersemiotycznej (w stosunku do intertekstualnej¹⁵) potwierdza jakakolwiek próba analizy literackiej, doprowadzając do negatywnego rozpoznania; negatywnego w tym sensie, że prowokuje pomocnicze zastosowanie niepoetyckiej procedury badania, swoiste uzupełnienie narzędzi poetyki. Inaczej rozpatrując problem: poza kompozycją muzyczną, podsuwającą i poniekąd preparującą

¹⁴ Tak dzieje się nawet i w przypadku sytuującym się najbliżej oryginału Müllera: tłumaczenie *Der Lindenbaum* poza *Podróżą zimową* poprzedza Barańczak słownym tytułem *Lipa* (zob. OT 357), ale w cyklu — dla podkreślenia prymarnego znaczenia tekstu muzycznego jako wzorca — otwiera go już tylko liczbą rzymską.

¹⁵ Rozróżnić by tutaj trzeba dwa główne rodzaje palimpsestowości: intertekstualną oraz intersemiotyczną. G. Genette w *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris 1982) koncentruje rozważania w całości wokół szeroko rozumianej „intertekstualności” (zjawisko to określa tam wprawdzie mianem „transtekstualności”, ale teraz nie czas zastanawiać się nad stale modyfikowaną przez niego terminologią), intersemiotyczność natomiast tylko sygnalizuje, mówiąc o istnieniu odpowiedniości „hiperestetycznych” (s. 444).

technikę zapisu werbalnego, *Podróż zimowa* zatracza nie tyle nawet fundamentalny kontekst, co rzeczyste podłoże, pokazuje spójność językowej organizacji zaledwie powierzchownie. W konsekwencji wstępnej diagnozy sensowne objaśnianie kształtu całości poetyckiej może prowadzić tylko jedną drogą: poprzez rozpatrywanie schematu metrycznego wiersza jako narzuconego segmentacyjnością konstrukcji muzycznej. Usytuowanie zagadnienia w takim świetle otwiera przestrzeń analizy muzykologicznej¹⁶ i wprowadza – skądinąd w zgodzie z formułowanymi przy innej okazji sugestiami Barańczaka-tłumacza¹⁷ – aspekty interdyscyplinarności w obszar literackiego badania. Niewątpliwie ogląd muzykologiczny umożliwi wskazanie ścisłego związku między segmentacją linii melodycznej kompozycji Schuberta a segmentacją sylabiczną tekstu Barańczaka. Pokazuje to dobrze zestawienie pierwszego wersu utworu XXIV z dwoma taktami pieśni 24 (takty 9–10¹⁸), gdzie zwykle znajduje się początkowy fragment *Leiermann* Müllera:



Drüben hinterm Dor.fe steht ein Lei.er.mann
Sto.jąc przed wi.try.ną, w jej lu.strza.nym tle

Przebieg linii melodycznej w pierwszym zacytowanym takcie znaczą kolejno same ósemki, których następstwo wprowadza pewną rytmiczność (pieśń skomponowana w metrum 3/4), przełamaną dopiero w takcie drugim, gdy fragment w sposób muzycznie naturalny zamyka ćwierćnuta. Zwraca ona szczególną uwagę, bo właśnie na nią przypada oksyton: „tle”, pokazujący ze względu na muzyczną wartość – obrazowo mówiąc, podwójne trwanie w stosunku do poprzedzających sylab – swoje naddane znaczenie w obrębie fragmentu tekstu wokalnego. W samej przestrzeni tekstu literackiego funkcję tego słowa w polu stopy katalektycznej, a zwłaszcza relację semantyczną z pozostałymi wyrazami w wersie i w całym utworze, trudno byłoby zdefiniować trafnie. To punktowe odniesienie do pozycji w tekście wokalnym argumentuje dopiero muzyczną konieczność występowania w całym utworze wyłącznie oksytonów w klauzuli, ale nie rozstrzyga jeszcze konieczności literackiej.

Niemniej jednak zaledwie dwutaktowy cytat w zupełności wystarcza, by sformułować ogólniejsze, a o sporych konsekwencjach uwagi na temat reguł adaptowania tekstu słownego w obrębie muzyki przez Schuberta oraz konotacyjnego wprowadzenia tekstu muzycznego na teren literatury przez Barańczaka. To bardzo ważne, ponieważ konstrukcja tekstów *Podróży zimowej* ma bezpośredni związek z typem zależności słowno-muzycznej w *Winterreise*, wtórnie odzwierciedla Schubertowski schemat porządkowania. W tym świetle nie bez znaczenia staje się fakt, że wszystkie kompozycje Schuberta wyróżniają się w sensie konstrukcyjnym głównie sylabicznym rytmem. Zastosowanie

¹⁶ Zob. Poprawa, *Wiersze na głos i fortepian*, s. 167.

¹⁷ Zob. OT 225–226, 342–343.

¹⁸ Spełniający funkcję motta dwutaktowy cytat pojawia się w XXIV utworze Barańczaka w oryginalnej tonacji *a-moll*. Tutaj przykłady muzyczne za wydaniem Petersa (F. Schubert, *Der Leiermann*. W: *Lieder*. T. 1. Leipzig, Edition Peters, b.r., s. 120–121) parokrotnie zostaną przywołane w tonacji *g-moll*, w której najczęściej spotyka się pieśń 24 w różnych edycjach *Winterreise* (w tej tonacji także wykonuje utwór Leib).

wanie techniki zespalania odrębnych materiałów, która minimalizuje wprowadzanie zaburzeń w obręb tekstu słownego, świadczy o zamierzonym zachowaniu jego czytelności w przestrzeni muzyki¹⁹. W pieśni 24 zaś właściwości stylu sylabicznego w porównaniu z pozostałymi kompozycjami cyklu wyeksponowane są ekstremalnie, m.in. poprzez minimalny zakres użytych środków i niezwykle oszczędne tło akompaniamentu, związane bardzo interesująco z tematem *Leiermanna*²⁰. Schubert nie tylko w dwóch taktach zacytowanych, ale w całej kompozycji nie dopuszcza do powstania melizmatów, dźwięk melodii odpowiada rygorystycznie sylabię. W ostatnim utworze Barańczaka analogicznie na każdy dźwięk przypada jedna sylaba, zachodzi zatem zasadnicze podobieństwo odwzorowywania. I chociaż sytuacja podporządkowania w układzie *à rebours* rozwija konstrukcyjny paralelizm także przez pryzmat rytmu sylabicznego, mechanizm linearnego kształtowania odpowiedniości zostaje finezyjnie odwrócony, tworzy genologicznie nowy rodzaj polaryzacji pomiędzy tekstem słownym a tekstem muzycznym.

Efekty zabiegu widać w zbliżeniu w wielu zaskakujących miejscach, bo nawet profil linii melodycznej, pomimo iż nie da się bezpośrednio przenieść w obręb języka pisanego, wchodzi w zakres badania literackiego. Otóż niejednokrotnie istnieje zamierzona paralelność semantyczna między jego kształtem a znaczeniem słownym, co ujawnia zaraz dwa przykłady doskonale egzemplifikujące rozmiar współzależności. Pokazują one zjawisko naraz w perspektywie muzycznej i literackiej, dają odpowiedź na pytanie, w jaki sposób zapis tekstu muzycznego podsuwa potencjalne rozwiązania i jednocześnie w jaki sposób wprowadza się je w pole tekstu literackiego, jak zostają zinterpretowane przez Barańczaka. Fragment w pierwszym członie wersu 5: „na wkroczeniu w starość”, pojawia się dokładnie w miejscu, w którym u Schuberta linia melodyczna wznosi się stopniowo sekundami (ważny okaże się jej profil); w oparciu o identyczne rozwiązanie w tekście muzycznym powstaje początek wersu 10, który wypełnia wyrażenie „prędzej już Schuberta”:

1)



2)



¹⁹ Zob. analizę F. Escal (*Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris 1979, s. 82–92), przedstawiającą komplementarność tekstu słownego i tekstu muzycznego w *Winterreise* oraz *Schwanengesang* Schuberta.

²⁰ Schubert interpretuje tematyczny szczegół tekstu Müllera w drodze odwołania się poprzez sferę konstrukcji do uwarunkowań stroju instrumentu tytułowego lirnika. Partii głosu od początku obsesyjnie towarzyszy dwudźwięk w kwincie, ponieważ kompozytor imituje w fortepianowej partii lewej ręki efekt tzw. kwinty burdonowej, charakterystycznego i podstawowego dwudźwięku liry korbowej. Tenże instrument, w wersji ludowej rozpowszechniony w w. XVII (wcześniej o większych rozmiarach i przede wszystkim użyteczności sakralnej), obok skrajnych strun w unisonie – posiadał dwie, trzy lub cztery „struny burdonowe”. Zob. C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*. Przełożył S. Ołędzki. Warszawa 1975, s. 294–296. Zob. też *Vielle à roue*. Hasło w: *Science de la musique. Technique, formes, instruments*. T. 2. Red. M. Honegger. Paris 1990, s. 1074.

Odpowiadający ustalonemu schematowi muzycznemu sens językowych sformułowań za każdym razem jest zupełnie inny i niewątpliwie stanowi wynik literackiego wysiłku interpretowania najdrobniejszych szczegółów *Leiermanna*. Wykluczyć przy tym należy zajście przypadkowej zbieżności między niuansami tekstu Barańczaka a tekstem muzycznym Schuberta i trzeba ten przykład traktować jako przejaw „mikroskopowego” konceptyzmu poety. Tym razem realizacja poetycka sięga daleko poza matematyczną konstrukcję przyporządkowywania sylaby — dźwiękowi, czyli poza przestrzeganie schematyzmu sylabicznego rytmu. Poprzez wnikliwą analizę muzycznego materiału Barańczak poniekąd przełamuje na moment niemożność językowego objęcia muzycznej rzeczywistości²¹. W pierwszym bowiem przypadku chodzi wyraźnie o podstawowe znaczenie związane ze słowem „wkraczanie”²² (w sensie abstrakcyjnym), o semantykę słownikową, w drugim natomiast — o walor ekspresyjny konstatacji, semantykę intonacyjną, dającą się objąć graficznym zapisem konturu wypowiedzi: \frown (do tego miejsca powrócę przy okazji rozpatrywania funkcji i znaczenia kursywy).

Kluczowa jednak dla konstrukcji słownej w zakresie niuansów akcentowania staje się wartość poszczególnych nut składowych tekstu muzycznego oraz ich następstwo i pozycja w obrębie taktu, tzn. zlokalizowanie na jego mocnej lub słabej części (chyba nie bez powodu słowo „nic” przypada na szesnastkę, a „Byt” na ćwierćnutę)²³. Rozważając w ten sposób problem muzycznego funkcjonowania i nacechowania rytmu, fundamentalnego skądinąd w przypadku każdej pieśni muzycznej²⁴, postrzega się stopień intersemiotycznego uwarunkowania. Poprzez schemat muzyczny stopniowo uwidocznia się rzeczywiste źródło wiersza sylabotonicznego jako typu wiersza najmocniej ze wszystkich zrytmizowanego. Wystarczy zaledwie pobieżne porównanie tekstu słownego z tekstem muzycznym, by przekonać się, iż wzorcem konstrukcyjnym dla poszczególnych wersów dwóch pierwszych strof staje się przestrzeń dwutaktowa, poddawana u Schuberta nieznacznym przekształceniom rytmicznym. Sekwencje kolejnych korelacji słowno-muzycznych można przedstawić ogólnie: pierwszy takt matrycy funduje człon przedśredniówkowy, drugi — pośredniówkowy; innymi słowy, dwie kreski taktowe odpowiadają średniówce i klauzuli. (*Nb.* słowno-muzyczną konstrukcję u Schuberta dyktowała odpowiedniość bardziej klarowna, ponieważ każdy wers tekstu Müllera wyznaczał od razu odrębny

²¹ W tym kontekście mogłaby pojawić się największa pokusa sformułowania pytań na temat możliwości zaistnienia przekładu intersemiotycznego. Apriorycznie negatywna odpowiedź (zob. np. A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia”*. „Teksty” 1972, nr 3, s. 316) wyklucza jednak wszelkie „liberalizujące” konstatacje, stąd i opinię J. Kotta (wypowiedź w: *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, s. 107), iż „cykl Barańczaka jest przekładem muzyki”, można odbierać wyłącznie jako sformułowanie metaforyczne.

²² Odwroconą tego analogię, bardziej chyba sugestywną, stanowi przypadek w utworze XII, gdzie słowo „spadł” (w odniesieniu do „upadłego anioła”) jednoznacznie zostało sprowokowane konstrukcją muzyczną — nagłym skokiem o oktawę w dół w partii akompaniującego fortepianu (takt 18). Zob. F. Schubert, *Einsamkeit*. W: *Lieder*, t. 1, s. 90.

²³ Zagadnienie współzależności słowno-muzycznej rozpatruje Barańczak przy innej okazji (OT 342), mianowicie „rozpoznania” trudności przekładu *Maxwell's Silver Hammer* J. Lennona.

²⁴ Według B. Pocięja (*Istota pieśni*. „Zeszyty Naukowe” II, Akademia Muzyczna w Poznaniu, 1982, s. 28, 29) wszelką pieśń daje się definiować za pomocą trzech pojęć (rytmu, poezji i uczucia), spośród nich najważniejszym — „w wyniku którego pieśń staje się pieśnią” — jest rytm.

takt²⁵). W rezultacie interdyscyplinarnego dopasowywania składowych elementów struktur łatwo zestawić trzy kolejno pojawiające się typy matryc dwutaktowych z małymi modyfikacjami rytmicznymi:

typ I:



typ II:



typ III:



Uściślając linearne zależności: wers drugi w porównaniu z pierwszym powstaje w oparciu o identyczny schemat rytmiczny i nawet niezmienną linię melodyczną (typ I); trzeci o częściowo podobny (typ II), ponieważ pierwszy takt pozostaje rytmicznie taki sam, w drugim natomiast rytm różnicuje się – w mocnej części taktu ósemka zostaje wydłużona o połowę swojej wartości kosztem następnej szesnastki („do złu_dzenia”). Analogiczny do trzeciego wersu jest schemat czwartego, w którym na wydłużoną ósemkę i sąsiadującą szesnastkę przypadają początkowe sylaby słowa: „po_sta_rzała”. Piąty wers różni się przesunięciem zjawiska wydłużania i skracania wartości z drugiego taktu i z mocnej części na takt pierwszy i jego część słabą: „w sta_rość” (typ III). Wszystkie wersy strofy drugiej *per analogiam* powstają z reguły jako odpowiedniki wersów strofy pierwszej (wersy 6 i 7 odpowiadają wersom 1 i 2, wersy 8 i 9 – 3 i 4, wers 10 – wersowi 5), z nieznaczną tylko różnicą rytmiczną między wariantem matrycy dla wersu 9 wobec 4²⁶.

Konstrukcja dwóch ostatnich wersów na pierwszy rzut oka także nie odbiega od poprzedzających, w zakresie tekstu literackiego nie sygnalizuje odrębności jako wpisana w obowiązujący schemat metryczny trocheicznego 6-stopowca katalektycznego. Rzecz jednak wygląda zupełnie inaczej w perspektywie wirtualnego tekstu wokalnego, tzn. w momencie ujawnienia, iż końcowe wersy powstały nie w oparciu o jedną z matryc dwutaktowych, lecz na bazie rytmicznej matrycy trzytaktowej. O ile bowiem człon średniówkowy mieści się w polu jednego taktu (średniówka = kreska taktowa), o tyle człon klauzulowy rozpościera się tutaj, w odróżnieniu od wcześniejszych, na obszarze dwóch taktów (klauzula ≠ kreska taktowa). Tym samym do trzech matryc dwutaktowych dochodzi nowa i ostatnia, trzytaktowa konstrukcja źródłowa

²⁵ Tekst W. Müllera w układzie oryginalnym cytowany będzie według: A. Feil, *Franz Schubert. „Die schöne Müllerin”. „Winterreise”*. Wyd. 2. Stuttgart 1996, s. 171. Przywołując tę książkę posłużę się skrótem FS (podane po nim liczby wskazują stronicę).

²⁶ Trzeba jednak zaznaczyć, że ta różnica, istniejąca w źródłowej edycji Petersa (czytelnie zachowana w interpretacji Leiba), w niektórych wydaniach nie jest w ogóle uwzględniana. Zob. np. *Schubert-Album*. H. Litolf's Verlag, s. 127.

w dwóch wariantach (typy IVa i IVb). Pod względem rytmicznym jej początkowe takty są do siebie podobne, środkowe najmocniej z dotychczasowych zestawień rozbieżne, końcowe zaś identyczne:

typ IVa:



typ IVb:



Interdyscyplinarne zidentyfikowanie muzycznych matryc jako mechanizmu delimitacji w utworze poetyckim to dopiero początek rozszyfrowania intersemiotycznego kodu i problemu genologicznego. W tym właśnie momencie utwór Barańczaka oprócz czytania domagałby się najbardziej uważnego słuchania kompozycji Schuberta, a komplementarnie także oglądu partytury w celu zlokalizowania miejsca słów-kluczy i tekstu wokalnego, i – w konsekwencji – tekstu literackiego. Poprzez wprowadzenie bowiem matrycy trzytaktowej kompozytor interpretuje muzycznie dwa końcowe pytania tekstu Müllera; by określić prościej: interpretuje intonację zdania pytajnego w ogóle. Naturalne w języku zawieszenie intonacyjne wymagane w momencie stawiania pytania – w polu muzyki najlepiej zrealizować na mocnej części taktu i w bezpośrednim połączeniu z pauzą. Krótko mówiąc, Schubertowi nie wystarcza już przestrzeń dwutaktowa przy stałej liczbie sylab tekstu słownego i stąd „muzyczne pytanie” zamknięte zostaje w następnym taktie półnutą oraz pauzą ćwierćnutową. Niepozorne rozwiązanie muzyczne ma paradoksalnie mocny oddźwięk w całej konstrukcji poetyckiej Barańczaka, chociaż nie widać tego w perspektywie samego tekstu literackiego, gdzie problem intonacji w konwencjonalny sposób rozwiązany jest graficznie: znakiem zapytania. Przejrzenie jednak dwóch ostatnich wersów przez pryzmat wirtualnego tekstu wokalnego, czyli odniesienie specyfiki tekstu słownego do zapisu nutowego, pozwala zlokalizować w muzycznym obszarze źródło oksytonicznego akcentowania w klauzuli. Rezultatem tego okazuje się stale występujące zjawisko kataleksy, które zamyka w każdym wersie 6-stopowy ciąg trocheiczny:

$$\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} (-)$$

Aby ustalić pochodzenie oksytonów w klauzuli, wystarczyło wstępnie porównać pierwszy wers z fragmentem tekstu muzycznego; teraz wyodrębnienie matryc dwu- i trzytaktowych z jednej strony potwierdza hipotezę co do typu akcentowania, a z drugiej – i przede wszystkim – ujawnia coś o wiele bardziej istotnego dla interpretacji utworu. Ostatni rym w utworze, scalający dystych („szkle” – „mnie”), dlatego że powstaje, w przeciwieństwie do wcześniejszych rymów, na mocnej części taktu i na półnucie (wariantem tego w ostatnim wersie połączenie ćwierćnuty drugiego taktu z półnutą trzeciego i najdłuższa w całej pieśni nuta w partii głosu), odsłania w obszarze wersu centralny punkt. Gdyby pojawił się zwłaszcza tutaj, a także i w pozostałych pozycjach klauzulo-

wych akcent paroksytoniczny – niszczyłby logikę zapisu muzycznego²⁷, powstała dzięki przestrzeganiu tak ilościowej zasady odpowiedniości (dźwięk odpowiada sylabie), jak i reguły jakościowej (zakończenie muzycznej frazy nutą akcentowaną prowokuje oksyton). Z tej racji rym żeński mógł wystąpić, jak np. w dwóch ostatnich wersach, ale wyłącznie jako rym wewnętrzny (jedy-ny skądinąd w całym utworze: „bracie” – „ciebie”), czyli w sytuacji umożliwiającej rozmieszczenie dwusylabowej przestrzeni rymowej na dwóch dźwiękach (ósemkach). Występowanie tylko wyrazistych rymów męskich w klauzuli, spowodowane koniecznością restryktywnego akcentowania oksytonicznego, bierze się zatem z palimpsestowości intersemiotycznej, z tworzenia ciągów zdaniowych w oparciu o projekt muzycznych matryc. Z tego powodu rymy wcale nie mają prymarnie znaczenia delimitacyjnego, ponieważ podstawowym mechanizmem delimitacji wersowej od początku okazuje się schemat muzyczny. Charakterystyczne przy tym, że w zasadzie eliminuje on wszelkie przerzutnie²⁸ na styku różnorodzajowych matryc, ale dopuszcza taką możliwość w obrębie identycznych (np. w drugiej strofie: „ma / kieszonkowe radio”). Fundamentalną funkcją wszystkich rymów jest natomiast funkcja instrumentacyjna (rymy „dla ucha”), a w jeszcze wyższym stopniu funkcja semantyczna – jako językowego skrótu i poniekąd wertykalnego kodu. Inaczej mówiąc, sama technika rymowania u Barańczaka nie ma większego znaczenia, niewiele wnosi schematyczny zapis porządku rymów: *aabb*, *ccddd*, *aa*. W chwili jednak zestawienia obok siebie rymujących się słów widać niezmiernie interesujące zjawiska lingwistyczne, które pozostają, jak sądzę, w bezpośrednim związku ze statycznością opisywanej sytuacji, z bohaterem patrzącym na własne odbicie w szybie wystawowej.

Sprecyzujmy ogólne spostrzeżenie: w pierwszej strofie początkowemu rymowi „tle” – „mnie” odpowiada w zamykającym dwuwiersie postać: „szkle” – „mnie”; te dwa rymy – nazwijmy je tak – ramowe charakteryzują sytuację przebywania i świadomego pozostawania przed witryną – fenomen i epifenomen²⁹. Kolejny rym, „aż” – „twarz” – „twarz”, wyraża moment coraz pełniejszego postrzegania konturów własnej twarzy w odbiciu, rodzaj epistemologicznego poznania, i finalnie moment egzystencjalnej refleksji. Zdublowanie słowa „twarz” oraz rym tautologiczny są zatem uargumentowane logicznie (dalej okaże się, że także i strukturalnie). W drugiej strofie pierwszy rym („ma” – „ja”) sam w sobie wydaje się nieciekawym i banalnym, jakby wymuszony zonglowaniem oksytonami w ich przymierzaniu do muzycznej struktury³⁰, a nabiera właściwego znaczenia dopiero w kontekście dalszego: „Byt” – „płyt” – „typ”. Konstrukcja tego ostatniego w istocie jest zmyślnym konceptem, ponieważ tworzy odpowiednik efektu odbicia lustrzanego w materiale językowym niezwykle spójnym anagramem. W płaszczyźnie fonetycznej wyraz „Byt” odczytywany na wspak daje dokładnie słowo „typ”, co zresztą dotyczy również i relacji „płyt” –

²⁷ Zob. OT 225.

²⁸ Zob. *ibidem*.

²⁹ Tym samym „lustrzaną poetykę tekstu”, którą Węgrzyniakowa (*op. cit.*, s. 110) zauważa na poziomie relacji bohater – sobowtór, można wskazać na poziomie analizy przy użyciu elementarnych narzędzi poetyki.

³⁰ Zob. OT 342.

– „ty(t)p”. Dobrze widać poprzez tego rodzaju semantyczną grę słów, iż relacje poszczególnych rymów nie są przypadkowe, nie powstają tylko dla rygoru formowania warstwy brzmieniowej w polu konstrukcji muzycznej, ale że cały czas uprzytamniają zjawisko odbicia lustrzanego. Podkreśla je w dodatku paralelnie oba strofy: jeżeli w pierwszej pojawiła się nadrzędna opozycja „mnie” – „twarz”, to w drugiej powraca w tożsamej semantycznie wersji „ja” – „typ”. W rezultacie prostego uporządkowania wzajemnych relacji leksykalnych odsłania się sposób prezentacji, fenomenowi definiowanemu językowo m.in. za pomocą wyrazów „mnie” i „ja” towarzyszy nieodłącznie epifenomen – „twarz”, „typ”. Jeden określany jest w perspektywie wewnętrznej, abstrakcyjnie, formami zaimkowymi; drugi w perspektywie zewnętrznej, poprzez konkret i wyraźnie formami rzeczownikowymi.

Ostatecznie dochodzi się do konkluzji, w zgodzie ze wstępnym przypuszczeniem co do zasad akcentowania w klauzuli, że i forma, i jakość rymu wyrastają z przestrzeni muzycznej, stanowią u Barańczaka ślad wirtualnego tekstu wokalnego, który, rzecz jasna, musi posiadać wiele wspólnego z konturami przekształconego muzycznie tekstu Müllera. Jednakże relacje konstrukcyjne między oboma tekstami literackimi, w całkowitym odróżnieniu od semantycznych, nie są bezpośrednie; chciałoby się powiedzieć, że prześwitują poprzez konstrukcję muzyczną Schuberta w innych kierunkach, zbiegają się z jej obu stron. Podstawową rozbieżność formalną tłumaczy chociażby typograficzny szczegół dotyczący użycia kursywy, która nie pojawia się w ogóle w oryginalnym układzie *Leiermanna* Müllera. Powodu zastosowania modulacji typograficznej w XXIV utworze i jej nadanego znaczenia nie można wyjaśnić ani poza wnikliwą analizą interdyscyplinarną (nic tutaj nie pomaga ogląd komparatystyczny obu tekstów literackich), ani też poza sferą intertekstualności wewnątrztekstowej³¹ cyklu Barańczaka. Kursywa w całej *Podróży zimowej*, obok tradycyjnego funkcjonowania (np. w zapisie zwrotu: „*ex post*” w VIII, PZ 22, czy w wersji negatywu: „*stylu raczej cool niż hot*” w VI utworze, PZ 19), oznacza z zasady przestrzeń powtarzanej w pieśni partii wokalnej, tzn. precyzyjne powtórzenie jakiegoś fragmentu słownego, które pojawia się u Schuberta³², a nie występuje w oryginale Müllera. Skoro cykl powstaje do pieśni kompozytora, suplement muzycznej adaptacji tekstu musi pozostać u Barańczaka, ulega przy tym jednak daleko idącym modyfikacjom. W ogólności mechanizm poetyckiej repetycji przedstawia I utwór, w którym występuje najpierw dokładne powtórzenie o charakterze muzycznym, „schubertowskim”:

„Po ogień” to przesada,
lecz wpadliśmy – to fakt.
„Po ogień” to przesada,
lecz wpadliśmy – to fakt. [PZ 11]

Ale zaraz dalej nie ma podobnego zdublowania, lecz rozpoznawalne – jak trzeba by je nazwać – „nieschubertowskie” przetworzenie tekstu, sparafrazowanie o charakterze literackim:

³¹ L. Dällenbach (*Intertexte et autotexte*. „Poétique” 1976, nr 27, s. 282), zachowując tradycyjny podział na „intertekstualność wewnętrzną” i „intertekstualność zewnętrzną”, proponuje w takiej sytuacji posługiwać się terminem „autotekstualność”.

³² Zob. Poprawa, *Drogowskazy muzyki*, s. 103–104.

A wypaść — nie wypada:
okazać trzeba takt.

Wypadać — nie wypada:
poza tym — nie ma jak.

W skrajnych wreszcie przypadkach, związanych najczęściej z mocno ironicznymi komentarzami, reminiscencje muzycznego powtórzenia — wersów pojedynczych, paru wersów czy całych strof (III) — oznacza tylko zapis kursywą³³, jak np. w utworze VI:

Spod okładu arktycznego
spływa gorączkowy pot.
Rzecz nie bardzo w stylu śniegu,
jego zwykłych szkód i psot —
stylu raczej cool niż hot. [PZ 19]

Bez pobieżnego zdefiniowania reguł tego rodzaju semantyki zapisu tekstu literackiego, które w przestrzeni całego cyklu prezentują się jako znacznie bardziej skomplikowane³⁴ — dwa wersy potraktowane kursywą w XXIV utworze same w sobie nie są wystarczająco czytelne. Nie wyglądają na repetycję poprzednich, ale że kończą kolejne strofy, trzeba by doszukiwać się śladów jakiegokolwiek ich podobieństwa z sąsiadującymi wersami. Dokładne powtórzenie partii tekstu słownego w tym miejscu kompozycji Schuberta nie jest równoważne z repetycją fragmentu tekstu muzycznego, ponieważ obok zredukowania charakterystycznego akompaniamentu do minimum (powrót obsesyjnego w całej pieśni dwudźwięku w kwincie³⁵) ulega przekształceniu linia melodyczna. Niedwuznacznie reinterpretuje ona semantykę powtarzanego fragmentu tekstu wokalnego:

³³ Poza występowaniem kontekstu muzycznego niezwykle trudno wyjaśnić w większości przypadków pochodzenie i funkcję kursywy, toteż intuicyjne rozstrzygnięcia budzą najwięcej wątpliwości: fragmenty zapisane kursywą Sukiennik nazwała „tajemniczym refrenem”, „głosem komentującym” czy „głosem wewnętrznym” (*op. cit.*, s. 135, 136, 145), J. Kandziora (*Życie i dalsze okolice*. „Twórczość” 1996, nr 7, s. 50) określa z kolei „powtórzenie” strofy w utworze XXII mianem „drugiego głosu”, ale opatruje wyrażenie cudzysłowem, mając świadomość jego metaforycznego użycia.

³⁴ Odnotowane tu uwagi na temat kursywy odnoszą się tylko do zapisu bezpośrednio fundowanego formą tekstu słownego w obrębie pieśni. W wielu jednakże miejscach *Podróży* kursywa funkcjonuje w sposób nieschematyczny: gdyby konsekwentnie był realizowany przedstawiony schemat jej użycia — obligatoryjnie pojawiłaby się np. w utworze V (brak uzasadnia prawdopodobnie konwencja przekładu), a nie mogłaby w ogóle zaistnieć np. w XXIII. Pod tym względem graniczną trudność przedstawia wiersz XI (podobnie jak XIII, XVII czy XVIII) jako swoisty negatyw semantyczny. Jego wersy 5 i 6 w strofach trzeciej oraz szóstej zapisane są kursywą, chociaż „powinny być” czcionką prostą, natomiast dokładnie powtórzone końcowe wersy w strofach pierwszej i czwartej pozostają niewyodrębnione (istnieje tu niewątpliwie związek z typem zapisu w V utworze wskutek użycia cudzysłowu).

³⁵ Zob. R. Stricker, *Franz Schubert. Le naïf et la mort*. Paris 1997, s. 296.

dreht, und sei-ne Lei-er steht ihm nimmer still, dreht, und sei-ne Lei-er steht ihm nimmer sti

Poetycki zamiar Barańczaka ukierunkowany zostaje bardzo podobnie: na osiągnięcie skutku w jakiś sposób porównywalnego, chociaż materializuje się w całkowicie odmiennych warunkach. W istocie wymaga wtargnięcia w specyfikę rozwiązania muzycznego i wyszukania dla niego adekwatnego ekwiwalentu w materii słownej. Autonomiczny tekst literacki ma tutaj implikować – bardzo trudny do zinterpretowania bez odwołania się do pieśni Schuberta – wirtualny dwutekst czy konstrukt intersemiotyczny, ujawniać ślady ontologicznej integralności tekstu słownego z tekstem muzycznym, ich wtórną relację „dialektyczną”³⁶. Zadanie jest niezwykle ryzykowne: przy wykorzystaniu środków jednego tworzywa próbuje się wyzwolić mechanizm konotacji znaczenia, funkcjonujący pierwotnie w sytuacji bezpośredniego zderzenia się dwóch materiałów. Stąd właśnie wiele powtórzeń w *Podróży zimowej* zachowuje tylko minimum (np. leksykalnie, składniowo czy semantycznie) na wzór potencjalnie dublowanego tekstu słownego w polu muzyki, by umożliwić jednocześnie wprowadzenie językowej modyfikacji zgodnie z konwencją pieśniową. Skrajny tego rezultat sygnalizuje m.in. dwukrotne użycie kursywy w utworze XXIV:

gdyby nie ta zmięta, postarzała twarz;
na wkroczeniu w starość przyłapana twarz.
 [.]
 że nie słucha rapu z kompaktowych płyt;
prędzej już Schuberta — to ten chyba typ.

Przekształcenie w Schuberta pieśni 24, dublujące fragment tekstu słownego, ma muzyczne źródło i muzyczną realizację; w utworze poetyckim źródło muzyczne pozostaje, natomiast radykalnie zmienia się możliwość kreowania efektu — w dyspozycji są wyłącznie językowe środki wyrazu. W tych dwóch przypadkach Barańczak z pewnością nie podąża ani tropem Müllera, bo nie znalazłoby się w ogóle miejsce na wersy zanotowane kursywą, ani nawet za wersją tekstu z pieśni Schuberta, ponieważ wówczas dwuwersy przybierałyby formę restryktywnej repetycji (umownie nazwanej schubertowską):

gdyby nie ta zmięta, postarzała twarz; <i>gdyby nie ta zmięta, postarzała twarz.</i>	gdyby nie ta zmięta, postarzała twarz; <i>na wkroczeniu w starość przyłapana twarz.</i>
że nie słucha rapu z kompaktowych płyt; <i>że nie słucha rapu z kompaktowych płyt,</i>	że nie słucha rapu z kompaktowych płyt; <i>prędzej już Schuberta — to ten chyba typ.</i>

Pojawienie się wyabstrahowanego zapisu po lewej stronie (tak wyglądałby tekst literacki w przypadku dokładnego odwzorowania układu tekstu słow-

³⁶ Wtórna, ponieważ jest ona wariantem (odwróceniem) relacji, uznawanej za „dialektyczną” przez N. Ruweta (*Fonction de la parole dans la musique vocale*. W: *Langage, musique, poésie*. Paris 1972, s. 55), między słowem a muzyką w kompozycji wokalne.

nego z pieśni *Der Leiermann*³⁷) ma tutaj głębsze uzasadnienie. Wraz z kwestią samego pochodzenia kursywy wyjaśnia i zasadnicze znaczenie analizowanego wcześniej problemu gry słownej w przestrzeni rymowej. „Powtórzenie” poetyckie w XXIV utworze na pierwszy rzut oka nie ma nic wspólnego ze zdublowaniem tekstu wokalnego w wersji proponowanej przez Schuberta, wersy nie przejawiają żadnego podobieństwa czy strukturalnego ciężenia ku sobie (co eksponowane jest przez obrazowe przekreślenie elementów bez odpowiednika). Z jednym wszakże wyjątkiem w obu przypadkach: w pierwszym pozostałością — jeszcze stosunkowo czytelną — wirtualnej repetycji jest powtórzenie leksykalne w pozycji rymowej; słowo „twarz” oprócz wskazanej funkcji semantycznej spełnia zatem bardzo ważną funkcję strukturalną. W drugim jednak nie ma żadnego identycznego słowa, zachodzi w podobnym miejscu w wersji zaledwie — odpowiedniość fonetyczna, która wyjaśnia powinowactwo pomiędzy słowami „typ” i „płyt” w obrębie pokazanego anagramu („Byt” — „płyt” — „typ”). Powiedzieć by można nawet więcej, chociaż rzecz wydaje się niezwykle subtelna w swojej złożoności: gdy rozwija się w obszarze obu wersów jednorodną tematycznie refleksją w związku z rozpoznaniem epistemologicznym — wówczas dobrze oddaje sytuację leksykalna tautologia („twarz” — „twarz”), gdy natomiast w pole poznania wkradają się stopniowo wątpliwości i poprzestać trzeba na podejrzeniach czy przypuszczeniach, od razu znajduje się tego odzwierciedlenie w konstrukcji lingwistycznej (opozycję pokazuje mechanizm odbicia lustrzanego: „p(ł)yt” — „typ”). Krótko konkludując, najważniejszą finalnie konsekwencją ograniczania zakresu powtórzenia (zwłaszcza do leksykalnego minimum) staje się poszerzenie konstrukcji semantycznej tekstu literackiego Barańczaka — nie tylko, co naturalne, w stosunku do oryginału Müllera, ale także do jego zmodyfikowanej, poszerzonej wersji jako tekstu słownego z kompozycji muzycznej.

Przesunięcie semantyczne (kontekst tekstu Müllera)

O istocie konceptu Barańczaka decyduje w podstawowej mierze fakt wznoszenia konstrukcji tekstu literackiego na fundamencie kompozycji Schuberta. Kontekst zatem niezwykle rzadkiej palimpsestowości, na pograniczu sztuk, modelowany jest integralnie i poprzez tekst Müllera w wersji zaadaptowanej, ściślej mówiąc, poprzez poddany rygorowi współlistnienia w nowych okolicznościach element pieśni. Rodzaj powinowactwa strukturalnego XXIV utworu rozstrzyga się w momencie skonfrontowania jego konturów z tekstem *Leiermanna* w dwóch postaciach: literackiej (nadanej przez Müllera) i muzycznej (zdefiniowanej przez Schuberta). Kształt muzycznych matryc powoduje, że właśnie w tym wierszu Barańczaka zdekonstruowany został naj-

³⁷ Identyczność dwuwersów pozostaje ze zrozumiałych względów w przekładzie użytkowym S. Kołodziejczyka (w: F. Schubert, *Lirnik*. W: *Pieśni wybrane*. Z. 1. Opracowali S. i J. Hoffmanowie. Kraków 1955, s. 55–58):

miskę jego pustą zawiął śnieżny pył,
miskę jego pustą zawiął śnieżny pył.
[.]
patrzy w swoją skrzynkę i piosenkę gra,
patrzy w swoją skrzynkę i piosenkę gra.

mocniej w całym cyklu układ pierwowzoru literackiego. Dotąd różnice delimitacji sprowadzały się albo do połączenia dwóch strof w jedną (X), albo do rozbicia – za konstrukcją muzyczną – zapisu stylicznego w stroficzny nieregularny (XVII, XIX) lub regularny (dystychy w wierszu XXIII)³⁸. Tym razem symptomatyczną zmianę reguł delimitacji, powodowaną wprowadzeniem intersemiotycznego *medium*, sygnalizuje w obrębie pieśni inicjalne funkcjonowanie majuskuły. W zapisie niemieckiego poety oznaczała ona początek każdego wersu, w zapisie kompozytora natomiast rozpoczyna już tylko w sposób tradycyjny konstrukcję zdaniową:

LEIERMANN

Drüben hinter'm Dorfe
Steht ein Leiermann,
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuß auf dem Eise
Schwankt [*Wankt*] er hin und her;
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an;
Und die Hunde brummen [*knurren*]
Um den alten Mann.

Und er läßt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn? [FS 171]

Drüben hinter'm Dorfe steht ein Leiermann,
und mit starren Fingern dreht er, was er kann.
Barfuß auf dem Eise wankt er hin und her,
und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an,
und die Hunde knurren um den alten Mann.
Und er läßt es gehen alles, wie es will,
dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still,
dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?

Proste zestawienie pierwotnej delimitacji literackiej i wtórnej, narzuconej muzycznie, egzemplifikuje ich ważne zhierarchizowanie w obrębie planu fundującego tekst literacki. Jeżeli układ oryginału po lewej stronie jeszcze nie przypomina zarysów tekstu Barańczaka, to abstrakcyjnie spreparowana obok – w oparciu o dwu- i trzytaktową strukturę Schubertowskich matryc – wersja układu stroficznego jest już idealnie dającym się stosować wzorem przestrzeni topologicznej³⁹. Teraz układ rymów w tekście wokalnym ujawnia ścisłą odpowiedniość obu strof (*aabbb*, *aabbb*), o której istnieniu w wierszu XXIV można było wnioskować nie bezpośrednio z konstrukcji rymowych (*aabbb*, *ccddd*), lecz przez pryzmat identyczności bazowych matryc muzycznych (kolej-

³⁸ Por. konstrukcje odpowiadających im wierszy Müllera: *Rast, Im Dorfe, Täuschung, Die Nebensonnen*. FS 166, 169, 170, 171.

³⁹ Termin „przestrzeń topologiczna” pojmuję w sensie czysto matematycznym, tzn. bez jakiegokolwiek powiązania z naddanymi znaczeniami w naukach humanistycznych (np. z „zasadami topologicznymi” u J. Burgosa <*Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris 1982>).

no: *aa* i *cc* = typ I; *bb* i *dd* = typ II; *b* i *d* = typ III) i w konsekwencji prześliskujących analogii w płaszczyźnie semantycznej. Odślaniają się nieprzypadkowe podobieństwa intonacyjno-zdaniowe, nieco zatarte w momencie porównywania z wersją oryginału, a w odniesieniu do zmodyfikowanego wariantu pieśniowego świadczące jednoznacznie o uwzględnianiu przez Barańczaka specyfiki fraz intertekstu w wersji zaadaptowanej. Wtórny zależność konstrukcyjną widać natychmiast w wielu miejscach: pokrywają się zakończenia zdań z zakończeniem identycznych wersów (stąd analogiczne użycie inicjalnych majuskuł w wersji); za każdym razem repetycja obejmuje pełną – tzn. nie poddaną ani skróceniu, ani rozszerzeniu – przestrzeń wersową; pozostają dwa charakterystyczne pytania końcowe. Powtórzyć trzeba wobec tego raz jeszcze, iż w obranej strategii poetyckiej odczytanie tekstu Müllera w polu konkretnego rodzaju współlistnienia słowno-muzycznego staje się nieuniknionym zadaniem.

Pomiędzy utworami Barańczaka i Müllera tworzy się nie tylko pośrednia (poprzez kompozycję Schuberta), ale także bezpośrednia odpowiedniość strukturalno-semantyczna, pojawia się naraz dwuwymiarowe odniesienie. Kompozytor, muzycznie interpretując końcowe pytania Müllerowskiego bohatera, formalnie implikuje konstrukcję pytającą w utworze XXIV. Jednakże stopień uwikłania obu tekstów w tym miejscu (zamknięcie aktu identyfikowania się z „obcym”) wynika już niewątpliwie z bardzo uważnej lektury oryginalnego tekstu Müllera. Chociażby już sam ten przykład semantycznego zbliżenia (przy znaczącym jednocześnie przesunięciu w płaszczyźnie stematyzowania) jest na tyle wymowny, by zająć się kwestią intertekstualnego zakorzenienia w płaszczyźnie Barańczak–Müller. Tutaj chyba dopiero znajdują się argumenty, które umożliwiają po uprzednim zlokalizowaniu formalnych punktów odniesienia na linii Barańczak–Schubert definitywne doprecyzowanie relacji *Podróży zimowej* z *Winterreise* i określenie przeznaczenia cyklu poetyckiego. Projekt badania także tej materii podsuwa w komentarzu autor, wskazując na istnienie w kontekście Müllera „inspiracji sytuacyjnych, tematycznych, a nawet fonetycznych” (PZ 7). Przy zachowaniu proponowanej hierarchii czy kolejności aspektów spróbuję pokazać różne paralele między utworami: XXIV i *Leiermann*, z pełną świadomością, iż analizowanie przestrzeni wyselekcjonowanych utworów odślania zjawisko zaledwie fragmentarycznie. Cały bowiem cykl – obok intertekstualnych relacji zewnętrztekstowych – immanentnie tworzy nie mniej ważne intertekstualne relacje wewnętrztekstowe, co pokazał wcześniej m.in. problem usemancyzniania kursywy.

Inspiracje sytuacyjne

Pierwszy typ analogii między utworami zwieńczającymi poetyckie cykle sprowadzić można najprościej do aspektu konstruowania i znaczenia statyczności sytuacji. Tekst muzyczny – by porównać wszystkie trzy rozwiązania w interdyscyplinarnej perspektywie – znajduje ekspresję statycznego układu w metrum 3/4 (opozycja do marszowego 2/4), tempie („nicht zu langsam”), przeważającej dynamice (*pp*), w zredukowanej do minimum strukturze akom-

paniamentu⁴⁰; oba teksty słowne — w formie opisu sytuacji. Między tymi opisami z pewnością zachodzi ogólne podobieństwo w statycznym rozmieszczeniu planów: pojawia się stojący człowiek czy, może lepiej powiedzieć, podróżny/przechodzień w momencie przypadkowego zatrzymania się. Barańczak przejmuje pomysł, przekształca go indywidualnie i jednocześnie konstruuje aluzyjność — począwszy od inicjalnego sformułowania: „Stojąc przed witryną” — względem Müllerskiego przedstawienia lirnika („Barfuß auf dem Eise”).

Sposoby opisywania sytuacji pozostają jednakże mocno odrębne, a nawet skrajnie przeciwstawne, m.in. w zakresie wykorzystania charakterystycznego w obu cyklach monotematycznego paradygmatu. O ile u Müllera terminologia związana z zimą służy do końca zakreślaniu metaforycznej paraleli wobec losu wędrowca, o tyle u Barańczaka staje się tym razem nie tylko zbędna, ale zupełnie zanika — tło wypełnione jest zaledwie odbiciem twarzy w witrynie. Lakoniczność prezentacji nieco chyba rozjaśnia się, gdy dostrzeżemy w obrębie *Podróży zimowej* pewien związek tej sytuacji z przedstawieniem w XVIII utworze. Dotkliwy mróz dosięga tam twarzy wprost, tutaj przybiera nową formę — chłód szyby wystawowej, który przejmuje semantyczną funkcję topiki zimowej. Skojarzenie rozproszonych sygnałów doprowadza do konkluzji, że *Leiermann* i wiersz XXIV realizują w istocie dwie przeciwstawne optyki ujęcia rzeczywistości: przestrzeni otwartej, z lirnikiem w punkcie centralnym, odpowiada perspektywa punktowa „w lustrzanym tle”, panoramie — „autoportret z lustrem”⁴¹. Zestawienie tego rodzaju: ukierunkowania zewnętrznego i ukierunkowania wewnętrznego, bezspornie ujawnia zamierzoną dialogiczność strategii opisowych w obu tekstach i, w konsekwencji, jeden z ważniejszych aspektów gry intertekstualnej przez pryzmat „figury przekraczania”⁴². Owa gra sprowadza się do kulturowej semantyki statycznego zamknięcia obu *Podróży*, kontekstualnie jednoznacznej u Müllera, a dalece zmodyfikowanej u Barańczaka. Obok bowiem sensu wyrażającego zmierzanie ku śmierci⁴³ przejawia dodatkowe — by nie powiedzieć: podstawowe — znaczenie. Statyczność jako wstrzymanie ruchu, chwilowy bezruch, nie ma tu nic wspólnego z rozładowaniem i brakiem napięcia, przeciwnie, prowadzi do kulminacyjnego zdynamiczowania świadomości, do eksplozji samoświadomości. Wcześniejszą tego egzemplifikację w cyklu znajdujemy w utworze XX, gdy moment zatrzymania się „na czerwonym świetle” nie powoduje odprężenia, lecz sytuację, w której człowiek daje się „na chwilę spiąć” (PZ 37). W ostatnim wierszu zmienia się i miejsce zdarzenia (także przypadkowe jak na „czerwonym świetle”), i ogólny kontekst spowodowany rzeczywistym brakiem drugiej osoby, niemniej jednak

⁴⁰ Zdaniem B. Massin (*Franz Schubert*. Paris 1987, s. 1183) kompozytor zdecydowanie pogłębia Müllerski efekt statyczności: „Muzycznie Schubert zmienia znaczenie utworu poetyckiego: podczas gdy zawiera on jeszcze pewną ideę ruchu, Schubert przekształca go w pieśń całkowicie statyczną; gorzej: ustaloną raz na zawsze w strasliwej pasywności; gorzej jeszcze: ta pasywność pochodzi od przedmiotu muzycznego, instrumentu starca”.

⁴¹ Poprawa, *Wiersze na głos i fortepian*, s. 168.

⁴² C. Reichler, *Écriture et topographie dans le voyage romantique: la figure du gouffre*. „Romantisme” 1990, nr 69, s. 8.

⁴³ W tym kontekście niedwuznacznie sytuuje się muzycznym charakterem pieśń 24, która pierwotnie miała być skomponowana w tonacji *h-moll* (dla Schuberta o rezonansie „dramatycznym i funeralnym” — zob. Massin, *loc. cit.*). Kompozycja w przekonaniu m.in. Chailleya (*op. cit.*, s. 118) staje się w przestrzeni muzycznej „beznadziejną kodą”.

niepozorna sytuacja podobnie prowokuje decydujące napięcie w całej *Podróży zimowej* – akt samoświadomości w obecności nietypowego świadka. Zapowiada ją poniekąd jeden z dystychów poprzedzającego wiersza („Gdy plami nam nienawiść twarz – / przed lustrem postaw, spojrzeć każ”, XXIII, PZ 41), który fakt kontemplowania własnej twarzy odnosi wprost do religijnego sensu aktu skruchy i moralnego oczyszczenia.

Inspiracje tematyczne

W granicach poszczególnych utworów wskazać można bez większych trudności wszelkie podobieństwa sytuacyjne, ze względu na ich ograniczone pole interferencji. O wiele więcej kłopotów stwarzają uwikłania tematyczne, które przy badaniu fragmentów cyklu niejednokrotnie okazują się mało przejrzyste, a nawet nazbyt enigmatyczne, jak w przypadku analizowanego utworu. W jego prawzorze podejmuje Müller po raz ostatni, w charakterze puenty, zasadniczy i jedyny temat *Winterreise* – tragiczny los wędrowca. Wykorzystując topos romantycznej podróży⁴⁴, w sposób nader konwencjonalny przedstawia bohatera romantycznego na tle zimowej aury śniegu i mrozu, w atmosferze, której grozę potęgują ujadające psy wiejskie. W tym aspekcie Barańczak dokonuje swego rodzaju tematycznego rozproszenia zarówno w sferze intertekstualności zewnątrztekstowej, jak i wewnątrztekstowej: po pierwsze, nie istnieje u niego żaden z ostatnich drogowskazów natury i żadna przypadłość sytuacji romantycznego wędrowca⁴⁵, po wtóre – na próżno doszukiwać się zmetaforyzowanych symptomów zimowej scenerii, wielokrotnie powracających w cyklu. Co więcej, bohater współczesny nie podróżuje tym razem nawet w taki sposób, jaki był pokazany w paru poprzednich zbliżeniach, tzn. w chwilach bycia kierowcą samochodu (X, XIX, XX), pasażerem samolotu (XVII), „baedekerowym” turystą globu (I). Samo nasuwa się więc pytanie, jaki typ relacji zachodzi pomiędzy nie tyle nawet dwoma odpowiadającymi sobie na poziomie stematyzowania ujęciami w końcowych utworach, co dwoma rodzajami egzystencjalnej podróży.

Wstępna odpowiedź podsuwa lektura kolejnych tekstów *Winterreise*⁴⁶ na zasadzie negatywu – ujawnia stereotypowy *modus vivendi* „frenetycznego obłąkańca”⁴⁷, jednego z wielu typów bohatera romantycznego. Jego podróż do kresu życia wydaje się w planie realności bezcelowa: przemieszczanie się w przestrzeni w wyniku negatywnego odruchu przestaje być zbliżaniem się do punktu topograficznego i zostaje zastąpione ślepyim oddalaniem się od nieszczęśliwego miejsca oraz czasu. W tym sensie „zimowe” podróżowanie bohatera

⁴⁴ Topiczny sposób jej przedstawiania i funkcję retoryczną trafnie precyzuje J. Kamionka-Straszakowa (*Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*. Wrocław 1992, s. 297): „W romantycznej podróży poznawczej lub samopoznawczej [...] akcja zewnętrzna może zostać zredukowana, stanowi bowiem tylko pretekst dla akcji wewnętrznej lub wizji. Miejsce wielowarstwowej akcji pełnej zdarzeń zastępuje porządek linearny – właśnie droga jako rama kompozycyjna i sytuacyjna, umożliwiająca stopniowe odsłanianie indywidualnej wrażliwości bohatera, jego refleksji i medytacji, wspomnień i marzeń”.

⁴⁵ Zob. R. Barthes, *Le Chant romantique. W: L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982, s. 257.

⁴⁶ Zob. FS 163–171.

⁴⁷ Kamionka-Straszakowa, *op. cit.*, s. 22.

Barańczaka w identycznym nieuchronnym kierunku nie tylko przybiera zupełnie odmienne formy cywilizacyjne, ale jest powodowane w sferze świadomości zgoła czymś fundamentalnie innym. Podczas gdy romantyk chorobliwie pochłonięty przeszłością, pogrążając się w kolejnych wizjach, nie umie powrócić do rzeczywistości „tu i teraz”, człowiek XX wieku z trudem może się wobec niej zdystansować: i nie potrafi, i nie chce. Tempo życia, z jednej strony, przyspiesza sztucznie cywilizacja współczesna, która nie pozwala mu na chwile głębszej refleksji („*Sąd będzie lecz nie teraz*”, XI, PZ 27), z drugiej — on sam poszukuje od wewnątrz „zgiełku” (XXIII, PZ 41) jako absurdałnego sposobu zapełniania czasu i przezwyciężania strachu. Pomimo wszystko jednak bohater Barańczaka — oglądający czy nawet podglądający z dystansem ironisty desakralizujący się świat — ani przed niczym nie ucieka, ani nie jest targany wewnątrznie z powodu niespełnienia. Akceptuje perspektywę „*hic et nunc*” wprawdzie mocno sceptycznie (raz głosem ironii, kiedy indziej głosem modlitwy), ale jej nie odrzuca, nie zbliża się do granic nicości czy rozpaczy⁴⁸. W takiej właśnie atmosferze dokonuje się ewolucja światopoglądu oraz świadomości człowieka końca XX stulecia, człowieka ukazwanego w tym cyklu w różnych perspektywach, począwszy od sytuacji podróźnego we wszechświecie i w obrębie zbiorowości (I), po sytuację samotnie rozmyślającego przechodnia (XXIV). Po przygodnych doświadczeniach i etapach egzystencjalnej podróży, oznaczanych „*w wersyfikacji zim*” (III, PZ 14), wydaje się w końcu niespiesznym przechodniem — z hermeneutyczną potrzebą odkrywania sensu własnej rzeczywistości. Tym tropem rozpoznaje się fundamentalne znaczenie tytułowej podróży w obu przypadkach, zwłaszcza u Barańczaka (i nade wszystko w utworze XXIV): nie w płaszczyźnie tematyzowania, gdzie ujawnia się ono zupełnie marginalnie, lecz w polu retoryki⁴⁹.

Jeżeli w utworze XXIV intuicyjnie wyczuwa się od początku przesunięcie semantyczne w stosunku do tekstu Müllera, to jego źródło odnajduje się później przede wszystkim w planie biegunowo rozpostartych świadomości bohaterów. Innymi słowy, o istocie kulturowego i cywilizacyjnego rozdźwięku nie stanowi jedynie pojawienie się nowych przedmiotów („sluchawki”, „kieszonkowe radio”, „płyty kompaktowe”) czy zjawisk (rap, słuchanie Schuberta na ulicy). Opozycje w sferze rekwizytów, chociażby tak przejawione jak pomiędzy instrumentem tworzącym a narzędziem odtwarzającym dźwięk, pomiędzy „lirą” a „kieszonkowym radiem”, nie w pełni wyrażają semantyczne pęknięcie pomiędzy *Podróżą zimową* Barańczaka a *Winterreise* Müllera, co najwyżej naprowadzają na jego ślad. Nadrzędny kontrast między podróźnymi wyjaśnia np. paralelizm aktów percepcji, które odbywają się na różnych poziomach i prowadzą do innych zachowań. Gdy bohater romantyczny, oglądając i słuchając lirnika, podejmuje decyzję nawiązania bezpośredniego dialogu, bohater współczesny — odwrotnie, słuchając i przede wszystkim patrząc, podąża w stronę dialogu wewnętrznego z własnym odbiciem w witrynie. Gdy bohater

⁴⁸ Zob. M. Janion, *Pastoral, kostur, kij*. „*Życie Warszawy*” 1995, nr 3, dodatek „*Ex Libris*”.

⁴⁹ Zob. E. Pitch, *Essai de lexicographie poétique: le moi „voyage”*. W zb.: *Actes du Colloque: Voies, voyages et voyageurs dans la littérature. (II)*. Red. K. Kupisz. Łódź 1994, s. 154.

Müllera wysuwa pytania pod pretekstem braku liry⁵⁰ jako odpowiedniego instrumentu do wyrażenia także jego sposobu odczuwania świata, a zatem utożsamia się z sytuacją lirnika, bohater Barańczaka identyfikuje się i kulturowo, poprzez fakt słuchania Schuberta, i egzystencjalnie, poprzez docieranie poza formą „my” (mocno akcentowaną jeszcze w litanijnym utworze XXIII) do prawdy o sobie samym w świecie. Potrzeba doświadczania rzeczywistości prowadzi podróżnych w dwóch odmiennych kierunkach: dla jednego cel poznania określony zostaje sensem horyzontu, dla drugiego — sensem przypadkowego konkretnego. Bohater *Podróży zimowej* w drodze analizy empirycznej, obcej romantykowi, stopień tożsamości własnego odbicia sprawdza z sobą samym, przeprowadza studium podobieństw, które od pewnego momentu stają się niemożliwe do jednoznacznego sprecyzowania. Nie budzą podejrzeń tylko elementy sfery zewnętrznosci (tu wręcz szokuje podobieństwo „do złudzenia”), ale poza dostępny percepcyjnie obszar wypada cała przestrzeń wewnętrzna, bohater może zaledwie przypuszczać, że „ja” z szyby wystawowej raczej nie słucha rapu. Stąd w procesie rozpoznawania zaczyna odchodzić od entuzjazmu stwierdzenia wstępnej identyczności („kubek w kubek”, „wielkie podobieństwo”, „znowu: tak jak ja”) i zmierza ku końcowym pytaniom uprzytamniającym ontologiczną rozbieżność („Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkłe? / Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie?”). W ten sposób wraz z przejściem od sfery epistemologii w przestrzeń ontologii dokonuje się świadome, filozoficzne poznanie — własne odbicie rodzi obcego świadka, deformuje, rozprasza, stwarza co najwyżej „brata” czy „jakiegoś ciebie”.

Inspiracje fonetyczne

Literackie zakorzenienie *Podróży zimowej* wskazują wreszcie, z mikroskopową dokładnością, podobieństwa w płaszczyźnie fonetyki, które rozstrzygają o stopniu zaawansowania palimpsestowości intertekstualnej w obrębie ogólnej i nadrzędnej palimpsestowości intersemiotycznej. Tym razem pokazuje Barańczak w niuansach mechanizm literackiego palimpsestu, który powoduje powstawanie miejsc prześwitywania podobnych, a niejednokrotnie identycznych sekwencji brzmieniowych w odmiennych językach. W rezultacie wyszukiwania fonetycznych równoważników tworzą się, jeżeli można tak powiedzieć, paronimy czy — z racji częstego przełamania granic wyrazowych — pseudoparonimy kulturowe. W utworze XXIV istnieją one także, ale nie są tak wyrażenie akcentowane, jak np. w utworze XIII (repetycja wyrażenia „mein Herz” znajduje cztery warianty fonetyczne: „na śmierć”, „a śmierć”, „zna śmierć”, „ma śmierć” — PZ 29–30; FS 168) czy XV („krecha” — PZ 32; FS 169 — jako ekwiwalent przywłaszcza brzmienie niem. „Krähe” ‘wrona’)⁵¹.

⁵⁰ Co do typu instrumentu pojawiającego się w utworze *Der Leiermann* nie może być żadnych wieloznaczności. *Nb.* propozycja Węgrzyniakowej (*op. cit.*, s. 106, 110), by tłumaczyć tytuł ostatniej w cyklu pieśni Schuberta jako *Kataryniarz* i w konsekwencji mówić o katarynce, jest całkowicie bezzasadna. Pomiędzy lirą korbową (od XVII w. funkcjonowała w języku niemieckim nazwa „Leier”, dzisiaj — „Drehleier”) i katarynką (niem. „Leierkasten”) istnieje podobieństwo zaledwie na poziomie techniki gry. Sachs (*op. cit.*, s. 296) rozstrzyga: „Znana pieśń Schuberta *Der Leiermann* nawiązuje właśnie do strunowej liry korbowej, a nie do katarynki”.

⁵¹ Zob. Poprawa, *Wiersze na głos i fortepian*, s. 170. — Węgrzyniakowa, *op. cit.*, s. 107, 108.

Barańczak niezwykle ostrożnie i oszczędnie inkrustuje tekst *Podróży* fonetycznymi powinowactwami, nie pozwalając na ich dewaluowanie się poprzez zbyt ni nadmiar i unikając schematycznych rozwiązań. Brak schematyzmu odnosi się także do dwóch wskazanych przypadków, ponieważ rozpoznanie relacji fonetycznej z wyrażeniem „mein Herz” możliwe jest wyłącznie podczas słuchania pieśni (wyrażenie to nie pojawia się *expressis verbis* w wierszu XIII), a związek między wyrażeniami „die Krähe” i „Białą krechą” widać już na poziomie samego dzieła literackiego, w zestawieniu fragmentu tekstu wokalnego (w polu cytatu muzycznego u Schuberta) z tekstem literackim.

Inspiracje fonetyczne przejawiają się nie tylko w różny sposób, ale posiadają zhierarchizowany stopień czytelności: znaczenie „mein Herz” w kontekście XIII utworu zauważane jest natychmiast w trakcie słuchania Schuberta ze względu na wielokrotne użycie i częstotliwość ekwiwalentów u Barańczaka, jednakże nie zwraca już podobnej uwagi to samo sformułowanie dwukrotnie przekształcone na „masz chęć” w wierszu VII (PZ 20–21). Przypadki pojedyncze wymagają zatem niezwykle skrupulatnego przestudiowania tekstów i dają się klasyfikować w układzie skalarnym, którego bieguny wyznaczają z jednej strony identyczność, z drugiej – daleko posunięta modyfikacja fonetyczna. Wykrzyknik „Ach” (XII, PZ 28; FS 167) funkcjonuje w obu tekstach identycznie; słowo „haust” (II, PZ 13) u Barańczaka odpowiada niemieckiemu „Haus” (FS 164); apostroficzny wykrzyknik: „śniegu” (VI, PZ 19) sprowokowany zostaje Müllerskim „Schnee, du” (FS 165); „dach” (XXI, PZ 39) pojawia się w miejscu „gedacht” (FS 170); w utworze XXIV brzmienie kolokwialnego wyrażenia „kubek w kubek” zapowiada sekwencja: „dreht er, was er”, z kolei zaimek osobowy „ja” sytuuje się i fonetycznie, i semantycznie wobec „Mann”. Idąc dalej tym tropem, badać by trzeba odpowiedniki semantyczne i interpretować relacje słowne w rodzaju: „mrok” (IX, PZ 24) – „Grab” (FS 166), „topielec” (XIX, PZ 36) – „Wandersmann” (SF 170), a w przypadku utworu XXIV: „bracie” – „Alter”.

Wszystkie relacje intertekstualne – począwszy od sytuacyjnych, poprzez tematyczne, po fonetyczne – wpisują się w ustaloną przestrzeń topologiczną, pokazują ogólne, a momentami szczegółowe czy punktowe odniesienia tekstów *Podróży zimowej*. W perspektywie intertekstualności niewątpliwie zastanawia skrupulatność analityczna Barańczaka, zwłaszcza że intersemiotyczna strategia literacka dopuszczała potencjalnie kilka rozwiązań zinterpretowania komponentu językowego i jego funkcji w polu struktury muzycznej, od wariantu asemantycznego po semantyczny⁵². Należałoby więc zastanowić się nad znaczeniem wyboru opcji konstruowania pojedynczej bądź podwójnej palimpsestowości. Barańczak mógł poprzestać na matematycznej eksploracji tekstu muzycznego i na słuchaniu pieśni „poza słowami”⁵³, czyli mechanicznie wyko-

⁵² Rodzaje możliwych zachowań poetyckich przedstawia Libera (*op. cit.*, s. 109) w swojej typologii: 1) przekład do muzyki (*Lipa*), 2) przekład niezależny od muzyki, 3) nawiązanie nominalne do *Winterreise*, 4) stworzenie cyklu „własnych wierszy, różnych zasadniczo od tekstów Müllera, pasujących jednakże do kompozycji Schuberta”.

⁵³ Ten sposób percepcji muzyki, w której obrębie znajduje się bezpośrednio tekst słowny, jest dość rozpowszechniony. W opinii Pocięja (*Po co muzyce słowa?* „Ruch Muzyczny” 1984, nr 21, s. 8): „w dziele muzyki wokalnej naprawdę wysokiej klasy (takim jak pieśń Schuberta [...]), a dokładnie w oddziaływaniu tego dzieła na nas, pojęciowość tekstu, w normalnym rozumieniu pojęcia, gra rolę znikomą”.

rzystać schematy matryc uformowanych wcześniej w oparciu o pewną sekwencję brzmieniową (tzn. asemantycznie). Efekt osiągniętej spójności konstrukcyjnej utworów poetyckich w stosunku do poszczególnych interpretacji muzycznych Schuberta pozostawałby równie zadowolający. Ale oznaczałoby to wówczas, oprócz wyeliminowania relacji intertekstualnych z tekstami Müllera i zarzucenia polemicznego kulturowo dialogu z nim – zatuszowanie argumentu niezbędnego do właściwej oceny eksperymentu genologicznego. W centrum zainteresowania poety znalazła się przeciwna, semantyczna możliwość usytuowania się względem pre-tekstu, aby poprzez wielopłaszczyznowe odsłanianie „miejsc wspólnych” (*topoi*) m.in. sugerować status relacji pomiędzy tekstami literackimi *Podróży zimowej* a tekstami muzycznymi *Winterreise*. Dlatego rzeczywistego charakteru niepowtarzalności gatunkowej cyklu, genologicznej nieokreśloności czy – przenosząc konkluzję Michała Głowińskiego na teren literatury – „formalnej jednorazowości”⁵⁴, doszukiwać się trzeba przede wszystkim we wzajemnie oświeclających się uwikłaniach intersemiotycznych i intertekstualnych.

Konsekwencje słuchania i czytania – muzyczny tekst literacki

Wstępna, paraliteracka interpretacja – uprzytamniająca specyficzne sfunkcjonalizowanie dzieła muzycznego w przestrzeni literatury – odbywa się w drodze słuchania kompozycji Schuberta, gdy tekst literacki pokazuje swoją początkową, by tak rzec, pieśniową artykulację, stopniowo przełamytaną i ostatecznie przełamaną jeszcze w akcie tworzenia. Ujmując ściślej strategię poetycką: poprzez przewyciężanie pierwotnej, muzycznej artykulacji, której specyfikę określają rytm sylabiczny tekstu muzycznego oraz jakość Schubertowskiej linii melodycznej, tekst wokalny staje się wirtualny i przeradza się w autonomiczny tekst literacki. Nieliteracki ogląd otwiera zasadnicze pole do jego analizy, ujawnia rozmiar strukturalnej zależności i stopień zdeterminowania działań poetyckich, co w dalszej kolejności stanowi fundament interpretacji *Podróży* jako dzieła literackiego. Zaistnieć musi zatem w sensie interpretacyjnym szczególny typ „podwójnego przejścia” przez całość poetycką, wymagane są – jak proponuje Michael Riffaterre – dwie fazy lektury: heurystyczna i hermeneutyczna⁵⁵. Pierwsza, którą nazwać by należało w tej sytuacji przed-interpretacją, byłaby etapem nie tyle rozpoznania nieliterackiego kontekstu, ile próbą odnalezienia dla niego stosownej i precyzyjnej argumentacji; druga dopiero – właściwą interpretacją. Barańczak, sięgając po formę gatunkową od strony literatury do muzyki i konkretnego gatunku romantycznej pieśni (niem. *Lied*), przystaje na warunki „wkomponowywania” słów i wersów w obręb wzorca muzycznego, czyli poniekąd rezygnuje z wpływu na podstawowe uwarunkowania konstrukcyjne. Rygor w zakresie rozłożenia akcentów i sylabicznego kształtowania wersu w momencie podjęcia przestrzeni topologicznej tekstu Müllera w wersji z kompozycji Schuberta narzucają aprio-

⁵⁴ M. Głowiński, *Gatunki literackie w muzyce*. W: *Prace wybrane*. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 186.

⁵⁵ Zob. M. Riffaterre, *L'illusion référentielle*. W: R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*. Paris 1982, s. 96–97 (tłum. z ang. P. Zoberman).

rycznie zaprezentowane matryce, określające mechanizm odniesień intersemiotycznych⁵⁶.

W *Podróży* polskiego poety zostaje odwrócona prowokacyjnie operacja adaptowania tekstu literackiego w obszarze muzyki: pokazuje się jej wariant z perspektywy literatury, niemniej jednak w bezpośrednim związku z konwencją muzyczną. Schubert rozpoczyna *Winterreise* od nazwy i pierwszych dwunastu tekstów Wilhelma Müllera⁵⁷, które implikują, a jednocześnie determinują muzyczne rozwiązania w niuansach. Barańczak rozpoczyna *Podróż zimową* przede wszystkim od tekstów muzycznych Schuberta, realizuje ścisłą współzależność słowno-muzyczną czy – precyzyjniej określając jej kierunek – muzyczno-słowną. Operacja sama w sobie nie byłaby niczym nadzwyczajnym, bo podobnie, by ograniczyć się do współczesności, postępuje się przecież nierzadko w tzw. muzyce rozrywkowej. Ale po pierwsze, „dopisywany” tam tekst jest głównie, a nawet tylko użytkowy (toteż bardzo rzadko przekracza granicę własnej niesamodzielności), a po drugie – za wszelką cenę, pomijając przypadki tworzenia kontrastów w gatunkach parodiujących, wpisuje się w charakter tekstu muzycznego, werbalizuje muzyczny sens. Tutaj zamierzenie wydaje się z gruntu inne, jakby podwójnie negatywne, i w wymiarze genologicznym, i w wymiarze semantycznym. Tekst literacki przez odwrócenie perspektywy oraz mechanizmu konstruowania zależności izoluje się od możliwości wtórnego zaadaptowania, pokazuje tylko, jak sam „deadaptuje się” z obszaru kompozycji muzycznej. W efekcie broni się całkowicie przed dekonstrukcyjnym działaniem zewnętrznym i nie oczekuje na adaptację muzyczną, pomimo że immanentnie nosi w sobie postać źródłowego tekstu wokalnego, którą trzeba rekonstruować w momencie podjęcia działań analityczno-interpretacyjnych. Inaczej jeszcze mówiąc, wyrasta palimpsestowo z konstrukcji muzycznej – nad tekstem Wilhelma Müllera – ale zarazem dość przewrotnie odcina się od pragmatycznego zastosowania; ma argumentować tezę, iż schemat pieśniowy jako przestrzeń konstrukcyjna może być w literaturze równie przydatny, jak forma sonetowa czy kontury białej kartki papieru⁵⁸.

W tym miejscu uwidoczniła prymarną funkcję wieloaspektowo akcentowane przesunięcie semantyczne pomiędzy oboma cyklami poetyckimi, które decyduje, jak sądzę, o nieużytkowym charakterze *Podróży zimowej*. Formalnie zachodząca symetria tekstów literackich Barańczaka względem te-

⁵⁶ Cały problem wyjaśnia Barańczak przy innej okazji (OT 225), opisując swoistość tłumaczenia *Der Lindenbaum*: „Tym, co szczególnie komplikuje tłumaczenie tekstów przeznaczonych do śpiewania, jest konieczność stuprocentowo dokładnego odwzorowania ich budowy sylabiczno-akcentowej. [...] Podobnie z kwestią akcentów językowych, które muszą przypadać na dokładnie te a nie inne sylaby, tak aby pokrywać się ściśle z akcentami muzycznymi”.

⁵⁷ Nazwę cyklu podjął Schubert z tytułu 12 pieśni Müllera, opublikowanych w r. 1823 przez F. A. Brockhauza w Lipsku („Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1823”). Pełne wydanie 24 utworów *Winterreise* ukazało się rok później u Ch. G. Ackermanna, w drugiej części *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* [Wiersze z papierów pozostawionych przez wędrownego waltornistę] (Dessau 1824).

⁵⁸ Takie porównanie jest zasadne w sensie historycznym: m.in. u Mallarmégo przestrzeń białej kartki stanowi matrycę wyjaśnianą poprzez ściśle muzyczne paralele. Zob. S. Mallarmé, przedmowa do: *Un Coup de dés*. W: *Oeuvres complètes*. Red. H. Mondor, G. Jean-Aubry. Paris 1979, s. 455–456. Zob. C. S. Brown, *The Musical Analogies in Mallarmé's „Un Coup de dés”*. „Comparative Literature Studies” 1967, nr 1/2.

kstów muzycznych Schuberta nie wystarcza do zneutralizowania kulturowo nacechowanej rozbieżności semantycznej.

Do istoty pieśni przynależą organiczny związek [...] ze sferą uczuć. Gdy związek ten rozluźnia się, „pośredniczeje”, wówczas pieśń staje się sztuczna, nieprawdziwa, niepotrzebna jako pieśń; być może też przestaje być pieśnią, staje się czymś innym, (jakimś innym gatunkiem, formą)⁵⁹.

Poetycki przypadek Barańczaka stanowi egzemplifikację efemerycznej próby przeforsowania współlistnienia słowno-muzycznego w polu literatury. Teksty literackie *Podróży zimowej* niewątpliwie powstają w obrębie pieśni, w stadium tworzenia są tekstami wokalnymi i zachowują tego ślady na zawsze, ale finalnie zostają umieszczone poza czy – by wyrazić się bardziej obrazowo – obok kompozycji muzycznej. W rezultacie nie stają się elementami pieśni (tu wyjątkiem pozostaje *Lipa* jako tłumaczenie), tworzą natomiast nowy typ jednorazowej gatunkowości w literaturze. Argument na obronę takiego twierdzenia daje się odnaleźć pośrednio i u Barańczaka, który wyraźnie unika określenia „pieśń” w stosunku do *Podróży zimowej* (chyba nie jest to kwestia tylko przypadku czy niedopatrzania z mojej strony) i tym samym nader wymownie definiuje własne stanowisko. Ale podejścia interpretacyjne odbiegają od tego punktu widzenia, nie zwraca się dostatecznej uwagi na fakt, iż trudności w adekwatnym nazywaniu eksperymentu literackiego wynikają właśnie z nieokreśloności gatunkowej cyklu. Intuicyjne poszukiwania odpowiedniej formuły dla „wierszy do muzyki” powodują, że raz mówi się o „pieśni”⁶⁰, innym razem – w sposób zachowawczy – o „wierszu-pieśni”⁶¹; że raz ambiwalentność gatunkowa zostaje dostrzeżona („wiersze, czy raczej pieśni”⁶²), a innym razem zatuszowana metaforycznym uogólnieniem („*Pożegnanie Barańczaka*”⁶³).

Teksty literackie (czy szerzej: teksty słowne), które mogą stać się elementami kompozycji muzycznych, przejawiają ku temu potencjalną gotowość tak w płaszczyźnie semantycznej, jak i, zwłaszcza, w warstwie brzmieniowej. U Barańczaka natomiast owa potencjalność *ex post* od razu staje się bardzo skomplikowana, nie istnieje, by tak rzec, w czystej postaci. Wydaje się absurdalnie zanegowana w stosunku do Schuberta, absurdalnie, bo w zakresie instrumentacji dźwiękowej i prozodii wszelkie pożądane niuanse zrealizowane zostały w punkcie wyjścia bezbłędnie. Jeżeli próbuje się w rzeczywistości śpiewać teksty *Podróży zimowej* lub słyszy się je w wyobraźni jako śpiewane, to towarzyszy temu identyczne wrażenie – są idealnie dopasowane pod względem formalnym do tekstów muzycznych. Niemniej jednak wtórne zestawienie dwóch prezentacji świadomości człowieka, dokonanych poprzez zapis literacki w XX, a muzyczny w XIX stuleciu, okazuje się poprawne wyłącznie „gramatycznie”.

⁵⁹ Pociąg, *Istota pieśni*, s. 34. Podkreśl. A. H.

⁶⁰ Sukiennik, *op. cit.*, s. 132 n. Zob. też Kandziora, *op. cit.*, s. 46, 47, 48 n.

⁶¹ Kandziora, *op. cit.*, s. 51, 52.

⁶² K. Biedrzycki, „*Ten taki sobie świat*”. W: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 283.

⁶³ Węgrzyniakowa, *op. cit.*, s. 106.

To było zamierzone [...] – powiada Barańczak. – Efektu nie nazwałbym może dysonansem, ale kontrastem, czy może, jeszcze dokładniej, ironią (albo autoironią), która wytwarza chwilami zetknięcie się tego, co mówi nam tekst, z tym, co mówi muzyka⁶⁴.

W istocie próba zderzenia tekstu literackiego jako współlistniejącego tekstu słownego w przestrzeni pieśni, czyli w sytuacji, gdy tworzy się zarazem „przy mierze prozodii i konflikt bezpośrednich znaczeń słownych”⁶⁵, stanowić może jedynie rodzaj gatunku parodiującego czy parodii⁶⁶. Należałoby dorzucić: parodii semantycznej, ponieważ osoba nie znająca języka polskiego wysłucha pieśni Schuberta z tekstem Barańczaka z zadowoleniem i bez najmniejszych podejrzeń. Sprawa nieprzystawalności współczesnych utworów poetyckich względem romantycznych pieśni Schuberta rozstrzyga się w płaszczyźnie semantyki; innymi słowy, o niemuzycznym przeznaczeniu *Podróży zimowej* decyduje ostatecznie druga negatywność, kryterium semantyczne. Oprócz wiersza V (poza cyklem opatrzonym tytułem *Lipa*) wszystkie pozostałe utwory nie nadają się do wykonania muzycznego. Nie z powodu – by raz jeszcze powtórzyć – formalnych rozbieżności czy braku rygoru strukturalnego⁶⁷, lecz transformacji między dwoma polami cywilizacji kulturowej, ujawnianych na poziomie tekstowym i metatekstowym. Wirtualny tekst wokalny, mocno paradoksalnie, może być tylko tekstem literackim, chociaż jednocześnie – jako muzyczny tekst literacki – nie ztraca intersemiotycznego zakorzenienia.

Muzyczny tekst literacki w polu własnej autonomiczności wymaga czytania, ale należałoby dopowiedzieć od razu: czytania mocno specyficznego, zachowującego macierzysty kontekst muzyczny, a w najdalej idącej formule interpretacyjnej dzieła literackiego – odczytania interdyscyplinarnego. Taki przypadek w literaturze trzeba by nazywać mianem dwutekstowości literackiej przez prostą analogię do dwutekstowości muzycznej⁶⁸. W przestrzeni muzyki zawłaszczony tekst słowny funkcjonuje bądź bezpośrednio, w sensie tekstu wokalnego (np. teksty Müllera w *Winterreise* Schuberta), bądź pośrednio, jak w poemacie symfonicznym. W literaturze rzecz przedstawia się bardzo podobnie, bo tekst muzyczny daje się wprowadzić w obręb dzieła literackiego albo wprost, w postaci cytatu muzycznego, albo pośrednio, konotacyjnie, poprzez różne typy tematyzowania lub – w najbardziej wyrafinowanej formie – poprzez konstrukcyjne filiacje. U Barańczaka zacytowanie poszczególnych fragmentów pieśni Schuberta, które nie są incipitami tekstu muzycznego, lecz incipitami utworu wokalnego, czyli początkowymi partiami głosu (linia melodyczna bez akompaniamentu fortepianowego)⁶⁹, nie ma charakteru tylko es-

⁶⁴ Opinia sformułowana w trakcie rozmowy z Ciszewską, Bąkiem i Kozackim (*Po stronie sensu*, s. 60).

⁶⁵ Bristiger, *op. cit.*, s. 105.

⁶⁶ Zob. Libera, *op. cit.*, s. 112. – Stala, *op. cit.*, s. 8. Zob. też B. Pocięj, *Półka z książkami*. „Wychnowanie Muzyczne w Szkole” 1995, nr 5, s. 231.

⁶⁷ Pod tym względem tekst jest dopracowany idealnie i nie powoduje najmniejszych trudności wykonawczych, o czym zaświadcza J. Artysz (wypowiedź w: *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, s. 103) – wykonawca pieśni Schuberta do słów Barańczaka (pieśni te zostały zaprezentowane przez II Program Polskiego Radia w audycji *Atelier*).

⁶⁸ Odwrotną do tego sytuacją, w przestrzeni muzyki, byłaby m.in. „recytacja orkiestralna” P. Hindemitha – „*Hérodiade*” de Stéphane Mallarmé.

⁶⁹ Tak należałoby traktować sformułowanie J. M. Kłoczowskiego (wypowiedź w: *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, s. 106), iż wiersze Barańczaka poprzedzone są „reprodukcją kilku początkowych taktów kolejnych pieśni Schuberta”.

tetycznego (ten aspekt wydaje się zresztą zupełnie marginalny). Fundamentalne natomiast tego znaczenie widzieć by należało w emblematycznym sygnalizowaniu intersemiotycznego źródła każdego z dwudziestu czterech utworów. Niewątpliwie cytat Schuberta funkcjonuje w stosunku do tekstu literackiego Barańczaka antycypacyjnie, implikuje typ odbioru, w którym czynność słuchania stanowi bardzo ważny czy może nawet prymarny kontekst dla czynności czytania. Fragment muzyczny w pozycji motta staje się wobec tego pierwszą częścią heurystycznego etapu badania, co oznacza w konsekwencji, że ta część interpretacji dana odbiorcy wraz z dziełem literackim... należy do Barańczaka.

Między typami znaczenia cytatów muzycznych w dziele literackim w ogóle istnieje podstawowa różnica w zależności od tego, czy zacytowanie ma charakter konkluzyjny, czy też antycypacyjny. Oba przypadki w literaturze XX wieku, traktowane w szerokim rozumieniu jako awangardowe, najczęściej pojawiają się w odizolowaniu i, co tutaj najistotniejsze, ograniczają się wyłącznie do poziomu tekstu literackiego. W *Cudzoziemce* Kuncewiczowej parokrotnie spotyka się konkluzyjne wykorzystanie notacji muzycznej w konstruowaniu i uspójnianiu fabuły, w *Arias tristes* J. R. Jiménez (mottami są także fragmenty z Schuberta...) – antycypacyjne⁷⁰. W tym kontekście *Podróż zimowa* stanowi ewenement artystyczny, łącząc oba typy sfunkcjonalizowania cytatu muzycznego na całkowicie różnych poziomach. Domaga się mianowicie naraż komplementarnych interpretacji paraliterackiego elementu tak na terenie muzyki (ze względu na tekst wokalny), jak i literatury (ze względu na tekst literacki):

moją ambicją – podsumowuje Barańczak – było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać do określonej melodii, a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze. [PZ 7]

Być może, to moment decydujący, aby zrozumieć bardziej krytycznie komentarz odautorski, nierzadko bezzasadnie utożsamiany z przyzwoleniem na pozamuzyczną interpretację. Czytanie „samodzielnych wierszy” nie oznacza wszakże wykluczenia ich źródłowego kontekstu muzycznego, tak jak śpiewanie ich nie przesądza jeszcze o ich użytkowym przeznaczeniu. Można, oczywiście, rozpatrywać te utwory z różnych perspektyw badawczych, bo cykl podsuwa wiele interesujących możliwości analityczno-interpretacyjnych, związanych chociażby ze sferą wewnątrztekstowej intertekstualności. Jakkolwiek by jednak patrzeć na całość, nie uniknie się problemu muzycznych reminiscencji, które pokazują konieczność paralelnego badania, filologicznego i interdyscyplinarnego. Dlatego stanowczo obstarę przy początkowym zastrzeżeniu, iż nie da się rozwiązać kwestii obu optyk interpretacyjnych, muzycznej oraz niemuzycznej, metaforycznie wyrażonych czynnościami słuchania i czytania, poprzez upraszczające wyeliminowanie jednej z obszaru drugiej⁷¹.

⁷⁰ Ten typ funkcjonowania cytatu muzycznego spotyka się u J. Iwaszkiewicza w utworach prozatorskich, np. fragment kompozycji Liszta w opowiadaniu *Mefisto-Walc* (zob. *Opowiadania muzyczne*. Warszawa 1971, s. 147), a także poetyckich, np. przywołanie Schumann w *Vöglein als Prophet* (zob. *Śpiewnik włoski. Wiersze*. Warszawa 1974, s. 31).

⁷¹ Zob. komentarz Poprawy (*Wiersze na głos i fortepian*, s. 164) na temat „podwójnego sposobu odbioru” *Podróży zimowej*.

Muzyczny tekst literacki Barańczaka – by ostatecznie podsumować rozważania – podejmuje z jednej strony grę intersemiotyczną jako napisany linearnie „przede wszystkim do melodii kompozytora” (PZ 7), z drugiej natomiast, odniesieniami sytuacyjnymi, tematycznymi czy fonetycznymi do tekstów Müllera, nie rezygnuje i z gry intertekstualnej. W konsekwencji graniczną złożoność *Podróży zimowej* w rozumieniu dzieła literackiego, nową odmianę konceptyzmu poety w polu poezji melicznej⁷², zobaczyć można dopiero poprzez zestawienie niuansów gry intersemiotycznej (wystarczającej dla określenia statusu tekstu wokalnego) i gry intertekstualnej (przetwarzającej tekst wokalny na tekst literacki). Wynik permanentnej polaryzacji pomiędzy nimi decyduje, że tekst literacki – ujawniający wirtualną postać tekstu wokalnego w drodze interdyscyplinarnej rekonstrukcji – przybiera formę wyłącznie autonomiczną, czysto literacką. Pod względem ontologicznym zachodzi tu jednakże cały czas proces szczególnego ogniskowania, który dobrze charakteryzuje pojęcie *syndrome*: tekst literacki „zbiega się” z wirtualnym tekstem wokalnym i dopiero w jego kontekście ujawnia komplikację genologiczną w obrębie palimpsestowej konstrukcji. Cykl Barańczaka w finalnym rozpoznaniu okazuje się czymś o wiele więcej niż tylko „stylizacyjną zabawą”⁷³ fundowaną poprzez odwrócenie mechanizmu dekonstrukcji tekstu słownego w dziele muzycznym. Konstrukcyjnie tworzy rodzaj niesłychanie ekwilibrystycznej stylizacji intersemiotycznej⁷⁴, stąd i skrajnie wyrafinowaną postać muzycznego tekstu literackiego.

⁷² Zob. E. Balcerzan, *Oceny dorobku Stanisława Barańczaka*. „Opcje” 1995, nr 1/2, s. 83.

⁷³ G. Borkowska, *Wolny od doskonałości*. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 51/52, s. 17.

⁷⁴ Właściwie można by mówić w tej sytuacji o zaistnieniu podwójnej stylizacji intersemiotycznej w sensie tradycyjnym, określającym relacje pomiędzy różnymi sztukami (Barańczak – Schubert), ale także i w sensie naddanym (zob. S. Balbus, *Między stylami*. Kraków 1993, s. 143 – 144), dotyczącym odniesień pomiędzy różnymi systemami literatury (Barańczak – Müller).