

Aleksandra Reimann

"Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta" - wiersz z muzycznym akcentem

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 102/3, 113-136

2011

Artykuł został 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.

ALEKSANDRA REIMANN
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

„Z OKNA NA KTÓRYMŚ PIĘTRZE TA ARIA MOZARTA”
– WIERSZ Z MUZYCZNYM AKCENTEM

Z OKNA NA KTÓRYMŚ PIĘTRZE TA ARIA MOZARTA

Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta,
kiedy szedłeś wzdłuż bloku. A w tej samej chwili
waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa.

„*Non se più...*” – ten żar róż bez ciężaru, ten żart na
śmierć i życie, pędzący za chmarą motyli
anapest tętna. Właśnie ta aria Mozarta

miała tu brzmieć, jak gdyby istniała gdzieś karta
praw przechodnia spod bloku, której nie gwałcili
ci inni my, ci z gruzów wznoszący mocarstwa –
gwarancja, że choć jedna zasłona, nie zdarta
do szczytu płyta przetrwa; że zawsze uchyli
jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta.

Jak gdyby wszystkie dobra zdążyła ta martwa
ręka niepozycylnie zapisać nam, czyli
kopczykom gruzów, z których wstawały mocarstwa,

w których rośla, wbrew nim, na niczym nie oparta
wiara, że to nie błąd, że nigdy się nie myli
w oknie na którymś piętrze ta aria Mozarta.
Waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa¹.

Ars poetica czy ars musica?

Wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* pochodzi z *Chirurgicznej precyzji* – tomu, który ukazał się w 1998 roku i który od razu w gronie literaturoznawców wzbudził ambicje, by zebrane w nim utwory interpretować dokładnie, stosując całe metodologiczne *instrumentarium*, odkrywając warstwa po warstwie sensy tekstów. Dopiero wnikliwa lektura udowadnia, jak wiele zagadek trzeba rozwiązać, by wiersze odczytać ze wszystkimi wpisanymi w nie konotacjami,

¹ S. Barańczak, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. W: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 9. Dalej podkreślenia w tym wierszu – A. R.

reminiscencjami, znaczeniami, grą na płaszczyźnie języka, formy, a w końcu z uwzględnieniem dialogu sztuki słów i dźwięków.

Przedmiotem moich zainteresowań jest ten aspekt twórczości Barańczaka, który wiąże się z muzycznością, a więc zagadnieniem coraz częściej podejmowanym przez krytykę literacką. Muzyka w wierszach autora *Chirurgicznej precyzji* jest wielokrotnie, mniej lub bardziej jawnie, uobecniana, dlatego rozpoznania muzyczno-literackich filiacji odzywają się zarówno głosem słabo uzasadnionych, intuicyjnych interpretacji, jak i wnikliwych, interdyscyplinarnych odczytań, których bodaj najlepszym przykładem są artykuły Andrzeja Hejmeja².

Muzyczną strategię odbioru wierszy Barańczaka wyznacza, z jednej strony, poetyka immanentna, z drugiej – metatekstowe wypowiedzi poety. Przytoczmy jedną z nich, ważną także dla określenia modelowego czytelnika.

Barańczak tłumaczy:

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 twórczości³.

Niewątpliwie zacytowane słowa są skierowane do melomana, znającego podstawowe zasady harmonii klasycznej. Modelowy odbiorca powinien zatem posiadać ten rodzaj pogłębionej muzycznej erudycji, który wynika przede wszystkim z osłuchania oraz pewnych niezbędnych kompetencji wystarczających do rozpoznania niereferencjalnych układów muzycznych. Inaczej wyjaśnienie Barańczaka zamiast rozjaśnić, zaciemni poetyckie pole widzenia.

Swoisty bilingwizm autora tomu *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta* polega na równoległym myśleniu w dwóch kodach – poetyckim i muzycznym. Umiejętność ta wymaga wzmożonej wrażliwości oraz koncentracji wykraczającej poza uczuciową percepcję sztuki dźwięków.

Spróbujmy wyjaśnić zacytowane muzyczno-pisarskie *credo* Barańczaka. Interdyscyplinarna analogia, po którą sięgnął dla scharakteryzowania swojej twórczości, to świadome wpisanie poezji w kontekst innej sztuki. Doprecyzujmy, że „mechanizmem napędowym” jest nie – nowoczesna dodekafonia, ale respektowanie norm, według których dominanta (d–f–g–h) zawsze musi przechodzić w tonikę (c–e–g–c), inaczej akord jest „zawieszony”, pozostaje bez narzucającej się odbiorcy odpowiedzi harmonicznej.

Można dojść do wniosku, że poważne zagadnienia: estetyczne, filozoficzne, egzystencjalne... Barańczak przekłada na pytanie: jak wydobyć pojedynczy dźwięk, jaki kształt i barwę mu nadać i jak powiązać go z innymi sąsiadującymi dźwiękami? To pozornie pragmatyczne i „chłodne” podejście profesjonalisty wpływa z pogłębionej świadomości, jak blisko siebie znajduje się werbalna materia języka

² A. Hejmej: *Sluchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej* („Podróż zimowa” S. Barańczaka). W: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2002; *Peryferyjne znaczenia muzyki* („Aria: Awaria” S. Barańczaka). W zb.: *Filozofia muzyki. Studia*. Red. K. Guczałski. Kraków 2003.

³ S. Barańczak, „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wierchowskim. W: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 59.

i niewerbalna materia muzyki, a co za tym się kryje – jak subtelny i bogaty jest ich potencjał komunikacyjno-wyrazowy.

Twórczość Barańczaka określają zatem co najmniej dwie tradycje: literacka i – nie mniej ważna – muzyczna, w której szczególne miejsce zajmują zasady systemu *dur–moll*, w tym ich mistrzowskie realizacje w dziełach Mozarta i pozostałych klasyków wiedeńskich. Wykluczenie muzyki z interpretacji wierszy autora *Chirurgicznej precyzji* powoduje zatem niepełne zrozumienie komunikatu, a w najgorszej sytuacji znaczeniową pomyłkę. Z dużym prawdopodobieństwem można dojść do wniosku, że poezja postrzegana etycznie jako twórczość bez fałszu – okazuje się w równym stopniu twórczością bez fałszywej nuty.

Operowanie muzyką w *Chirurgicznej precyzji*

Chirurgiczną precyzję autor opatrzył podtytułem *Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Z punktu widzenia syntezy sztuk podtytuł niesie z sobą dwie istotne informacje. Po pierwsze – otrzymujemy teksty o muzycznej proveniencji, którą jednoznacznie określa genologia. Zarówno elegia, wywodząca się z pieśni lamentacyjnej, jak i piosenka łączą tekst literacki z muzyką. Ważne jest, że podwójny status tekstów poetyckich Barańczak sygnalizuje już w tytule całego zbioru, zatem przy pierwszym spotkaniu z czytelnikiem. Po drugie – ta sama genologia podpowiada nam zakłócenie zasady *decorum*. Możemy więc spodziewać się, iż w sąsiedztwie sztuki wysokiej znajdziemy popularną. Natomiast nastroje ciemne, elegijne splecą się z różnorodnością wpisaną w gatunki estradowe (piosenki). Barańczak sięga po oba rejestry: wysoki i niski, *serio* i *buffo*, zestawia je z sobą, konfrontuje, jakby chciał sprawdzić nośność gatunków i możliwości strukturalno-tematyczne, które wiersz jest w stanie udźwignąć.

Czytelnik *Chirurgicznej precyzji* szybko przekonuje się, że nominalna obietnica nie jest zaledwie muzyczną aluzją – wprowadzoną i zaniechaną. Filiacje sztuk przełamują reguły *stricte* literackie, zmierzając ku rozwiązaniom kompozytorskim, co w konsekwencji prowokuje interdyscyplinarne odczytanie. *Chirurgiczną precyzję* próbowano więc traktować jako cykl formy sonatowej. Janusz Drzewucki sugeruje na poły metaforyczną, na poły muzyczną możliwość ujęcia tomiku:

Chirurgiczna precyzja składa się z czterech [...] części. Rolę introdukcji pełni, wydrukowany osobno, przed częścią I, wiersz *Z okna na któryms piętrze ta aria Mozarta*, natomiast rolę kody – *Płynąc na Sutton Island*. Tom *Chirurgiczna precyzja* wydaje się być czymś w rodzaju poetyckiej symfonii. Jej tematem jest potęga życia, przejawiająca się w części I poprzez sztukę, w części II – wobec śmierci, w części III – dzięki pamięci, a w części IV – w imię miłości⁴.

Szkoda, że krytyk nie rozwija dalej swojej myśli, pozostawiając jedynie trop interpretacyjny na etapie słabo uzasadnionej analogii. Chęć poszukiwania form muzycznych i strukturalnych pomostów między sztukami jest z pewnością nośnym, ale ciągle mało wykorzystanym sposobem czytania poezji Barańczaka.

⁴ J. Drzewucki w recenzji pt. *Mozart przeciw mocarstwom* („Rzeczpospolita” 1998, nr 173, s. 13), dzieląc *Chirurgiczną precyzję* na muzyczne części oraz wskazując powtarzalność tematu, porównuje tomik do poetyckiej symfonii. Bardziej adekwatną propozycją – pod względem zarówno terminologicznym, jak i architektonicznym – wydaje się zestawienie z poematem symfonicznym, który jest czteroczęściową formą programową, a zatem z literacką treścią.

Na muzykę, która bardziej konstryuuje sensy, niż kreuje strukturalną płaszczyznę tekstu, zwracał uwagę Michał Paweł Markowski w laudacji wygłoszonej z okazji wręczenia Barańczakowi doktoratu *honoris causa*:

jego najwspanialsze wiersze zanurzają się w polszczyźnie potocznej, zgrzebnej, poddanej rytmowi codziennego doświadczenia, ale jest to potoczność okiełznana, wpisana w repertuar szlachetnych form, potoczność zaczarowana muzyką. Muzyką, której Barańczak jest tak wspa-
niałym znawcą, poczynając od opery barokowej, przez pieśń romantyczną, po klasyczny jazz, nie mówiąc o uprawianych przez niego ochocz takich gatunkach jak piosenka, aria czy serenada. Dla Stanisława Barańczaka egzystencja ma charakter muzyczny, *melos* w jego świecie poprzedza *logos* i *polis*. W jego świecie „zawsze uchyli / jakieś okno lub wyrok ta aria Mozarta”. W jego świecie „śpiew dokonuje odwetu / na małodusznym losie”⁵.

Słowa Markowskiego zdają się wprost odsyłać do słuchu poety. Myślę tu o „zgrzebnej” polszczyźnie, która jest efektem nasłuchiwania rzeczywistości (w tym także językowej), jak i zasluchania w trakcie muzycznych peregrynacji. Wysublimowane doświadczenie sztuki i jednocześnie osadzenie w świecie takim, jaki jest, w równym stopniu mają znaczenie dla kreacji „ja” lirycznego. Bohater *Chirurgicznej precyzji* to czytelnik gazet, odbiorca telewizji i wielbiciel Billa Ivensa, a zarazem osoba o wzmożonej percepcji, którą świat ciągle zmusza do stawiania pytań.

U Barańczaka poetyka codzienności ma różne odcienie: od utworów zaangażowanych, przez publicystyczne, po n a s t r ó j c y w i l i z a c y j n e j r u b a s z n o ś c i. Spotyka się ona z perspektywą światopoglądową, która z kolei ukazuje drogę metafizycznego poznania.

A sztuka? Jeżeli chodzi o muzykę, to jej miejsce jest szczególnie uprzywilejowane; konstryuuje niejako świat równoległy, ma on swój osobny czas – który wykracza poza biologiczne ramy narodzin i śmierci – oraz własne prawa estetyki: na trzy czwarte, na cztery czwarte albo w innym bardziej osobliwym *metrum*.

Epifanie artyzmu odbywają się zatem w każdej chwili (nie)oczywistej i (nie)przewidywalnej rzeczywistości – jak muzyka Glenna Goulda, która odzywa się wraz z włączonym silnikiem samochodu w wierszu *Kontrapunkt*.

W *Chirurgicznej precyzji* samodzielne uwagi, obrazy, refleksje... poeta dokładnie porządkuje, dlatego czytelnik może rozważać różne warianty interpretacyjne tekstu, od sposobu prywatnego (autobiograficznego), po estetyczno-formalny. Tę potencjalność wyboru dostrzega Marian Stala:

Chirurgiczna precyzja jest najbardziej prywatną z poetyckich książek Stanisława Barańczaka; ta prawda wzywa do współodczuwania i zarazem onieśmiela... Nie chcę mówić o życiu poety i jego tajemnicach, wolę krótkie napomknienie o mozartowskim tonie jego wierszy⁶.

Mnie natomiast „mozartowski ton” interesuje nie jako napomknienie, ale jako sposób eksplikacji tekstu, strategia odbiorcza określona muzycznymi oczekiwaniami. Po konstatacjach o rozległym „ambitusie” *Chirurgicznej precyzji* powróćmy do wiersza *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* i potraktujmy go jako szczególnie postać sfunkcjonalizowania sztuki dźwięków w językowym surowcu.

⁵ M. P. Markowski, *W języku jak w domu. Laudacja wygłoszona 14 listopada 2006 na Harvard University z okazji przyznania Stanisławowi Barańczakowi doktoratu honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 46.

⁶ M. Stala, *Ten żart na śmierć i życie*. W: *Przeszukiwanie czasu*. Kraków 2004, s. 124.

W rytmie dziejów

Rozpoczynający *Chirurgiczną precyzję* wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* jest niczym poetycki „wstęp-uwertura” i tak jak uwertura – może istnieć niezależnie od całości. Tekst już sam w sobie otwiera dyskurs wieloaspektowy, w którym sztuka dźwięków funkcjonuje na kilku płaszczyznach: występuje jako element przestrzeni, kreuje konstrukcję wiersza, w końcu jest symbolem urastającym do roli miernika uniwersalnych wartości. Interpretacja może więc uwzględniać muzykę zarówno *sensu largo*, jak i *sensu stricto*.

W szerokim znaczeniu, które – dodajmy – jest najchętniej przyjmowane w literaturoznawczych dociekaniach, muzyka konotuje porządek dziejów zgodny z Horacjańską maksymą o wieczności sztuki: „*non omnis moriar*”⁷. W tym rozumieniu Mozart za sprawą swoich muzycznych arcydzieł okazuje się nieśmiertelny w przeciwieństwie do zmiennych losów Historii, symbolizowanej przez mocarstwa, które przechodzą czasy świetności i upadku. Mamy więc skonfrontowane dwie koncepcje Historii: tę, która trwa i działa także dzisiaj, w teraźniejszości, oraz tę, która funkcjonuje jako wspomnienie albo – co najwyżej – pouczająca lekcja.

W koncept historiozofii Barańczaka wpisany jest rozdźwięk, który zestawia nierzadko skrajne rejestry: estetyczny i dziejowy. Tym samym ważna problematyka czasu znajduje się w układzie linearnym oraz cyklicznym. Historia toczy się kołem, jest następstwem zwycięstw i klęsk, natomiast sztuka – symbolizowana przez arię Mozarta – trwa.

W kontekście uniwersalnej refleksji o „czasie przeszłym teraźniejszym” warto przyrzeć się kreacji planu wyrażania. Już na płaszczyźnie składni są bowiem wprowadzone rozwiązania językowe, które spełniają rolę subtelnej interpretacyjnej sugestii. W tytułowym pierwszym wersie: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* Barańczak nieprzypadkowo stosuje elipsę; jest ona sposobem zaakcentowania podmiotu (arii) jako najważniejszej części wypowiedzi. Słowa „ta aria” zostały więc wzmocnione chwytem składniowym – przez wyeliminowanie orzeczenia. Wykluczając czasownik („rozlega się”? „rozbrzmiewa”?), poeta unika konieczności sprecyzowania czasu, kiedy słuchana jest pieśń Mozarta. W drugim wersie wyrażenie przysłówkowe „w tej samej chwili” zaprzecza formie przeszłej czasowników (mocarstwa: „waliły się” – „wstawały”). Zabieg ten intensyfikuje wydarzenia i tworzy uniwersalne kontinuum dziejów.

Dodajmy, że w całym wierszu znajdujemy tylko dwa czasowniki w formie czasu przyszłego – nie dziwi, że oba dotyczą sztuki: „gwarancja, że [...] płyta p r z e t r w a i u c h y l i / jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta”. Czas przeszły natomiast konsekwentnie towarzyszy mocarstwom, których klęski i okresy świetności obserwuje poeta.

⁷ Odczytania interesującego nas wiersza najczęściej kończą tego rodzaju wnioski, jak ten, który sformułował w swojej recenzji K. B i e d r z y c k i (*Skalpel poety*. „Znak” 1998, nr 7): „Znamienny jest wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* [...]. Dobiegająca z jakiegoś okna melodia Mozarta staje się znakiem wieczności piękna w świecie podlegającym konwulsjom historii”. Zob. też m.in. J. D r z e w u c k i, *Mozart przeciw mocarstwom*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 173. – W. K a l i s z e w s k i, *Poetycka precyzja*. „Więź” 1999, nr 11. – I. M i s i a k, *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga*. „Teksty Drugie” 2007, nr 3. – H. Z a w o r s k a, *Nike z głową Barańczaka*. „Wprost” 1999, nr 41.

Historia traktowana jest bez sentymentów. Nie znajdujemy więc melancholijnych wspomnień o czasach zamierzchłych ani oświeceniowego przeświadczenia o cywilizacyjnej linii postępu, brakuje odniesienia do Boga. Próżno też szukać romantycznego patosu, który towarzyszył dawnym czynom. Nie pada fundamentalne pytanie o sens dziejów, świat wydaje się zdeterminowany. Rozrachunek z przeszłością (choć o rozrachunku bez rachunku sumienia trudno w ogóle mówić) wyraża kondycję człowieka przełomu XX i XXI wieku, bo – jak z ironią zauważył Herbert:

Trzeźwy historyk nie ocenia moralnie ani postaci, ani wydarzeń. W najlepszym przypadku odsłania mechanizmy, rejestruje fakty. Nie zgłasza apelacji. To, co się stało, musiało się tak stać. [...]

Świadomość historyczna to taka postawa myślowa i moralna, która akceptuje przeszłość jako rozległe pole ludzkich doświadczeń: błędów, zbrodni, ale także przykładów męstwa i rozsądku, i która zakłada, że nasze czyny tutaj i teraz znajdą przedłużenie w przyszłości⁸.

A „sztuczne” światy? Jakby na przekór wszystkiemu – nie dzielą zmiennych losów Historii. W swój obręb nie wpuszczają niszczycielskich procesów i „nieuniknionych” prawidłowości. Akt tworzenia powołuje bowiem inną (konkurencyjną?) rzeczywistość, w której reguły pozaartystyczne są ignorowane, a nawet traktowane z odrobiną nonszalancji.

Wyższość artysty nad zwyczajną (czytaj: historyczną) koleją rzeczy sygnalizuje tytuł wiersza: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, w który wpisuje się hierarchiczny porządek. Napięcia aksjologiczne wprowadza najbardziej utrwalona w kodzie kulturowym wertykalna antynomia kierunków: góra–dół⁹. Znajduje ona swoje uzasadnienie w sytuacji lirycznej: „u dołu” – przechodzący przez blokowisko słyszy muzykę Mozarta rozlegającą się z okna, czyli z góry. W metaforycznie zorganizowanej przestrzeni spotykają się więc kontrastowe i pozornie wykluczające się sfery – niska: osiedlowe podwórko¹⁰, i wysoka: dochodząca z okna muzyka klasyczna. W wierszu sztuka – także dosłownie – znajduje się ponad meandrami tak osobistych, jak i dziejowych historii.

Porządek pionowy wyznacza zarazem „obniżoną” perspektywę „ty” lirycznego, do którego skierowane są słowa: „Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta, / kiedy szedłeś wzdłuż bloku”. W tym samym wersie odnajdujemy kolejną ważną antynomię: konkretność–anonimowość. Indywidualność i osobność dzieła Mozarta jest sygnalizowana przez zaimек wskazujący „ta” (aria). Chodzi bowiem o arię Cherubina z opery komicznej *Wesele Figara*: „*Non so più cosa son, cosa faccio*”. W przeciwieństwie do przywołanego tytułu pieśni informacja o przestrzeni lirycznej zostaje przemilczana: muzyka dochodzi z okna na „k t ó r y m ś piętrze”. Barańczak celowo, przez zastosowanie zaimka wskazującego „ta” i nieokreślonego „którymś”, już na samym początku wprowadza aksjologiczne rozgraniczenia

⁸ Z. Herbert, *Czas przeszły teraźniejszy*. W: *Mistrz z Delfi i inne utwory odnalezione*. Oprac. B. Toruńczyk. Współprac. H. Citko. Warszawa 2008, s. 113.

⁹ Zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*. Przeł., wstęp T. P. Krzeczowski. Warszawa 1988, s. 36–44.

¹⁰ O pejzażu miasta i jego mitotwórczych aspektach pisał K. Biedrzycki (*Miasto*. W: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 73): „W mieście żyje bohater Barańczaka, tam rozgrywają się wszystkie jego dramaty i tragedie. Miasto jest jego... żywiołem, ale jest równocześnie źródłem cierpienia i wszystkich ograniczeń”.

kwestii ważnych i nieistotnych. Napięcia między istniejącymi równolegle, a zarazem różnymi jakościami organizują cały wiersz. Rozłam wkomponowany w sytuację liryczną ma funkcję wartościującą, która układa się w opozycje: osobliwość–powszechność, niezwykłość–banalność.

Niewiele wiadomo o bohaterze-słuchacz, który pojawia się już w drugim wersie; czasownik w drugiej osobie liczby pojedynczej „szedłeś” to bezpośredni do niego zwrot. Apostrofa otwiera perspektywę indywidualnego odbioru muzyki (dochodzącej z okna arii), a zarazem otwiera pole znaczeń dosłownych i metaforycznych (prawd jednostkowych i ogólnoludzkich). Przestrzeń w pierwszej strofie wydaje się całkowicie zatopiona w urbanistycznej i szarej rzeczywistości. W realistyczny kontekst sytuacyjny zostają wprowadzone elementy o zmienionej tonacji. Rozbrzmiewająca z okna aria Mozarta pełni funkcję modulatora, łącznika między kontrastującymi tematami – zwyczajnością i historiozoficzną refleksją. Wraz z bohaterem pokonujemy więc nie tylko drogę osiedla, ale i drogę myśli, która prowadzi nas do puenty wiersza.

Przy pierwszej lekturze, a także – ośmielę się stwierdzić – przy każdej następnej, jeżeli nie bierze się pod uwagę arii Cherubina, wyższość estetyki i praw sztuki nad „sinusoidalnym” biegiem dziejów wydaje się bezsporną i chyba jedyną konkluzją. Ujmując rzecz nieco inaczej: w muzyce (nawet tej w konwencji *buffo*) odnajdujemy wówczas wartości nieprzemijające (zapewne i klasyczną triadę: piękno, dobro i prawda), a w mocarstwach „świat łakomych marności”. Autor *Chirurgicznej precyzji* dokonałby zatem kolejnej literackiej adaptacji prawd o ludzkiej *vanitas*, ocierając przy tym łzę maksymą Horacego „*non omnis moriar*”. Interpretację na tym etapie właściwie można by zakończyć, gdyby wnioski nie wydawały się niepokojąco oczywiste i zdecydowanie zbyt jednoznaczne, szczególnie w odniesieniu do erudycyjnej poezji Barańczaka.

Uzupełnijmy zatem dotychczasowe odczytanie wiersza o dwa interdyscyplinarne konteksty. Pierwszym jest wskazana w tytule aria z *Wesela Figara*, drugim – kompozycja tekstu wzorowana na zasadach tych form muzycznych, które swój pełny architektoniczny wyraz zyskały w wieku XVIII, czyli wieku Mozarta.

Quasi una musica...

Wysłuchajmy wiersza Barańczaka z towarzyszeniem muzyki. W tym celu zmieńmy przyzwyczajenia czytelniczko-oglądowe na doświadczenia audialne, poetę utożsammy z kompozytorem, a tekst potraktujmy jako szczególny sposób strukturalizacji materiału językowego wzorowany na formie muzycznej. Gdy przyjmiemy, że wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* to uporządkowany przebieg elementów w czasie¹¹, wtedy w wierszu znajdziemy muzyczną – a nie poetycką – retorykę.

Podstawowym jej chwytem jest repetycja. Zwróćmy uwagę na tytuł, który pojawia się aż trzykrotnie w różnych konfiguracjach. Pełni on funkcję incipitu, na nim też opiera się ramowa konstrukcja wiersza. Powielanie pierwszego wersu

¹¹ Tak można sformułować najbardziej rudymenarną definicję formy muzycznej – zob. J. Chomiński, *Formy muzyczne*. T. 1. Kraków 1954, s. 9–10. – Z. Liśsa, *Podstawy estetyki muzycznej*. T. 1. Warszawa 1953, s. 10. – D. Wójcik, *ABC form muzycznych*. Kraków 2003, s. 13.

zostaje formalnie sfunkcjonalizowane, jest tezą, a zarazem konkluzją, introdukcją i częścią kody. Powtórzenia występują również w postaci epifory, w znajdujących się w klauzuli słowach-kluczach: Mozart i mocarstwa. Zwielokrotnieniu poddane są zatem zarówno całe wersy, jak i pojedyncze motywy.

Repetycja, która zazwyczaj wzmacnia i eksponuje semantykę, u Barańczaka ma także cel formotwórczy. Przyjęta strategia retoryczna staje się w ten sposób pomostem pomiędzy wszystkimi dziedzinami artystycznymi: sztuką barw, dźwięków oraz słów¹². Powtórzenie – jako interdyscyplinarna paralela – jest zatem chwytem na płaszczyźnie architektonicznej: kompozycja wiersza zbliża się do budowy utworów klasycznych, których wyróżniające cechy to powtórzenie (motywu, tematu), przestrzeganie proporcji, przejrzystość składniowa, zrównoważenie i zwielokrotnianie elementów¹³.

Aby w dociekaniach strukturalnych pójść o krok dalej, musi pojawić się pytanie o formę muzyczną najbliższą kompozycji wiersza Barańczaka. Sięgamy zatem po „muzyczność utajoną”¹⁴, która – niczym *terra incognita* – jest najmniej oczywistą i budzącą najwięcej kontrowersji sferą badań literacko-muzycznych filiacji. Dla metodologicznej poprawności konieczna jest uwaga o ograniczeniach, które wiążą się z adaptacją form jednej sztuki do drugiej. Przypomnijmy słowa Hejmeja:

nie istnieje żadna adekwatna przekładalność dzieła muzycznego na dzieło literackie, co oznacza w szerszej perspektywie, przez prostą analogię, niemożność wzajemnego transponowania sztuk¹⁵.

Ta sceptyczna konstatacja wymaga uzupełnienia dotyczącego wspólnych dla muzyki i literatury chwytów, które w ostateczności dają pozytywną (choć mocno ograniczoną) perspektywę badawczą.

Z pewnością można stwierdzić, że repetycja jest jedną z cech konstytuujących kompozycję wiersza Barańczaka. Ponieważ dysponujemy szerokim wachlarzem form muzycznych rozpowszechnionych w czasach Mozarta, najbliższa architektonicznie wydaje się – oparta na powtórzeniach refrenu – forma ronda; potraktujmy ją jako genotyp tekstu poetyckiego. W teorii muzyki rondo określa się następującą definicją:

Utwór, którego charakterystyczną cechą są wielokrotne powroty jednej melodii – refrenu (ritornela), przeplatane pojawieniem się innych melodii – kupletów (epizodów). Jeżeli refren oznaczamy symbolem – A, pierwszy kuplet – B, drugi – C, to podstawowy schemat formy ronda będzie się przedstawiał: A + B + A + C + A. Ta konstrukcja może być dłuższa, bo liczba powrotów refrenu i kupletów jest teoretycznie nieograniczona [...].

Klasyki wprowadzili rondo na stałe do sonaty, symfonii i koncertu jako finał zamykający dzieło. Kuplety kontrastują z refrenem, pojawiają się najczęściej w tonacji dominanty lub paraleli toniki¹⁶.

¹² Zagadnieniem „sztuk siostrzanych” oraz ich metodologiczną praktyką badania, szczególnie w relacjach: literatura – sztuki wizualne, zajmuje się S. Wysocki w pracach: *Literatura a sztuki wizualne* (Warszawa 1994) oraz *Literatura i semiotyka* (Warszawa 2001).

¹³ Warto wspomnieć, że najlepszym przykładem typowej formy klasycznej jest *allegro* sonatowe, które w XVIII wieku ukonstytuowało swój pełny wyraz architektoniczny. Zob. np. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*. Warszawa 1983, s. 223.

¹⁴ B. Pociąg, *Muzyczność i metafizyka muzyki w prozie Iwaszkiewicza*. W zb.: *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin*. Red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska. Podkowa Leśna 1994, s. 194.

¹⁵ A. Hejmej, *Literackie fugi* („Preludio e fughe” U. Saby i „Todesfuge” P. Celana). W: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001, s. 96.

¹⁶ J. Ekiert, *Blżej muzyki*. *Encyklopedia*. Warszawa 1994, s. 381–382.

Rondo, początkowo realizowane jako utwór wokalny, z czasem spopularyzowało się w wersji instrumentalnej; włączono je do szeregu tańców francuskich składających się na suitę. Było także częścią ansambli i finałów w operach komicznych, ich przykładem może być aria „szampańska” w *Don Giovannim* Mozarta¹⁷.

Traktując cztery pierwsze strofy na zasadzie *pars pro toto*, zanalizujemy muzyczną budowę wiersza Barańczaka. Powtarzające się cząstki będą postrzegane jako ułożony przemienne splot ritornela (refrenu) i kupletów.

Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta,	– A (ritornel)
kiedy szedłeś wzdłuż bloku. A w tej samej chwili	– B (kuplet)
waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa.	– A ₁ (ritornel)
„Non sè più...” – ten żar róż bez ciężaru, ten żart na	– C (kuplet)
śmierć i życie, pędzący za chmarą motyli	
anapest tętna. Właśnie ta aria Mozarta	– A (ritornel)
miała tu brzmieć, jak gdyby istniała gdzieś karta	– D (kuplet)
praw przechodnia spod bloku, której nie gwałcili	
ci inni my, ci z gruzów wznoszący mocarstwa –	– A ₁ (ritornel)
gwarancja, że choć jedna zasłona, nie zdarta	– E (kuplet)
do szczytu płyta przetrwa; że zawsze uchyli	
jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta.	– A (ritornel)

Powracająca fraza „ta aria Mozarta” pełni funkcję refrenu – tematu głównego, powtarzającej się najważniejszej melodii, która jest inicjowana w tytule, zatem już na samym początku utworu. W budowie klasycznego ronda charakterystyczna jest powtarzalność refrenu i przemienność kupletów. Barańczak odchodzi od ustalonych w formie muzycznej zależności, wprowadzając dodatkową komplikację i zwielokrotnienie elementów. W wierszu mamy więc dwa zrymowane refreny, a ściślej – wariacyjne przetworzenie pierwszego refrenu A w refrenie A₁: „wstawały mocarstwa” (lub „wznoszący mocarstwa”). Bliską znaczeniową oraz strukturalną zależność obu ritorneli wyjaśnia ich anagramowe powinowactwa, które dokładniej omówię w kolejnej części interpretacji.

Wersy występujące w roli kupletów B, C, D, E pojawiają się przemienne z refrenem; między sobą powiązane są rymami w klauzuli. Zgodnie ze wskazówką z przytoczonej definicji ritornel i kuplety zestawiono na zasadzie kontrastu. Nie jest to różnica skrajna, ponieważ kuplety pisano w tonacji pokrewnej wobec refrenu (najczęściej w tonacji dominanty lub paraleli toniki). W tekście poetyckim, podobnie jak w muzyce, funkcjonują one jako epizody, czyli wątki towarzyszące powracającemu, a u Barańczaka dodatkowo przetworzonemu wariacyjnie refrenowi.

Do muzyczności, która ma długą tradycję w badaniach filiacji słów i dźwięków, zalicza się foniczna warstwa języka. U Barańczaka również na tej płaszczyźnie „filologia ucha”¹⁸ wprowadza właściwy sobie porządek. Za organizację zgodności brzmień odpowiedzialne są przede wszystkim rymy (m.in. „chwili” – „motyli”, „gwałcili” – „uchyli”). W poezji akurat ten środek stylistyczny może wydawać się

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 382.

¹⁸ Pojęcie wprowadzone przez B. Kasprzakową (*Od filologii oka do filologii ucha na przykładzie „Karuzeli z madonnami” Mirona Białoszewskiego*. W zb.: *Konteksty polonistycznej edukacji*. Red. M. Kwiatkowska-Ratajczak, S. Wysłouch. Poznań 1998).

mało efektowny, inaczej w muzyce, w której nagromadzenie regularności, w tym przypadku konsonansów, jest w pełni uzasadnione jako przeciwwaga dysonansów. W utworze Barańczaka spiętrzenie elementów, mało oczywiste z literackiego punktu widzenia, jest częścią podporządkowania tekstu wymogom komponowania.

Tekst poetycki traktowany jak dzieło muzyczne dąży do finału, dlatego ostatnia część wiersza Barańczaka ma budowę inną niż pozostałe. Znamienne jest, że cały utwór składa się z pięciu strof trójwersowych i jednej czterowersowej; poeta nie posługuje się jednak tercyną – rymy w klauzulach nie pasują do schematu *aba bcb*. Ostatnia strofa skupia w sobie najważniejsze wątki, przypomina tym samym muzyczną kodę. Nie tyle w sposób zwielokrotniony, co na zasadzie ściśnienia (*stretto*) – w szóstej strofie spotykają się najistotniejsze zrymowane parzyście elementy, tj. dwa wariacyjne wobec siebie refreny:

w których rośła, wbrew nim, na niczym nie oparta
 wiara, że to nie błąd, że nigdy się nie myli
 w oknie na którymś piętrze ta aria Mozarta.
 Walily się z gruzów wstawały mocarstwa.

Wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* czytany *quasi una musica* spełnia wymogi kompozycyjne poetyckiego ronda, kolejnej formy pogranicza sztuk, która (obok fugi czy sonaty) może wzbogacić poetycką muzykologię¹⁹. Stworzenie paraleli gatunkowej odbywa się na płaszczyźnie architektonicznej, co potwierdza uniwersalność reguł rządzących genologią w różnych dziedzinach sztuk²⁰. Klasycyzująca struktura jest wpisana w zmienny układ motywów i fraz. Repetycje (przemienność ritornela i kupletu) są tu nie tylko środkiem wzmacniającego semantykę, ale również sposobem stylizacji planu wyrażania na formę muzyczną. Nie spotykamy przy tym dokładnej adaptacji, lecz przeniesienie do poezji najważniejszych dla ronda chwytów kompozycyjnych.

Trudno rozstrzygnąć, czy Barańczak świadomie projektował strukturę muzyczną ronda w tekście literackim. Wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* jest jednak dowodem na to, jak poeta wprowadza do praktyki pisarskiej swój muzyczny (klasyczny!) sposób myślenia o literaturze, w której, na wzór sytemu *dur–moll*, d–f–g–h same jak gdyby dążą do rozwiązania się w c–e–g–c. Ład klasycznej harmonii, odpowiedniość elementów i segmentowanie części wiersza ewokują spiętrzenie sensów oraz analogii między sztuką słów a sztuką dźwięków. Kompozytorskie modyfikacje w poetyckim rondzie – przede wszystkim zwielokrotnienie refrenu – udowadniają, że pomimo istniejących aporii udaje się przenieść porządek utworów klasycznych na poezję współczesną, uzyskując dzięki temu równie kunsztowne jak w sztuce dźwięków efekty.

MOCARsTwo Mozarta, czyli o anagramach

Poziom analogii strukturalnych między wierszem a formą muzyczną ronda uzupełnia muzyczność w brzmieniowej warstwie języka. Nie sprowadza się ona

¹⁹ Dodajmy, że w tradycyjnej genologii wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* jest klasyfikowany jako *vilanella*.

²⁰ Zob. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.

do powszechnie znanych zabiegów stylistycznych: dźwięcznych aliteracji, onomatopei, instrumentacji głoskowych. Tym bardziej nie można podsumować jej metaforycznymi określeniami: „śpiewność frazy”, „melodyjność wiersza” czy „muzyczność tekstu”. W wierszu Barańczaka kombinacje foniczne są czynnikiem modyfikującym znaczenia. System brzmień powołuje tu nowe sensory. Znajdujemy je przede wszystkim w układach anagramowych, stąd też wniosek, że wariantywność *signifiant* w istotny sposób wpływa na postać *signifié*.

Dodajmy, że anagramów Barańczaka nie obejmuje tradycyjna definicja, według której są one „rodzajem gry słów polegającej na takim doborze wyrazów, że jedne z nich można uznać za przekształcenie innych [...] części składowych”²¹. Pełne rozumienie zagadnienia przewidziane jest dopiero w kręgu problemowym anagramów Ferdinanda de Saussure’a²². Dla genewskiego lingwisty anagram ma przede wszystkim charakter fonetyczny, a nie literowy (graficzny)²³. Tok myślenia Saussure’a jest więc zgodny z muzycznym stylem odbioru, który stawia percepcję słuchową przed wzrokowym oglądem, a to z kolei wiąże się z dalszymi muzyczno-literackimi inspiracjami.

Interpretacja tekstu oparta na układach fonicznych pozwala w zapisach odczytać inne słowa niż te, które są nam dane w zwyczajowej, linearnej lekturze²⁴. Tekst literacki traktujemy zatem jak zapis nutowy, który czytamy nie tylko horyzontalnie (poziomo) – jako przebieg taktów, fraz, zdań muzycznych – ale i wertykalnie, w układzie akordowym.

Saussure w fonetycznej warstwie tekstu szukał słów-tematów (słów-kluczy). Idąc śladami językoznawcy, zastanówmy się nad najważniejszymi motywami w wierszu Barańczaka: Mozart i mocarstwa. Grę słów-kluczy uwydatniają powtarzające się układy kompozycyjne. Para pojawia się w tekście aż czterokrotnie i za każdym razem jest scalona rymem w klauzuli. Jeśli brzmienie słów będzie rozpatrywane w przebiegu pionowym, wówczas bez trudu można odnaleźć anagram nominalny, popularny w praktyce pisarskiej²⁵. Nazwisko Mozarta zostało zakodowane w słowie MOCARSTWA. Anagram, dodatkowo zrymowany, ma charakter foniczny, jest więc uchwytyn dla ucha, a nie dla oka, wymowa bowiem nie zgadza

²¹ A. Okopień-Sławińska, *Anagram*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 2000, s. 30.

²² Szeroko kwestie anagramów F. de Saussure’a omawia A. Dziedek – zob. np. jego prace: *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a – historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie” 2001, nr 6; *Edward Balcerzan, albo: Kto tak naprawdę był PPP?* W zb.: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007; *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.

²³ F. de Saussure kładzie nacisk na szczególne brzmieniowe właściwości anagramów, które określa odpowiednio nazwami: anafonia, hypogram i paragram – zob. Dziedek, *Edward Balcerzan, albo: Kto tak naprawdę był PPP?*, s. 149.

²⁴ Zob. Dziedek, *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a*, s. 121: „Proces znaczenia nie sprowadza się wyłącznie do relacji linearnych, ale zostaje rozszerzony na transwersalne, poprzeczne relacje znaczenia. Układy głosek w tekście literackim łączą ze sobą poszczególne jednostki semantyczne na zasadzie asocjacji. Sam proces asocjacji jest dynamiczny, transwersalny, translinearny i często nie odbywa się jedynie w porządku następstwa kolejnych jednostek. Tekst poetycki zyskuje w ten sposób ważną cechę, jaką jest wielowymiarowość”.

²⁵ Dziedek (*ibidem*, s. 111–113) podaje, że szyfrowanie imienia było stałą praktyką m.in. w pisarstwie F. Villona i F. Rabelais’go.

się z graficznym zapisem. Potwierdza się teza, że tekst Barańczaka powinien być wysłuchany – *quasi una musica* – a nie tylko „obejrzany”.

Według Adama Dziadka – „Metoda pisania tekstów w oparciu o anagramy polega na [...] dekomponowaniu przez poetę słowa-tematu”²⁶. Podobieństwo fonetyczne słów „Mozart” i „mocarstwa” – poza efektem fałszywej etymologii – pozwala na konfrontację odmiennych wartości symbolizowanych przez słowa-kłucze. Nazwisko kompozytora w anagramie potraktowano jako sygnaturę, położenie pieczęci, a zarazem brzmieniowe rozsądzenie poprzedniej struktury słowa „mocarstwa”. Anagram dzięki paronomazji scala kontrastujące w wierszu „mocarstwo” (czytaj: przemijanie) i „Mozarta” (czytaj: trwanie), co prowadzi do wariantu interpretacyjnego: prawdziwe, wieczne mocarstwo może zostać wzniesione tylko na fundamencie kultury, w wierszu sygnowanej nazwiskiem kompozytora. Za sprawą brzmieniowej maestrii języka, rzekomego pokrewieństwa i współzależności słów-kłuczy, dwa pozornie różne światy przenikają się w dźwiękowej płaszczyźnie tekstu, tak że *znaczone* modyfikuje *znaczące*. Muzyczność rytmiczno-eufoniczna utworu Barańczaka, podobnie jak struktura poetyckiego ronda, jest umotywowana semantycznie, kształtuje i uwalnia nowe sensy oraz wytrąca z przyzwyczajęń odbiorczych.

Badanie struktury głębokiej tekstu, w tym także schodzenie na poziom brzmień, buduje gęstą sieć asocjacji, które umożliwiają wtórne dodanie znaczenia do podstawy słowa. Dzięki tej zasadzie w wierszu Barańczaka zostaje „wygrane” kolejne, choć mniej oczywiste w słuchowym odbiorze, słowo-kłucz: aria. Rozpiszmy zatem trzy pierwsze strofy, wyróżniając części opracowanego fonicznego tematu:

Z okna na którymś pięttrze **ta aria** Mozarta,
kiedy szedłeś wzdłuż bloku. A w tej samej chwili
waliły się **i z** gruzów wstawały **mocarstwa**.

„Non sè più...” – ten **żar** róż bez ciężaru, ten **żart** na
śmierć i życie, pędzący za **chmarą** motyli
anapest tętna. Właśnie **ta aria** Mozarta

miała tu brzmieć, jak gdyby istniała gdzieś **karta**
praw przechodnia spod bloku, której nie gwałcili
ci inni my, ci z gruzów wznoszący **mocarstwa** –

Cytowany fragment składa się z wersów anagramowych. Aluzje dźwiękowe do arii zostały wpisane w każdą linijkę tekstu, co ukazują wyodrębnione czcionką pogrubioną, powtarzające się grupy głosek: *ar*, *ia*, samogłoski: *i*, *a*, oraz – chyba najbardziej wyraziste – persewerujące *r*. Montaż fonemiczny to kolejny sposób kreacji słowa-kłucza. „Aria” pojawia się we wszystkich możliwych układach tekstowych zarówno horyzontalnych, wertykalnych, czytanych krzyżowo czy na wspak²⁷.

Ten rodzaj „nasycenia fonetycznego” w klasyfikacji de Saussure’a funkcjonuje jako hypogram.

Hypogram, o którym mówi de Saussure, jest słowem pochodzącym z języka greckie-

²⁶ *Ibidem*, s. 114.

²⁷ Jednym z przykładów może być anagram: **miała** – **praw**.

go, w którym oznacza „robić aluzję”, „podkreślać makijażem rysy twarzy”. Zdaniem lingwisty: „nie ma w ogóle sprzeczności pomiędzy greckim i naszym rozumieniem słowa „hypogram”, bo chodzi tu o podkreślenie jakiegoś imienia, słowa przez powtórzenie sylab, nadając mu w ten sposób wtórny sposób istnienia, sztuczny, dodany, by tak rzec, do pierwotnego słowa” [...]”²⁸.

W kontekście praktyki kompozytorskiej może zastanawiać podobieństwo między tworzeniem anagramów a pracą motywiczną²⁹ i techniką wariacyjną. W przetworzeniu muzycznym główny motyw oraz towarzyszące mu współbrzmienia są przekształcane pod względem rytmicznym, melodycznym i metrycznym³⁰. W wariacji natomiast występuje szeregowanie wariantywnych postaci początkowej melodii (tematu), która powraca w wersjach przemienionych rytmicznie, harmonicznym bądź fakturalnie. Zakładając, że opracowywanym motywem³¹ (tematem) jest aria, wówczas jej poetyckie przetwarzanie polegałoby na powracaniu – w różnych układach i w sąsiedztwie innych głosek (persewerującego *r*) – oraz cząstek składowych (sylab *ar* i *ia*). Muzyczność wiersza Barańczaka obejmuje zatem rodzaj kompozycyjnej stylizacji, którą w dźwiękowej percepcji tekstu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* nazwałabym wariacyjnym potraktowaniem tematu arii.

Anagramowe łamigłówki, składające się na słowa-tematy: „Mozart”, „mocarstwa” i „aria”, z pewnością nie były jedyną intencją Barańczaka. Zamiarem równie ważnym wydaje się uzyskanie potencjalnej wielogłosowości literackiego tworzywa. Odejście od krępującego, linearnego czytania ujawnia „uniwersalnie polifoniczną i polisemiczną”³² naturę języka poetyckiego, na którą zwracał już uwagę Roman Jakobson. Metoda pisania tekstu w oparciu o koncepcję anagramów de Saussure’a wprowadza mechanizm przetwarzania materiału dźwiękowego, czyli dekompozycję słów, a następnie ich resemantyzację, czyli powtórne nasycenie nową już wartością znaczeniową.

„Właśnie ta aria Mozarta” w wersji da Pontego, Barańczaka i sopranistki

Prawdziwa radość czytania zaczyna się jednak z chwilą, gdy – uwolnieni od wiekopomnego przesłania: „*non omnis moriar*”, szukamy kontekstów w operze komicznej Mozarta, do której odsyła tytułowa aria. Już w następnej strofie rozwią-

²⁸ D z i a d e k, *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a*, s. 113.

²⁹ Trudno wykluczyć z architektury szeroko rozumianych dzieł klasycznych pracę motywiczną; jest ona konieczna zarówno w konstruowaniu wariacji, przetworzeniu w allegrze sonatowym, jak i w budowie łączników w fudze.

³⁰ Zob. np. E k i e r t, *Bliżej muzyki*, s. 266–267.

³¹ Motyw to najmniejsza znacząca cząstka w muzyce; może składać się zaledwie z dwóch dźwięków, akcentowanego i nieakcentowanego (mocnego i słabego). Najłatwiejszym do skojarzenia przykładem dwudźwiękowego motywu jest śpiew kukłki.

³² R. J a k o b s o n, *La Première lettre de Ferdinand de Saussure sur les anagrammes*, s. 200. Cyt. za: D z i a d e k, *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a*, s. 116. Zob. też R. J a k o b s o n, *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*. W: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Warszawa 1989, s. 142–156 (przeł. A. T a n a l s k a).

zujemy kolejne anagramatyczne zagadki. Słowa z pierwszego wersu drugiej strofy można uporządkować tak, że według najprostszych reguł znajdujemy w ich ciągu wspólne ogniwo „żar”: „ten **żar** róż bez cię**żaru**, ten **żart**”. Co więcej, paronimy: „żar” – „róż”, to układ prawie symetryczny, lustrzane odbicie w krzywym zwierciadle, spowodowane efektem fałszywej etymologii. Zakodowane słowo tematycznie odnosi się do przywołanej wcześniej miłosnej arii *Non so più*. Strofę otwiera i zamyka wspomnienie tego właśnie tekstu, kompozycyjnie tworząc „muzyczną akoladę”.

„Non sè più...” – ten **żar** róż bez cię**żaru**, ten **żart** na
śmierć i życie, pędzący za chmarą motyli
anapest tętna. Właśnie ta aria Mozarta

Fragmenty „Non sè più...” i „Właśnie ta aria Mozarta” kierują uwagę odbiorcy na pieśń Cherubina z opery komicznej. Jak ukaże dalsza „muzyczna lektura”, zacytowany fragment to także rodzaj metatekstowej wypowiedzi na pograniczu wiersza i tłumaczenia *Non so più* („Nie wiem sam...”).

W kontekście arii Mozarta należałoby rozważyć istnienie paraleli intertekstualnej, którą Hejmej odkrywa już w interpretacji innego tekstu pochodzącego z *Chirurgicznej precyzji*, a mianowicie w *Arii: Awarii*³³. W oba wiersze zostały wpisane reminiscencje opery Mozarta. Aluzje do *Wesela Figara* oraz do *Don Giovanniego* w *Arii: Awarii* nie tylko są dowodem zasłuchania i fascynacji muzycznych Barańczaka, ale także odsłaniają kuluary jego pracy translatorskiej. Przekład dwóch librett (*Wesela Figara* i *Don Giovanniego*) ukazał się w „Res Facta Nova” w 1997 roku. Można zatem z dużym prawdopodobieństwem założyć, że powstanie wiersza *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* zbiega się z pracą nad librettem da Pontego. W takich okolicznościach jako dodatkowy intertekst należy traktować pieśń *Non so più* w jej wersji włoskiej i polskiej.

Wybór Mozarta, jak i precyzyjne wskazanie *Wesela Figara*, jest zatem w pełni uzasadniony. Nie należy więc poprzestać na lekturze powierzchownej wiersza, rezygnując ze stawiania kolejnych – dotyczących muzyki pytań... Sformułujmy zatem jedno z nich: dlaczego Barańczak wybiera właśnie arię *Non so più*? Kluczem do udzielenia właściwej odpowiedzi okazuje się jego autokomentarz:

Odkąd pamiętam, uwielbiam operę, uwielbiam Mozarta i uwielbiam wymądrzać się na temat tego, jak powinien wyglądać dobry przekład poetycki. Z połączenia tych trzech upodobań musiało coś w końcu wyniknąć, zwłaszcza że mam i czwarte: uwielbiam mianowicie do swoich teoretycznych mędrkowań na temat przekładu dodawać również praktyczne argumenty w postaci własnych tłumaczeń. Satysfakcja z tego tym większa, im dany utwór trudniejszy do przełożenia. Stąd się bierze, że najbardziej ze wszystkiego lubię tłumaczyć teksty do muzyki wokalnej: w dziedzinie przekładu po prostu nie ma niczego trudniejszego [...]. Co do Mozarta, libretta jego oper też nie zawsze są pierwszej klasy, ale [...] jego współpraca z Lorenzo da Pontem dała światu trzy arcydzieła. Rozkoszowałem się nimi od lat i zawsze marzyłem o przełożeniu choćby *Don Giovanniego* i *Figara* [...]. Dopiero parę lat temu, słuchając po raz chyba setny śpiewanej przez Elizabeth Schwarzkopf arii Cherubina (*Non so più cosa son...*) z *Figara*, najwspanialszej, moim zdaniem, ze wszystkich arii Mozarta, powiedziałem sobie: spróbuję przetłumaczyć choć ten jeden kawałek i zobaczymy, co będzie dalej. Z jednego zrobiło się wkrótce kilka „kawałków” z obu oper, ale, nadgryzłszy je w ten sposób, postanowiłem skupić

³³ Hejmej, *Peryferyjne znaczenia muzyki* („Aria: Awaria” S. Barańczaka).

się najpierw na *Don Giovannim* i dopiero po jego ukończeniu zająłem się na serio *Weselem Figara*³⁴.

Dla lepszego rozeznania translatorskiej problematyki, z którą jest związany wiersz z *Chirurgicznej precyzji*, posłużmy się arią Cherubina w oryginalnej włoskiej wersji, przekładem Barańczaka oraz tłumaczeniem użytkowym (wierniejszym pod względem znaczenia poszczególnych słów i wyrażień).

*NON SO PIÙ*³⁵

*Non so più cosa son, cosa faccio,
or di foco, ora sono di ghiaccio,
ogni donna cangiar di colore,
ogni donna mi fa palpitar:
Solo ai nomi d'amor, di diletto,
mi si turba, mi s'altera il petto
e a parlare mi sforza d'amore,
un desio ch'io non posso spiegar.
Parlo d'amor svegliando,
parlo d'amor sognando,
all'acqua, all'ombra, ai monti,
ai fiori, all'erbe, ai fonti,
All'eco, all'aria, ai venti,
che il suon de'vani accenti
portano via con sè.
E se non ho chi m'oda,
Parlo d'amor con me!*

Przekład Barańczaka:

Nie wiem sam,
co mi jest,
co ja robię,
z winy dam
ginie gdzieś
moje zdrowie:
widzę dekolt – i zimne mam dreszcze,
widzę kibić – i skroń pali żar.
Samo słowo „kochanie” lub „serce”
sprawia, że się rumienię i wiercę.
A słowo „miłość”, gdy słyszę złowieszcze –
pożądanie, pożądanie w żyły wlewa mi war.

Miłość mnie ludzi we śnie,
miłość mnie budzi wcześniej,
jest w rzece, trawie, cieniu,
w bukiecie i strumieniu,
i w echu brzmi na nowo,
aż wiatr to puste słowo
porwie z gorących warg,
porwie je z moich warg.

Miłość mnie ludzi we śnie,
miłość mnie budzi wcześniej,
jest w rzece, cieniu,
bukiecie, trawie,
strumieniu
i stawie,
i w echu brzmi na nowo,
aż wiatr to puste słowo
porwie z gorących warg,
porwie je z moich warg.

To ból,
to znów
ekstaza,
to ból,
to znów
ekstaza:
słodki wir snów i skarg –
i skarg –
słodki wir snów i skarg!

³⁴ S. Barańczak, M. Weiss-Grzesiński, rozmowa. W: W. A. Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*. Libretto, według P. Beaumarchais'ego, L. da Ponte. Reżyseria M. Weiss-Grzesiński. Program Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, s. 11. (Premiera: 21 X 1995.)

³⁵ Oryginalny tekst arii oraz tłumaczenie Barańczaka podają z tego samego źródła: „Res Facta Nova” 1997, nr 2, s. 102. Wszystkie podkreślenia – A. R.

Tłumaczenie użytkowe³⁶:

Nie wiem wcale, z jakiego powodu
 z ognia zmienia mnie coś w kawał lodu;
 gdy kobieta się jakaś ukaże,
 w żyłach nagle gotuje się krew.
 O miłości gdy tylko jest mowa,
 czuję dreszcze i pęka mi głowa
 i o kochaniu zaraz mówić mi każe
 jakaś dziwna niepojęta chęć.
 Wciąż o miłości prawię
 czy we śnie, czy na jawie,
 do chmur, do gór, do wody,
 do całej w krąg przyrody,
 do echa i do ciszy,
 niech wszystko mnie usłyszysz;
 niech głos mój leci w świat.

Jeszcze kilka słów o *Weselu Figara*...

Opera komiczna Mozarta, z której pochodzi cytowana aria, powstała w 1786 roku. Autorem włoskiego libretta *Wesela Figara*, podobnie jak *Don Giovanniego* (1787) i *Così fan tutte* (1789), jest Lorenzo da Ponte. Pieśń *Non so più* należy do partii Cherubina śpiewanej przez mezzosopran lub sopran; wykonuje ją kobieta *en travestie* – w męskim przebraniu.

Barańczak sięga więc po operę komiczną i wybiera z niej jedną z najmniej poważnych postaci. Cherubin to 13-letni Adonis, zakochany w hrabinie, ale jak wynika z jego wyznania, uczuciem tym szczodrze obdarza także inne kobiety. Często znajduje się w niewłaściwym miejscu i o niewłaściwej porze. Jego niefrasobliwe zachowanie się jest przyczyną wielu komicznych sytuacji, a prowadzone przez niego potyczki z hrabią tworzą farsowy wątek. Aria z aktu I rozpoczyna w dziele Mozarta tematykę zgodną z gatunkiem opery komicznej, zwanej też *opera buffa* czy *commedia in musica*³⁷, przynależność gatunkowa *Wesela Figara* nie jest zresztą jednoznaczna.

Aria Cherubina dotyczy bardziej miłostek niż miłości. Bohaterowie to postaci mało zindywidualizowane psychologicznie, szablonowe, które mogą kojarzyć się z *comedia dell'arte*. Wraz z imieniem oraz charakterystyką Cherubina pojawiają się konotacje ikonograficzne związane z urodziwym chłopcem, jak również małym aniołkiem, cherubinkiem, który w sztuce przedstawieniowej renesansu i baroku występował jako *putto*. Trudno dopatrywać się dalej idących analogii estetyczno-artystycznych między zakochanym sługą z *Wesela Figara* a sztuką wizualną.

³⁶ Tłumaczenie to, pióra Z. Jachimieckiego, pochodzi z wyd.: W. A. Mozart, *Wybór arii operowych na sopran*. Oprac. B. Romaniszyn. Kraków 1956, s. 51–55.

³⁷ Istnieją pewne nieścisłości w genologicznej przynależności gatunku, który bywa wielorako nazywany. Na rozróżnienie między *opera buffa* a *commedia in musica* zwracają uwagę B. Judkowiak i E. Nowicka („W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”. W zb.: *Barańczak – poeta lector*. Red. B. Judkowiak, A. Legeżyńska, B. Sienkiewicz. Poznań 1999), a zagadnienie rozwija A. Einstein w książce *Mozart. Człowiek i dzieło* (Przeł. A. Rieger. Kraków 1975, s. 466).

Niemniej jednak obrazowe kojarzenie motywów, podobnie jak cała miłosna aria *Non so più* – potęguje rozbieżność między historiozoficznym tematem wiersza a „lekkimi” kontekstami kulturowymi. Istnieje wyraźny kontrast między tematyką *serio* implikowaną przez utwór Barańczaka a zabawną arią zakochanego Cherubina, utrzymaną w konwencji *buffo*. Balansowanie na granicy powagi i żartu nadaje poezji odcień ironiczny. Sztuka Mozarta jest bowiem trwała, pomimo frywolności tematu.

„Szkiełko i oko” tłumacza

Podążając muzycznymi tropami, wsłuchajmy się w dalszy dialog libretta Lorenza da Pontego z tłumaczeniem arii oraz z wierszem *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*³⁸. Okazuje się, że włoski tekst, jak i reminiscencje translatorskie rozjaśniają semantycznie trudne do wytłumaczenia aluzje w utworze poetyckim. Sięgnijmy po przykład, który udowodni silne, także strukturalne, zakorzenienie wiersza w pieśni. W drugiej strofie padają słowa: „pędzący za chmurą motyli / anapest tętna”.

Gdzie szukać anapestu w utworze 13-zgłoskowym, w którym nie występuje regularny układ stóp? Przytoczona metafora wydaje się mało przekonująca. Prześledźmy zatem kilka pierwszych wersów tłumaczenia pieśni Cherubina, określając ich rytm:

Nie wiem sam,	✓ — —
co mi jest,	— — —
co ja robię,	— — —
z winy dam	✓ — —
ginie gdzieś	✓ — —
moje zdrowie:	— — —

Nie bez powodu Barańczak zadał sobie trud, by szukać w języku polskim rzadkich wyrazów jednosylabowych, unikając przy tym oklepanych rymów gramatycznych³⁹. Zbliżenie rytmu wiersza do anapestowego toku dodatkowo umożliwia zastosowanie rymów męskich w klauzulach, które ułożone są według schematu *abc abc*.

Przyjęcie *a priori*, iż w cytowanym tekście arii mamy sześć anapestów, w tym co trzeci hiperkatektyczny, może wydawać się kwestią dyskusyjną. Wątpliwości powinna rozwiać interpretacja pieśni Cherubina uwzględniająca akcenty muzycz-

³⁸ Pracy translatorskiej Barańczaka poświęcono wiele publikacji; o przekładach z języka angielskiego zob. m.in. A. Dziadek, *Strategia przekładu literackiego*. „Opcje” 1995, nr 112. – B. Kamiński, *Zrozumieć operę*. (Barańczak tłumaczy libretta operowe). „Życie Warszawy” 1995, nr 305, s. 8. – E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*. Poznań 2007.

³⁹ Zob. Barańczak, Weiss-Grzesiński, *op. cit.*, s. 20: „Tłumacz, znudzony poszukiwaniem coraz to nowych jednosylabowych (a więc rzadkich w naszym języku) słów, które tworzyłyby wciąż ten sam rym męski, a zarazem brzmiałyby naturalnie oraz nie należały do grupy oklepnych i niedopuszczalnych rymów typu »swój« – »twój« albo »matko ma« – »córka twa«, popełniłby wielki błąd, gdyby po cichu przeszedł do porządku nad tym wymogiem oryginału i przed zakończeniem odnośnego fragmentu tercetu zaczął dla ułatwienia stosować inne rymy. Nie, tego nie wolno zrobić”.

ne, które – jak wiadomo – są silniejsze od akcentu językowego. W tym celu zanalizujemy cztery pierwsze takty utworu Mozarta:

Aria Cherubina z aktu I

Allegro vivace



<i>Non so più co - sa son, co - sa fac - cio,</i>	<i>or di fo - co, ora so - no di</i>
Nie wiem wca - le, z ja - kie - go po - wo - du	z o - gnia zmie - nia mnie coś w ka - wał
Nie wiem sam, co mi jest, co ja ro - bię,	z wi - ny dam gi - nie gdzieś mo - je

Dotychczasowe przypuszczenia potwierdzają się jednoznacznie. Anapest jest wzmocniony muzycznym *metrum*, które wiąże zgodność sensu z rytmem oraz wartością dźwięku. Słowa „sam” (w tekście włoskim: „più”), „robię” (wł. „faccio”) oraz „dam” padają na mocną część taktu, czyli jego początek; dodatkowo ostatnią sylabę w zestroju anapestowym (∪) — ∪ eksponuje przypadająca w tym miejscu zwiększona wartość dźwięku – ćwierćnuta zamiast ósemki. Rytm anapestu w wersach „Co mi jest” i „Ginie gdzieś”, które znajdują się w środku taktu, został zorganizowany przez zróżnicowanie kolejnych wartości: dwóch sąsiadujących ósemek i ćwierćnuty, przypadającej na ostatnie, a zarazem jednosylabowe słowa w wersji. Ścisłe znaczeniowo-strukturalne współgranie wiersza Barańczaka z tłumaczeniem pieśni, jej włoskim pierwowzorem, a przede wszystkim z kompozycją Mozarta pozwala tekst poetycki uznać za przykład literackiej partytury.

Rozłożenie stóp funkcjonuje zarazem jako aluzja rytmiczna, sugerująca przyspieszone bicie serca zakochanego paza, o czym śpiewa on w dalszej części arii. W wersji włoskiej nie zostały wykorzystane zestroje akcentowe, czyli brzmieniowe możliwości *lingua naturale*. Librecista posłużył się prostą synekdochą, na której opiera się wiele związków frazeologicznych – pisze: „*Ogni donna mi fa palpitar*”, co w polskim tłumaczeniu znaczy: „Każda kobieta sprawia, że mi serce drży” (albo: „Każda kobieta przyprawia mnie o palpitację serca”). Poza tym „*palpitare*” ze względu na wargową głoskę *p* ma właściwości onomatopeiczne. Barańczak nie przekłada dosłownie włoskiego czasownika, ale znajduje bardziej finezyjne rozwiązanie. Znaczeniowym ekwiwalentem bicia serca czyni anapestowe *metrum* (na trzy). Istnieją zatem językowe korelaty właściwości brzmieniowych. Poeta zachowuje się jak kompozytor wsłuchujący się i wyławiający z materii słów odpowiednie dźwięki. Uwzględnia przy tym muzyczną interpretację tekstu, w której rozlega się „pulsujący” akompaniament grany przez klarnety i smyczki.

Kolejna zależność intertekstualna wpisuje się we wspomnianą już paronomazję i anagramową grę rzeczownika „żar”. W odniesieniu do treści wiersza z *Chirurgicznej precyzji* trafne wydaje się kojarzenie żaru z trawiącym ogniem i obrazem ruin upadającego mocarstwa; jest to logiczne rozumowanie implikowane przez treść utworu poetyckiego. Nie zapominajmy jednak, że *serio* i *buffo* istnieją u Barańczaka na równoległych płaszczyznach. Jakże żary wznieca autor wiersza, wprowadzając arię Cherubina, czyli właśnie „tę arię z któregoś piętra”?

Barańczak w słowach: „ten żart na / śmierć i życie”, odnosi się do metaforyki z poezji miłosnej, komplementu bliskiego manierystycznej liryce baroku, a dopiero na dalszym planie odsłania dosłowną wizję pogorzeliska. Wiersz po raz kolejny

odsyła do arii. Konkretnie chodzi o fragment, w którym bohater określa swoje uczucie, posługując się antynomią lodu i ognia; Cherubin w monologu pyta sam siebie:

*Non so più cosa son, cosa faccio,
or di foco, ora sono di ghiaccio.*

Fragment ten został sparafrazowany przez Barańczaka tak, że trudno początkowo znaleźć przeciwstawienie ognia i lodu z wersji włoskiej („*Or di fo c o, ora sono di g h i a c c i o*”). Podobne skojarzenie spotykamy dopiero w dalszych wersach. Z tą różnicą, że w przekładzie pojawia się nie „ogień”, lecz „żar”:

widzę dekolt – i zimne mam dreszcze,
widzę kibić – i skroń pali żar

Poeta nie tłumaczy arii w sposób wierny, linearny; brzmienie jest ważniejsze od „poprawności” znaczeniowej, dlatego włoskie „*ghiaccio*”, które ma na początku dźwięczną zbitkę głosek „*ghi*”, zastępuje onomatopeicznym słowem „dreszcze”, a rezygnuje z najbliższego semantycznie określenia „lód”. Podobny mechanizm stosuje w przypadku „*foco*” – tu z kolei tłumaczenie dosłowne: „ogień”, woli zastąpić „dźwięcznym” wyrazem „żar”. Odejście od dokładnego przełożenia słów da Pontego jest umotywowane często bogatszym opracowaniem dźwiękowym translacji (montażem fonemicznym).

Barańczak-tłumacz przywiązuje niemałą wagę do środków składniowych, uzyskując dzięki nim dodatkowe walory znaczeniowe tekstu. Posłużmy się przykładami, które ujawnią niuanse z pogranicza wersji włoskiej i polskiej. W librecie oryginału Cherubin dwukrotnie śpiewa „*ogni donna*” (każda kobieta):

*o g n i d o n n a c a n g i a r d i c o l o r e,
o g n i d o n n a m i f a p a l p i t a r.*

W wersji Barańczaka anafora nie jest oparta na rzeczowniku – jak u da Pontego – ale na czasowniku w pierwszej osobie: „widzę”. Ta subtelna zmiana uwydatnia osobisty charakter wyznania („widzę dekolt – [...] / widzę kibić [...]”), a zarazem odkrywa jego sensualność. Zachowaniu strukturalnej analogii, czyli w tym przypadku zastosowanej anafory, towarzyszy istotne zastąpienie dopełnienia z wersji włoskiej – orzeczeniem. Pozornie minimalne przesunięcie akcentów znaczeniowych dynamizuje polski monolog Cherubina. Bohater arii Barańczaka jest wykreowany w sposób wyrazisty poprzez wzmoczoną ekspresję kotłujących się stanów emocjonalnych: miłości, zazdrości, przywiązania...

W innym fragmencie tłumaczenia spotykamy odwrotne pod względem składniowym rozwiązanie. W tekście Pontego słyszymy anaforę zbudowaną na powielonym orzeczeniu:

*P a r l o d' a m o r s v e g l i a n d o,
p a r l o d' a m o r s o g n a n d o*

Barańczak zmienia szyk zdania; nie rozpoczyna jak da Ponte od czasownika „mówię”, ale eksponuje słowo-klucz w arii Cherubina, które z dopełnienia jakim jest w tekście włoskim, zostaje przekształcone w podmiot:

M i ł o ś ć m n i e ł u d z i w e ś n i e,
m i ł o ś ć m n i e b u d z i w c z e ś n i e.

Zmiany składniowe w librecie mają swoje równoległe odniesienie w muzyce. Poeta świadomie istotne słowa stawia na początku wersu, tym samym sytuując je na pierwszej, zawsze akcentowanej, mocnej części taktu. Za sprawą dźwięków tłumaczenie zyskuje dodatkową nośność przekazu.

Zdaniem Barańczaka, w *Weselu Figara* urzeka „dramaturgiczna wielogłosowość, a zarazem zegarmistrzowska precyzja”⁴⁰. W przekładzie znaczące jest nie tylko współgranie muzyki ze słowem, ale i przełożenie humoru, co okazało się niemałym wyzwaniem. Urok opery komicznej – jak sama nazwa wskazuje – polega na występowaniu humoru sytuacyjnego, który uzupełnia także humor słowny. W arii *Non so più* umiejętnie współgrają zarówno tony poważne, jak i żartobliwe. Barańczak ten rodzaj dowcipu określa oksymoroniczną nazwą „humorystyczny liryzm”⁴¹. A jak wiadomo, gdy autor *Chirurgicznej precyzji* ma alternatywę: powaga albo humor, częściej wybiera to drugie rozwiązanie, dlatego słowa:

*Solo ai nomi d'amor, di diletto,
mi si turba, mi s'altera il petto,*

– Barańczak parafrazuje:

Samo słowo „kochanie” lub „serce”
sprawia, że się rumienię i wiercę.

Włoskie idiomatyczne wyrażenie „*mi si altera il petto*”, które odnosi się do uczuć, musiało być kłopotliwe do przetłumaczenia. W wersji użytkowej zastąpiło je frazeologizmem „pęka mi głowa”. Skojarzenie po części trafne. Obracamy się wciąż wśród metafor anatomicznych. Włoskie wyrażenie znaczące dokładnie: „wzbiera pierś”, zapewne z nadmiaru kotłujących się uczuć, zostaje zastąpione w polskiej wersji Jachimeckiego – już mniej przyjemnym – „bólom głowy”. Barańczak stosuje inne rozwiązanie. Wprowadza omówienie oparte na czasownikach: „się rumienię i wiercę”. Dzięki kolokwializmom przy zachowaniu sensu libretta da Pontego zostaje uwydatniony walor humorystyczny, który demaskuje beztroskę pafia oraz infantylność jego przeżyć. Porównując przekład literacki z tłumaczeniem ukierunkowanym na wokalne wykonanie, nietrudno dostrzec, że dla śpiewaka wartościowe jest nagromadzenie samogłosek – to one (w przeciwieństwie do spółgłosek) pozwalają na rozwinięcie muzycznej frazy – walory literackie są więc najczęściej sprawą drugorzędną.

Między oryginał a tłumaczenie Barańczaka wkradł się żart jeszcze mniej oczywisty i bardziej zaskakujący, przeznaczony dla czujnych analityków. Zestawiając z tekstem włoskim wersję Barańczaka znajdujemy gry fonetyczno-literowe, „dowcip dla oka”:

Non so più
Nie wiem sam,
cosa son
co mi jest,
cosa faccio
co ja robię,

⁴⁰ Barańczak, Weiss-Grzesiński, *op. cit.*, s. 13.

⁴¹ *Ibidem*, s. 14.

Tylko w zapisie graficznym część polska „co” jest zrównana z włoską (w wymowie włoskiej „co” brzmi: „ko”)⁴². W przedstawionym układzie fałszywe, literowe upodobnienie tłumaczenia do oryginału jest rodzajem translatorskiej gry. Zapis podkreśla zarazem dbałość o zgodność wersu z taktem. Upodobnienie odbywa się na płaszczyźnie rytmu muzyki i mowy. Natomiast zakończenie wersu na słowie jednosylabowym pozwala zmieścić się w *metrum* arii⁴³. Michał Bristiger tak komentuje pracę Barańczaka:

Przekład będzie zależał od słyszenia muzyki Mozarta, tłumacz musi po prostu myśleć muzycznie, prozodią muzyczną. Stwarza ona, oczywiście, wielkie ograniczenia dla tekstu; przekład wymaga wielkiej maestrii językowej, a powiedziałbym też, że wyniki zależą także od sposobu rozumienia samego dzieła⁴⁴.

W przekładzie Barańczaka – oprócz odpowiedniości słowno-muzycznej – ważne jest zróżnicowanie charakterów postaci, dlatego tłumacz także dla nich znajduje osobne rejestry stylistyczne. Pieśń Cherubina prezentuje ten odcień liryzmu, który, choć zawarty w formie wyznania, odbieramy z uśmiechem i lekkim przymrużeniem oka. W utworze *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* podtekstowanie zakochanego sugeruje metafora: „na / śmierć i życie, pędzący za chmarą motyli / anapest tętą”. W kontekście wiersza z *Chirurgicznej precyzji* przenośnia jest niezrozumiała. Wyjaśnia ją dopiero odkrycie muzycznego interpretanta⁴⁵, a następnie podążanie jego tropem ku dziełu Mozarta.

Zaszyfrowany poetycki komentarz arii zakochanego Cherubina wprowadza do tekstu Barańczaka element zwątpienia. Pieśń *Non so più*, choć bawi i śmieszy, pozostaje wyrazem dezorientacji. „Nie wiem sam [...]” – śpiewa zakochany sługa. Dość przekornie w utworze *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* symbolem nieprzemijalności sztuki Barańczak uczynił arię o uczuciowym zagubieniu. Czy zatem warto „na / śmierć i życie” pędzić za motylami?

Ucho poety

W wierszu Barańczaka współistnienie kontrastujących tematów: historiozoficznego – *serio*, i arii – *buffo*, nie wywołuje dysonansu estetycznego. Clare Cavanagh zauważa:

Napięcie między kruchością form a siłami zniszczenia kształtuje *Chirurgiczną precyzję* poczynwszy od otwierającego tomik wiersza, tak jak przypadkowo podsłuchana aria Mozarta

⁴² Przekład użytkowy wiernie oddaje sens wersji włoskiej, co jednak nie idzie w parze z finezją żartu uzyskaną w tłumaczeniu Barańczaka. Potencjał „ogromnie dowcipnego tekstu” podkreśla w recenzji ze spektaklu T. Brodniewicz (*Intryga z Barańczakiem*. „Gazeta Wielkopolska”. Dodatek do „Gazety Wyborczej” 1995, nr 248).

⁴³ Zob. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*. Kraków 1986.

⁴⁴ M. Bristiger, rozmowa z M. Dziewulską, P. Kłoczowskim i G. Michalskim. W: *Mozart Barańczaka*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 3, s. 160.

⁴⁵ Za M. Głowińskim (*Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*. T. 5. Red. R. Nycz. Kraków 2000, s. 18) przyjmuję definicję: „Interpretant to zawarty w tekście wskaźnik, w pewien sposób instruujący, jak ów element należy traktować, wyznaczający perspektywę, z jakiej ma być postrzegany”.

tworzy subtelny kontrapunkt do powstania i upadku imperiów w wierszu *Z okna na którymś pięttrze ta aria Mozarta*⁴⁶.

Na historiozofię poetycką składa się wprowadzenie i zharmonizowanie różnych porządków. Dzieła sztuki współistnieją ponad zmiennymi wydarzeniami o charakterze społecznym, politycznym, cywilizacyjnym... co więcej, zasady harmonii klasycznej wydają się od nich silniejsze. Proces symbolicznego utwierdzenia się „Mozarta” jako największego „mocarstwa” stale się potwierdza.

Apologia muzyki w świecie coraz „doskonalszej” cywilizacji wydobywa zarazem na jaw paradoksy techniki i mechanizmy kultury masowej. Sztuka ulega bowiem reifikacji, zacieśnia się do wymiarów materialnych – płyty (do zdarcia), kaset, nośników *hi-fi*... Dzieło urzeczowione można przecież zniszczyć w sposób fizyczny. W wierszu padają więc słowa wyrażające wątpliwość i obawę: „miała tu brzmieć” – a zatem czy nie brzmi? Dlatego trzeba mieć nadzieję, „że choć jedna zasłona, nie zdarta / do szczeru płyta przetrwa”. Prawdopodobieństwo zniszczenia dziedzictwa kultury jest naznaczone lękiem przed realnym zagrożeniem najważniejszego wymiaru człowieczeństwa. Aria Mozarta i fakt, że się rozlega, to zapewnienie o trwałości porządku wyższego rzędu. W niepozornej sytuacji lirycznej, gdzie przypadkowy przechodzień słyszy pieśń Cherubina, wybrzmiewa odwieczne marzenie człowieka o genialnych umiejętnościach, które zapewnią mu wieczną pamięć.

Wbrew racjonalnemu twierdzeniu, że ani poezja, ani utwór muzyczny nie mają mocy umniejszania ziemskich krzywd i niesprawiedliwości, w czwartej strofie czytamy: „zawsze uchyli / jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta”. Skojarzenie homonimów opiera się na skonwencjonalizowanej metaforze: „uchylać wyrok” – i znaczeniu dosłownym: „uchylać okno”. Czy zatem sztuczne granice języka, podobnie jak sztuczny system muzyki, przekraczają ramy eterycznych wrażeń? Cytowane słowa – rozbite przerzutnią – są wtrącone, jakby przy okazji dopowiedziane; nie umniejsza to jednak wiary w sztukę zmieniającą rzeczywistość.

„Zemsta ręki śmiertelnej”

Sytuację liryczną wiersza *Z okna na którymś pięttrze ta aria Mozarta* można by sprowadzić do relacji przypadkowego spotkania – ucha z arią. Mikroperspektywa wyznaczona przez prywatny, jednostkowy odbiór rozwija się stopniowo, obejmując historiozoficzne pole obserwacji. W tekście poetyckim obecny jest słuchacz, co w sposób naturalny implikuje pytanie o kompozytora. Mozart pojawia się bezpośrednio przez przywołanie jego nazwiska oraz w metaforycznym obrazie:

Jak gdyby wszystkie dobra zdążyła ta martwa
ręka niepoczytalnie zapisać nam, czyli
kopczykkom gruzów,

Metonimia „martwa ręka” odnosi się do Mozarta, ale może być również rozumiana jako znak artysty-demiurga, który dzieło sztuki – na wzór Boga-Stwórcy

⁴⁶ C. Cavanagh, wypowiedź w: *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 65, s. 155 (przeł. E. Kulik-Bielińska). Inni autorzy tego wielogłosu to: A. Libera, T. Nyczek, J. Pilch, A. Piwkowska, W. Szymborska, B. Toruńczyk, T. Venclova.

– powołuje do życia albo ocala od śmierci⁴⁷. W zacytowanym fragmencie kryje się reminiscencja tekstu Szyborskiej *Radość pisania*:

Radość pisania.
Możliwość utrwalania.
Zemsta ręki śmiertelnej.

Barańczak konfrontuje muzykę klasyczną opartą na ścisłych zasadach harmonii z chaotycznymi kolejami życia. Zarówno prawa sztuki, jak i prawa dziejów – w znacznej mierze wychodzą jednak spod ręki człowieka. Istnieje więc nadzieja, że prawda o marności („kopczykach gruzów”) nie wyklucza bytów, którym udaje się za sprawą „ręki śmiertelnej” pretendować do nieśmiertelności. Nie można mieć jednak całkowitej pewności. „*Non so più*” – powtarza za bohaterem *Wesela Figara* Barańczak.

Poetycki wykład o kolejach sztuki i historii przybiera odcień łagodnie ironiczny. Są to refleksje czynione niby przypadkowo, zainspirowane codziennością i kontekstem pozornie błahych wydarzeń. Na owej zwyczajności polega wszakże specyfika wiersza autora *Chirurgicznej precyzji*, dla którego – jak zauważa Wojciech Kaliszewski – „Samo życie jest [...] lekturą, ma strukturę znakową, daje się czytać i komentować”⁴⁸. Dopowiedzmy jednak, że poetycką sytuacyjność można układać według reguł najbardziej finezyjnych form.

Zamiast konkluzji

Czy wiersz Barańczaka naprawdę wynika z przeświadczenia o nieprzemijalności sztuki, natomiast apoteoza muzyki jest równoznaczna z Horacjańskim „*non omnis moriar*”? Co się stanie, jeśli podważymy w sobie przekonanie, że wiersz to dyskurs o wartościach uniwersalnych i prawdach niezłomnych? Przecież powtarzane tu wielokrotnie „*Non so più*”, które Barańczak – w innym swoim tekście – tłumaczy jako „Nie wiem sam”, to głośne przyznanie się do wątpliwości, ciągłego rozeznawania tego, co jest prawdą, a co fałszem. Słowa z arii Cherubina w kontekście wiersza są parafrazą maksymy „Wiem, że nic nie wiem”. Wybrzmiewa w nich sokratejska ironia, która każe weryfikować najbardziej na pozór oczywiste i sprawdzone „mądrości”. Nie chodzi więc o udzielanie odpowiedzi, ale o stawianie pytań: co jest wartością? co jest większą zasługą człowieka? – w końcu egzystencjalnych pytań przebranych w kostium Adonisa: „*Cosa son, cosa faccio* [Czym jestem, co robię]”?

Gdy nieopatrnie zapomnimy, że również czytelnik poezji Barańczaka „musi być wieczną czujnością”, szybko granica między perspektywą wyznaczoną przez „ty” a liryką osobistą w pierwszej osobie – ulegnie zatarcu. Perswazyjność wiersza sprawia, że jesteśmy skłonni utwór odczytywać jako monolog wewnętrzny. Czy jednak mowa pozornie zależna jest zdolna wpisać się w poetycką formę zwrotu do adresata? Z drugiej strony, nie powinniśmy wykluczyć podmiotu zbiorowego, który jest podany wprost: „ci inni my”. Ale czy „inni” to jeszcze „my”, a może już tamci? I jak tu śmiać się z pytania: kto mówi w wierszu? Forma pierw-

⁴⁷ Zob. S. Barańczak, „Zemsta ręki śmiertelnej”. W: *Tablica z Macondo*. Londyn 1990.

⁴⁸ W. Kaliszewski, *Poetycka precyzja*. „Więź” 1999, nr 11, s. 201.

szej osoby liczby pojedynczej pojawia się tylko w jednej sytuacji, w cytacie z arii Cherubina – obcość tej mowy jest jednak zaznaczona cudzysłowem. Próżno zastanawiać się, z którym głosem utożsamia się Barańczak. Czy z naszym głosem „kopczyków gruzów, z których wstawały mocarstwa”, czy z arią, a może z muzyką – językiem sztuki uniwersalnej, łamiącej bariery referencjalnej dosłowności?

Mozart zreformował skostniały schemat opery włoskiej – mieszając style *buffo* i *serio*. Barańczak poszedł w jego ślady, wprowadzając do utworu o poważnej historiozoficznej tematyce kontekst o zupełnie innym ciężarze gatunkowym – arię Cherubina z *Wesela Figara*: „komedię, napisaną, jak powiedział [cesarz Józef II – A. R.], zbyt swobodnie dla obyczajnych słuchaczy [...]”⁴⁹.

Odczytanie wiersza *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* według „muzycznego klucza” ukazuje paralelę intertekstualną⁵⁰, która obejmuje klasyczną muzykę Mozarta, libretto da Pontego, jak też translatorskie doświadczenia Barańczaka. Dopiero wsłuchanie się w wiersz uświadamia spiętrzenie zależności między różnymi tekstami kultury oraz „chirurgiczną precyzję” poezji.

I tym razem – jak pisze Adam Poprawa:

Forma okazuje się zarazem krytycznym narzędziem opisu i osądu, znakiem dystansu i metodą samoobrony, przede wszystkim egzystencjalnej⁵¹.

A muzyka w poezji tę formę uwiecznia...

Abstract

ALEKSANDRA REIMANN

(Adam Mickiewicz University, Poznań)

“FROM THE WINDOW ON SOME FLOOR THIS MOZART’S ARIA” – A POEM WITH A MUSIC ACCENT

The problems discussed in the article pertain to music-literary relationship. The arts dialogue is approached here as based on the interpretation of Stanisław Barańczak’s poem *From the window on some floor this Mozart’s aria*. The reading of the poem is subject to music reception style, thus musical expectations from a literary text which induces the reader to make musical retorts – musical unequivocals. Mistrust of meanings closed in words leads to anagrams (F. de Saussure’s theory) and to the search of order set by the classical harmony. The intertextual parallel drawn between the poem and the lyrics of *Non so più* from Mozart’s *The Wedding of Figaro* shows interdisciplinary solutions to be found at the crossroad of the poem, music, Italian aria’s text and its Polish translation by Barańczak.

⁴⁹ L. da Ponte, *Pamiętniki (fragmenty)*. Przeł. J. Popiel. W: Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*. Program Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, s. 30.

⁵⁰ Termin Hejmeja stosowany w jego pracy *Peryferyjne znaczenia muzyki („Aria: Awaria” S. Barańczaka)*.

⁵¹ A. Poprawa, „Chirurgiczna precyzja”. „Odra” 1998, nr 12, s. 121.