

Aleksandra Reimann-Czajkowska*

 <https://orcid.org/0000-0002-2593-2467>

Kiedy ucho robi oko, czyli o fonetach Stanisława Barańczaka wobec muzyki¹

I

Choć hasło fonet brzmi znajomo, to nie znajdziemy jego definicji w żadnym słowniku terminów literackich. Niewiele wyjaśni odwołanie się do taksonomii, według której jest on typem *similofonów*, należących wraz z *identografami* do rodziny *poligłędźby*. Niewykluczone jednak, że będzie to już wystarczający trop, by fonet skojarzyć z „prywatną genologią gatunków” prezentowaną w książce *Pegaz zdębiał* Stanisława Barańczaka. Czytamy w niej definicję:

Fonet powstaje wtedy, kiedy do pierwszego z naszych garnków wkładamy cudzy utwór literacki napisany w języku obcym, którego nieznamość szczęśliwie uwalnia nas od obowiązku niewolniczej wierności wobec oryginału i narzucanych przezeń, prawem kaduka, sensów. W garnku drugim natomiast przyrządzamy specjalny rodzaj przekładu tegoż oryginału: napisany najczystszą polszczyzną, spójny i po swojemu sensowny, musi on BRZMIEĆ dokładnie lub prawie dokładnie tak samo jak oryginał².

W klasyfikacji translatorskiej Edwarda Balcerzana fonetom najbliżej do „imitacji wypowiedzi obcojęzycznej”³, która osłabia wrażenie wielojęzycznej odmienności.

* Dr, adiunkt, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Polskiej; e-mail: aleksandra.reimann.pl@gmail.com.

1 Artykuł dofinansowany z grantu Narodowego Centrum Nauki: UMO-2012/07/D/HS2/03664 (SONATA 4) *Muzyczno-literackie perspektywy intermedialności*.

2 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 101.

3 E. Balcerzan, *Jednoznaczność, dwujęzyczność, wielojęzyczność literackich „światów”*, w: idem, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatystyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011, s. 101.

Wiersz naśladuje bowiem cudzą mowę, wymyślając nowe quasi-obce zwroty. Według Jolanty Kozak mielibyśmy do czynienia z tłumaczeniem homofonicznym:

Stosowane celowo najczęściej w żartach, powtórzenie homofoniczne jest na ogół błazeńskim przedrzeźnianiem tekstu oryginalnego. Ma jednak tę wielką zaletę, i swoistą przewagę nad tłumaczeniem semantycznym, że jest zjawiskiem ikonicznym: pokazuje nam drugi język, dając zasmakować jego graficznej i dźwiękowej specyfiki, a także rejestrując przy okazji, co mówilby do nas ten język, gdybyśmy adaptowali samą jego fakturę⁴.

Fonet jest zjawiskiem, które należy do kategorii nonsensu. Za Ingardenem można zaliczyć go do „granicznych wypadków”⁵, w których na plan pierwszy wybija się brzmienie, zaś treść ma funkcję drugorzędą.

Przepis na fonet nie jest jednak tak prosty, jak wynikałoby z przytoczonej definicji. Paradoksalna konstatacja „wiem, że nie wiem, dlatego tłumaczę” zakłada pewien istotny brak – tj. brak zrozumienia tekstu oryginału – który jest pozornym ułatwieniem dla twórcy. Rozumienie zostaje bowiem zastąpione spotęgowanym słuchaniem – języka i muzyki. Fonet funkcjonuje na prawach neologizmu. Możemy zaliczyć go do gatunków hybrydycznych, które już w nazwie genologicznej kryją rodzaj krzyżowania się mediów⁶.

Również kunsztowność fonetowej formy jest zakodowana w neologizmie, będącym kontaminacją dwóch terminów – fonem i sonet. Fonem pochodzi od greckiego słowa *phonema*, oznaczającego głos, dźwięk; to zarazem podstawowa jednostka systemu dźwiękowego języka. Sonet natomiast – drugi człon nazwy – nie będzie w tym wypadku rozumiany jako kanoniczna poetycka forma czy drabinka wersów, łączonych skodyfikowanym układem rymów, ale jako wyzwanie dla twórcy, który musi wykazać się nie tylko biegłością pisarskiego warsztatu – konieczną do napisania sonetu – ale także wrażliwością muzyczną. Fonety zachowują dźwiękową pamięć oryginału, a – jak wynika z przykładowych fonetów zamieszczonych w książce *Pegaz zdębiał* – zawsze mają swoje muzyczne źródło, co więcej, są tekstami do wokalnego wykonania. Wszystkie prezentowane przez autora *Chirurgicznej precyzji* fonety powstały na kanwie utworów muzycznych – duetu *Là ci darem la mano* oraz arii *Dalla sua pace* z opery *Don Giovanni* W. A. Mozarta. Muzyczny status fonetu potwierdza także zacytowanie pierwszych taktów, które pozwalają skonfrontować zgodność libretta oraz tekstu polskiego z muzyką.

4 J. Kozak, *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 133.

5 Zob. R. Ingarden, *Graniczny przypadek dzieła literackiego*, w: tenże, *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”, Łódź 1947.

6 Por. A. Hejmej, *Tekst intermedialny – reżyserowanie rzeczywistości („Arw” Stanisława Czyzca)*, w: tenże, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Universitas, Kraków 2013, s. 125.

Jako artystyczną prowokację trzeba więc traktować słowa, które mają przekonać, że:

Fonet góruje nad zwykłym przekładem również tym, że [...] rozmaite warianty fragmentów tekstu lub nawet wersje całości, można tu mnożyć – skoro autorowi fonetu nie wiąże rąk wierność wobec elementarnych sensów oryginału – praktycznie w nieskończoność⁷.

Mimo sensotwórczej wolności tekst należy przełożyć tak, aby można go zaśpiewać w sposób określony w zapisie nutowym, a to już zadanie niełatwe, można powiedzieć za Tuwimem – „wyższa szkoła jazdy na Pegazie”. Barańczak-tłumacz librett stwierdza:

najbardziej ze wszystkiego lubię tłumaczyć teksty do muzyki wokalne w dziedzinie przekładu po prostu nie ma niczego trudniejszego [...]⁸.

Dopiero nakreślenie teoretycznych reguł wpisanych w fonet pozwala zadać badawcze pytania. Co starego kryje się w nowym gatunku proponowanym w książce *Pegaz zdębiał*? W jaki sposób Barańczak słucha arcydzieła? Na drugie pytanie, pozwoli odpowiedzieć interpretacja porównawcza duetu *Là ci darem la mano* i jego quasi-tłumaczenia proponowanego przez Barańczaka.

II

Prywatna teoria gatunków Barańczaka jest mocno osadzona w literackiej tradycji. Inspiracją książki *Pegaz zdębiał*, a właściwe więcej, bo jej prototypem, był *Pegaz dęba czyli panopticum poetyckie* Juliana Tuwima. Książka Barańczaka jest swoistą odpowiedzią na książkę Tuwima, co ujawnia czytelną aluzja w tytule. Obu pisarzy łączy „głęboka świadomość filozoficznojęzykowa”, zarazem słowocentryzm¹⁰

7 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał...*, s. 104.

8 S. Barańczak w rozmowie z M. Weiss-Grzesińskim, w: W. A. Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*. Libretto L. da Ponte. Reżyseria M. Weiss-Grzesiński, Program Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu (premiera 21 X 1995), Poznań 1995, s. 11.

9 M. M. Cyzman, „Sitowie” Juliana Tuwima. O ontologicznym uwikłaniu poezji świadomej siebie, w: *Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, D. Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009, s. 127.

10 Ciągłe jedynymi z najważniejszych punktów odniesienia dla badaczy twórczości Tuwima są studium o języku Juliana Tuwima autorstwa Jadwigi Sawickiej oraz monografia Michała Głowińskiego. Zob. J. Sawicka, „Filozofia słowa” Juliana Tuwima, „Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-

– charakterystyczny dla poezji Tuwima – w poezji Barańczaka ustępuje relacyjności słów¹¹. Mariusz Urbanek w monografii *Tuwim. Wylękniony bluźnierca* w kilku zdaniach ujął kwintesencję poetyckiego panopticum:

Pegaz dęba to książka o największej pasji Tuwima – o języku polskim. Dzielił się w niej swoim zachwytem dla tych jego zastosowań, które w najmniejszym nawet stopniu nie służą komunikowaniu się czy opisywaniu rzeczywistości, ale dają tę samą przyjemność, jaką daje słuchanie muzyki¹².

Pół wieku później Stanisław Barańczak – podobnie jak autor *Kwiatów polskich*¹³ – *wsluchiwał się w język, ale także i w muzykę par excellence*.

Pegaz dęba to nazwa, która ze względu na elipsę, pozostaje otwarta na dopowiedzenia, a zarazem bezpośrednio wiąże się z mitycznym symbolem poezji oraz rodzimym frazeologizmem „włosy stają dęba”. Nazwę można traktować jako zapowiedź treści, która w osłupienie wprawi czytelnika przyzwyczajonego do tradycyjnie rozumianej poezji, sygnowanej przez pegaza. Ponieważ poetycki gabinet osobliwości miał zadziwić, bawiąc, również obraz skrzydlatego rumaka uległ w nim przewartościowaniu:

Lecz nie Pegaz-buntownik – pisze Julian Tuwim we wstępie – nie Pegaz-rebeliant stanął dęba przed naszym panopticum poetyckim i rozgłośnym rzeniem zaprasza publiczność do wnętrza. Inny, łagodniejszy, niczym nikomu nie zagrażający rumak harcuje na stronicach tego dzieła. Rumak? Raczej szkapa, chabeta, stary, ale miły wariat (jak powiedziała by Makuszyński) [...] z rodu tych, co to „koń by się uśmieł” – on to właśnie rzy wesoło przed pstrokatą budą pseudopoezji, reklamując wystawione w niej dziwotwory¹⁴.

Pegaz dęba Juliana Tuwima był inspiracją książki Barańczaka. Pasma podobieństw przebiega od kompozycji do treści. Ten sam w obu książkach jest charakter proponowanej czytelnikowi strategii odbiorczej. Polega ona na rozpoznaniu zastosowanej stylizacji, którą obaj autorzy wykorzystują dla rozwinięcia (Tuwim)

Gdańsk 1975. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.

11 Można by zaryzykować tezę, że słowom w poezji Barańczaka bliska jest prawidłowość obowiązująca w muzyce – dźwięki mają znaczenie w układzie relacyjnym, następstwie, natomiast pojedynczy dźwięk nic nie znaczy.

12 M. Urbanek, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Iskry, Warszawa 2013, s. 259.

13 Tezę o „cielesnej muzyce” Tuwima postawił Piotr Matywiecki. Zob. Tenże, *Twarz Tuwima*, Wydawnictwo W. A. B. Warszawa 2007, s. 50–52.

14 J. Tuwim, *Pegaz dęba czyli panopticum poetyckie*, Czytelnik, Kraków 1950, s. 8.

i tworzenia (Barańczak) nowatorskich form. Odmienność genologii, stanowiącej podstawę literacko-lingwistycznej zabawy, różni obie książki. Barańczak konfrontując Tuwima *Pegaza dęba* ze swoją książką, wykazuje zasadniczą rozbieżność:

Mój Wielki Poprzednik pisze o humorystyczno-kuriozalnych gatunkach poetyckich istniejących w rzeczywistości; ja [...] w większości wypadków wolę projektować gatunki własne lub na własny sposób rozumiane [...]¹⁵.

Julian Tuwim zajmuje się tekstami o podrzędnej wartości artystycznej, które zasługują na uwagę choćby z tego względu, że musiały pochłonąć czas i energię „amatorów-cierpliwców”. W rejestrze artycjalnych gatunków znalazły się między innymi: raki, akrostychy, *carmina figurata*, tautogramy, centony, palindromy, chronostychy, ropalikony i melanże¹⁶. Absurd zdecydowanie sprawniej anektuje dramat i prozę, które są bliższe podszytej niedorzecznością rzeczywistości¹⁷, niż poezję... Poezja bowiem to – jak zauważa Tuwim – „skok barbarzyńcy, który poczuł Boga”.

Zadanie, którego podjęli się Tuwim i Barańczak nie polegało tylko na zebraniu tekstów z pogranicza nonsensu (utworów własnego bądź cudzego autorstwa), ale także na ich badawczym opracowaniu. Teksty obu poetów, zachowując cechy naukowego wykładu, śmieszą zarazem do łez. *Pegaz dęba* i *Pegaz zdębiał* to właściwie dwa tomy poetyki nonsensu, które stanowią fenomen w literaturze polskiej. Jedyną wcześniejszą książką poświęconą osobliwościom sztuki poetyckiej były ks. Wacława Sierakowskiego *Igraszki uczonego dowcipu, czyli rozmaitość gustu tworzenia wierszyków... dla zabawienia szkolnej młodzieży wydane*¹⁸ w Krakowie 1800 roku. *Wróćmy jednak do fonetu*.

15 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał...*, s. 8.

16 Absurd był obecny w dawnej liryce polskiej, przykłady znajdziemy choćby w *Wirydarzu poetyckim* Jakuba Teodora Trembeckiego. Oczywiście znajdziemy antologie tekstów purnonsensowych choćby Antoniego Słonimskiego i Juliana Tuwima tom satyryczny *W oparach absurdu*, cykle utworów Tuwima *Limeryki made in Poland* oraz *Limeryki w małym zwierciadle*, ale także tom *Rymowanki dla dużych dzieci* Wisławy Szymborskiej i *Bajki zwierzęce* Adama Wiedemanna. Zbiory poezji niepoważnej tłumaczył z języka angielskiego Stanisław Barańczak (*Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej, W świecie mułów nie ma regułów*, Ogden Nash), a wcześniej Antonii Marianowicz (*Księga nonsensu: rozsądne i nierozsądne wierszyki wymyślone przez Edwarda Leara... i innych*, przełożone przez Antoniego Marianowicza i Andrzeja Nowickiego, *Strasznie głupie wierszyki*, przełożone z angielskiego przez Marianowicza i Minkiewicza). Na osobną refleksję zasługują humorystyczne teksty opracowane muzycznie, przykładem są *Biografioty* z muzyką Krzesimira Dębskiego wykonywane przez zespół *Affabre Concinui*.

17 Wystarczy wymienić takich twórców, jak S. I. Witkiewicz, Sławomir Mrożek, Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz.

18 Zob. J. Tuwim, *Pegaz dęba...*, s. 10.

III

Julian Tuwim w rozdziale *O naśladowaniu obcych języków* również posługuje się tekstem arii, ale jedynie jako przykładem utworu włoskiego, który przypomina egzotyczny dla Europejczyka język chiński. W *Pegazie dęba* cytuje arię z opery *I Pretendenti*, która ze względu na liczne oksytony sprawia, że tekst w głośnej lekturze brzmi niczym chińskie strofy:

Fa chi sa, quello che fa,
Chi facendo far non sa,
Ha chi fa più di chi sa,
Ma chi sa di più non fa¹⁹

Fragment włoskiego tekstu jest motywowany nie semantyką, ale jego strukturą brzmieniową, w tym silnie instrumentującą głoską otwartą „a” oraz powtarzaniem przemienne oraz spowinowaconymi brzmieniem zaimkami (bezdźwięcznym k): „chi” oraz „che”.

Podane przez Barańczaka fonety kryją w sobie dodatkowe zawikłanie, wszystkie są tekstami pisanymi do muzyki. Poeta musiał w tworzywie języka polskiego znaleźć odpowiedniki dla arii napisanych „melodyjną” włoszczyzną, która ze względu na system fonologiczny, w tym brak niewygodnych zbitek głosek, jest dogodna do adaptacji muzycznej. Ukształtowanie dźwiękowe tekstu literackiego musiało, co więcej, odpowiadać tekstowi muzycznemu, będąc zarazem wygodne do wokalnego wykonania.

Fonety są szczególnym rodzajem kontrafaktury, definiowanej – za Jerzym Ziomkiem – jako:

[...] użycie istniejącej już melodii do nowo ułożonego tekstu, melodii zazwyczaj o przeznaczeniu wokalnym, wykonywanej na tyle często z tekstem starym, że między muzyką a słowem zawiązał się stosunek trwałej przynależności, dostatecznie silnej, by zastąpienie jednego tekstu słownego drugim było odczuwane jako naruszenie pewnej wspólnoty strukturalnej²⁰.

¹⁹ Tamże, s. 279.

²⁰ J. Ziomek, *Kontrafaktura*, w: tenże, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 265. Por. także *Kontrafaktura* [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Stawiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 260 z muzykologiczną definicją R. Falck, M. Picker, *Contrafactum*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie and J. Tyrrell, Oxford University Press, Londyn 2001, t. VI, s. 367–370. Zob. także M. Poprawski, *Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 307–316.

W formule fonetu nie znalazł się termin kontrafaktura. Być może dlatego, że fonet jest sfingowanym przeszłyszeniem. Między tekstem oryginału a jego quasi-tłumaczeniem zachodzi związek brzmienia, podczas gdy kontrafaktura podkłada niezależny nowy tekst do starej melodii.

Tradycja fonetu – pisze Stanisław Barańczak – jako gatunku wywodzi się prawdopodobnie ze średniowiecznego ludowego obyczaju umyślnego przekręcania łącznikowych formuł obrzędowych i tekstów kościelnych²¹.

Tradycja ta jest żywa, o czym świadczą ciągle zdarzające się przeinaczenia; w *Requiem* Mozarta fraza „Rex tremendae maiestatis” bywa wykonywana jako „Ekskrementemajestatis”, natomiast często niezrozumiałe współcześnie słowa *Psalmu 91* Jana Kochanowskiego: „Ciebie On z łowczych oberzy wyzuje” zostają zamienione na „Ciebie On z owczej odzieży wyzuje”²² – przykłady można by mnożyć.

Fonety tworzyli Julian Tuwim, Jeremi Przybora i Wojciech Młynarski (ten ostatni spopularyzował spolszczenie portugalskiego tekstu bossa novy z pierwszą linijką o brzmieniu: *Koza u rena krechę ma*)²³. Choć fonet nie jest kontrafakturą *sensu stricto* można przyjąć, że należy do „przypadków granicznych”, które muszą być rozpatrywane w odniesieniu do sztuki dźwięków.

Aby proponowana przez fonet intertekstualna gra została podjęta, muszą zostać spełnione określone warunki. Konieczne jest synoptyczne zestawienie tekstów. W odróżnieniu od tradycyjnego tłumaczenia, które najczęściej zastępuje czytelnikowi oryginał, fonet ma uzasadnienie tylko wtedy, gdy istnieje możliwość jego konfrontacji z obcojęzycznym prototypem – synoptyczność zostaje wpisana w strategię odbiorczą. Nie chodzi zatem o proces tłumaczenia treści, ale o *transpozycje brzmieniowe*, polegające na jak najdokładniejszym imitowaniu brzmień utworu napisanego w obcym – nieznanym tłumaczowi – języku. Za Wernerem Wolfem można powiedzieć, że bezpośrednio przytoczone słowa duetu z libretta Da Pontego powodują „intermedialną ewokację muzyki w literaturze”²⁴ – czytający powinien bowiem na podstawie zacytowanego tekstu literackiego odtworzyć w pamięci muzykę Mozarta.

21 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał...*, s. 101.

22 Przykład pochodzi z Dusznik Wielkopolskich. Przeinaczenie jest podyktowane hiperpoprawnością – gwarą wielkopolską, w której występuje „prelabializacja”, tak zatem epitet „łowczej” zostaje poprawiona na „owczej” – zgodnie ze wzorem, nie: łosioł, ale osioł i nie: łodejdz, ale odejdz.

23 Por. S. Barańczak, *Pegaz zdębiał...*, s. 101–102.

24 Chodziłoby zatem o kategorię zbliżoną do: „evocation of vocal music through associative quotation”. Zob. W. Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 1999, s. 68.

Poprzedzające fonety pierwsze takty arii Mozarta pozwalają zarazem założyć, że mamy do czynienia z tekstami wokalnymi, a tym samym z bezpośrednią intermedialnością (*direct intermediality*), obejmującą dzieła, w których obecne są muzyka i literatura²⁵. Otrzymujemy wówczas kontrafakturę w ścisłym sensie – niezmięnionej muzyce towarzyszyłby bowiem nowy tekst. Odkrycie fonetu-kontrafaktury jest uwarunkowane zidentyfikowaniem interpretanta – w tym wypadku muzyki. Sztuka dźwięków staje się mostem łączącym włoskie libretto z nonsensownym tekstem polskim. Z fonetem wiąże się zatem konkretny utwór muzyczny, który jest przywołany w postaci notacji muzycznej i fragmentu libretta.

Fonety są zapowiedziane muzyką, należy więc zakładać, że „otwarcie na innojęzyczność”²⁶ jest tu procesem stopniowalnym. Po pierwsze, dotyczy brzmieniowej imitacji cudzej mowy w celu stworzenia iluzji tożsamości tekstów napisanych w odmiennych językach. Po drugie, odnosi się do tego typu przekładu, który będzie – podobnie jak oryginał – dostosowany do wykonania wokalnego tak, by śpiewany brzmiał równie ujmująco jak w wersji włoskiej.

Skoro duet z *Don Giovanniego* Mozarta [...] brzmi tak pięknie w oryginalnej wersji językowej Lorenza Da Ponte, czemu by nie zachować w polszczyźnie jak najwierniej jego oryginalnego brzmienia, czyniąc jednocześnie tekst pod względem semantycznym może czymś odbiegającym od tego, co chciał nam powiedzieć włoski librecista, ale za to całkowicie zrozumiałym dla polskiego słuchacza? Jeśli nawet słowa będą znaczyły coś diametralnie przeciwnego niż tekst oryginału – nie powinno to psuć nam humoru²⁷.

Muzyka dla Barańczaka pozostaje stałym, obligatoryjnym punktem odniesienia, który będzie odtąd warunkować decyzje tłumacza. Fonet – jak każde dzieło sztuki – obwarowany jest zasadami; wibruje między konwencjonalną powagą opery a „radosną pogodą”, która umyka wszelkiej koturnowości.

Żeby definicja fonetu nie funkcjonowała jedynie *in abstracto*, zanalizujmy przykłady fonetów pojawiających się w książce *Pegaz zdębiał* – w kompendium, w którym realizacja poetyki sformułowanej się dokonała.

25 Zob. Schemat intermedialności według Wenera Wolfa. Ibidem, s. 70, a także w A. Hejmej, dz. cyt., s. 112–113 oraz M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 37.

26 E. Balcerzan, dz. cyt., s. 102.

27 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał...*, s. 102.

IV

Można założyć, że zbliżony jest czas powstania książki *Pegaz zdębiał*, wydanej w 1995 roku oraz tłumaczeń librett autorstwa Lorenza Da Ponte'go *Don Giovanni* oraz *Wesela Figara*²⁸, opublikowanych w „Res Facta Nova” w 1997 roku. Fonety i tłumaczenia w praktyce pisarskiej Barańczaka współlistnieją, wręcz wzajemnie się warunkują. I choć pierwsze przekładają brzmienie słów języka obcego na język rodzimy, zaś drugie zajmują się szukaniem przede wszystkim analogii semantycznych, to „prym ucha” w obu wypadkach jest bezsporny.

Pierwszy zacytowany przez Barańczaka fonet został ułożony na podstawie duetu *Là ci darem la mano* pochodzącego z pierwszego aktu opery *Don Giovanni* Mozarta. Duet Don Giovanni'ego i Zerliny²⁹ proponuje znaną odbiorcy konwencję *buffo*. Mozart i Da Ponte – podobnie jak we wcześniejszej operze *Wesele Figara* – naśmiewają się z różnic klasowych, które tracą znaczenie w perspektywie burzliwego romansu. Ujmująca muzycznym urokiem rozmowa staje się częścią przyjętej przez uwodziciela strategii. Don Giovanni zwodzi Zerlinę obietnicą małżeństwa. Epizod – daremno zresztą – uwodzenia ma charakter humorystyczny.

Dialog odbywa się po nieudanej próbie bałamucenia Donny Anny i po zabójstwie jej ojca, Komandora. Don Giovanni spotyka orszak weselny Masetta i Zerliny; zachwyca się urodą wieśniaczki. Podłożenie fonetu pod muzykę Mozarta potęguje komizm, ukazując nową interpretację utworu w nonsensownym tłumaczeniu-przeinaczeniu.

„Dramat Mozarta [...] w jednym widzeniu łączy oba – komiczne i tragiczne – oblicza świata”³⁰ – konstatuje Mieczysław Tomaszewski. Barańczak, dla którego znaczenie słowa w operze jest ważne, ale jeszcze ważniejsze jest jego brzmienie, wydobywa komizm z zestawienia różnych semantycznie a podobnych brzmieniowo fraz. Zacytujmy pierwszą partię Don Giovanni'ego i odpowiadający jej fragment fonetu:

DON GIOVANNI

FONET BARAŃCZAKA

Là ci darem la mano (siedem zgłosek)

Ja ci, daremna mamó, (siedem zgłosek)

/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_

/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_

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

29 Duet znany również tym, którzy nie interesują się teatrem operowym. O popularności może świadczyć jego częste opracowywanie przez kompozytorów (np. Wariacje *Là ci darem la mano*, Op. 2 F. Chopin, Wariacje na gitarę *Là ci darem la mano* H. Berlioz), wprowadzanie do literatury i filmu (np. *Uczta Babette* K. Blixen – duet wykonuje jedna z siostrz wraz ze swoim nauczycielem).

30 M. Tomaszewski, dz. cyt. s. 71.

là mi dirai di sì. (sześć zgłosek)

_/ _ _ _ _ / _ _ _ / _

dam mity, bajdy, sny! (sześć zgłosek)

_/ _ _ _ _ / _ _ _ / _

Vedi non è lontano, (siedem zgłosek)

_/ _ _ _ _ / _ _ _ / _ _

Kiedy w nią mnie wplątano? (siedem zgłosek)

_/ _ _ _ _ / _ _ _ / _ _

partiam, ben mio da qui. (sześć zgłosek)

_ _ / _ _ / _ _ / _

Czart ją by wziął na kły! (sześć zgłosek)

_/ _ _ _ _ / _ _ _ / _

Barańczak z niezwykłą dokładnością odwzorowuje w fonecie budowę sylabiczo-akcentową libretta Lorenza Da Pontego. Przytaczając duet w wersji włoskiej, tłustym drukiem wyróżnia sylaby akcentowane, co sprawia, że w synoptycznym zestawieniu łatwo odnaleźć ten sam schemat rytmiczny.

Między tekstami nawiązuje się stylistyczna gra, która przebiega na podstawie anagramów fonetycznych³¹. W pierwszym wersie: „Ja ci daremna mamó” Barańczak precyzyjnie odtwarza z tekstu włoskiego rząd samogłosek: a i a e a a o. Ta sama zależność występuje w kolejnym wersie. We frazie: „dam mity, bajdy, sny!” zostają powtórzone samogłoski z arii z jednym zaledwie odstępstwem (zamianą wysokich samogłosek – „i” z włoskiej wersji zostaje zamienione na „y”)³². Barańczak stosuje w fonecie reguły funkcjonowania anafonii, która według klasyfikacji Ferdynanda de Saussure’a, nie zastępuje asonansu, tradycyjnie imitującego jedno słowo, ponieważ dotyczy całych fraz³³.

Na przykładzie dwóch pierwszych wersów, przypadających na pierwsze zdanie muzyczne, można wywnioskować, że w tekście włoskim dominują oksytony. Trudno w języku polskim znaleźć słowa dwusylabowe, w których akcentowana jest pierwsza sylaba od końca (przypadek między innymi: „partiam”, „vorrei”, „darem”, „andiam”). Barańczak stosuje kolejne anagramowe kombinacje. Włoskie:

31 Pojęcie anagramu fonetycznego rozumiem za Adamem Dziadkiem, referującym specyfikę anagramów F. de Saussure’a. „Anagram de Saussure’a – pisze Adam Dziadek – to anagram fonetyczny, a nie literowy, który jest zwykle anagramem graficznym. W analizach lingwisty chodzi przede wszystkim o to, aby czytać i opisywać strukturę, a także rozmaite kombinacje głosek, a nie liter. Kładzie on nacisk na szczególne właściwości anagramów, które określa odpowiednio nazwami: „anafonia” (anaphonie), „hypogram” (hypogramme) i „paragram” (paragramme). Badacz opisywał zjawiska znacznie szersze od tradycyjnie pojmowanego anagramu, a jednak przyjęta przez niego nazwa nigdy nie została zmieniona i od momentu pojawienia się pierwszych prac Starobinskiego mówi się o „anagramach Ferdynanda de Saussure’a”, określając tym samym krąg problemowy, wyznaczony przez genewskiego lingwistę.” A. Dziadek, *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a: historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 112.

32 Zażniatane rozbieżności są zawsze świadomą decyzją autora. Oboczności polegające między innymi na zamianie „i” na „y”, dotyczą samogłosek wysokich, przednich.

33 A. Dziadek, dz. cyt., s. 112.

„darem” jest słowem-tematem, na którym zostało nadbudowane polskie słowo „daremną”; dodatkową trzecią sylabę „-na” poeta rymuje z rodzajnikiem włoskim „la”, zachowując tę samą głoskę otwartą w wygłosie i równą liczbę sylab w wersie. Poszukiwanie słów-tematów naprowadza na kolejne zakodowane w fonecie anagramy. W wygłosie trzeciego wiersza włoskie słowo „lontano” jest podstawą anagramu „wplątano”. Analogie brzmieniowe słowa włoskiego i polskiego nie pokrywają się z zapisem literowym; nie mamy jednak do czynienia z homonimem, ponieważ cząstka „-lątano” w języku polskim jest niesamodzielną znaczeniowo. Podobna gra zachodzi między słowami „qui” i „kły”, które różnią się zaledwie samogłoskami w wygłosie – w mowie różnica zapisu („qu” – „kł”) zostaje zniwelowana. W dalszej części tekstu, w tym także w partii Zerliny, rozszerza się wachlarz powiązanych fonetycznie włosko-polskich par anagramów, na przykład: „forte” – „fordem”, „sarei” – „sklei”, „non son” – „słoń”, „felice” – „nie liczę”, „trem” – „krem”, „a ristorar” – „arystokrato”, „andiam” – „mniem”. Zgodnie z zasadą tworzenia fonetów anagramowe koligacje są tym zabawniejsze, im bardziej ich brzmienie okazuje się podobne, zaś znaczenie odległe.

Zerlina odpowiada Don Giovanniemu; skonfrontujmy jej partię ze słowami fonetu:

Zerlina (libretto Lorenza Da Pontego) Zerlina (fonet Stanisława Barańczaka)

Vorrei e non vorrei... (sześć zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

Goreje lej logorei (siedem zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

mi trem' un poc' il cor. (sześć zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

i w krem ubogi tort. (sześć zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

Felice, è ver, sarei, (siedem zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

Nie liczę, że serca skleji (siedem zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

ma può burlarmi ancor'. (siedem zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

to tło: burd, lań, bijań mord. (siedem zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

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

Wers: „Ma **può** burlarmi ancor” zostaje „przetłumaczony” jako: „**to tło: burd, łań, bijań mord**”. Barańczak wprowadza aż pięć oksytonów, rzadkich w języku polskim. Wyrazistość dźwiękową głoski „r”, pojawiającej się trzykrotnie w wersji włoskiej i dwukrotnie w fonecie, Barańczak wzmacnia jednosylabowymi neologizmami. Łatwo je znaczeniowo zidentyfikować, ponieważ pochodzą od „przeina-czonych” fleksyjnie form: „łań” to dopełniacz liczby mnogiej rzeczownika „łajanie” (w mianowniku „łajania), na którego wzór zostaje utworzony neologizm: „bijania”, pojawiający się w formie dopełniacza „bijań”. Można przyjąć, że neologizmy dwusylabowe nie mają ustalonego akcentu, dlatego są „elastyczne” w muzycznej interpretacji. Słowa: „To tło [...] łań” nie powinny się kojarzyć z pejzażem z łańciami na drugim planie, podobnie jak „bijanie mord” intuicyjnie należy odnieść do „bicia”, czy lepiej w tym wypadku „objiania”, nie chodzi bowiem o „mord”, czyli morderstwo, ale o liczbę mnogą rzeczownika „morda”. Wrażenie rozdymania frazy, zakodowane we włoskim słowie „**può**”, Barańczak uzyskuje zamieszczając w sąsiedztwie wyrazy z akcentowanym „o”: „**To tło**”. Wybuchowe „b” ze słowa „burlarmi” pojawia się w słowach „burd” i „bijań” – zastanawiające, czy eksplozywność głoski nie można by w tym wypadku traktować jako „fonetycznej groteski”, polegającej na potęgowaniu dźwięczności pierwowzoru.

Fonet – jako tekst do śpiewania – jest ograniczony delimitacją językową oraz muzyczną. Interdyscyplinarna analiza porównawcza podąża za (ro)zbieżnościami tekstów literackich i tekstu muzycznego. Prześledźmy zależności między tekstami językowymi a zapisem nutowym. Muzyka Mozarta opowiada, niosąc ze sobą poczucie logiczności i spójności rozgrywających się na scenie dramatycznych wydarzeń. *Là ci darem la mano* jest skomponowana w pogodnej tonacji A-dur. Duet, nazywany także zdrobniale „duettino”, składa się z dwóch części. Pierwsza jest utrzymana w tempie umiarkowanym andante i metrum 2/4. Wypełnia ją dialog Don Giovanniego z Zerliną, rozdartą między pożądaniem a współczuciem dla swojego narzeczonego Masetta. Druga część następuje po fermacie. Don Giovanni i Zerlina śpiewają razem: „Andiam, andiam mio bene...”. Zerlina przystaje więc na prośbę Don Giovanniego. Muzycznym odpowiednikiem pośpiechu i zniecierpliwienia (podniecenia) kochanków jest zmiana tempa na allegro, a metrum z 2/4 na potrójne taneczne metrum 6/8. Rozbudowana koda jest eksplozją triumfującej miłości.

Duet rozpoczyna się rozpoznawalnym i powracającym tematem *Là ci darem la mano*, który po raz pierwszy pojawia się w partii Don Giovanniego (barytonu); zacytujmy cały pierwszy okres muzyczny, podkładając pod nuty oryginalne słowa włoskie, fonet oraz tłumaczenie libretta:

Partia Don Giovanniego:



Là ci da-rem la ma-no, là mi di-rai di si.	Ve-di, non è lon-ta-no. Par-tiam, ben mio, da qui.	
Ja ci, da-rem-na ma-mo, dam mi-ty, baj-dy, sny.	Kie-dy w nią mnie wplą-ta-no? Czart ją by wziął na kły!	
Daj mi tę dłoń ko-cha-ną, mój ziem-ski raj to ty,	nie-chaj się ja-wą sta-ną mi-ra-ze i zło-te sny!	

Rys. 1. Pierwsze takty z partii Don Giovanniego, włoskie słowa L. Da Pontego, fonet i tłumaczenie S. Barańczaka.

Temat Don Giovanniego to klasyczny okres muzyczny zbudowany z dwóch zdań: poprzednika (dominanta) i następnika (tonika). W pierwszym takcie zarówno w wersji włoskiej, jak i w polskiej obserwujemy zgodność akcentów muzycznych i językowych. W słowach „darem” i „darema” dźwięk najwyższy i o największej wartości przypada na sylabę akcentowaną („rem”). Zarówno wartość nut, jak ich wysokość w słowie „mano” akcentuje pierwszą sylabę od końca, zatem wbrew zasadzie języka włoskiego – ósemka (fis) jest na sylabie „ma”, podczas gdy ćwierćnuta z kropką (h) akcentuje ostatnią sylabę „no”. Synkopa jest jednak niepełna (z eliptyczną pauzą), dlatego akcent na „raz” (na sylabę „ma”) pozostaje wyczuwalny. Nie zmienia to jednak faktu, że intonacyjnie fraza nie jest zgodna z prozodią włoską. W fonecie Barańczaka występuje analogiczne rozłożenie akcentów, z tą jednak różnicą, że w drugim takcie brzmieniowy odpowiednik słowa włoskiego: „mamo” można potraktować jako wykrzyknienie, wówczas transakcentacja jest uzasadniona emfaticznie: **mamo!**

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

Barańczak, tłumacząc libretto Lorenza Da Pontego, musiał się kierować literacką stroną wyznania Don Giovanniego. Fragment: „**là mi dirai di si.**” zostaje przełożony na słowa: „mój ziemski raj to ty” i choć tłumaczenie nie jest wierne, to logika językowo-muzyczna zostaje obroniona, bowiem na końcu czwartego taktu poeta eksponuje ważny, odnoszący się do Zerliny, zaimek osobowy „ty”.

Na ósmy takt przypada koniec zdania rozkazującego. W muzyce wykrzyknienie jest oddane dużą wartością na mocnej części taktu, po której występuje pauza, w ten sposób wyśpiewane przez Don Giovanniego „qui” brzmi jak skierowane do Zerliny nawoływanie: „Idźmy stąd!” („Partiam [...] da qui!”). Barańczak w ostatnim takcie również stawia słowa najważniejsze: znajdujemy tam słowo „kły”, należące do sparafrasowanego frazeologizmu „wziąć na ząb”.

Dla uzyskania pełniejszego obrazu zależności między librettem i fonetem zanalizujemy partię Zerliny:

Vor - rei, e non vor - re - i, mi tre - ma un - po - co il cor, fe - li - ce, è ver, sa - re - i, ma può bur - lar - mi an - cor
 Go - rej - e lei lo - go - rei i w krem u - bo - gi tort. Nie li - czę, że ser - ca skle - i to tło: burd, lań, bi - jań mord.
 I pra - gnę, i się bo - je; nie - po - kój ser - ce rwie. Czy o - biet - ni - ce two - je są praw - dą ser - caczy mo - że nie,

Rys. 2. Pierwsze takty z partii Zerliny. Słowa włoskie L. Da Pontego, fonet i tłumaczenie arii S. Barańczaka.

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

Zerlina śpiewa: „Vorrei, e non vorrei”. Wątpliwości bohaterki podkreśla synkopa w czwartym takcie, która wprowadza transakcentację do słowa „vorrei”, dzieląc je nie na dwie, ale na trzy sylaby (vor-re-i). Rozchwiane uczucia bohaterki zyskują więc wsparcie muzyczne i fonetyczne (persewerujące r). W tym samym fragmencie muzycznym Barańczak zamieszcza wers „Goreje lei logorei”, który można zrozumieć jako refleksję metatekstową. Czasownik „gorzeć”, oznacza palić się, ale także być ogarniętym przez silne, gwałtowne uczucie³⁴. W tym wypadku goreje logorea, czyli słowotok, bezładne, szybkie wypowiedzianie słów. Paronomazja „goreje lei logorei” to charakterystyka pracy amatora-fonetologa, który intensywnie zastanawia się nad doбором słów i doбором brzmień.

Pisanie fonetu do muzyki wymaga zachowania zgodności akcentów i liczby sylab w obrębie wersu (a tym samym frazy). Duet *Là ci darem la mano* potraktowany jest sylabicznie, zatem w sposób eksponujący znaczenie. Ligatury pojawiają się jedynie w ostatnich analizowanych frazach omawianych partii, kończąc okres muzyczny – a jednocześnie pierwszą kwestię Don Giovanniego i Zerliny.

Ostatnia kulminacyjna część to cabaletta; jest wykonywana w duecie, w tempie szybszym niż wcześniejsze zwrotki.

³⁴ Współcześnie kojarzy się przede wszystkim z przysłowiem „na złodzieju czapka gore”.

Allegro

for - te, non son più for - te! An - diam! An - diam, an - diam, mio

An - diam! An - diam! An - diam, an - diam, mio

be - ne, a ri - sto - rar le pe - ne d'un in - no - cen - te a - mor!

be - ne, a ri - sto - rar le pe - ne d'un in - no - cen - te a - mor!

Rys. 3. Finalna część duetu *Là ci darem la mano*.

Andiam, andiam, mio bene,

a ristorar le pene
d'un innocent amor!

(Wariant zakończenia:)

Andiam, andiam, mio bene,
a ristorar le pene
d'un innocent amor!

Mniam-mniam, mniam-mniam
– jedzenie!

Ja restauracje cenię,
więc, mimo cen, tam chodź!

Mniam-mniam, mniam-mniam
– jedzenie!

Arystokrato, mienie trwoń i na krem,
i tort!

Słowa: „Andiam, andiam, mio bene,/ a ristorar le pene/ d'un innocent amor!”, które w polskiej wersji mogłyby zostać przetłumaczone jako „Chodźmy, chodźmy, moje kochanie/ ukoić cierpienie / niewinnej miłości”, są zastąpione słowami onomatopiecznymi, o anagramowym pochodzeniu; słowo „andiam” zostało zamienione na „mniam”, w którym powtarzają się te same głoski (m, n, a, i) tylko w innej konfiguracji. Wyrażenie przyimkowe „mimo cen” – nie tylko brzmieniowo, ale i znaczeniowo wpisuje się we włoskie „innocent” (pol. niewinny), w którym kryje się nazwa monety „cent”. „Mimo” oraz „inno” są poza tym związane rymem. Z kolei czasownik „ristorar” oznaczający „odnowić”, „odświeżyć” skojarzony jest z rzeczownikiem „restauracja”, zatem innym słowem pochodzenia włoskiego, którego znaczenie zasadniczo odbiega od sensu pierwowzoru. Konsekwencją dźwiękowych transpozycji z jednego języka na inny język są pary rymowe: „jedzenie” – „bene”, „le pene” – „cenię”. Koda w fonecie Barańczaka to punkt kulminacyjny nonsensownych skojarzeń, które występują w dwóch równorzędnych wariantach.

W zakończeniu duetu żywioł muzyki dominuje, swobodnie interpretując akcenty językowe. W trzecim taktie ligatura w słowie „bene” przypada na ostatnią sylabę, a nie pierwszą, jak nakazywałby zwyczaj językowy. Analogiczne transakcentacje zachodzą w fonecie, w którym eksponowana muzycznie jest ostatnia zgłoska słowa: „jedzenie”. Barańczak wykorzystuje przesunięcie akcentu dla wydobycia komizmu muzyczno-językowego – podkreślone jest bowiem słowo banalne, nieprzystające do charakteru arii.

V

Czas wrócić do pytania, w jaki sposób Barańczak słucha arcydzieł. Odpowiedzi pół żartem, pół serio udziela sam autor *Geografiołów*:

Ostatecznie, czy słuchacz jakiegokolwiek opery w ogóle próbuje zrozumieć słowa wyśpiewywane przez te wszystkie tenory i koloraturowe soprany? Nie próbuje i ma rację, bo i tak tekst jest albo po włosku, którego to języka słuchacz nie rozumie, albo przełożony na język polski tak okropnie, że lepiej się w to zanadto nie wsłuchiwać³⁵.

W tym kontekście istotny okazuje się w przypadku fonetu zarówno proces przekładu, rozumianego w tej szczególnej sytuacji jako transponowanie brzmień języka obcego na język rodzimy, jak i – przede wszystkim – cel humorystycznego przełamywania konwencji. W podobnym – choć jeszcze bardziej ostrym – tonie wypowiadał się Julian Tuwim o librettach operetek:

tłumacząc operetki, nie mogę się oprzeć pokusie i wykręcam z pasją *szczęścia zdrój w miłości cud*, a to dlatego, że bohaterka ma, jak wiadomo, usta *śladkie jak miód* do ukochanego zaś mówi: *Skarbie mój*. Wszystko musi się tam rymować, więc co robić?³⁶.

W operze muzyka stanowi obligatoryjny element, zaś tekst językowy jest opcjonalny³⁷. „W operze – pisze z kolei Anna Barańczak – jest zasadnicza nadrzędność kodu muzycznego nad wszystkimi innymi”³⁸ [...]; „jedynie muzyka jest w spektaklu operowym składnikiem stale obecnym [...]”³⁹. Fonet – podobnie jak kontrafaktura – zakłada, że pod muzykę można podłożyć fakultatywne treści, zarazem: „Ja-

35 S. Barańczaka, *Pegaz zdębiał...*, s. 102.

36 J. Tuwim, *Kilka słów o operetce*. Cyt. za programem operowym, J. Strauss, *Zemsta nietoperza*, Teatr Wileki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Poznań 1993, (brak numeracji stron).

37 Nie występuje na przykład w uwerturze.

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

39 Tamże, s. 135.

kiejkolwiek przeróbki tekstu muzycznego byłyby jednak traktowane jako rozbicie struktury utworu; stanowią one niewymienny składnik spektaklu operowego⁴⁰.

Barańczak formułując definicję fonetu zakłada, że tekst językowy w arii będzie traktowany jako element muzyczny. Przywraca poniekąd słowom ich niereferencyjną, wartość brzmieniową. Lingwistyczna zabawa nie jest jednak wolna od reguł. Tłumacza obowiązują restrykcyjne zasady pisania tekstu pod konkretną muzykę. Barańczak respektuje zatem zapis nutowy, dbając o zgodność akcentów muzycznych i językowych. Zachowuje budowę sylabiczno-akcentową włoskiego pierwowzoru; szuka rzadkich w języku polskim rymów męskich, które są ważne, bo najczęściej przypadają na miejsce akcentowane. Operuje jednostkami syntaktycznymi, które pokrywają się z frazą muzyczną⁴¹. Fonetki unikają niewygodnych zbitok spółgłoskowych, najczęściej kończą frazę głoską otwartą lub – ewentualnie – spółgłoskami „płynnymi” lub nosowymi, a nie wybuchowymi czy „syczącymi”. Precyzyjnie kopiuje budowę głoskową libretta Da Pontego, zachowują te same samogłoski, które – jak wiadomo – są najważniejszym brzmieniem tekstu, zaś w muzyce niosą melodię⁴².

Tłumaczenie tekstów wokalnych jest zazwyczaj przedsięwzięciem karkołomnym, które często kończy się porażką. Barańczak to zadanie dodatkowo komplikuje, starając się w fonetach o maksymalne ulepszenie harmonii dźwiękowej poprzez szereg intertekstualnych zależności rymowych, rytmicznych, anagramowych... Piętnowanie jednostkowych odstępstw od wersyfikacyjno-akcentowego kształtu oryginału byłoby w tym wypadku buchalterią.

Fonet to gatunek bezprecedensowy, sytuujący się między medium – literatury i muzyki. Zaprasza on czytelnika do potrójnego sposobu lektury. Pierwszy sposób pozwala traktować fonet – dość naiwnie – wyłącznie jako „poezję nonsensu”. Drugi projektuje lekturę synoptyczną, polegającą na konfrontowaniu tekstu oryginału z quasi-przekładem i na śledzeniu intertekstualnych zależności. Trzeci, najbardziej gruntowny sposób odczytania, zakłada interpretację interdyscyplinarną, wpisującą się w „estetykę intermedialności”⁴³. W dwóch pierwszych odczytaniach dominującym medium pozostała literatura, zaś sam fonet był formą homogeniczną, zamkniętą w jednym medium. O innowacyjności fonetu przesądza dopiero jego hybrydyczność, która zakłada obecność muzyki jako nieodłącznego składnika gatunku. Barańczak zatem „nie zaprasza wszystkich czytelników na tę samą ucztę”⁴⁴. Największą

40 Tamże.

41 Zob. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 295.

42 Na samogłoski przypadają akcenty, kształtując w ten sposób brzmienie tekstu.

43 Zob. K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.

44 U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, w: tenże, *O literaturze*, tłum. Joanna Ugniewska, Muza 2003, s. 204.

satysfakcję z lektury fonetów będą mieli zatem ci, którzy odkryją zakodowaną w nich „ironię intertekstualną” (U. Eco), a następnie podoją intermedialnym tropem.

Lekturze fonetów towarzyszy odmiana śmiechu intelektualnego, będącego reakcją na absurd. Ważna okazuje się konstatacja, że „oto mamy do czynienia z sytuacją alogiczną, absurdalną, a jednocześnie uznanie, iż [...] umyślny układ elementów ma w sobie swoistą lekkość, w porównaniu ze sztywnymi konstrukcjami logicznymi⁴⁵”. Wpisując niedorzeczne treści w partyturę odkrywamy kolejną sytuację komiczną – oto tekst, który jest zaprzeczeniem reguł ścisłego rozumowania, spełnia restrykcyjne warunki stawiane arii, w której nie ma przyzwolenia na przypadkowe spotkania słów i dźwięków.

W gruncie rzeczy różnica między poezją jako gestem egzystencjalnym a poezją jako zabawą tkwi tylko w napięciu między powagą a nie-powagą – stwierdza Krzysztof Biedrzycki i dodaje – tyle że jest to różnica złudna. Zabawa – wbrew pozorom – podszyta jest powagą zaangażowania (jeśli ktoś poważnie się nie angażuje w zabawę, jest „popsuj-zabawą”) i powagą konsekwencji⁴⁶.

Napisany na kanwie duetu *Là ci darem la mano* fonet to jeden z wielu dowodów na muzyczny porządek w poezji Barańczaka. Słuchanie muzyki i słuchanie języka to wytyczne dla nowej, intermedialnej genologii. „Stanisław Barańczak miał fenomenalny słuch muzyczny – pisze Tomasz Cyz – w jakimś sensie komponował wiersze jak muzykę [...] Szukał słowa, które nie tylko znaczą, lecz także brzmi⁴⁷”. Barańczak stara się uwolnić w fonecie język z niewoli sensu, kierując go w stronę muzyki, ten sam zresztą kierunek obiera cała jego twórczość. W poezji za błyskotliwymi rozwiązaniami poetyckimi uzyskiwanymi często na granicy *serio* i *buffo*, na granicy muzyki i słowa kryje się to, co najważniejsze – głęboka tęsknota za utraconą harmonią świata.

Bibliografia (wybór)

Balcerzan Edward, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatologii i komparatyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

⁴⁵ Maria Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1987, s. 16.

⁴⁶ K. Biedrzycki, *Gra sensu i nonsensu. Poważna i nie-poważna poezja Barańczaka scalona*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5–6, s. 237–238.

⁴⁷ *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, Postowie Tomasz Cyz, Wydawnictwo a5, Kraków 2016, s. 364.

- Barańczak Anna, *Gesty śpiewaków operowych*, „Teksty” 1972, nr 1, s. 133–142.
- Barańczak Stanisław, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Biedrzycki Krzysztof, *Gra sensu i nonsensu. Poważna i nie-poważna poezja Barańczaka scalona*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5–6, s. 14–23.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.
- Dziadek Adam, *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a: historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 109–125.
- Kozak Jolanta, *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Stanisław Barańczak *śłucha arcydzieł*, posłowie Tomasz Cyz, Wydawnictwo a5, Kraków 2016.
- Tuwim Julian, *Pegaz dęba czyli panopticum poetyckie*, Czytelnik, Kraków 1950.
- Wolf Werner, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 1999.
- Ziomek Jerzy, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Aleksandra Reimann-Czajkowska

Kiedy ucho robi oko, czyli o fonetach Stanisława Barańczaka wobec muzyki

Streszczenie

Artykuł zatytułowany *Kiedy ucho robi oko czyli o fonetach Stanisława Barańczaka* podejmuje problematykę związków muzyki ze słowem. Interdyscyplinarne interpretacje wybranych fonetów – gatunku zaproponowanego przez Barańczaka w książce *Pegaz zdębiał* – przedstawiają tłumaczenia-przeinaczenia – praktykę translatorską polegającą na słuchaniu muzyki Mozarta i libretta Da Ponte’go. Quasi-tłumaczenia Barańczaka często pozostają w semantycznej sprzeczności z oryginałem, zachowują dyscyplinę wymaganą od tekstów pisanych do muzyki. Uzyskany w fonetach efekt podwójnej, muzyczno-literackiej przynależności, a zarazem wszechobecny humor pozwalają zrozumieć, w jaki sposób Barańczak słuchał arcydzieł.

Słowa kluczowe: intermedialność, sztuki siostrzane, opera, *Don Giovanni*, libretto

When the Ear Gives the Eye – Stanisław Barańczak's *fonety*

Summary

This paper examines the question of the relations between music and the written word. Interdisciplinary interpretations of selected *fonety* – a literary genre proposed by Barańczak in *Pegaz Zdębiał* – discuss translation twists, a form of translation based on listening to the music of Mozart and the libretto of Da Ponte. Barańczak's quasi-translations, often semantically contrary to the original, maintain the discipline required of texts written to match music. The double effect gained in *fonety* [translation-parodies], musical-literary provenance and at the same time ubiquitous humour, allow the reader to understand how Barańczak interpreted musical masterpieces.

Keywords: Intermediality, Opera, the Sister Arts, *Don Giovanni*, Libretto

Aleksandra Reimann-Czajkowska – literaturoznawca, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Dysertację zatytułowaną *Formy muzyczne w literaturze dwudziestego wieku* obroniła w 2008 r. Autorka książek *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak* (Poznań 2013) oraz *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (Kraków 2018). Publikowała m.in. w „Przestrzeniach Teorii”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Res Facta Nova”. Jej teksty krytycznoliterackie ukazywały się w „Nowych Książkach”, „Frazie”, „Przeglądzie Powszechnym”, „Twórczości” i in.