



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Stanisław Barańczak słucha Mozarta

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Dembińska-Pawelec Joanna. (2019). Stanisław Barańczak słucha Mozarta. "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" (Vol. 1 (2019), s. 179-192), doi 10.18778/1505-9057.52.11



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Dembińska-Pawelec*

 <https://orcid.org/0000-0001-7242-381X>

Stanisław Barańczak słucha Mozarta

Tytuł mojego szkicu odwołuje się do opublikowanej niedawno książki, zatytułowanej *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wydanej przez Wydawnictwo a5¹. Znalazły się w niej tłumaczone przez Stanisława Barańczaka teksty utworów wokalnie-instrumentalnych. W wyborze dokonany przez Ryszarda Krynickiego zawarte są m.in. dwa libretta oper Wolfganga Amadeusza Mozarta: *Don Giovanni* i *Wesele Figara*². Barańczak darzył je szczególną atencją, w jednym z wywiadów przyznawał: „przetłumaczyłem libretta moich dwu ukochanych i znanych od wczesnej młodości na pamięć oper Mozarta”³. *Wesele Figara*, na którym chciałybym skupić uwagę, z librettem w tłumaczeniu Barańczaka doczekało się w Polsce szeregu wystawień.

Zdaniem autora *Chirurgicznej precyzji* tłumaczenie pieśni, czy partii wokalnych, które można by następnie zaśpiewać w sposób określony zapisem nutowym, sprawia szereg dodatkowych trudności.

Tym, co szczególnie komplikuje tłumaczenie tekstów przeznaczonych do śpiewania – wyjaśnia Barańczak – jest konieczność stuprocentowo dokładnego odwzorowania ich budowy sylabiczno-akcentowej. Przy tłumaczeniu nie śpiewanego wiersza możemy sobie pozwolić [...] na zmianę sylabicznego formatu wersu [...]; w wypadku pieśni, piosenki, arii operowej itp. wyjście to jest wykluczone. Podob-

* Dr hab. prof. Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Zakład Teorii Literatury, pl. Sejmu Śl. 1, 40-001 Katowice; e-mail: joanna.dembinska-pawelec@us.edu.pl

1 *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wybór R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2016.

2 Pierwodruk obu librett w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka ukazał się w czasopiśmie „Res Facta Nova” 1997, nr 2 (11).

3 *Po stronie sensu*, z S. Barańczakiem rozmawia M. Ciszewska, R. Bąk, P. Kozacki OP, „W drodze” 1995, nr 10, s. 59.

nie z kwestią akcentów językowych, które muszą [...] pokrywać się ściśle z akcentami muzycznymi⁴.

Do tego dodaje także Barańczak kwestię rymów, budowy głoskowej i składni zgodnej z frazami muzycznymi. Michał Bristiger podziwiając maestrię językową tłumaczonych librett przez Barańczaka przypominał, że „przekład będzie zależał od słyszenia muzyki Mozarta”⁵. „Tłumacz – podkreślał – musi po prostu myśleć muzycznie, prozodią muzyczną”⁶. Oceniając wysiłki Barańczaka, pisał: „zobaczmy, z jaką maestrią panuje, już nie powiem że tylko nad prozodią muzyczną (o to się potykają prawie wszyscy inni), ale jak stwarza wręcz swój własny styl tego, co w operze jest mówione”⁷.

Barańczak zastanawiając się nad przekładalnością utworów wokalnych zaznaczał jednocześnie, że „opera akurat jest ostatnim miejscem, gdzie by nam zależało na dosłownej wierności przekładu na przykład śpiewanej arii: chodzi raczej o to, żeby się ją w ogóle dało zaśpiewać”⁸. Nie przesłania to jednak wartości literackich, które dla autora *Podróży zimowej* pozostają niezmiennie najważniejsze. W jego przekonaniu bowiem, jak wyjaśnia, „tekst należy przetłumaczyć w taki sposób, aby, przeczytany bez udziału muzyki, nie budził grozy, politowania ani pustego śmiechu”⁹. Powinien to być również pełnoprawny tekst, który by „w zwykłej lekturze pozostał tym, czym jest w oryginale”¹⁰.

Wymagania, które stawiał sobie Barańczak w odniesieniu do translacji utworów wokalnych, realizował z najwyższym kunsztem w swojej pracy tłumacza. Karol Berger, recenzując książkę *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, zwracał uwagę na finezję jego przekładów:

Barańczak słucha muzyki i słyszy poezję. My natomiast, czytając tłumaczenia zmarłego dwa lata temu poety, słyszymy, jak na jego głos nakładają się równocześnie i słowa Da Ponte’go, i muzyka Mozarta. [...] Barańczak tłumaczy na poezję nie tylko libretto, lecz także muzykę¹¹.

4 S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Wydawnictwo a5, Poznań 1992, s. 225.

5 *Mozart Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 67, s. 160.

6 Tamże.

7 Tamże, s. 162.

8 *Po stronie sensu*, dz. cyt., s. 59.

9 S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 226.

10 Tamże, s. 225.

11 K. Berger, *Koncert Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza” nr 9. 8921 (12.01.2017), s. 15.

W dalszej części wywodu Berger z właściwą sobie precyzją muzykologa podkreśla istotne elementy sztuki przekładu literackiego, przywołując dla przykładu fragment arii Cherubina z *Wesela Figara*:

Tu kryje się właśnie techniczna trudność takiego zajęcia. Tłumacz libretta musi, ma się rozumieć, oddać i sens, i muzyczność oryginału. Ale to nie wystarcza. Jeżeli tekst ma być śpiewany, to konieczne jest także, aby każda jego linijka zawierała tyle samo sylab co tekst oryginału, a także, by sylaby akcentowane umieszczone zostały w tych samych miejscach, tak właśnie jak tu: „Non so *più* cosa *son*, cosa *faccio*” / „Nie wiem *sam*, co mi *jest*, co ja *robię*”¹².

W analizach muzykologicznych Berger wskazywał na precyzję Barańczaka nie tylko w zakresie rytmu i akcentacji, ale także rymu, odpowiedniości samogłoskowych i spółgłoskowych, wreszcie także zabaw instrumentalno-leksykalnych oraz językowych żartów. Na językową grę różnymi rejestrami mowy stosowanymi przez Barańczaka dla uzyskania efektu ironii, zabawy, humoru wskazywały także Barbara Judkowiak i Elżbieta Nowicka. Badaczki podkreślały zarazem, że „polski tekst osłabia obecny w dziele Da Pontego dworski charakter postaci”, sytuując je „w polu kultury egalitarnej, z ducha dziewiętnastowiecznej, jakoś «mieszczkańskiej»”¹³.

O inscenizacji widowiska operowego *Wesele Figara*, w którym wykorzystano polską wersję libretta w przekładzie Barańczaka, pisze Tomasz Cyz w posłowniu do książki *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*. Spektakl przygotowywany był przez studentów Wydziału Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej i Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Cyz, który współreżyserował widowisko, wspominając tamte zdarzenia, podkreślał również rolę libretta tłumaczonego przez Barańczaka na język polski:

Śpiewaliśmy Mozarta w wersji oryginalnej, do włoskich słów Da Pontego. Mnie natomiast przypadło w udziale jeszcze jedno zadanie: miałem przygotować do całego aktu napisy, które podczas dwóch pokazów miały towarzyszyć na tylnej ścianie sceny widzom-słuchaczom. Oczywiście na podstawie przekładu Stanisława Barańczaka.

Mogłem wtedy rozpoznać jeszcze jedną cechę tego Autora: poczucie humoru. [...] Stanisław Barańczak, przepisując pod nuty słowa włoskiego oryginału, nie zapomniał

¹² Tamże.

¹³ B. Judkowiak, E. Nowicka, „W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”, „Poznańskie Studia Polonistyczne” *Barańczak – poeta lector*, 1999 nr VI (XXVI), s. 166, 168.

o tym. [...] Pamiętam szczerą śmiech na widowni, która rozpoznawała grę słów – działającą tylko w połączeniu ze śpiewanym oryginałem i czytany tłumaczeniem¹⁴.

Michał Paweł Markowski, zastanawiając się nad twórczością Barańczaka, wyrażał przekonanie, że w jego poezji występuje „potoczność zaczarowana muzyką”¹⁵. „Dla Stanisława Barańczaka – pisał – egzystencja ma charakter muzyczny, *melos* w jego świecie poprzedza *logos* i *polis*. W jego świecie «zawsze uchyli / jakieś okno lub wyrok ta aria Mozarta»”¹⁶. Markowski przywołuje tu słynny wiersz Barańczaka *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, w którym pojawia się odniesienie do arii Cherubina z opery Mozarta *Wesele Figara*¹⁷. Aleksandra Reimann zwracała uwagę, że powstanie tego wiersza zbiega się z pracą nad tłumaczeniem libretta¹⁸. Nurtuje mnie pytanie, dlaczego Barańczak sięga do arii Cherubina, wybiera właśnie ten utwór? Podobne pytanie stawiała także Aleksandra Reimann. Chciałabym, odwołując się do innych kontekstów, poszukać dodatkowych, możliwych odpowiedzi.

Mozart od dziecka marzył o komponowaniu i scenicznym wystawianiu oper. Początkowo spełniał się w dziełach przynależnych do dziedziny *opera seria*, jednak jego wrodzone poczucie humoru skłaniało go w kierunku *opera buffa*, która wywodzi się z tradycji *commedii dell'arte* oraz kuglarskich przedstawień jarmarcznych i karnawałowych. Mozart, obdarzony – jak piszą autorzy *Drugiej śmierci opery* – „wrażliwością sceniczną i niezawodnym instynktem dramaturgicznym”¹⁹, zainteresował się wystawianą w Paryżu komedią Beaumarchais’go *Szalony dzień lub wesele Figara*, która za sprawą wyrażanej krytyki porządku społecznego borykała się z zastrzeżeniami cenzury i owiana była sławą skandalu. Włodzimierz Poźniak w następujących słowach kreślił tło historyczne towarzyszące spektaklom komedii Beaumarchais’go:

Pamiętajmy, że w czasach kiedy powstała, przygotowywały się wielkie wydarzenia. Świat feudalny chylił się do upadku, wrzenie rewolucyjne ogarniało narody, przybierając szczególnie wielkie nasilenie we Francji. Postępowe umysły epoki Oświecenia rozumiały dobrze sytuację, do której wytworzenia przyczyniły się

14 T. Cyz, *Barańczaka słuch (i humor) absolutny*, w: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, dz. cyt., s. 367–368.

15 M. P. Markowski, *W języku jak w domu*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47 (19.11), s. 8.

16 Tamże.

17 S. Barańczak, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, w: tegoż: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Wydawnictwo a5, Kraków 1998, s. 9.

18 A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013, s. 119.

19 S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 65.

zresztą same w dużym stopniu. Beaumarchais należał do osób, które z pasją walczyły o nowy ład społeczny. Nic też dziwnego, że w jego komedii niezależnie od ogólnej tendencji rewolucyjnej znalazły się zwroty, a nawet całe ustępy o tak silnym ładunku ideologicznym, że władze francuskie przez długi czas nie chciały sztuki dopuścić na scenę²⁰.

Ludwik XVI na zamkniętym spotkaniu, zapoznając się z treścią komedii i rozpatrując słuszność rozkazu jej ocenzurowania, miał powiedzieć: „By sztuka ta przestała siać zamęt, trzeba by wpieryw zburzyć Bastylie²¹”. Pięć lat później Bastylia została zdobyta. Napoleon, z kolei, podobno stwierdzał, że „*Wesele Figara* to rewolucja w działaniu” i deklarował, „że pod jego panowaniem Beaumarchais skończyłby w więzieniu²²”.

W 1784 roku komedia *Wesele Figara* została wystawiona w Paryżu i osiągnęła niebywały sukces oraz rozgłos w całej Europie. Mozart namówił Lorenza Da Ponte do napisania libretta operowego opartego na sztuce Beaumarchais’go. Jean Starobinski tłumaczy to następująco:

Fakt, że sztuka wywołała skandal i że krytykowała przywileje szlachty, nie byłby wystarczającym powodem. Mozart zapewne cenil w niej to wszystko, co mogło uaktywnić ekspresję muzyczną.[...] Muzyka Mozarta chciała biec wraz z akcją i znajdowała u Beaumarchais’go okazje do arii sytuacyjnych czy pięknych arii «na pożegnanie» [...] do wprowadzenia ansamblów i polifonicznego zderzenia postaci, co umożliwiałoby zmiany sytuacji i powikłania intrygi²³.

Lorenzo Da Ponte w pozostawionych przez siebie *Pamiętnikach* notował: „W miarę jak pisałem słowa, on pisał muzykę. W sześć tygodni wszystko było gotowe²⁴”. Współpracę kompozytora z librecistą Starobinski komentował w następujący sposób: Mozart „potrzebował tekstu poddającego się muzyce, która miała go porwać i przerosnąć²⁵”. Ten niespokojny duch rewolucyjnego przesłania w wymowie komedii Beaumarchais’go, powtórzony w librecie Da Ponte’go, współgrał z nowatorskimi rozwiązaniami kompozycyjnymi Mozarta. „Muzyczne dokonania Mozarta – pisał Charles Rosen – były zaiste rewolucyjne²⁶”.

20 W. Poźniak, „*Wesele Figara*” W. A. Mozarta, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956, s. 13.

21 S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 68

22 Tamże.

23 J. Starobinski, *Opery Da Ponte’go*, w: tegoż, *Czarodziejki*, przeł. M. Ochab, T. Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 81.

24 Cyt. za J. Starobinski, dz. cyt., s. 80.

25 J. Starobinski, dz. cyt., s. 80.

26 Cyt. za S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 53.

Krytyka społeczna wyrażona w *Weselu Figara* dotyczy postaci Hrabiego, reprezentującego porządek przywilejów feudalnych, który ostatecznie zostaje wyszydzony i upokorzony. Mozart i da Ponte dokonują jednak jeszcze jednego przekroczenia ustalonych granic społecznego życia. Jak zauważają Slavoj Žižek i Mladen Dolar, Mozart „opowiada się po stronie kobiet”²⁷:

W ostatecznym rachunku – piszą – za wszystkie sznurki pociągają kobiety, po których stronie zawsze, i to zarówno w aspekcie muzycznym, jak i dramaturgicznym, opowiada się z całego serca Mozart. [...] Finał *Wesela Figara* kolejny raz dowodzi, że do triumfu nad panem i aktu pojednania dojść może jedynie dzięki kobietom [...]. Wspólnota może zawiązać się jedynie wówczas, gdy kobiecość niczym przenikającym wszystkim eter swą szczególnością nadaje ton ogólności²⁸.

Analiza kobiecych ról w operach Mozarta prowadzi obu badaczy do spostrzeżeń na temat feminizmu Mozarta:

Feminizm Mozarta rzecz jasna (jeśli papier jest w stanie ścierpieć taki oksymoron) jest jednak wysoce ambiwalentny. Z jednej strony odwołuje się on do najbardziej konserwatywnych osiemnastowiecznych lęków i obaw dotyczących wierności kobiet i ich stałości w uczuciach. [...] Z drugiej jednak strony [...] to kobiecość przeciera szlak uniwersalności, powszechnej ludzkiej wspólnoty [...] torując drogę emancypacji²⁹.

Żeby jednak wszystkie plany i intrygi kobiet mogły się wypełnić szczęśliwie i konsolacyjnie w finale opery potrzebna była postać Cherubina, którą w przedstawieniu tradycyjnie grała śpiewaczka przebrana w strój męski:

Cherubin – pisze Starobinski – to figura płochego erosa, który nie wiąże się z żadnym konkretnym obiektem, lecz odnosi do całego świata – to on wprowadza zamęt i to jego pocałunki giną w nocnym zamieszaniu³⁰.

Podobnie erotyczną naturę tej postaci i jej zamącające działania podkreślają Žižek i Dolar:

Cherubin pojawia się jako – by użyć kategorii freudowskich – *Störer der Liebe* (intruz, który burzy miłość), irytujący element, który krzyżuje romantyczne plany,

²⁷ S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 63.

²⁸ Tamże, s. 73.

²⁹ Tamże, s. 64–65.

³⁰ J. Starobinski, dz. cyt., s. 84.

a z drugiej zaś jest on uosobieniem Kupidyna i Amora, symbolem seksualności *par excellence*³¹.

W *Weselu Figara* nauczyciel muzyki, Basilio, mówi o nim wprost: „ten smarkaty Kupidynek, co się dziś od rana / pętał pod twoimi drzwiami”³². Hrabia w gniewie woła: „Ten wyrostek / chce miłostek / i cudzych żon?”, „A więc on / niedorostek, / chce miłostek”³³. Žižek i Dolar konstatują:

Jest on osobliwym uosobieniem jednocześnie Kupidyna i cheruba (czule nazywanego w zdrobniałej formie cherubinem); jako pozbawiony płci anioł jest zarazem symbolem seksualności jako takiej, a pożądanie seksualne jest u niego tożsame z najwyższą formą narcyzmu³⁴.

W librecie Da Ponte w arii Figara Cherubin nazywany jest „Narcisetto, Adoncino d’amor”³⁵. W polskim przekładzie libretta Figaro śpiewa: „Adonisku rozkoszny”³⁶, „Narcytku, Adonisku miłości”³⁷. Barańczak nie wprowadza tych obarczonych symbolicznym znaczeniem imion i niejako pozbawia Cherubina narcystycznych skłonności, seksualności jako takiej, wysublimowanej i skierowanej także na siebie. Natomiast dokonuje dodatkowego zdrobnienia jego imienia, używając konsekwentnie imienia Cherubinek. Aria zazdrosnego Figara, widzącego w Cherubinie swojego rywala w miłosnych podbojach, w tłumaczeniu Barańczaka brzmi zatem następująco:

Dosyć już fruwać z kwiatka na kwiatek,
zawodzenia pod oknem serenad,
zakłócania snu dam i dziełatek,
i rumieńców, i spojrzeń spod rzęs!

Dosyć już kapelusza z piórami,
pysznych strojów, kapryśnych nastrojów,

31 S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 74-75.

32 *Wesele Figara. Opera komiczna w czterech aktach*, libretto: L. Da Ponte, tłum. S. Barańczak, w: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł...*, s. 194

33 Tamże, s. 196-197.

34 S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 75.

35 W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro. Drame giocoso in quattro atti*, libretto Lorenzo Da Ponte, dopo Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, Collegium Vocale Gent, dir. René Jacobs, Concerto Köln on AllMusic 2004, (CD-Audio), s. 120.

36 W. Poźniak, dz. cyt., s. 52. Cytat z libretta w przekładzie Zdzisława Jachimeckiego.

37 [https://pl.wikisource.org/wiki/Wesele_Figara_\(libretto\)/Akt_I#SCENA_VIII](https://pl.wikisource.org/wiki/Wesele_Figara_(libretto)/Akt_I#SCENA_VIII) [dostęp 24.02.2017]

planowania miłosnych podbojów,
jakby szansa w tym była i sens!³⁸

Barańczak, rezygnując z narcystycznych odniesień, opiera tłumaczony tekst na innym określeniu z arii Figara z libretta Da Ponte'go, gdzie Cherubin nazywany jest „farfallone amoroso”³⁹, co znaczy ‘kochliwy motylek, flirciarz’. U Barańczaka Cherubinek właśnie „fruwa z kwiatka na kwiatek”, jak motylek, co aż trzykrotnie powtórzone jest w niedługiej przeciw arii Figara. Autorzy *Drugiej śmierci opery* przypominają, że określenie postaci Cherubina w sposób odnoszący go do kochliwego motylka „sugeruje jego podwójną, zarazem anielską i erotyczną naturę”⁴⁰.

Słynna aria Cherubina, czy Cherubinka, jak chce Barańczak, z I aktu *Wesela Figara* zyskała ponadczasową sławę. Oto fragment tłumaczony przez Barańczaka:

Nie wiem sam,
co mi jest,
co ja robię,
z winy dam
ginie gdzieś
moje zdrowie:
widzę dekolt – o, 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 war⁴¹.

Włodzimierz Poźniak arię Cherubinka komentował następująco:

Jest to wyznanie budzących się uczuć młodego chłopca, jedyne w swoim rodzaju ze spotykanych w literaturze operowej. Odmalowana jest w nim z głębokim wyczućciem psychika młodzieńca, który nie wie jeszcze dobrze, dlaczego widok kobiety budzi w nim niepokój i pomieszanie⁴².

Jean Starobinski z zachwytem notował:

³⁸ *Wesele Figara*, dz. cyt., s. 208.

³⁹ W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*..., s. 120.

⁴⁰ S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 75.

⁴¹ *Wesele Figara*, dz. cyt., s. 189.

⁴² W. Poźniak, dz. cyt., s. 44.

W tej piosence [...], daje się słyszeć cudowny nadmiar, energia gubi się i na nowo wzbiera, nie mogąc się zatrzymać na ciałach i przedmiotach. Miłosne pożądanie wyrwa się gdzieś w dal za tym, co umyka, po czym wraca, gdyż potrzebuje osiągnąć jakiegokolwiek celu⁴³.

Karol Berger również zwracał uwagę na erotyczną naturę arii:

już nigdy nikt nie uchwyci z taką precyzją hormonalnego zawirowania, jakiego ofiarą pada młodzież. Śpiewający kobiecym głosem Cherubinek-Eros jest androginiczny, bo to on właśnie łączy na nowo te rozdzielone połówki [mitycznych, androginicznych kochanków], o których opowiadał nam Arystofanes⁴⁴.

Žižek i Dolar, z kolei, przywołują interpretację Brigid Brophy, w myśl której aria Cherubina to „monolog fallusa” wyprzedzający o kilka stuleci *Monologi Waginy* Eve Ensler⁴⁵. Dlaczego zatem Barańczak w swoim słynnym wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* przywołuje arię Cherubinka cytując pierwsze jej słowa: „Non so più”, „Nie wiem już”?

Wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* realizuje szczególnie ceniony przez Barańczaka gatunek poetycki – villanelę⁴⁶. Zgodnie z zasadą villanelli pierwsza strofa jak w muzycznej ekspozycji prezentuje dwa tematy – dwa wersy refreniczne:

I temat: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta,*

kiedy szedłeś wzdłuż bloku. A w tej samej chwili

II temat: *walily się i z gruzów wstawaly mocarstwa*⁴⁷.

Wersy refreniczne naprzemiennie wracają w zakończeniu każdej tercyny, można powiedzieć: gonią się jak w przebiegu fugi, by spotkać się pogodzone w ostatniej kwadrynie, w finalnym dwuwiersie zamknięcia. W wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* zgodnie z zasadą kontrastujących tematów villanelli zestawione zostają dwa sprzeczne porządki istnienia. Odwołując się do stosowanych przez Barańczaka kategorii, przejętych za Thomasem Hardym, można nazwać je Mijaniem i Trwaniem⁴⁸. W wierszu rzeczywistość w jej historycznym przebiegu

⁴³ J. Starobinski, dz. cyt., s. 95.

⁴⁴ K. Berger, dz. cyt., s. 15.

⁴⁵ S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 76.

⁴⁶ Na temat gatunku villanelli pisałam w mojej książce, zob. J. Dembińska-Pawelec: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

⁴⁷ S. Barańczak, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, dz. cyt., s. 9.

⁴⁸ *Pesymista, który nie podnosi głosu*, ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy, „Magazyn Gazety Wyborczej” (2.09.1999), nr 35 (349), s. 20.

ukazana jest w postaci nieustannie ginących i odradzających się mocarstw, które „wałą się” i wstają z gruzów, odbudowywane i „wznoszone” przez kolejne generacje ludzi nazywanych w wierszu „kopczykami gruzów”. W ten sposób ujmuje Barańczak porządek Mijania. Widać w tym poetyckim obrazie wyraźnie wpisaną aluzję do wspomnianych wcześniej okoliczności zburzenia Bastylii i kolejno następujących procesów rewolucji i restauracji. „Żart” objawiający się na scenie w postaci opery komicznej w doświadczeniu realności społecznej okazuje się także, jak czytamy w wierszu, „żartem na / śmierć i życie”.

Porządek Trwania reprezentuje w wierszu aria Mozarta. W takim duchu jako hymn na cześć wiecznotrwałej sztuki odczytywany był najczęściej wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. Tylko dlatego dla tej reprezentacji wybrał Barańczak arię Cherubina, „monolog fallusa” wyrażający „miłosne pożądanie”, pieśń niedojrzałego wyrostka śpiewaną przez kobietę udającą młodzieńca przebranego w damskie suknie? Odpowiedź może być prosta: poeta przywołał ją z oczarowania i fascynacji, o czym zaświadczał w jednym z wywiadów, mówiąc: „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”⁴⁹.

Czy to jednak wyjaśnia, dlaczego długim, historycznym dziejom przeciwstawia poeta niewielkich rozmiarów arię Cherubinka rozpoczynającą się słowami „Non so più”, „Nie wiem już”, „Nie wiem, kim jestem”? To oczywiście, charakterystyczny dla poetyki Barańczaka, zabieg ironii, na który wskazywała także Aleksandra Reimann. Spotęgowany jest on już w wersji, w którym intertekstualnie wprowadzony jest cytat z libretta Da Ponte’go: „Non so più» – ten żar róż bez ciężaru, ten żart”. W trudnej do wypowiedzenia, instrumentalnej, kalamburowej kombinacji głoskowej, powtarzającej się niemal jak echo, można dosłyszeć komiczne: żart, żart, żart. Dodatkowo Barańczak sygnalizuje ironiczny dystans w wypowiedzi podmiotu. Przeświadczenie o wiecznotrwałym oddziaływaniu muzyki opatrzone jest w wierszu wątpliwą refleksją: to „na niczym nie oparta / wiara, że to nie błąd”. Doskonała aria Mozarta zaistniała wskutek działania „martwej ręki”, która zapisała ją „niepoczytalnie”, a więc w afekcie, gorączkowo, nieczytelnie, szaleńczo (tak jak przeżywał „Szalony dzień” weselny Figaro Beaumarchais’go). Cały ten komizm słowny, będący być może także pogłosem komediowego libretta do opery *buffa*, tworzy ironiczny dystans obniżający patos wzniesłego przeciwstawienia Sztuki i Historii.

Na obecność arii Cherubina można też spojrzeć jeszcze inaczej. Barańczak, który śpiewa tą pieśń od dziecka, zna ją na pamięć, słucha setki razy, nie tylko cytuje jej pierwsze słowa „Non so più”, ale niejako przywołuje pełną jej treść, a po-

⁴⁹ S. Barańczak, M. Weiss-Grzesiński, rozmowa, w: W. A. Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*, libretto według P. Beaumarchais’go L. Da Ponte, reżyseria M. Weiss-Grzesiński, K. Szaniecki, *Program Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu*, Poznań 1995, s. 11.

średnio także przebieg akcji *Wesela Figara*. Aria Cherubina opowiada o przeżywanym uczuciu miłości, podobnie jak całe libretto Da Ponte'go. W tym względzie Starobinski, Žižek i Dolar są zgodni. Autor *Czarodziejek* pisze:

Każdy płonie miłością po swojemu i każdej odmianie miłości odpowiada właściwa jej muzyka. [...] Widzimy i słyszymy, jak kręci się mikrokosmos uczuć, cudownie znajdując swój rytm, swoje barwy głosów, swój koloryt tonalny⁵⁰.

Przywołując arię Cherubina w wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, Barańczak porządkowi Mijania przeciwstawił potęgę miłości, szczęśliwe zakończenie perypetii Zuzanny i Figara jest tego potwierdzeniem. W wersie „Non so più» – ten żar róż bez ciężaru, ten żart” w głoskowej instrumentacji można też dosłyszeć słowo „żar” jako ‘żar uczuć’, ‘żar miłości’.

Wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* opublikowany był w tomie *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Ma on znaczenie szczególne. To utwór otwierający, który pełni rolę introdukcji. W tym, jak się okazało, ostatnim zbiorze poezji Barańczaka znajduje się także cykl zatytułowany *Piosenki, nie śpiewane Żonie: (wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne)* z madrygałem, arią, bluesem, alba i serenadą, a także villanella *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* dedykowana „Ani, jedynej”. Kodą w kompozycji tomu *Chirurgiczna precyzja* jest wiersz *Płynąc na Sutton Island*, który opowiada o wspólnym, dorocznym wyjeździe wakacyjnym pary kochających się osób na wyspę Sutton – miejsce obdarzone przez nich uczuciem przywiązania i miłości. Coroczny pobyt pozwala im utrzymać iluzję Trwania, przeżywania wspólnego czasu poza czasem, bez poczucia jego upływania. W kontekście całościowego zamysłu *Chirurgicznej precyzji* i zawartych tam utworów o charakterze liryki miłosnej otwierający wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* wydawać się może jeszcze jedną pieśnią dedykowaną i „nie śpiewaną Żonie”. Pozostaje także miłosną arią darowaną wszystkim czytelnikom.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Wydawnictwo a5, Poznań 1992.
- Barańczak Stanisław, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, w: Stanisław Barańczak, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Wydawnictwo a5, Kraków 1998, s. 9

⁵⁰ J. Starobinski, dz. cyt., s. 85.

- Berger Karol, *Koncert Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza” nr 9. 8921 (12.01.2017), s. 15.
- Cyz Tomasz, *Barańczaka słuch (i humor) absolutny*, w: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wybór Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2016, s. 362–371.
- Dembińska-Pawelec Joanna: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Judkowiak Barbara, Nowicka Elżbieta, „*W operze słowo jest także ważne*”: *Barańczakowe „Wesele Figara”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” *Barańczak – poeta lector*, 1999 nr VI (XXVI), s. 157–170.
- Markowski Michał Paweł, *W języku jak w domu*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47 (19.11), s. 8.
- Mozart Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 67, s. 156–168.
- Mozart Wolfgang Amadeusz, *Le Nozze di Figaro. Dramma giocoso in quattro atti*, libretto Lorenzo Da Ponte, dopo Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, Collegium Vocale Gent, dir. René Jacobs, Concerto Köln on AllMusic 2004, (CD-Audio).
- Mozart Wolfgang Amadeusz, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*, libretto Lorenzo Da Ponte, tłum. Stanisław Barańczak, „Res Facta Nova” 997, nr 2 (11), s. 95–150.
- Mozart Wolfgang Amadeusz, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*, libretto według Pierra Augustin Caron de Beaumarchais’go Lorenzo Da Ponte, reżyseria Marek Weiss-Grzebiński, Krzysztof Szaniecki, *Program Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu*, Poznań 1995.
- Pesymista, który nie podnosi głosu*, ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy, „Magazyn Gazety Wyborczej” (2.09.1999), nr 35 (349), s. 20–22.
- Po stronie sensu*, ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska, *Roman Bąk, Paweł Kozacki OP*, „W drodze” 1995, nr 10, s. 51–65.
- Poźniak Włodzimierz, „*Wesele Figara*” *W. A. Mozarta*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956.
- Reimann Aleksandra, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwazkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013
- Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wybór Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2016.
- Starobinski Jean, *Opery Da Pontego*, w: Jean Starobinski, *Czarodziejki*, przeł. Maryna Ochab, Tomasz Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 61–98.
- Žižek Slavoj, Dolar Mladen, *Druga śmierć opery*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Joanna Dembińska-Pawelec

Stanisław Barańczak słucha Mozarta

Streszczenie

Szkic prezentuje interpretację wiersza Stanisława Barańczaka *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. Barańczak jest tłumaczem libretta operowego Lorenza Da Pontego do opery Mozarta *Wesele Figara*. Fragment arii Cherubina wykorzystał poeta jako cytaty w wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. W szkicu Autorka przybliży problematykę przekładu tekstu wokalnego w ujęciu Barańczaka i odwołuje się do współczesnych odczytań libretta Da Pontego (J. Starobinski, S. Žižek i M. Dolar) podkreślających nie tylko miłosny, ale także polityczny i rewolucyjny charakter opery *Wesele Figara*. W kontekście tych spostrzeżeń Autorka interpretuje wiersz Barańczaka wskazując na trwanie sztuki przeciwstawione destrukcji historii, podkreśla przy tym wpisane w tekst utworu przekonanie poety o prymarnym znaczeniu miłości w egzystencji ludzi.

Słowa kluczowe: Stanisław Barańczak, Wolfgang A. Mozart, Lorenzo Da Ponte, *Wesele Figara*, *Aria Cherubina*

Stanisław Barańczak listens to Mozart

Summary

This essay presents an interpretation of Stanisław Barańczak poem *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. Barańczak translated the libretto of Lorenzo Da Ponte to the Mozart's opera *The Marriage of Figaro*. A fragment of the aria sung by Cherubino was used by the poet as a quotation in the poem *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. This essay discusses the problem of the translation of the text by Barańczak. The present author evokes contemporary opinions of the libretto by Da Ponte (Starobinski, Žižek and Dolar), which emphasize not only the love, but also the political and revolutionary character of the opera *The Marriage of Figaro*. In this context, the author of the essay interprets Barańczak's poem pointing to the permanent nature of art contrasted with the destruction of history and emphasizes the poet's conviction expressed in the text about the primary meaning of love in people's lives.

Keywords: Stanisław Barańczak, Wolfgang A. Mozart, Lorenzo Da Ponte, *The Marriage of Figaro*, *Cherubino's Aria*

dr hab. prof. UŚ Joanna Dembińska-Pawelec – pracuje w Zakładzie Teorii Literatury na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Prowadzi badania z zakresu poezji współczesnej, genologii oraz interferencji literatury i sztuki. Autorka książek: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (1999), *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)* (2010), *Arabeska. Szkice o poezji* (2013). Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Ruchu Literackim”. Wraz z prof. Constantinem Geambașu przygotowywała publikację wyboru wierszy Stanisława Barańczaka w języku rumuńskim *Mușcă-ți limba. Antologie de versuri* (București 2018).