

Arcydzieła Barańczaka. Zgubione i ocalone

Ewa Łętowska*

21 stycznia 2017 | 09:05



[3](#)

[ZDJĘCIA](#)

26.12. - Stanisław Barańczak - badacz literatury, poeta, krytyk i tłumacz.

Bez wykonawcy muzyka jest martwa. Podobnie prawo: musi podlegać interpretacji. Interpretator-wykonawca może być wierny tekstowi, ale może też pogrzebać jego sens. Przesłonić go lub ozdobić

I niewolnicze posłuszeństwo pierwotnej tradycji, i lekceważenie tekstu traktowanego tylko jako pretekst do własnej twórczej ekspresji, w jednakowym stopniu oznaczają niewierność tekstowi”. Tak mówiłam w wykładzie o interpretacyjnych podobieństwach muzyki i prawa w Akademii Muzycznej w 2005 r., a pełny tytuł wykładu inaugurującego rok akademicki brzmiał: „Communicare et humanum et necesse est – o komunikacyjnej misji muzyków i prawników”.

Muzyka „dochodzi do głosu głównie w wykonaniach i odbiorze” i to decyduje o jej podobieństwie do prawa, także istniejącego dzięki interpretacji i poprzez nią trafiającego do odbiorcy. Bez wykonawcy muzyka jest martwa, a dla słuchaczy – nie istnieje.

Podobnie z prawem: stosowane z natury rzeczy podlega interpretacji. Interpretator-wykonawca w obu sytuacjach – i gdy wykonuje muzykę, i gdy stosuje prawo – może być wierny tekstowi, może

go uratować, może pogrzebać jego sens i rację istnienia, może go wykorzystać, zdradzić, wypaczyć, przesłonić, ozdobić.

Te podobieństwa od dawna mnie fascynują i dziwię się, że muzykom i prawnikom trzeba to dopiero tłumaczyć.

W zakresie swej komunikacyjnej misji i związanych z tym problemów muzyka i prawo nie są jednak odosobnione. Taką samą „komunikacyjną misją” są bowiem obarczeni tłumacze-translatorzy przyswajający kulturze oryginały napisane w innym języku. I dobrze o tym wiedzą.

Niezależnie od tego, czy trudzą się nad prozą (Słomczyński nad „Ulisessem”), poezją (legendarne Tuwimowskie męki nad Puszkinem albo kłopoty z polskimi edycjami Kawafisa) czy esejem historycznym (arcyciekawe książki Elżbiety Tabakowskiej, tłumaczki Normana Daviesa, „O przekładzie na przykładzie”, Znak, 2003, czy „Tłumacząc się z tłumaczenia”, Znak, 2009), zawsze stają wobec wątpliwości, czy efekt ich pracy okaże się ocalony, czy zgubiony w tłumaczeniu i ile ma (lub musi?) pozostać między wierszami przekładu.

„Tłumacz nie może być kochankiem tekstu” (Jerzy Jarniewicz); „Czary-mary w języku” (Małgorzata Łukasiewicz); „Tłumaczenie jest rozwiązywaniem krzyżówek” (Anna Wasilewska), „Zdania na czterech łapach” (Ryszard Engelking) – tak wybitni tłumacze-translatorzy mówią o łamigłówkach swojej pracy (tom „Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie”, Zofia Zaleska, Czarne, 2016).

Niedawno zmarły poeta, eseista i tłumacz, w każdym wcieleniu człowiek wielu talentów, Stanisław Barańczak poświęcił tym zagadnieniom wiele ze swej eseistyki. Wydając „szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów”, sformułował słynny mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny. Kończy go smutną, acz niepozbawioną osobistej satysfakcji konstatacją, że „dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”, że tłumacze-interpretatorzy lecą zbyt niskim lotem.

Dla Barańczaka standardem tłumaczenia ma być (jako warunek konieczny, choć niewystarczający poprawności) zachowanie autonomicznej wartości poetyckiej przekładu. Inaczej mówiąc: tłumacz sam musi być wybitnym poetą w swoim emploi. I dopiero jeżeli „uznajemy przekład za utwór poetycki w autonomicznym sensie wybitny – a, wtedy możemy przejść do drugiego etapu oceny: zastanowienia się nad tym, jaką cenę w momencie odstępstw od powierzchniowej semantycznej »wierności« zapłacił tłumacz za osiągniętą przez siebie poetycką wybitność”.

„Dominanta semantyczna” to „pełnia semantycznego potencjału zawierająca się zarówno w bezpośrednio dostępnych lekturze słowach i zdaniach, jak i w poetyckiej organizacji wypowiedzi. Każdy wybitny utwór poetycki jest miniaturowym modelem świata i w modelu tym dosłownie każdy element składowy – od sumy wypowiedzianych wprost twierdzeń do najdrobniejszych atomów pozbawionej w zasadzie samodzielnego znaczenia fonetyki, od przynależności gatunkowej czy nawiązań do tradycji aż do wewnątrztekstowych problemów składni czy gramatyki – może dzięki odpowiedniej organizacji tekstu wziąć udział w procesie wytwarzania znaczeń”.

Specjalizujące się w poezji (i w Barańczaku) wydawnictwo a5 wypuściło w zeszłym roku na rynek tom jego translacji tekstów „śpiewanych”. To fragmenty Bachowskiej „Pasji według św. Mateusza” (słowa Picander), „Dydona i Eneasz” Purcella (libretto Nahum Tate), libretta Da Ponte do Mozartowskiego „Don Giovanniego” i „Wesela Figara”, a także „Księżycowy Pierrot” Arnolda Schönberga ([Albert](#) Giraud, słowa niemieckie Otto Erich Hartleben) oraz piąta pieśń z „Podróży zimowej” Schuberta (słowa Wilhelm Müller).

Muzykalia występujące w poezji Barańczaka są znane. Ale relacja muzyka – poezja interesowała poetę nie tylko jako temat czy przedmiot wiersza („na którymś piętrze ta aria Mozarta”, „Tenorzy”, „Hi-Fi”, „Bist du bei mir”, „Aria: awaria”). Recenzowany tom zawiera dowody fascynacji poety związkami między tekstem i muzyką także w ich warstwie niejako technicznej i warsztatowej, decydującej o integralności dzieła, gdzie muzyka i tekst są jednością, i dlatego właśnie stanowi to wyzwanie dla tłumacza tekstu. Idzie wszak o twórcę, który wedle własnych słów „u wielbił wymądrzać się na temat tego, jak powinien wyglądać dobry przekład poetycki”, i jednocześnie „u wielbił Mozarta”.

Dodajmy od razu: krytykując (czasem zresztą dość bezceremonialnie) innych tłumaczy, sam łatwizny tu nie wybierał. W końcu „utekstowanie” muzyki, przy zachowaniu wierności wyśrubowanemu standardowi jakości poetyckiego przekładu, oznacza coś w rodzaju jazdy slalomem na jednej nartcie i przy zmniejszonym rozstawie bramek.

Przekład poezji śpiewanej piętrzy trudności tłumacza. Weźmy odrzucone w podanym wyżej cytacie z Barańczaka samodzielne znaczenie fonetyki. Ono dla „wokalnności” ma ogromne znaczenie. Przykład? Aria ze „Strasznego dworu”: „Baczność, Stefanie,/ wszak się przyrzekło żyć w beżennym stanie”. Spółgłoski syczące, wybuchowe, zbitki spółgłoskowe – kto poza Polakami jest w stanie poprawnie to wymówić? A co dopiero wyśpiewać?

Nie bez przyczyny wyśmiewane przez Barańczaka, lecz obfitujące w wygodne wokalnie samogłoski i ułatwiające rymowanie zaimki: „o synu mój, jam matka twa”, ozdabiają, ku niekłamanej satysfakcji śpiewaków, tekst każdego libretta w języku polskim.

Jeżeli porządny, przygotowany wedle maksymalistycznego manifestu translacyjnego przekład wiersza jest trudną łamigłówką, to tłumaczenie tekstu „do śpiewania” staje się arcytrudne, i to do kwadratu. Nawet jeżeli uporamy się z charakterystycznym dla polszczyzny deficytem rymów męskich, w które obfituje tekst śpiewany (z uwagi na częste frazy kończące się nutą akcentowaną), to nie możemy zamienić pięciostopowego jambu na trzynastozgłoskowca, aby wydłużyć pojemność wersu. To ujdzie w przekładzie poezji, ale w pieśni czy arii metrum wiersza jest zrosnięte z organizacją muzyki, jej podziałem na takty, z frazowaniem. Do normalnych dla tłumaczy wierszy kłopotów z rytmem i średniówką dochodzi akcentowanie, wyznaczone przez kompozytora, a nie przez przekładany tekst.

Aby wiersz można było wykonać jako pieśń, tłumacz musi się wykazać najwyższą zręcznością prozodyczną. Przekład powinien mieć segmentację odpowiadającą muzycznemu podziałowi na

frazy, zachować sylabiczno-akcentową strukturę oryginału, jego konstrukcję metryczną i jego nadrzędny rytm. Akcent językowy musi się pokrywać z akcentem muzycznym. Eliza nie przyjdzie nam z pomocą, łamiąc granicę frazy muzycznej, gdy szukamy trudnego rymu.

A przecież jeszcze nic nie powiedzieliśmy o znaczeniach, jakie tekst niesie, o kontekstach kulturowych czy historycznoliterackich, o humorze, grze słów i innych takich drobiazgach. Tłumaczenia „muzyczne” Stanisława Barańczaka, obecnie opublikowane w jednym tomie, są świadectwem talentu i zarazem wierności własnemu manifestowi: to poezja świetna, bogata znaczeniami, kontekstami, obrazami. Nie tylko piękna, ale też wierna „dominantom semantycznym”.

W 1994 r. Barańczak zastąpił własnymi oryginalne teksty Wilhelma Müllera składające się na Schubertowski cykl „Podróż zimowa”. Mimo uwspółcześnienia obrazowania zachował koncept oryginału. Zaledwie jedna pozycja cyklu („Lipa”) jest tłumaczeniem. Reszta, 23 pieśni, to kontrafaktura, czyli nowe „utekstowanie” znanej muzyki.

Pierwszy odtwórca tej „Neo-Winterreise” Jerzy Artysz: „Barańczak oddał własnym słowem to, co podpowiedziała mu muzyczna wyobraźnia Schuberta. (.) Odniósł »Podróż zimową« do realiów naszego życia. Cykl wyzwolony z romantycznego słowa, osadzony w kontekście naszej rzeczywistości, staje się dla dzisiejszego odbiorcy bardziej dramatyczny. Często szokuje. Gdy śpiewam te pieśni, nierzadko, oprócz zachwytu, czuję zakłopotanie słuchaczy”.

Szokuje? Ano Lirnik, wędrujący ze swym instrumentem od wioski do wioski (ostatnia pieśń cyklu), teraz tak ma: „W uszach tkwią słuchawki, więc na [sercu](#) ma/ kieszonkowe radio – znowu: tak jak ja./ Mógłbym się założyć o Nic lub o Byt,/ że nie słucha rapu z kompaktowych płyt;/ prędzej już Schuberta – to ten chyba typ „.

Rzeczywiście, dla wychowanych na klasyce trochę to może trywialne, ale zarazem – tu się ciśnie słowo – uwodzicielskie: dla tych, którzy dopiero drogę do tej klasyki – dla siebie – przecierają. W końcu w czasach Schuberta i Müllera lirnicy też chyba byli trywialni.

U Barańczaka różnica między kontrafakturą i tłumaczeniem jest bardziej płynna niż u po prostu „przekładających” teksty pieśni i librett, dla których „semantyczne dominanty” oryginału bywają niedostrzegalne, a „wokalność” nowego tekstu jest najwyższym przykazaniem. Dlatego zapewne jego przekłady librett są określane jako „wersja polska”, a nie po prostu jako „tłumaczenie”.

Charakterystyczne u Barańczaka jest szukanie brzmieniowej ekwiwalentności wobec oryginałów. W „Don Giovannim” aria tenora „Dalla sua pace” przybiera postać „Sam prawie płaczę”, a aria sopranowa „Or sai chi l'onore” brzmi: „To on mnie z honoru”. Trochę szkoda, że Barańczak poniechał zamiaru (ponoć miał!) przełożenia duetu „La ci darem la mano” na zabawne „Ja ci daremna, mamó” i pozostał przy grzecznym „Daj mi tę dłoń kochaną”.

[Poznań](#), rodzinne miasto poety, to zarazem ośrodek intensywnych badań nad teatrem muzycznym i w ogólności „muzyką śpiewaną”. Nie tylko więc przekłady Barańczaka doczekały się już analiz muzykologicznych, sporów między językoznawcami i krytykami muzycznymi, deliberacji kongresowych i prac magisterskich. Wypróbowano je też na tamtejszej scenie, wystawiając „[Wesele Figara](#)”.

Kiedy jednak ostatnio tamże wystawiono „Dydonę i Eneasza” Purcella, nie sięgnięto już do jego przekładu. Chyba więc ma rację Tomasz Cyz, który w posłowie do tomu „Barańczak słucha arcydzieł” pisze, że po wysłuchaniu w 2005 r. „Wesela Figara” „śpiewanego właśnie po polsku, w przekładzie Stanisława Barańczaka – czułem jakiś dziwny szelest w tych słowach. Jakby ich siła, skrzący się tu i ówdzie dowcip, puls, spełniały się nie w śpiewie, tylko w czytaniu. W czytaniu dziejącym się równolegle do oryginalnego śpiewu. Może ktoś wpadnie na pomysł, żeby te libretta w polskim przekładzie przeczytać – przy użyciu modnego dziś hasła – performatywnie”.

Kiedyś podobny eksperyment (zrobiła to jakaś radiostacja) zaryzykowano z tetralogią Wagnera. Ale Wagner był nienadzwyczajnym poetą. Barańczak poetą jest świetnym – może aż za dobrym jak na potrzeby operowego tekstu. Bo chce tam umieścić całe bogactwo semantyczne i kulturowe oryginału dostrzegane przez siebie: wyrafinowanego znawcę języka, odniesień i aluzji znaczeniowych, człowieka wykształconego, ironicznego i dowcipnego. Może tego rzeczywiście trochę za dużo dla słuchacza, który przyszedł do opery śledzić przedstawienie, słuchając śpiewu?

***PROF. DR HAB. EWA ŁĘTOWSKA** – prawniczka, pierwsza polska rzecznik praw obywatelskich, b. sędzia Naczelnego Sądu Administracyjnego i sędzia Trybunału Konstytucyjnego w stanie spoczynku. Melomanka co najmniej od czasu studiów

„Stanisław Barańczak słucha arcydzieł”, Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5, tom 87, [Kraków](#) 2016. Wybór Ryszard Krynicki, ilustracje Wojciech Wołyński, posłowie Tomasz Cyz