

Harmonia, polifonia czy zgrzytliwy dysonans? O samotności w *Winterreise* Wilhelma Müllera, Franza Schuberta i Stanisława Barańczaka

Anna Leśniewska

Uniwersytet Śląski

ORCID 0000-0001-9696-6253

Abstract

Harmony, polyphony or a jarring dissonance? On loneliness in Müller, Schubert and Baranczak's „Winterreise”

In the article *Harmony, polyphony or a jarring dissonance? About loneliness in Müller, Schubert and Baranczak's 'Winterreise'*, Anna Leśniewska juxtaposes different views on the process of experiencing the state of loneliness and despair: an exalted Werther romantic confronted with the cold-hearted rationalism of a 20th century cosmopolitan. The first stance is presented in *Winterreise*, a cycle of songs by Franz Schubert from 1827 to the lyrics of Wilhelm Müller, which is an extremely expressive demonstration of man's existential problems in the 1820s – including loneliness, a crisis of subjectivity, the failure of love, a sense of individual isolation, and attempts to gradually accept the approaching death without a certainty of existence of afterlife. The romantic view is contrasted with the poetic counterfactual *Winter Journey. Poems to the music by Franz Schubert (Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta)* written by Stanisław Barańczak in 1994 – a volume of poems strongly associated

Anna Leśniewska, studentka kulturoznawstwa w ramach Indywidualnych Studiów Międzyobszarowych na Uniwersytecie Śląskim; członkini Stowarzyszenia Przestrzeń Otwarcia, działającego za pomocą narzędzi animacji kulturowej w obszarach szeroko pojętych wykluczeń; współzałożycielka studenckiego Koła Naukowego LogiSMos, działającego przy Kolegium ISM UŚ, zrzeszającego studentów chętnych do uskuteczniania dialogu przekraczającego akademickie podziały dziedzinowe; swoje zainteresowania naukowe skupia między innymi wokół sieci interrelacji zachodzących pomiędzy: refleksją teoretycznokulturową, estetyką muzyczną XIX i XX wieku oraz projektami intermedialnymi.

ania.lesniewska707@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*

OPEN  ACCESS

with Schubert's songs through explicit and implicit references, but remaining an autonomous creation.

These two incompatible epochs condition the development of completely different crises related to an individual's infirmity towards the problem of loneliness, his social maladjustment and isolation caused by it, and his doubts about the meaning of human existence in the sense of metaphysical emptiness. Assuming a comparative perspective, one can feel a constant tension between *Winterreise* and *Winter Journey*. Evidently, Barańczak's *Journey* is an idiosyncratic response to the 19th century work, but the comparison of these shots and the study of their interrelations is made possible by the musical layer – the compositions of Franz Schubert – that links the two works and creates the "effect of mutual references in the Müller-Schubert-Barańczak triangle" described by Anna Węgrzyniakowa. Barańczak's *Winter Journey*, considered as a poetic counterfactual, grants a possibility of approaching the three texts comparatively; in this way, it allows us to confront Müller's and Barańczak's visions to answer the questions formulated by men of the 19th and late 20th centuries, accompanied by Schubert's compositions.

Keywords: *Winterreise*, *Winter Journey*, intermediality, loneliness, Schubert, Barańczak

Nikt nie poczuje cudzego smutku, nikt nie zrozumie cudzej radości! Ludzie wyobrażają sobie, że mogą dotrzeć do siebie nawzajem, ale w rzeczywistości tylko się mijają. Biada temu, kto zda sobie z tego sprawę! – Franz Schubert, wpis do dziennika z 27 marca 1824 roku

(Bostridge 2019: 274)

Wprowadzenie

Rozpatrując kwestię intermedialności w sztuce, nie sposób nie pochylić się nad wyjątkowym jej przykładem, który wyłania się pod wpływem dialogowania ze sobą tekstów *Winterreise* Franza Schuberta i *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka. Pierwowzór stanowi jedno z dzieł będących dziedzictwem dziewiętnastowiecznej niemieckiej kultury muzycznej – cykl pieśni *Winterreise*, skomponowanych w 1827 roku przez Franza Schuberta do liryków Wilhelma Müllera. Jest to już od momentu powstania kompozycja znana i uznana, wielokrotnie wykonywana na scenach całego świata; powtarzając za Piotrem Deptuchem, jest to:

nie tylko jeden z kamieni milowych rozwoju muzyki romantycznej, ale też jedna z najwspanialszych metafor ludzkiej samotności i nieuchronności losu, stawiająca dzieło w pantheonie największych arcydzieł – nie tylko muzycznych (Deptuch 2015).

Doczekała się też wielu intrygujących nagrań – wspomnieć można chociaż o bardziej kanonicznych wykonaniach duetu Dietricha Fischera-Dieskausa z Geraldem Moorem czy zmarłego niedawno Petera Schreiera ze Sviatoslavem Richterem. Oprócz niemieckich głosów niekwestionowanym mistrzem Schubertowskich pieśni jest Ian Bostridge, który oprócz szeregu nagrań dokonał w 1994 roku we współpracy z pianistą Juliušem Drakiem realizacji filmu *Win-*

terreise, będącego rodzajem monodramatycznego przedstawienia historii Müllerskiego wędrowca. W 2019 roku ukazało się polskie tłumaczenie książki Bostridge'a *Podróż zimowa Schuberta. Anatomia obsesji*, poświęconej gruntownej analizie tła epoki, która wydała *Winterreise*; szczególnie odkrywcze okazują się być rozważania na temat zależności historyczno-społecznych, w których żyli tak sami twórcy owego cyklu pieśni, jak i wykreowany przez nich bohater, a także liczne odniesienia do sieci muzycznych i literackich połączeń tematycznych.

Z polskich nagrań *Winterreise* z pewnością warto zwrócić uwagę na wykonania Jerzego Artysza z Katarzyną Jankowską czy na nowszą realizację, dokonaną w 2015 roku przez Karola Kozłowskiego i Jolanę Pawlik. Nie brakuje też frapujących trawestacji – w styczniu 2016 roku Bôlt Records wydał dwa albumy *Winterreise* poddane dalekiej interpretacji konceptualnej; jednej dokonała Joanna Halszka Sokołowska, której płyta, podążając za recenzją producenta Michała Libery, „jest swego rodzaju nagraniem terenowym nocnej sesji w teatrze, śpiewem uchwyconym bez żadnych prób, za jednym podejściem, na tzw. »setkę«, nie zawiera żadnych poprawek ani studyjnych przekształceń” (Libera 2016: par. 6). Inne rozwiązanie artystyczne zaproponowały z kolei Barbara Kinga Majewska i Emilia Sitarz, których realizacja, choć zdecydowanie niedogmatyczna, koreluje jednak w wielu momentach z Schubertowską partyturą – przywołując ponownie słowa Libery, jest to lektura „otwarta i indywidualna, odkrywająca w legendarnej *Podróży zimowej* zupełnie nowe napięcia i zależności” (Libera 2016: par. 5).

Podane przykłady są naturalnie detalem wybranym z ogromu wykonań, interpretacji i unowocześnień, którym z zadziwiającym sukcesem wciąż poddaje się Schubertowskie pieśni. Abstrahując od żywego zainteresowania *Winterreise*, sposób, w jaki poruszony jest w niej problem samotności, doświadczenia nieszcześliwej miłości i przeraźliwej pustki wewnętrznej, a nawet stan szaleństwa i pragnienie śmierci, jest wciąż wiele mówiący o kondycji człowieka współczesnego.

O tej aktualności stanowi bardzo interesująca kontynuacja tematyczna – wydany przez Stanisława Barańczaka w 1994 roku tomik wierszy *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Jest to niejako uaktualnienie przez autora treści przekazanych przez duet Müller–Schubert, wiersze nie są bowiem tłumaczeniem (wyjątek stanowi *Lipa, Der Lindenbaum*, która została przez Barańczaka przełożona i umieszczona w tomiku jako wiersz V), a zupełnie autonomicznym tworem, pozostającym jednak w bardzo silnym związku z pierwowzorem. Otwiera to możliwość intertekstualnego, a w zasadzie intermedialnego badania Barańczakowskiej *Podróży*¹;

¹ Określenie *Podróż zimowa* zawsze dotyczyć będzie tomiku wierszy Stanisława Barańczaka; wspominając o cyklu pieśni Franza Schuberta będę korzystać z oryginalnej niemieckiej nazwy *Winterreise*.

już sam podtytuł (*wiersze do muzyki Franza Schuberta*), ewidentnie wskazuje na prymarny związek treści wierszy z konkretnym dziełem muzycznym, co Andrzej Hejmej określa jako „nieliterackie źródło literackiej konstrukcji” (Hejmej 2012: 138). Należy zatem opisać pokrótce specyfikę konstrukcji *Podróży*, stopień jej uwikłania w tekst pierwowzoru, przenoszenia akcentów znaczeniowych i konstruowania przez to odmiennego pola interpretacyjnego. Zdaniem Marcina Poprawskiego bowiem,

zaangażowanie Barańczaka w *Podróży zimowej* przekracza wszelkie możliwe do wyobrażenia sposoby muzycznego „zakotwiczenia” poezji. [...] Za sprawą tej twórczej, poetyckiej i polemicznie zaprojektowanej recepcji muzycznego arcydzieła słuchanie *Winterreise* po doświadczeniu *Podróży zimowej* nie będzie już nigdy takie jak przed nim (Poprawski 2003: 245-246).

Intermedialność w *Podróży zimowej*

Na nadrzędność intermedialnego funkcjonowania utworu zwraca uwagę już sam Barańczak, który, pragnąc podkreślić wagę muzycznych odniesień, wszystkie dwadzieścia cztery wiersze w *Podróży zimowej* „tytułuje” cyframi rzymskimi², umieszczając poniżej incipity kolejnych pieśni Schuberta; w ten sposób punktem wyjściowym do odczytania każdego z nich staje się przypisany doń utwór wokalny, nie zaś liryk Müllera. Współistnienie tekstu literackiego z tekstem muzycznym dokonuje się zatem w duecie Barańczak–Schubert w sposób wyjątkowy; wstawione motta muzyczne nie są użyte w funkcji czysto informacyjnej (incipity można traktować jako „cytat w spisie treści w edycjach kompozycji muzycznych”, lecz sama treść dalszego tekstu literackiego nie jest opisem przywołanego dzieła muzycznego), nie pełnią też funkcji ekspresywnej – nie zastępują fragmentu opisu literackiego (Hejmej 2012: 73-74). Stanowią raczej przypis, odsyłający czytelnika do przywołanego utworu jeszcze przed poznaniem samego wiersza. Zasadne okazuje się zatem badanie specyfiki tych zależności jako „partytury literackiej”, będącej „partyturą w rękach badacza literatury”, dzięki której próbuje się stworzyć pomost pomiędzy odmiennymi kodami semantycznymi. Taką metodę recepcji dzieła proponuje Barańczak – we wstępie do *Podróży zimowej* stwierdza:

Choć związek między moimi utworami a muzyką Schuberta jest bardziej intymny i ścisły, moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać

² Oznaczanie w tekście wierszy za pomocą cyfr rzymskich będzie zatem odwołaniem do danego wiersza z *Podróży zimowej* Barańczaka.

do określonej melodii, a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze. Do przeczytania niniejszego tomu nie jest więc bezwzględnie konieczna wcześniejsza znajomość lub równoczesne słuchanie Schubertowskiego cyklu. Nie ukrywam jednak, że najwięcej [...] skorzysta na lekturze Czytelnik, który przed nią albo w jej trakcie, wysłucha któregoś z dostępnych nagrań „Winterreise”... (Barańczak 2011:7).

Muzyczne motta nie zastępują więc treści, lecz poszerzają ją o dodatkowe możliwości interpretacyjne. Nie opisują też przywołanego dzieła muzycznego (wyjątek może stanowić wiersz XXIV, w którym bohater „ujawnia” obecność muzyki Schuberta, zaznaczając przez to jej towarzyszenie w swojej – i czytelnika – podróży, jednak i w tym miejscu wspomniana warstwa muzyczna nie jest w żaden sposób komentowana). Są za to z pewnością „istotną ingerencją w strukturę i ekspresję dzieła słowno-muzycznego. Ponad konstrukcją poeta ujawnia w swym eksperymencie z pogranicza sztuk grę z realnie funkcjonującym społecznie cyklem pieśni i jego odbiorcami” (Poprawski 2003: 246).

Incipity i zatytułowanie wierszy liczbami rzymskimi wyraźnie naprowadzają odbiorcę, niby uczestnika owej gry z konwencjami literacko-muzycznymi, na „palimpsestowość intertekstualną” *Podróży zimowej* (Hejmej 2012: 145); schemat metryczny wierszy i ich określona sylabiczność są tak ściśle podporządkowane konstrukcji muzycznej pieśni Schuberta, że z powodzeniem można dokonać próby zamiany oryginalnej warstwy tekstowej z Barańczakowską³. Takiego wykonania *Podróży zimowej* podjął się między innymi Jerzy Artysz, co wspomina w *Głosach o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*:

szybko zdałem sobie sprawę, że mam do czynienia z samoistnym tekstem poetyckim, nie zaś próbą adaptacji. Wiersze Barańczaka wciągnęły mnie. [...] Dzięki Barańczakowi usłyszałem Schuberta wolnego od tekstu Müllera. Nie miałem problemu z wykonaniem tych pieśni. Wszystko zgadza się idealnie, jest zgodne z muzycznym rytmem – każda pauza, każdy oddech. Poezja Barańczaka wtapia się w muzykę Schuberta (Artysz 1995:103).

Ostatecznie zatem wiersze Barańczaka – będąc odrębnym tworem – zgodnie z intencją autora „zawdzięczają Müllerowi sporo inspiracji sytuacyjnych, tematycznych, a nawet fonetycznych – choćby ostatecznym wynikiem

³ Takie wykonania *Winterreise* z tekstami Barańczaka są zresztą dalej realizowane: w 2011 roku w Operze Krakowskiej wystawiono udramatyzowaną *Podróż zimową* w reżyserii Józefa Opalskiego, umuzycznienia Barańczakowskiej *Podróży* dokonał też Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – w 2018 roku wydano album *Schubert: Winterreise to Stanisław Barańczak's poetry* w wykonaniu Tomasza Koniecznego i Lecha Napierały.

był utwór całkowicie różny od wiersza niemieckiego romantyka albo i wobec niego polemiczny” (Barańczak 2011:7). Inspiracje istotnie zauważyć można na każdym kroku; przykładem podobieństwa fonetycznego mogą być obecne w wierszu VII słowa brzmiące paronimicznie z tekstem *Auf dem Flusse*⁴: „rauschest” – „Fałszierz”, „Mein Herz” – „masz chęć”. Sytuacyjne zależności znaleźć zaś można chociażby w *Täuschung*⁵: podążanie Müllerowskiego wędrowca za błędnym ognikiem zwodzącym go w bagna, staje się w wierszu XIX nocną jazdą autem, którą oświetlają światełka tablicy rozdzielczej. Barańczak korzysta też z tego motywu w wierszu IX, nazywając błędnym ognikiem iskrę błyskającą podczas gaszenia ekranu telewizora.

Anna Węgrzyniakowa w artykule „*Wszystko i Nic*” w „*Podróży zimowej*” Stanisława Barańczaka nazywa te zależności „efektem wzajemnych odniesień w trójkącie Müller – Schubert – Barańczak” (Węgrzyniakowa 1995:105). Na potrzeby tej analizy należy zatem sklasyfikować intertekstualność *Podróży zimowej* jako kontrafakturę, będącą, zdaniem Jerzego Ziomka, „przypadkiem granicznym intertekstualności”; podążając za jego słowami, przywołanymi w tekście Marcina Poprawskiego *Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury*,

dzięki wspólnocie melodii dwa zupełnie ze sobą nie spokrewnione i do siebie niepodobne teksty mogą nawiązać kontakt. Trudno przy tym rozstrzygnąć, co jest pierwotne – czy melodia pociąga za sobą słowo, czy podobieństwo słów i pokusa parafrazy dopuszcza albo nawet wymusza użycie melodii (Poprawski 2004: 314-315).

Geneza *Podróży*

Cykl pieśni *Winterreise* powstał u schyłku życia Schuberta – skomponowane w 1827 roku doczekały się pierwszego wydania w styczniu roku następnego, a więc niespełna dziesięć miesięcy przed śmiercią twórcy. Nie są one ułożone w kolejności zaproponowanej przez Wilhelma Müllera; Schubert poznał początkowo tylko dwanaście wierszy, które przeczytał w almanachu „*Urania*”. Natychmiast skomponował do nich cykl pieśni od *Gute Nacht* do *Einsamkeit*, zaczynających się i kończących w tonacji d-moll, a więc stanowiących artystyczną całość⁶. Kiedy Müller opublikował ostateczną wersję,

⁴ Niemieckie: nad strumykiem.

⁵ Niemieckie: iluzja, złudzenie.

⁶ Jak zauważa Charles Rosen w *The Romantic Generation*, klamra kompozycyjna nie ograniczała się do dwóch granicznych utworów – zarówno druga, jak i jedenasta pieśń napisane zostały w tonacji a-moll; struktura dzieła była przez to dodatkowo spięta w całość w kluczu tonacji: DA – AD (Rosen 2003:196).

w której znalazły się dwadzieścia cztery liryki, w tym osławiony *Der Leiermann*, niektóre z nowych wierszy umieścił pomiędzy pierwszymi dwunastoma, przeorganizowując w ten sposób całość. Schubert zapoznał się wówczas z pełną wersją, skomponował muzykę również do pozostałych wierszy, ale dołączył nowe pieśni jako drugą część *Winterreise*. Zmienił też pierwotną tonację dwunastej pieśni do h-moll, by nie zamykała już cyklu, jak miało to miejsce w uprzedniej wersji, a rozwijała go harmoniczniej⁷. Ta dokonana przez Schuberta roszada warunkuje nielinearność przedstawianych wydarzeń, jednak ów brak koherencji nie komplikuje nadmiernie procesu recepcji dzieła, a przeciwnie – stanowi dodatkowy atut, podkreślając poprzez fragmentaryczność i nieciągłość narracji bezcelowość tułaczki bohatera. Tanatyczny charakter tej podróży został przez kompozytora silnie odzwierciedlony w tekście muzycznym, czego najlepszym dowodem są wspomnienia Josefa von Spauna, przyjaciela Schuberta, z pierwszego wykonania dzieła w kameralnym gronie podczas jednej z schubertiad:

Przez pewien czas Schubert był w dość posępnym nastroju i wydawało się, że jest wytrącony z równowagi. [...] Pewnego dnia rzekł do mnie: „Przyjdź dziś do Schobera, zaśpiewam ci cykl wzbudzających grozę pieśni. Zależy mi na twojej opinii, bo poruszyły mnie one bardziej niż jakiegokolwiek inne”. Tak więc zaśpiewał nam cały cykl *Podróży zimowej* głosem drżącym z emocji. Siedzieliśmy całkiem oniemiałi, porażeni ponurym nastrojem [...] wkrótce z entuzjazmem wyrażaliśmy się o tych pełnych melancholii pieśniach [...]. Piękniejszych [...] prawdopodobnie nie ma; był to prawdziwie łabędzi śpiew Schuberta (Woodford 1997:147).

Zdaniem Iana Bostridge’a intencjonalne jest też ucięcie przez Schuberta rodzajnika określonego „die”. *Die Winterreise* staje się *Winterreise*, a więc podróżą niedookreśloną, abstrakcyjną, niejako metapodróżą. Przedstawiony w niej *Wanderer*⁸ będzie zatem jedynie egzemplifikacją zjawiska podróży jako takiej, staje się *everymanem*; podobnie sama warstwa tekstowa ma jedynie odnosić do tego, co pozawerbalne. Podobny wniosek formułuje Anna Węgrzyniakowa: „wprawdzie romantyczny samotnik »opowiada« historię prywatną, tym niemniej konfesyjny charakter pieśni nie wyklucza uniwersalizacji doświadczeń. Wędrowka jest tutaj figuracją drogi życia” (Węgrzyniakowa 1995:105-106).

W przypadku Barańczakowskiej *Podróży zimowej* odpowiedzi na pytanie o okoliczności powstania tomiku, będącego w końcu tak niecodzienną

⁷ Historię powstawania *Winterreise* dokładnie opisał Ian Bostridge (2019: 6–39). Także w pracy zatytułowanej *Schubert* (Woodford 1997: 141–155).

⁸ Niemieckie: wędrowiec, włóczęga.

i bogatą w sensy kontynuacją tematyczną, udziela sam autor w wywiadzie przeprowadzonym z nim dla czasopisma „W Drodze” z 1995 roku:

Naprawdę pomysł tego cyklu chodził mi po głowie od dobrych kilkunastu czy już dwudziestu może lat.[...] Na samym początku myślałem o tym, żeby po prostu przełożyć teksty Müllera, tak żeby się nadawały do śpiewania po polsku, i nawet wzięłem się do dzieła – pozostał z tych pierwszych prób przekład pieśni piątej, o lipie, który włączyłem do obecnego tomu – ale rychło dałem temu spokój. Nie byłem po prostu w stanie udawać przed samym sobą, że teksty Müllera mi się podobają (Barańczak 1995: 61).

Początek nocy. *Gute Nacht*

Müllerowska historia zaczyna się słowami: „Fremd bin ich eingezogen/Fremd zieh ich wieder aus”, co przetłumaczone na: „Przyszedłem tutaj obcy/I obcy idę stąd”⁹ nie oddaje dwóch istotności; pierwszym słowem, jakie słychać z ust Wanderera, jest „fremd”, to jest obcy, inny, odmienny, nieznamy. „Wieder” zaś oznacza: ponownie, znów. Już w dwóch pierwszych frazach przekazany jest zatem obraz człowieka obcego, co więcej, zupełnie z tą obcością oswojonego. W pieśni otwierającej cykl „gute”, czyli „dobranoc”, wypowiedziane jest przez chłopca zostawiającego dom, w którym mieszkała ukochana, i udającego się w samotną wędrowkę. Wbrew powszechnej interpretacji motywacja odejścia bohatera nie jest jasno określona: mógł on być równie przez ukochaną odtrącony, jak i porzucający ją z powodu niemożności zawarcia małżeństwa – było ono wówczas obwarowane szeregiem surowych warunków koniecznych do spełnienia, kompleksowo ujętych w *Ehe-Consens Gesetz*. Jeden z nich stanowiła gwarancja dysponowania przez mężczyznę wystarczającymi środkami finansowymi, by utrzymać rodzinę – jeśli zatem Müllerowski bohater nie był zamożny, mógł porzucić dom ukochanej z powodu niespełnienia wymagań koniecznych do ożenku (Bostrigde 2019). Nie bez przyczyny bohater wspomina o dojmującym poczuciu obcości, z którym przyszedł i – co dodatkowo intrygujące – z którym odchodzi. Podobna niedookreśloność pojawia się zresztą w wielu późniejszych miejscach *Winterreise*; pozostawia dojmującą, przerażającą i pociągającą zarazem osłonę tajemnicy.

Nieszczęśliwy kochanek wyrusza zatem zimą nocą w nieznaną, jego samotna wędrowka stopniowo zamienia się w tułaczkę, która nie jest już próbą osiągnięcia jakiegokolwiek celu, lecz ucieczką od przeszłości czy może ucieczką jako działaniem samym w sobie. Wspomnienia ukochanej, które bohater pró-

⁹ Wszystkie przytaczane w artykule fragmenty polskiego tłumaczenia *Winterreise* Müllera są autorstwa Jacka Dehnela.

buje gorączkowo zachować w pamięci, są jedynie, jak czytamy w czwartej pieśni, *Erstarrung*¹⁰, martwym obrazem znajdującym się w zlodowaciałym sercu. Nie znajduje po niej żadnych śladów w ogarniętym zimą krajobrazie. Dojmująca samotność pogłębia się przez widok obrazów przypominających mu dawną miłość (między innymi w *Auf dem Flusse*), co sprawia, że pogrąża się stopniowo w coraz większej beznadziei. Nie znajduje ukojenia w nieprzyjnym mu świecie, zaś chwile odpoczynku stanowią źródło tym większej rozpacz.

Początek *Podróży zimowej* Barańczaka zaczyna się zgoła inaczej: „Wpadacie jak po ogień”. Zdecydowanie, odważnie, dynamicznie, wręcz obcesowo, co jest tym ostrzej wybrzmiewające w konfrontacji ze spokojnym i dostojnym charakterem pieśni *Gute Nacht*. Warto zwrócić uwagę na fonetyczną grę zawartą w paronimicznie brzmiących „Fremd bin ich eingezogen” z „Wpadacie jak po ogień”, jak również na aluzję ironicznie użytych przez Barańczaka „wpadać” i „wypadać” do „przychodzić” i „odchodzić”, inicjujących cykl Müllera. W tym wypadku obcy od samego początku jest „ten niewłaściwy świat”, w jaki „wrzucony” zostaje liryczny bohater; świat spersonifikowany w figurze gospodarza („Niejasno nam zagraża/i mrozi w żyłach krew/gościnność gospodarza/tych lodowcowych stref”), co zachęca do wysnuwania asocjacji z gościnnością, przychylnością, ale i z chwilowym pobytem „nie u siebie”. Występuje tu zatem korelacja z Müllerskim tekstem, a jednocześnie w kilku frazach wyabstrahowana została bardzo współczesna postawa człowieka będącego wszędzie chwilowo, funkcjonującego w biegu, bez zapuszczania korzeni; postawa przypominająca nieco Baumanowskiego ponowoczesnego włóczęgę¹¹. U Barańczaka, podobnie jak u Müllera, nie wiemy, skąd przybywa bohater ani dokąd zamierza się udać. Obaj podróżni obcy, samotni są już w momencie „wrzucenia” ich w dzieło. Barańczakowski bohater jest jednak – w kontraście do jednostkowej historii romantyka – od początku sprzęgnięty ze społecznością, z masą, prezentuje się jako kosmopolita, a opisywanie przez niego bardzo prywatnych doświadczeń nosi wyraźne znamię kolektywności. Można stwierdzić, że we współczesnym dyskursie intymność jest „na widoku”, nie ma w nim przestrzeni na dyskrecję. Liczbę mnogą, którą posługuje się bohater, można też rozumieć jako przedstawianie problemu dotyczącego szerszą społeczność, stawanie przez niego w roli reprezentanta grupy:

¹⁰ Niemieckie: drętwota, zamrożenie.

¹¹ Wyraźna jest zbieżność z opisaną przez Baumana figurą włóczęgi, będącą jednym z typów człowieka ponowoczesnego: zdystansowany wobec świata, nigdzie nie czuje się u siebie; każdy postój w nieustannej włóczędździe jest w jego mniemaniu równoznaczny z pobytem. Jest to pielgrzym bez celu, u którego organizacja czasu i przestrzeni jest epizodyczna (Bauman 2000). Bardzo podobną charakterystykę w relacjach bohatera-Gościa i świata-Gospodarza rysuje Magdalena Sukiennik (1997) w artykule *Między „papierowym” a rzeczywistym światem. (Jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka)*.

W miejsce romantycznego „ja” Barańczak wprowadza „my”; my-mieszkańcy ziemi, my-przybysze zza oceanu, my-dwoje ludzi. [...] Dwie trzecie [cyklu – A. L.] stanowią monologi, w których podmiot utożsamia się ze zbiorowością. Jest szukającym celu i sensu życia rozbitkiem, mówi w imieniu wszystkich Podróżnych oszukanych „reklamą” uroków świata (Węgrzyniakowa 1995:106-107).

Bezimienna rzeczywistość wchłania podmiotowość; ogarnięta przez lodowatość, zderzoną dodatkowo z ogniem, po który „wpada” bohater, a z nim cała społeczność globalnej wioski. Ziąb zmusza do zaciskania zębów – z zimna, ze strachu, z potrzeby utrzymania fasonu w starciu z przygniatającą obcością świata.

W warstwie muzycznej słyszalna jest marszowość naznaczona fatalizmem – wędrowka wydarza się bezustannie, niczym raz rozkręcone koło, którego nie sposób już zatrzymać – trwa w bezczasie. „Akompaniament, oparty na powtarzalnych, niezmiennych strukturach, to żywioł dojmująco materialny, ziemski – pozostaje niewzruszony i za nic ma tragiczne uniesienia młodzieńca, wyśpiewującego słowa pożegnania” (Zdunik 2015: par. 1). „Dobranoc” stanowi pożegnanie z dniem, z jasnością, rozpoczynając samotną wędrowkę w głąb.

Monstrualna pustka natury. *Einsamkeit*

W Müllerowskiej historii ewidentny jest romantyczny topos podróży, stanowi ona tło dla przedstawienia bogatej mozaiki wewnętrznych przeżyć bohatera. Charles Taylor w *Źródłach podmiotowości* przedstawia tę relację człowieka do natury jako skutek dokonujących się rewolucji w myśli filozoficznej Europy XVIII i XIX wieku: określenia perspektywy czysto autonomicznego działania, którego ostatecznym celem jest osiągnięcie absolutnego wyzwolenia. To podmiotowość ustanawia prawo moralne, a co za tym idzie, następuje głęboka subiektywizacja źródeł moralności. Powtarzając za Taylorem, „prawo moralne pochodzi z mojego wnętrza, od tego momentu nie może już być definiowane za pomocą jakiegokolwiek ładu zewnętrznego” (Taylor 2001: 670-671). Są to głębokie źródła dokonującego się zwrotu ekspresywistycznego: natura pojmowana jako źródło przemawiające przez człowieka nadaje wartość uczuciom jako takim. Są one rozumiane jako część całości, wpisane w szerszy ład natury; poprzez uczucia człowiek ma zatem dostęp do swojej najbardziej „pierwotnej”, integralnej formy. „Koncepcja natury jako wewnętrznego źródła wiąże się z ekspresywistycznym podejściem do ludzkiego życia. Spełnienie ludzkiej natury polega na otworzeniu się na wewnętrzny pęd życia, głos albo impuls” (Taylor 2001: 691-692). Stąd też

gdy bohater Müllera tuła się, cierpiąc z powodu nieodwzajemnionej miłości i mija po drodze poszczególne obiekty, takie jak ganek domu, uliczkę, zamarznęty strumień, lipę czy cmentarz, obserwuje kruki czy spadający liść – nie są to przypadkowo wskazane punkty jego podróży bądź mimochodem wplecione w narrację elementy krajobrazu. Ich przywołanie w tekście służy za egzemplifikację wewnętrznego stanu (na przykład w *Letzte Hoffnung, Der stürmische Morgen*), podkreśla bogactwo wypełniających bohatera emocji. Przywołując raz jeszcze Taylora: „skoro dostęp do natury uzyskujemy dzięki wewnętrznemu głosowi czy impulsowi, to możemy ją poznać w pełni jedynie dzięki artykulacji tego, co odnajdujemy w nas samych. Ekspresja polega na ujawnieniu czegoś za pośrednictwem medium” (Taylor 2001: 690). Doskonale obrazuje to fragment drugiej pieśni, *Die Wetterfahne*¹²: „To wicher chorągiewką igra,/ Co na mej miłej domu lśni. [...] To wicher igra w głębi duszy,/ Tak jak na dachu, ciszej wszak”.

Dojmujący obraz samotności odnaleźć można w pieśni *Einsamkeit*, czyli właśnie Samotności, będącej zakończeniem pierwotnej, dwunastoczęściowej wersji *Winterreise*. Głuchota, odczuwalna w drastycznie zwolnionym tempie i pustych kwintach, stanowi o momencie kryzysu, marazmu. Dynamika utrzymana z początku w pianissimo, wprawiająca w nieco senny nastrój delikatnym akompaniamentem ósemek, imitujących miarowy, niekończący się chód i znużenie bohatera (we fragmencie „So zieh' ich meine Straße/Dahin mit tragem Fuß” – „Tak ciągnę swoją drogą,/ Znużone stopy pcham” napięcie zostało nawet podkreślone przez użycie pochodu chromatycznego, imitującego ociężały marsz wędrowca, i unisona oktawaowego, skupiającego uwagę i podkreślającego wagę podejmowanego tematu), ulega znacznej dynamizacji przez użycie tremolo w momencie kontrastowania przez bohatera swojej „wewnętrznej burzy” ze spokojem otaczającej go natury. Pojawia się więc w tym miejscu zanegowanie wspomnianego wcześniej ekspresywistycznego utożsamienia się człowieka z naturą, niezdolność do uchwycenia perspektywy jednostki wpisującej się w szerszy ład natury. W *Einsamkeit* jeden smętny obłok, mknący gdzieś po czystym niebie, jest wyrazem pojedynczości rozumianej jako bezpańskość, nienależenie do nikogo i nigdzie; samotna wędrowka jest nie tylko przeraźliwie nużąca, ale i bezcelowa, odbywająca się w oderwaniu od harmonii całości stworzenia. Do cierpienia spowodowanego miłosnym zawodem dochodzi tu zarysowania wieloaspektowego kryzysu człowieka – bohater dotyka pytań o sens istnienia, o cel ludzkiej wędrowki w świecie i o jej kres.

Bohater Barańczaka w wierszu XII przygląda się porannemu odśnieżaniu. Śnieg staje się „upadłym aniołem”, a więc kimś, kto przegrał, zwątpił, odrzucił Boski porządek świata. Poprzez odśnieżanie, element świata

¹² Niemieckie: chorągiewka, wiatrowskaz.

natury zostaje brutalnie poddany ludzkiej działalności – jest to być może prowadzenie ironicznego dialogu z Człowiekiem XIX wieku, próbującym odnaleźć i wyrazić swoje wnętrze poprzez kontemplację natury. Wędrowiec Barańczaka jest bowiem z pewnością „obywatelem świata”, podróżuje wieloma środkami transportu (w wierszach: II, X, XVII, XIX, XX), jest zaznajomiony z kulturą masową (IX, XI, XXIV), nieobce więc mu są też sytuacje prozaiczne dla współczesnego człowieka, takie jak stanie na przystanku czy właśnie poranne odśnieżanie. W refleksjach, które uzewnętrznia, uderza z jednej strony zjadliwość, a z drugiej antropocentryczna perspektywa, jaką przesiąknięta jest wymowa XII wiersza; niczym w akcie odwetu aniołowi „nareszcie może sypać na rany sól”. Obecność istoty z innego świata byłaby też niewskazana, doznanie metafizyczne zmusiłoby do refleksji, do zatrzymania się, stąd „pragmatyczne cele zmieszane pół na pół z mściwością” decydują o zniszczeniu tego, co niedoczesne. Również śnieg traci wtedy swoją romantyczną wymowę – redukuje się go do beztreściowego elementu krajobrazu, który należy podporządkować Człowiekowi. Powtarzając za Anną Węgrzyniakową, egzystuje on „w świecie funkcjonalnych maszyn i znaków alegoryzujących rzeczywistość [...]”. Podporządkowany celom pragmatycznym żyje w symbiozie z przedmiotami: z samochodem, zegarkiem, telewizorem” (Węgrzyniakowa 1995:109). Jak wybrzmiewa w wierszu VIII: „Przykrości takich rozczarowań/unika ten, kto spuszcza wzrok/i stara się go skoncentrować/na bucie stawiającym krok”. Pragmatyzm, chłodna racjonalizacja rzeczywistości, wręcz behawioryzm zdają się więc być najbezpieczniejszymi ucieczkami od konfrontacji ze swoją samotnością.

Człowieka *Podróży zimowej* w mnogości doświadczeń, w nieustannej podróży „dokądś” wciąż prześladuje bowiem, cytując słowa Antoniego Libery, „monstrualna pustka, czarna dziura świata” (Libera 1997:14). Jest on niemal w ciągłym ruchu, a każdy moment postoju dzieje się przypadkiem, nie jest zaplanowany. Bohater ani nie ucieka, ani nie próbuje doścignąć jasno zakreślonego celu; jego aktywność można nazwać ściślej włóczęgostwem niż podróżą. Każdą pauzę momentalnie wypełniają tłamszone w krzyku nowoczesnego świata pytania o Nicość i Byt, o Wszystko i Nic. Hejmej ujmuje to w następujących słowach: „tempo życia, z jednej strony, przyspiesza sztucznie cywilizacja współczesna, która nie pozwala mu na chwile głębszej refleksji, z drugiej – on sam poszukuje od wewnątrz zgiełku jako absurdalnego sposobu wypełnienia czasu i przewycięzania strachu” (Hejmej 2012:166). Szafowanie ironią jest więc jedynym możliwym sposobem wykrzyczenia pustki, która nie daje się niczym zapełnić. Jak czytamy w wierszu VIII, „Ta jedna korzyść: że w przestrzeni/streszczonej w terażniejszy czas/ możemy kroczyć niezgubieni/choć zguba może czeka nas”.

Przed sądem. *Der Leiermann*

Müllerowski Wanderer przeżywa szereg skrajności w szerokiej amplitudzie nastrojów: od cichej rozpacz i miłosnego zawodu przez targające uczucia żalu, gniewu, smutku, poczucia bezsensu, a nawet zanegowania boskiego porządku świata do przedziwnego stanu wyciszenia, które następuje pod wpływem nawiązania dialogu z sobowtórem – starym, skostniałym z zimna lirnikiem.

W spinającej całość cyklu pieśni *Der Leiermann* bohater zauważa za wsią starego lirnika. Jego obojętność, zawieszenie w czasie, którego jedyną miarę wyznacza nieustanne obracanie korby skostniałymi palcami, przyciąga wędrowca; po raz pierwszy w całym *Winterreise* jego refleksje nie są ześrodkowane na przeżywaniu tragedii, lecz odbiegają ku zewnętrzności. Bohater odnajduje w starcu swojego sobowtóra. Pytając: „Mam, przedziwny starcze, / Iść za tobą w ślad? Chcesz do moich pieśni / Na swej lirze grać?”, pragnie nadać sens swojemu cierpieniu, zawrzeć swoje przeżycia w sztuce. Ta, jako ekspresja wnętrza, staje się jedynym sposobem na poradzenie sobie z bezsensownością istnienia; niepoznawalność świata generuje postawę skupioną na eksponowaniu wnętrza. Istotna staje się tu koncepcja romantycznych symboli; ich celem jest stworzenie formy, dzięki której coś niedostępnego uzyska kształt, zwerbalizuje się w świecie poprzez dzieło. Bohater próbuje więc uzyskać wewnętrzny pokój poprzez spotkanie, nawiązanie dialogu – choć lirnik może być równie dobrze uznany za symbol śmierci¹³ czy może bardziej stanu śmierci za życia, która, powtarzając za Anną Węgrzyniakową: „gra cmentarną kołysankę do snu wiecznego” (Węgrzyniakowa 1995:106).

Schubertowska kompozycja również ukierunkowuje odbiór na starca – podczas całego utworu niezmiennie wybrzmiewa w basie burdon, kwinta imitująca dźwięk liry korbowej. Harmonia jest tak „zamarznięta” i zastana jak zimowy krajobraz – zredukowana niemal wyłącznie do naprzemiennych zmian toniki i dominanty. Melodia zdaje się istnieć w beczasie. Warstwa muzyczna ewokuje emocje zawarte w tekście, potęgując zarazem wrażenie przeraźliwej stateczności, zamarznięcia, braku żywotności. Całość maluje obraz osoby umarłej za życia. W tej właśnie przedziwnej nieśmiertelności sztuki ukojenie i ucieczkę od samotności pragnie odnaleźć Wanderer.

¹³ Figurę starca zgrabnie przedstawia Charles Rosen w *The Romantic Generation*: „Dwadzieścia cztery krajobrazy budzą wspomnienia i prowadzą poetę do akceptacji śmierci. W tym cyklu nawet śmierć nie jest wydarzeniem. Jest obrazem; w ostatniej pieśni ukazuje się jako organ-młynarz, który w mroźnym zimowym krajobrazie mechanicznie i monotonicznie obraca korbką swojego instrumentu” (Rosen 1995: 194). Przekład własny za: „Twenty-four landscapes awaken memories and lead the poet to an acceptance of death. In this cycle not even death is an event. It is an image in the last song, the organ-grinder who mechanically and monotonously turns the handle of his instrument in the frozen winter landscape”.

Sobowtór Barańczaka ujawnia się poprzez przypadkowe dostrzeżenie przez bohatera swojego odbicia w witrynie sklepowej; konsumpcja jest tak niemożliwym do ominięcia elementem składowym rzeczywistości, że nawet najskrytsze, najgłębsze pragnienia czy resztki myślenia o transcendencji zostają zderzone ze „sklepowym” charakterem, w którym brak intymności i jednostkowości. Bohater nawet i tym spotkaniem jest jednak zaskoczony – postać, którą początkowo widzi jako podobną do siebie „kubek w kubek”, okazuje się mieć „zmiętą, postarzałą twarz”, nieprzypominającą mu siebie. Ostatecznie staje się nawet „bratem w zwierciadlanym szkłe”. Głęboka dezintegracja człowieka współczesnego, jego rozczłonkowanie, palimpsestowość, na którą cierpi, podkreślona jest poprzez szereg rymów imitujących niedokładne „odbijanie się” obrazu w szybie: „Aż – twarz – twarz”; „Byt – płyt – typ”. Próba rozpoznania się prowadzi do ostatecznego pytania: „Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkłe? Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie?”. Zwrot z epistemologicznego w stronę ontologicznego pytania o byt i o relacyjność okazuje się nadrzędny w procesie odnajdywania tożsamości bohatera.

Zgrzytliwy dysonans współczesności

Sposób ujęcia rzeczywistości w obu *Podróżach* staje się zatem opozycyjny: u Müllera bohater ostatecznie wychodzi z „wewnątrz” na „zewnątrz”, jego uwaga skupiona jest na starcu-symbolu; u Barańczaka z kolei bohater ukierunkowuje swoją uwagę do wewnątrz, próbuje przypatrzeć się samemu sobie – a w zasadzie odnaleźć jakikolwiek ślad swojej podmiotowości w odbiciu. W przypadku pierwszego ukazano symboliczne zakończenie tragicznej historii, stanowiące być może rozliczenie się z przeszłością, u drugiego zaś dopiero zaznaczono początek możliwego procesu ontologicznego poznania, konfrontację z wizją lub jej brakiem, przyszłości. *Winterreise* stanowi przestrzeń bardzo odważnego zderzenia tych perspektyw; jak wspomina Jerzy Artysz, uznany wykonawca cyklu, zawiera on w sobie „i dopełnienie, i konflikt. Genialność muzyki Schuberta wchłania wszystkie warstwy ciągle objawiając swą doskonałość” (Artysz 1995:103). Głosy obu Podróżnych zdają się przenikać, dopowiadać nawzajem swoje historie, które, choć wydarzają się w odległych od siebie światach i prezentują zupełnie inne stanowisko jednostki wobec rzeczywistości, inne rodzaje samotności, zmierzają w jednym kierunku – ku śmierci – przy stałym towarzyszeniu Schubertowskich melodii. Te, poprzez pożenie dwóch odległych perspektyw, dorzucają swoisty metakomentarz na temat wewnętrznego konfliktu współczesnego człowieka; podążając za komentarzem Antoniego Libery z *Głosów o „Podróży zimowej”*,

cóż jednak wychodzi z tego połączenia? Z połączenia idealnego pod względem intencji i prozodii tekstu, a zarazem tak różnego od pierwowzoru pod względem merytorycznym – z najczystsą romantyczną muzyką Schuberta? Dysonans. Ostry, zgrzytliwy dysonans. [...] Oto, dokądśmy zaszli – zdaje się przez ten eksperyment konstatować Barańczak. – Nawet naszej rozpacz nie da się już wyśpiewać na ową dawną nutę (Libera 1995: 112).

Źródła cytowań

- ARTYSZ, JERZY, MICHAŁ BRISTIGER, JAN MARIA KŁOCZOWSKI, JAN KOTT, ANTONI LIBERA (1995), 'Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka', *Zeszyty Literackie*: 50, ss. 103–112.
- BARAŃCZAK, STANISŁAW (2011), *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- BARAŃCZAK, STANISŁAW, MAGDALENA CISZEWSKA, ROMAN BĄK, PAWEŁ KOZACKI (1995), 'Po stronie sensu', *W Drodze*: 10, ss. 52–67.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2000), *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa: Sic!
- BOSTRIDGE, IAN (2019), *Podróż zimowa Schuberta. Anatomia obsesji*, przekł. Szymon Żuchowski i Jacek Dehnel, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- DEPTUCH, PIOTR (2015), '„Podróż zimowa” – apoteoza wędrówki fatalistycznej' w: *Winterreise. Franz Schubert*, op. 89, D. 911, Warszawa: DUX Recording Producers.
- HEJMEJ, ANDRZEJ (2012), *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- HEJMEJ, ANDRZEJ (2012), *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- LIBERA, ANTONI (1997), 'Zimy i podróże Stanisława Barańczaka' w: Antoni Libera, *Zimy i podróże. Stanisław Barańczak*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- LIBERA, MICHAŁ (2016), 'Joanna Halszka Sokołowska plays Franz Schubert Winterreise', w: *Bolt Records. New music in Eastern Europe*, online: http://boltrecords.pl/3,populista/108,sokolowska_winterreise.pl.html, [dostęp: 20.11.2019].
- POPRAWSKI, MARCIN (2004), 'Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury', w: Stanisław Balbus., Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedz (red.), *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 307–318.
- POPRAWSKI, MARCIN (2003), 'Poetycka kontrafaktura jako recepcja dzieła muzycznego. *Winterreise Müllera, Schuberta i Barańczaka*' w: Krzysztof Gućzalski (red.), *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków: Musica Iagellonica, ss. 243–255.
- ROSEN, CHARLES (1995), *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- SUKIENNIK, MAGDALENA (1997), 'Między „papierowym” a rzeczywistym światem. (Jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka)', *Teksty Drugie*: 3, ss. 131–155.
- WĘGRZYŃIAKOWA, ANNA (1995), '„Wszystko i Nic” w „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka', *Opcje*: 1–2, ss. 105–110.
- WOODFORD, PEGGY (1997), *Schubert*, przekł. Ewa Gabryś, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- TAYLOR, CHARLES (2001), *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. Marcin Gruszczyński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ZDUNIK, MICHAŁ (2015), 'Podróż do kresu nocy. Schubert – Müller – Barańczak', *Ruch Muzyczny*: 3, online: <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/wariacje/historyczne/1381-podroz-do-kresu-nocy-schubert-mueller-baranczak>, [dostęp: 02.03.2019].