

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 8 (2020)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.8.17

Karolina Wyciślik

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0002-9302-2270

„Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków”¹. Muzyczno-literacki motyw lipy w pieśni piątej z *Winterreise* Franza Schuberta i *Der Lindenbaum* Wilhelma Müllera w przekładzie Stanisława Barańczaka

W 1827 roku Franz Schubert wydał *Winterreise*, cykl dwudziestu czterech pieśni na głos i fortepian. Dzieło to, „nowy rodzaj sztuki, wymagający bardzo szczególnego związku pomiędzy śpiewakiem i akompaniatorem”² – bywa iluzorycznie określane jako proste harmonicznie, prezentujące posępną miłosną lirykę – za sprawą tekstu niemieckiego poety Wilhelma Müllera. Kompozytor nie ograniczył się jednak do wyrażenia kilku stanów emocjonalnych romantycznego kochanka – stworzył cykl subtelny, będący – jak utrzymuje Ian Bostridge – „wielkim świętem muzycznego kalendarza”³. Na wyjątkową wrażliwość kompozytora zwracali również uwagę wykonawcy *Winterreise* – zdaje się – najpopularniejszego dzieła kompozytora. Dietrich Fischer-Dieskau, niezrównany interpretator pieśni, powiedział, że postawa autentyczności Schuberta sprawia, iż jego utwory wynoszą go ponad poziom innych kompozytorów⁴. Badacze jego dzieł wskazują także na uwidaczniającą się wraz z dojrzewaniem artysty głębię i wyrazistość jego kompozycji⁵. W sposób szczególny powiązanie to zauważa się w pieśniach, których Schubert napisał ponad sześćset.

Nad kompozycjami do *Winterreise* Schubert zaczął pracować na krótko przed śmiercią, w początkach roku 1827. Austriacki muzyk zmarł młodo – w wieku 31 lat – a z zachowanych pism jego przyjaciół wiadomo, że kłopoty zdrowotne, jakkolwiek głęboko skrywane, i kwestie osobiste rzutowały na jego twórczość⁶. Tadeusz Marek

¹ Tytuł zaczerpnięty z artykułu J. Opalskiego, w: tegoż, *Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków*, „Teksty. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1972, nr 3, s. 117–126.

² I. Bostridge, *Podróż zimowa Schuberta. Anatomia obsesji*, przeł. S. Żuchowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2019, s. xxi.

³ Tamże, s. xiv.

⁴ Zob. P. Woodford, *Winterreise*, w: *Schubert (The Illustrated Lives of the Great Composers)*, Omnibus Press, London 2011, s. 192 (e-book).

⁵ Zob. D. Gwizdalanka, *Historia muzyki 2*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2006, s. 203.

⁶ Wymowne wydają się słowa przyjaciela kompozytora Josefa von Spauna, który wspominał, że komponowanie muzyki do wierszy Müllera było dla Schuberta doświadczeniem do

przekonywał, że życie Schuberta w przedziwny sposób powiązane było z muzyką: „Ta łączność jest nierozzerwalna – na dzień każdego zanotowanego przez biografów zdarzenia rozbrzmiewa muzyka”⁷. *Winterreise* autor *Króla olch* tworzył, będąc świadomym swego stanu zdrowia, jednak już trzy lata wcześniej, 27 marca 1824 roku, zanotował w dzienniku: „Nikogo, kto by zrozumiał ból drugiego, nikogo, kto by zrozumiał jego radość”⁸.

Muzykę do wierszy Müllera stworzył Schubert jakby na prośbę samego poety, który deklarował: „Nie umiem grać ani śpiewać, a jednak pisząc te strofy, gram i śpiewam. Gdybym mógł stworzyć melodie, moje pieśni byłyby przyjemniejsze, niż są teraz”⁹. Pierwsze opinie na temat dzieła, które wprawiło słuchaczy w konsternację, Schubert usłyszał od swych przyjaciół – i były one dość powściągliwe¹⁰. Współcześnie kompozycje te określane są jako muzyka pełna grozy, niepokoju, rozpacz i przygnębienia, „cykl przerażający”¹¹. Andrzej Osiński zauważył, że austriacki kompozytor przedstawił w *Winterreise* głęboką wizję artystyczną, której bezpośredniość przekazu wyzwoliła „pozostającą dotychczas na marginesie twórczych zainteresowań [...] pieśń z konwencjonalnych ram sentymentalno-naiwnej stylistyki”¹². Kompozycja ta, prawdziwe dzieło sztuki, jest szeroko doceniana i od lat stanowi inspirację dla kolejnych badaczy oraz interpretatorów.

Zdania na temat warstwy tekstowej cyklu rozkładają się jednak skrajnie różnie. Marcin Trzęsiok uważa, że kompozytorzy romantyczni, w tym Schubert, poprzez umuzycznienie poezji sentymentalnej nadali jej głębi wyrazu egzystencjalnego. Muzykolog stwierdził, że tego typu twórczości prawdopodobnie by nie dostrzeżono, gdyby nie została ona uwieczniona w pieśniach romantycznych¹³. Krytycznie o liryce Müllera wyraziła się Aleksandra Reimann, konstatując: „Wymarzoną przez pisarza melodię usłyszał Schubert i umuzyczył trzecio- lub nawet czwartorzędne teksty”¹⁴. Na przeciwnym biegunie sytuuje się zdanie Bohdana Pocięja, który ogłosił,

głębi poruszającym: „Nie mam żadnych wątpliwości, że stan pobudzenia, w jakim tworzył swoje najpiękniejsze pieśni, zwłaszcza *Winterreise*, przyczynił się do jego przedwczesnej śmierci”. Zob. P. Woodford, *Winterreise*, dz. cyt.

⁷ T. Marek, *Schubert*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, s. 8.

⁸ A. Osiński, *Franciszek Schubert: Śmierć i dziewczyna*, <http://bitly.pl/zVSfy> (dostęp: 6.04.2019).

⁹ Zob. I. Bostridge, *Podróż zimowa Schuberta*, dz. cyt., s. 12.

¹⁰ „Zaspiewał nam [Schubert – dop. K.W.] cały cykl głosem drżącym z emocji. Siedzieliśmy całkiem oniemiały, porażeni ponurym nastrojem tych pieśni, a Schober powiedział, że podobała mu się tylko jedna z nich – *Lipa*” – zanotował Josef von Spaun. Zob. P. Woodford, *Winterreise*, dz. cyt.

¹¹ Zob. D. Gwizdalanka, *Historia muzyki 2*, dz. cyt., s. 203; M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997, s. 19.

¹² A. Osiński, *Franciszek Schubert: podróż w głąb ludzkiego przeznaczenia*, <http://bitly.pl/ZISmy> (dostęp: 6.04.2019).

¹³ M. Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 214.

¹⁴ Badaczka komentuje wiersze z cyklu *Die schöne Müllerin*, jednak uwagę tę można uogólnić do całej twórczości Müllera. Zob. A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów lite-*

że w cyklu „porusza prawdziwość romantycznego odczucia świata i przeżywania rzeczywistości niepokoju serca i umysłu [...], ujęte w zwięzłą formę zwrotkowego wiersza”¹⁵. Z kolei Stanisław Barańczak, który jak sam mówił, zamierzał przełożyć wiersze poety na język polski¹⁶, wyraził się jednoznacznie, że teksty Müllera mu się nie podobają: „Bohater za wiele się skarży na to, że świat go źle traktuje, i skutkiem tych skarg jest to, że zadajemy, z czystej przekory, pytanie: A właściwie kto powiedział, że zasługujesz na coś lepszego?”¹⁷.

Postać wędrowca nie jest jednak tak jednowymiarowa, jak widzi to Barańczak. Susan Youens w artykule *Retracing a Winter Journey. Reflections on Schubert's*

rackich: Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013, s. 190.

¹⁵ B. Pocij, *Schubert (z cyklu Sylwetki geniuszy)*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2001, nr 31–32, <http://bitly.pl/Sd11V> (dostęp: 6.04.2019).

¹⁶ *Podróż zimowa*, wydana w roku 1994, została napisana, jak tłumaczył autor, „przede wszystkim do melodii kompozytora”. Nie należy więc traktować tych wierszy jako przekład czy parafrazę liryków Müllera (z wyjątkiem *Lipy*). Z drugiej jednak strony ogólna uwaga o jakimś związku między tekstami Barańczaka a kompozycją Schuberta nie jest wystarczająca. Spośród wielu dotychczasowych komentarzy na temat *Podróży zimowej* jedną z najbardziej wnikliwych propozycji interpretacyjnych (a jednocześnie skrajnych) przedstawił muzykolog Andrzej Hejmej. Wskazał on, że nadanie całości znamion eksperymentu genologicznego, przywołanie muzycznych cytatów i incipitów bezsprzecznie wskazują, iż od odbiorcy oczekuje się „nieco większego wysiłku niż czytanie”. Zabieg Barańczaka, odwołanie się do dzieła Schuberta, pozbawił tę poezję jednoznaczności. Według Adama Poprawy między muzyką a słowem wytwarza się szczególna więź – „muzyka staje się niezwykle silnym podkreśleniem poezji, niemalże każdy wers, każdy akcent – dzięki połączeniu ze śpiewem i fortepianem – zostaje wyróżniony”. Regularna budowa wierszy Barańczaka (stroficzna budowa wierszy, liczba sylab i układ akcentów) odpowiada każdorazowo „muzycznej konstrukcji” stworzonej przez Schuberta. Zabieg ten w sensie technicznym można traktować jako praktykę muzycznej kontrafaktury (rozumianej jako podpisanie pod już istniejącą muzykę nowego tekstu). Jeśli zastosujemy się jednak do uwagi autora i wiersze Barańczaka będziemy czytać z towarzyszeniem muzyki, zauważymy pojawiającą się dysharmonię między melodią a wierszem. Barańczak podejmuje bowiem dialog z romantycznym bohaterem, a poprzez humor, świeżość języka i oryginalność wypowiedzi chce przekazać odbiorcy swój światopogląd, sytuujący się w opozycji do bohatera *Winterreise*, wyrażający sprzeciw wobec sentymentalności. Zob. m.in.: M. Stala, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997; J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza: o poezji Stanisława Barańczaka*, Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa 2007; A. Poprawa, *Drogowskazy muzyki. O trasach zimowej podróży Schuberta, Müllera oraz Barańczaka*, „Warsztaty Polonistyczne” 1995, nr 1; M. Sukiennik, *Między „papierowym” a rzeczywistym światem. (Jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka)*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3; M. Poprawski, *Muzykologiczne aspekty interpretacji „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, „Muzykalnia V / Zeszyt amerykański 1”; A. Libera, *Zimy i podróże Stanisława Barańczaka*, w: *Stanisław Barańczak. Zimy i podróże. Lekcja literatury z Antonim Liberą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997; A. Hejmej, *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka)*, w: tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2012; A. Poprawa, *Wiersze na głos i fortepian*, w: tegoż, *Formy i afirmacje*, TAIWPN Universitas, Kraków 2003.

¹⁷ S. Barańczak, *Po stronie sensu*, rozmawiali: M. Ciszewska, R. Bąk, P. Kozacki OP, „W Drodze” 1995, nr 10, s. 61.

Winterreise zauważyła, że Müller, którego twórczość określa się jako prostą i naiwną, stworzył bohatera zaskakująco niejednolitego. Widzi się w nim zarówno zadowolonego, godnego pogardy kochanka – postać wręcz „kartonową”, jak i figurę świeckiego Chrystusa, przeżywającego drogę krzyżową, istotę wyobcowaną, która doświadcza egzystencjalnej śmierci, a także człowieka doprowadzonego na skraj szaleństwa i rozpacz, nawiedzanego przez doppelgängera¹⁸. Jak zauważył Pocij, topos wędrowca zwiastuje myśl, która uwidacznia się w całej sztuce romantyzmu, a jest nią motyw wędrowki¹⁹. Według Janiny Kamionki-Straszakowej w sztuce podróży „romantycy upatrywali szczególnie doniosłe treści społeczne, moralne, psychiczne, egzystencjalne”²⁰. Tego typu odczytania dzieła austriackiego kompozytora pojawiają się w najnowszych opracowaniach²¹.

Bohater *Winterreise* wyrusza w posępną podróż, błędząc w zimowym krajobrazie; buzuje w nim emocje, co rusz w pamięci pojawiają się obrazy z nieodległej przeszłości. Pocij zauważył, że jest to wędrowka w „świecie, wychłodzonym i wyludnionym, znaczonego widmami przedmiotów niegdyś żywych”²². Schubert dzięki plastycznym figuram dźwiękowym stworzył muzyczny język dla wierszy Müllera, swoiste „muzyczne obrazy”, działające na zasadzie skojarzeń. Kompozytor w sposób dokładny łączy muzykę i tekst: „każde słowo, każda fraza, każdy akcent logiczny staje się ważny, zostaje w pieśni uszanowany i wydobyty”²³ – komentował Tomaszewski. Z kolei Bostridge zauważył, że dzięki tej muzyce „uwidacznia się psychologia wędrowca”²⁴. Opowieść, rozgrywająca się w zimowej scenerii, ujawnia całą gamę emocji „zawartych” zarówno w partyturze (i umiejętnie podkreślanych przez

¹⁸ S. Youens, *Retracing a Winter Journey. Reflections on Schubert's Winterreise*, „19th-Century Music” 1985, t. 9, nr 2, s. 128–135.

Postać sobowótora (niem. *Doppelgänger*) zapowiada w literaturze zabieg artystyczny, polegający na skierowaniu uwagi na życie wewnętrzne bohatera – czytelnik poznaje wówczas jego psychikę i myśli. Zob. A. Przybysz, *Powieść „Inny” Jurija Mamlejewa wobec artystycznego poznania Fiodora Dostojewskiego*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog” 2014, t. 4, s. 169–179.

¹⁹ B. Pocij, *Romantyzm bez granic*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2008, s. 22.

²⁰ Zob. J. Kamionka-Straszakowa, *Podróż*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1997, s. 698–703.

²¹ Ważnym esejem interpretacyjnym na temat *Winterreise* jest wspomniana już książka Iana Bostridge’a *Podróż zimowa Schuberta. Anatomia obsesji*. Autor opracowania topos romantycznego wędrowca wpisuje w pomijane przez badaczy konteksty – historyczno-polityczny, artystyczny, obyczajowy, wzbogacając ponadto interpretacje o współczesne odniesienia. Każdy rozdział stanowi osobną i spójną interpretację pojedynczej pieśni, poprzez które autor buduje całościowy i wyczerpujący obraz epoki. W tym kontekście warty uwagi jest rozdział poświęcony pieśni piątej, w którym romantyczna obsesja śmierci, ujawniająca się w literaturze niemieckiej, rozpatrywana jest przez Bostridge’a w kontekście działań nazistów. Zob. I. Bostridge, *Podróż zimowa Schuberta*, dz. cyt., s. 113–154.

²² B. Pocij, *Schubert (z cyklu Sylwetki geniuszy)*, dz. cyt.

²³ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania*, dz. cyt., s. 52.

²⁴ I. Bostridge, *Podróż zimowa Schuberta*, dz. cyt., s. 19.

akompaniament instrumentu²⁵), jak i w tekście wierszy. Pieśń romantyczna w doskonałym sposobie ukazuje swoją podwójną złożoność. Nie tylko bowiem łączy tekst poetycki, będący „podłożem treściowym”²⁶, z kompozycją muzyczną, ale zawiera ponadto melodię wokalną, w której prezentowane są słowa wiersza. Zależność między głosem a instrumentem jawi się jako równorzędna²⁷. Muzyka stała się w romantyzmie równie istotna jak tekst kompozycji, ponieważ, jak zauważyła Małgorzata Kowalska, „dopowiadała to, czego nie były w stanie wyrazić słowa”²⁸. Co więcej, połączenie wyśpiewanego tekstu z akompaniamentem instrumentu daje w *Winterreise* niezwykle efekt – fortepian i głos wzajemnie się uzupełniają w wyznaczonym przez Schuberta zakresie tematycznym, który obejmuje dialektykę miłości i samotności²⁹. Niemiecką pieśń romantyczną, *Lied*, wywodzącą się z pieśni ludowych, cechuje konstrukcja zwrotkowa, a jej słowną podstawę stanowi szczególnie melodyjna i rytmiczna forma wiersza (który często także określano jako *Lied*). Pieśń solowa z akompaniamentem fortepianu zapoczątkowała nowy model muzycznej opowieści – śpiewak na czas występu stawał się także aktorem, wcielając się w postać bohatera lirycznego; realizował założenia sztuki antycznej: poruszał serca słuchaczy, wprowadzał ich w stan *katharsis*.

Bohater w pieśni pierwszej, *Dobranoc*, rozpoczyna opowieść od skargi na swój los, wspomina o ciemności (psychicznej? duchowej?), w jakiej się znajduje, mówi o szukaniu drogi, którą pragnie cicho odejść. Akompaniament lewej ręki fortepianu przypomina miarowe odliczanie. Obraz smutku pogłębia się w pieśniach trzeciej, zatytułowanej *Zamarznięte łązy*, i czwartej – *Odrętwieniu*. Partie instrumentu obrazują nieodwracalność losu, atmosferę grozy budując poprzez niskie i przytłumione dźwięki akompaniamentu fortepianu. Pieśń piątą, *Lipa*, stanowi zapis wspomnień czasu szczęścia i radości. W *Podróży zimowej* Barańczaka jest to odpowiednio *Wiersz V*, jedyny utwór stanowiący przekład z języka niemieckiego. Poeta zachował odpowiedniość budowy formalnej względem tekstu niemieckiego, konsekwentnie zastosował schemat rymów a-b-a-b o spadkach męskich i żeńskich oraz wprowadził delimitację zgodną z postępowaniem twórczym Schuberta. Tekst Müllera zapisuje się w sześciu czterowierszowych strofach ze schematem zgłoskowym 7+6 i akcentami przypadającymi na drugą, czwartą i szóstą sylabę. Jeśli spojrzymy na strukturę muzyczną pieśni, zauważymy, że frazy, tworzące kolejne zdania muzyczne, realizują wierszową konstrukcję trzynastozgłoskowca. Okres muzyczny, na który składają się dwa zdania muzyczne – poprzednik i następnik – układa się w następujący porządek wiersza (rys. 1): „U wrót, gdzie chłodna studnia/ i starej lipy cień,/ w upalne popołudnia/ niejedem śniłem sen”. Schemat wiersza można więc rozpisać

²⁵ Mieczysław Tomaszewski wykazał, że Schubertowski repertuar kategorii ekspresywnych jest pokaźny, a świadczą o tym kompozytorskie określenia zapisane w nutach, m.in.: „z miłością”, „z obawą”, „radośnie”, „smutno”, „poważnie”, „żartobliwie”, „płacząco”. Zob. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania*, dz. cyt., s. 52.

²⁶ B. Pocij, *Formy muzyczne. Pieśń*, „Ruch Muzyczny” 1985, t. 29, nr 13.

²⁷ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Pieśń*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 17.

²⁸ M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Musica Iagellonica, Kraków 2001, s. 431.

²⁹ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania*, dz. cyt., s. 19.

„Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków”...

[277]

jako trzystopowiec jambiczny hiperkataktyczny przepleciony z trzystopowcem jambicznym. Müller, stosując tę miarowość w poezji i – być może świadomie – zachowując prostotę konstrukcji wierszy, mógł zakładać, że będą one wykonywane do muzyki.

Rys. 1. Okres muzyczny. Opracowanie własne

Barańczak podporządkował się w przekładzie nie tylko do przebiegu melodycznego pieśni, lecz uwzględnił także konstrukcję wiersza niemieckiego poety. Przebieg intonacyjny, który obserwujemy, wynika między innymi z systemu wiersza, niewątpliwie jednak sprawia wrażenie śpiewności. Efekt ten związany jest ponadto z repetycją samogłosek **e**, **ę** (42 razy), **o**, **ą** (35 razy) i **a** (22 razy), które spowalniają tempo, gdy zachodzi taka potrzeba, wywołując szeroką melodię frazy:

U wrót, gdzie chłodna studnia
i starej lipy cień,
w upalne popołudnia
niejeden śniłem sen.
Niejedno czułe słowo
w lipowym ciąłem pniu;
i tęsknię wciąż na nowo
do cienia i do snu.
Dziś idę w pustkę zimy,
w zawieję, mróz i mrok;
z oczyma zamkniętymi
potykam się co krok.
A w dali wiecznie słyszę
szumiącą zieleń słów:
Wróć do mnie, w moją ciszę,
w pogodę dawnych snów.
Kąśliwy wiatr zimowy
przenika mnie jak nóż,
porywa czapkę z głowy –
lecz nie zawrócę już.
I brzmi od godzin wielu
zielone echo słów:
„Wróć do mnie, przyjacielu,
do ciszy dawnych snów”.

Drzewo, które mija wędrowiec, zaprasza go do odpoczynku. W przekładzie Barańczaka lipa przywołuje miejsce, w którym młodzieniec niegdyś odpoczywał, zanurzał się we śnie, oddając się marzeniom (także o swojej ukochanej). Świadczą o tym frazy: „niejeden śniłem sen”, „w pogodę dawnych snów”, „tęsknię wciąż na nowo do cienia i do snu”. W przekładzie filologicznym, wyrażającym dosłowność znaczeń, wypowiedzi o śnie jest mniej, pojawia się jednak stwierdzenie: „śniłem słodko”³⁰. Lipa w kulturze europejskiej prezentuje bogatą symbolikę. Słowianie przypisywali drzewu właściwości magiczne³¹, lipy sadzono w pobliżu kościołów i cmentarzy (motyw drzewa szczególnie ujawnia się w kulturze funeralnej XIX wieku³²), przy drzewie tym często spotykali się kochankowie; symbolizuje ono kobietę i jest związane ze stanem miłości³³. Jak wykazał Bostridge, lipa głęboko zakorzeniona jest także w kulturze niemieckiej³⁴. Prawdopodobnie najbardziej znaną lipą w literaturze polskiej jest drzewo czarnoleskie, opisane we fraszce *Na lipę* – utworze, który rezonuje w twórczości Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Leopolda Staffa czy Jerzego Lieberta³⁵ (choć sam motyw lipy wykorzystywali także inni rodzeni poeci³⁶). Drzewo to konotuje sielankę, lato, odpoczynek: „siądź pod mym liściem, a odpoczni sobie”. Z kolei Maria Konopnicka zapisała: „Lipy kwitną... Woń przesłodka dyszy”. Okres kwitnienia lip wypada na przełomie czerwca i lipca i Barańczak czas ten łączy z zakochaniem. Bohater liryczny spędzał pod drzewem „upalne popołudnia”, niewątpliwie więc jego wspomnienia dotyczą lata, łącząc się z obrazem ukochanej dziewczyny. W przekładzie filologicznym pojawia się stwierdzenie: „w jej cieniu śniłem słodko”. Wędrowiec wspomina też, że na lipowym pniu wycinał czułe słowa, zapewne dla – i pod adresem – dziewczyny. Czynność ta, będąca spontaniczną deklaracją miłości raczej młodego człowieka, wyraża gorące, gwałtowne uczucie, które – tak jak wypisane na korze drzewa słowa – ma trwać wiecznie.

³⁰ Przekład filologiczny w tłumaczeniu Karola Kozłowskiego. Pełny tekst: Przy studni przed furtką,/ rośnie lipa;/ niejeden raz w jej cieniu/ śniłem słodko./ W jej korze wryłem/ wiele drogich słów;/ wracałem do niej zawsze/ w radości czy w smutku./ Minąłem ją dziś,/ ruszając w głęboką noc,/ i mimo ciemności/ zamknąłem oczy./ Wtedy jej gałęzie zasumiały,/ jak gdyby wołając:/ „Podejdz, chłopcze,/ we mnie znajdziesz ukojenie!”/ Zimny wiatr/ dmuchnął mi prosto w twarz,/ kapelusz spadł mi z głowy,/ nawet nie drgnąłem./ Nawet teraz, gdy upłynęło już trochę czasu,/ odkąd opuściłem tamto miejsce,/ wciąż słyszę szemranie:/ „We mnie znajdziesz ukojenie!”. Zob. F. Schubert, *Winterreise*, op. 89, D. 911. Tekst: Wilhelm Müller (dokument dźwiękowy, płyta CD). Tenor – Karol Kozłowski, fortepian – Jolanta Pawlik, DUX 1259, Warszawa 2015.

³¹ Oxford. *Wielka Historia Świata. Cywilizacje Europy. Anglia – Słowianie. Cywilizacje Australii i Oceanii. Papuasi*, t. 13 (praca zbiorowa), Polskie Media Amer.Com, Poznań 2006, s. 72.

³² E. Grzęda, *Funkcja i estetyka motywów drzewa i lasu w twórczości Juliusza Słowackiego*, Sudety, Wrocław 2000, s. 130.

³³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 127.

³⁴ I. Bostridge, *Podróż zimowa Schuberta*, dz. cyt., s. 123–130.

³⁵ Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Lublin 2007.

³⁶ E. Marszałek, *Lasy i gospodarka leśna w kulturze i dziedzictwie narodowym*, <http://bitly.pl/otfSc> (dostęp: 14.05.2020).

Motyw lipy obserwuje się także w pieśniach ludowych – Bostridge poszukuje go w kulturze niemieckiej, lecz także na gruncie polskim znana jest przyśpiewka z lipą w tle, na którą pomysł zaczerpnięto z niemieckiej pieśni łowieckiej. Tekst, pochodzący z Kobylina, występuje w trzech wariantach, spisanych przez Jana Bystronia, Oskara Kolberga i Jana Prosnaka³⁷. Wiadomo, że tak zwana *Lipka* znana jest nie tylko w Polsce, ale również w Czechach, na Morawach i Słowaczczyźnie. Tekst, w najdłuższym przekazie, opowiada historię trzech ptaszków – kawalerów, którzy siadają na drzewie lipowym, symbolu kobiety, aby rozmówić się co do ręki dziewczyny, w której się kochają.



Rys. 2. Triolowe pochody szesnastkowe – motyw lipy. Opracowanie własne

Muzyczny motyw lipy w *Der Lindenbaum* zostaje wprowadzony w pierwszym takcie pieśni poprzez dynamiczne, triolowe pochody szesnastkowe w prawej ręce fortepianu (rys. 2). Kompozytor zaznaczył w partyturze, aby fragment ten realizować umiarkowanie, w *piano pianissimo*. Ponadto pieśń rozpoczyna się w tonacji E-dur, zapowiadając raczej pogodny początek³⁸. Fortepianowy wstęp w szesnastkowych triolach naśladuje szum drzewa – motyw ten, rozpisany na siedem pierwszych taktów, pojawia się bez towarzyszenia głosu śpiewaka, jako swoisty muzyczny incipit –

³⁷ Tytuł 1: *Nie są to ptaszki, tylko kawalerowie*, tytuł 2: *Ptaszki na lipie*, tytuł 3: *Z tamtej strony jeziora*. Zob. J.S. Bystron, *Polska pieśń ludowa: wybór*, Rada Polonii Amerykańskiej, Chicago 1945, s. 70–71; J. Prosnak, *Siedem wieków pieśni polskiej: śpiewnik dla młodzieży z komentarzem historycznym*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979, s. 7; O. Kolberg, *Wielkie Księstwo Poznańskie. Cz. VII. Dzieła wszystkie*, t. 15, Polskie Towarzystwo Muzyczne, Wrocław – Kraków – Warszawa 1962, dokument cyfrowy, polona.pl.

³⁸ Zob. <http://www.muzykotekaskolna.pl/wiedza/terminy/majorowa-durowa-skala> (dostęp: 5.04.2019).

W kolejnych etapach pieśni każdorazowo wprowadza lub poprzedza śpiew solisty. W pierwszym zdaniu muzycznym wędrowiec wspomina: „U wrót, gdzie chłodna studnia/ i starej lipy cień,/ w upalne popołudnia/ niejedną śniłem sen./ Niejedno czułe słowo/ w lipowym ciąłem pniu/ i tęsknię wciąż na nowo/ do cienia i do snu”.

W warstwie muzycznej po tym wypowiedzeniu następuje modulacja tonacji – z durowej na mollową. W systemie tonalnym tonacje mollowe często stosuje się do opisu sytuacji melancholijnych czy elegijnych, którym towarzyszy szeroko pojęte uczucie smutku. Partia fortepianu zachowuje te same przebiegi szesnastkowe, którym przypisałam motyw szumiącego drzewa, jednak już nie w tonacji E-dur, lecz e-moll. Atmosfera pieśni zmienia się więc równolegle w warstwie muzycznej i tekstowej. Wędrowiec, po wspomnieniach lata i niedawnej miłości, porzuca słodkie myśli, musi bowiem iść naprzód. Powrót do rzeczywistości wydaje się jednak bolesny: „Dziś idę w pustkę zimy,/ w zawieję, mróz i mrok./ Z oczyma zamkniętymi/ potykam się co krok”. Ten fragment jest dokładnym powtórzeniem pierwszej wypowiedzi narratora pod względem konstrukcji rytmiczno-melodycznej, zmienia się jedynie jego tonacja. Fortepian w prawej i lewej ręce prowadzi równy pochód triol w górę, który raz po raz miesza się z rytmem punktowanym w postaci tak zwanych zeskoków (w zapisie nutowym to ósemka z kropką, która przedłuża wartość nuty o połowę, i szesnastka). Przypadają one między innymi na słowa „idę” czy „zimy” i każdorazowo korespondują z opadającą linią melodyczną pieśni.

Am Brunnen-vor-den Thore da steht ein Lieder - baum, ich träum' in sei-nen
 Schat-ten so man-chen si-sen Traum. Ich schritt in sei-ne Rin-de so man-chen si-be
 Wert; es zog in Freund und Lei-de zu ihm - mich im-mer fort.

Rys. 3. Pierwsze dwie strofy wiersza rozpisane jako zdania muzyczne. Opracowanie własne

W ten sposób akompaniament muzycznie obrazuje wędrowkę w zimowym krajobrazie, być może w zaspach śniegu, przywołując niepewny chód i potykanie się wędrowca. Martwa przyroda konotuje natomiast bolesne wspomnienia i jątzy rany w sercu. W wierszu Müllera bohater, mijając lipę, mimo ciemności zamyka oczy, jakby chciał oddalić od siebie bolesne wspomnienia, wymazać je z pamięci. Zatopienie się w to, co pochłonęła przeszłość, nigdy bowiem nie przynosi korzyści, może jedynie prowadzić człowieka do nieprzeniknionego smutku. „Albo się żyje, albo się wspomina”³⁹ – konstatuje Piotr Śniedziwski. Wydaje się, że wędrowiec podejmuje próbę odcięcia się od przeszłości, choć nieświadomie poprzez błędzenie, bezcelowe włóczenie się w zimowym krajobrazie, realizuje popularny – według Marka Bieńczyka – motyw melancholiczny⁴⁰. Bohater nie ustępuje jednak w wysiłkach i podejmuje dalszą wędrowkę. W partyturze następuje zmiana tonacji, która zapowiada melodykę kantylenową – wędrowiec skarży się, że lipa po raz kolejny ma go radosnymi wspomnieniami: „A w dali wiecznie słyszę/ szumiącą zieleń słów:/ Wróc do mnie, w moją ciszę,/ w pogodę dawnych snów”. Drzewo zaprasza do odpoczynku i do beztróskiego zanurzenia się we wspomnieniach, lecz jego wołanie – szum liści – stanowi poważne zagrożenie dla bohatera, niebezpieczeństwo śmierci w zimowym, śnieżnym krajobrazie u stóp lipy. Pokusa, aby poddać się marzeniom, położyć się i nieco odpocząć, zostaje przezwyciężona, choć nie znika („wiecznie słyszę”). W kolejnych taktach tempo zwalnia, a harmonia akompaniamentu, wprowadzająca kołyszące, melodyjne pochody pasażowe, składa się przede wszystkim na dźwięki triady harmoniczej – podstawowych akordów tonacji. W warstwie tekstowej „wołanie” lipy potęguje zagęszczenie głosek szumiących, które potęgują metaforę dźwiękową („słyszę”, „słów”, „szumiącą”, „ciszę”, „snów”). Choć kulminacyjne dźwięki tej frazy przypadają na słowa „szumiącą” i „pogodę” – konotujące chwile szczęśliwości, radosne wspomnienia kochanków – metafora lipy się zmienia, staje się niejednorodna. Drzewo symbolizujące dziewczynę stało się świadectwem odrzucenia, być może też niemym świadkiem rozstania – to metaforyczna przestrzeń rozkoszy i bólu.

W kolejnych taktach („Kąśliwy wiatr zimowy/ przenika mnie jak nóż,/ porywa czapkę z głowy/ lecz nie zawrócę już”) zachodzi warte zauważenia muzyczne zjawisko: w onomatopeicznym efekcie zrywającego się wiatru na plan pierwszy wysuwa się dominujący nad wokalem fortepian. Motyw szumiącego drzewa, który pojawia się w pierwszych taktach pieśni, inicjując partię wokalną, w tej strofie nakłada się z główną melodią pieśni. Motyw rytmiczny zachowuje schemat początkowy, jednak pojawiają się modulacje w warstwie dźwiękowej. Aby muzycznej wypowiedzi fortepianu naśladowującego szum drzewa nadać złowieszczy charakter, kompozytor zrezygnował z dwóch dźwięków bazowych tonacji. W efekcie zamiast dźwięków „gis” i „cis” pojawiają się „c” i „g”, które w uchu słuchacza jawią się jako dźwięki obce tonacji, niepasujące do niej. Zabieg ten potęguje żalną, przygnębiającą sytuację wędrowca, którego zimowa aura przytłacza i dominuje. Przenika go „kąśliwy wiatr”, zrywający czapkę z głowy. Nóż (u Müllera nieobecny), wcześniej służący za

³⁹ P. Śniedziwski, *Melancholijne spojrzenie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2001, s. 183.

⁴⁰ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014, s. 66.

przedmiot, którym kochanek dawał świadectwo swoich głębokich uczuć (poprzez „pisanie” w korze drzewa), zadaje ból: „Kąśliwy wiatr zimowy/ przenika mnie jak nóż”. Bohater zdaje sobie sprawę, że nie ma już powrotu do tego, co minęło.

Warto zauważyć, że w pierwszej strofie lipa, która stanowi wspomnienie słodkich chwil lata, pojawia się w towarzystwie studni: „u wrót, gdzie chłodna studia” (w przekładzie Barańczaka), „przy studni przed furtką/ rośnie lipa” (w wierszu Müllera). Biblijne spotkania przy studni oznaczają moment przełomowy, zapowiedź zmian, zejście się kochanków, a także zapowiedź małżeństwa⁴¹. W tej opowieści nie ma ono szans na spełnienie. Romantyczny wędrowiec jest tego świadomy – mimo swego rozdarcia mija drzewo, a choć ono stara się go przywołać, nie wraca myślami do ukochanej; w krajobrazie zimowym nie pojawia się ponownie symbolizująca spotkanie studnia. Bohater postanawia kontynuować wędrówkę, deklarując: „nie zawrócę już” – mimo że w jego głowie nieustannie pojawia się mamiący głos lipy: „Wróć do mnie, przyjacielu”.

Wędrowiec przekonuje siebie, że nie ma powrotu do minionego życia. Za wiele się wydarzyło, aby mógł wrócić do miejsca, w którym niegdyś znajdował spokój. Barańczak poprzez wers: „I brzmi od godzin wielu/ zielone echo słów”, sugeruje zarówno proces oddalania się od napotkanego drzewa, jak i ciągłe, nieustające nawoływanie lipy, kołaczące się po głowie. Z kolei u Müllera proces ten następuje po czasie: „odkąd opuściłem tamto miejsce,/ wciąż słyszę szemranie”. W obu przypadkach „głos” lipy dochodzi z daleka. Wyraźnie obrazuje to partia fortepianu, który od wersu „I brzmi od godzin wielu” zachowuje *piano pianissimo*, „rozbudzając się” do *forte* jedynie na frazy łączące się ze słowami „zielone echo” i „snów”. Wydaje się zatem, że muzyczne obrazy związane z lipą konotują w pieśni arkadyjskość. Drzewo to stanowi świadectwo czasów szczęśliwości i spokoju u boku ukochanej. Romantyczny kochanek mimo powziętej decyzji o odejściu i próbie zapomnienia ukochanej nie radzi sobie z uczuciami. Wspomnienia nie chcą wymazać się z jego pamięci. Co więcej, muzyczny motyw „szumiącej lipy” powraca w zakończeniu utworu w niezmienionej formie. Jest to klamra kompozycyjna pieśni. Pochód szesnastkowych triol w wyjściowej tonacji E-dur sugeruje, że „zielone echo słów”, które rozlega się w głowie wędrowca, pozostanie w niej na długo.

Podróż, w którą wyruszył bohater opowieści Müllera, należy więc rozumieć na wzór romantyczny – jako „życiowe wędrowanie”⁴². Za Aleksandrą Reimann powiemy, że „w procesie tym nie są ważne krajobrazy, ale przemiany duchowe, doświadczenia psychiczne, dążenie do wiedzy o sobie i świecie”⁴³. Motyw lipy, stanowiący oś interpretacyjną dla pieśni piątej, jak i samo drzewo pojawiające się u Müllera i w przekładzie Barańczaka, w sposób metaforyczny są wspomnieniami o czasach szczęśliwości. Początkowo drzewo symbolizuje dziewczynę, pierwszą miłość, nadzieję na małżeństwo, lecz metaforyka ta ulega przekształceniu. Lipa w zimowym

⁴¹ Na przykład historie: Hagar (Rdz 16,14 i Rdz 1,19), Izaaka i Rebeki (Rdz 24,11–14), Mojżesza i Sefory (Wj 2,16–22), Jezusa i Samarytanki (J 4,1–26). Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych (Biblia Tysiąclecia)*, wyd. 3 poprawione, Pallottinum, Poznań 1998.

⁴² A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru...*, dz. cyt., s. 78.

⁴³ Tamże.

krajobrazie *Winterreise* wzywa do siebie bohatera, zachęcając go do niebezpiecznego zatapiania się w myślach o przeszłości, obiecuje ukojenie. Ta metaforyczna podróż w przeszłość nie może jednak przynieść pożądanego przez wędrowca stanu. Musi on wyruszyć w dalszą podróż, ponieważ wspomnianie grozi melancholią. Agnieszka Nęcka zwraca uwagę, że jedno z węższych ujęć podróżowania odsyła do psychologii i obrazuje (auto)terapeutyczną i poznawczą wędrówkę w głąb swojego „ja”⁴⁴. Wędrowiec z *Winterreise* nie ulega wabiącemu głosowi lipy, lecz decyduje się na odważny krok ku przyszłości, który może zwiastować jego szczęście.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Od Autora*, w: tegoż: *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Wydawnictwo a5, Poznań 1994, s. 7–8.
- Barańczak Stanisław, *Po stronie sensu*, rozmawiali Magdalena Ciszewska, Roman Bąk, Paweł Kozacki OP, „W Drodze” 1995, nr 10.
- Bieńczyk Marek, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014.
- Bostridge Ian, *Podróż zimowa Schuberta. Anatomia obsesji*, przeł. Jacek Dehnel, Szymon Żuchowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2019.
- Bystron Jan Stanisław, *Polska pieśń ludowa: wybór*, Rada Polonii Amerykańskiej, Chicago 1945.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Pieśń*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Grzęda Ewa, *Funkcja i estetyka motywów drzewa i lasu w twórczości Juliusza Słowackiego*, Sudety, Wrocław 2000.
- Gwizdalanka Danuta, *Historia muzyki 2*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2006.
- Hejmej Andrzej, *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka)*, w: *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2012, s. 137–179.
- Kolberg Oskar, *Wielkie Księstwo Poznańskie. Cz. VII. Dzieła wszystkie*, t. 15, Polskie Towarzystwo Muzyczne, Wrocław – Kraków – Warszawa 1962, dokument cyfrowy, polona.pl.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Lublin 2007.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kowalska Małgorzata, *ABC historii muzyki*, Musica Iagellonica, Kraków 2001.
- Marek Tadeusz, *Schubert*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.
- Marszałek Edward, *Lasy i gospodarka leśna w kulturze i dziedzictwie narodowym*, <http://bitly.pl/ofsc> (dostęp: 14.05.2020).
- Nęcka Agnieszka, *W pułapce metazdjęć Olgi Tokarczuk i Andrzeja Stasiuka*, „artPAPIER” 2011, nr 15–16.
- Osiński Andrzej, *Franciszek Schubert: Podróż w głąb ludzkiego przeznaczenia*, <http://bitly.pl/ZISmy> (dostęp: 6.04.2019).

⁴⁴ A. Nęcka, *W pułapce metazdjęć Olgi Tokarczuk i Andrzeja Stasiuka*, „artPAPIER” 2011, nr 15–16.

- Osiński Andrzej, *Franciszek Schubert: Śmierć i dziewczyna*, <http://bitly.pl/zVSfy> (dostęp: 6.04.2019).
- Oxford. *Wielka Historia Świata. Cywilizacje Europy. Anglia – Słowianie. Cywilizacje Australii i Oceanii. Papuasi*, t. 13 (praca zbiorowa), Polskie Media Amer.Com, Poznań 2006.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych (Biblia Tysiąclecia)*, wyd. 3 poprawione, Pallottinum, Poznań 1998.
- Pociej Bohdan, *Formy muzyczne. Pieśń*, „Ruch Muzyczny” 1985, t. 29, nr 13.
- Pociej Bohdan, *Romantyzm bez granic*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2008.
- Pociej Bohdan, *Schubert (z cyklu Sylwetki geniuszy)*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2001, nr 31–32, <http://bitly.pl/Sd11V> (dostęp: 6.04.2019).
- Poprawa Adam, *Wiersze na głos i fortepian*, w: tegoż, *Formy i afirmacje*, TAIWPN Universitas, Kraków 2003.
- Prosnak Jan, *Siedem wieków pieśni polskiej: śpiewnik dla młodzieży z komentarzem historycznym*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979.
- Przybysz Anna, *Powieść „Inny” Jurija Mamlejewa wobec artystycznego poznania Fiodora Dostojewskiego*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog” 2014, t. 4, s. 169–179.
- Rajewska Ewa, *Płaczliwy bohater Wilhelma Müllera*, w: tejże, *Barańczak – poeta i tłumacz*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007, s. 260–272.
- Reimann Aleksandra, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich: Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1997.
- Śniedziewski Piotr, *Melancholijne spojrzenie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.
- Tomaszewski Mieczysław, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997.
- Woodford Peggy, *Winterreise*, w: *Schubert (The Illustrated Lives of the Great Composers)*, Omnibus Press, London 2011, s. 192–212 (e-book).
- Youens Susan, *Retracing a Winter Journey. Reflections on Schubert's Winterreise*, „19th-Century Music” 1985, t. 9, nr 2, s. 128–135.

Streszczenie

W 1827 roku Franz Schubert wydał cykl pieśni *Winterreise*. Z kolei 167 lat później Stanisław Barańczak opublikował tom *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Romantyczna pieśń zapoczątkowana przez austriackiego kompozytora dała nową sposobność do przekazania ekspresji poprzez słowo śpiewane i towarzyszącą muzykę. Artykuł na podstawie *Pieśni V*, zatytułowanej *Der Lindenbaum (Lipa)*, przedstawia korelacje zachodzące na płaszczyźnie między Schubertem, Wilhelmem Müllerem a Barańczakiem. Jest to jedyny wiersz w cyklu, który Barańczak przełożył z języka niemieckiego. Powstające we wspólnym muzyczno-literackim obszarze sensy autorka lokuje w różnych systemach znaczeniowych: tekstu literackiego, możliwych sytuacjach intertekstualnych oraz istnienia dzieła literackiego wobec muzyki, i odpowiada na pytanie, jak w tej sytuacji topika drzewa znaczy w wierszu Barańczaka połączonym z muzyką Schuberta.

The musical-literary motif of the lime tree in the fifth song from *Winterreise* by Franz Schubert and Wilhelm Müller's *Der Lindenbaum* translated by Stanisław Barańczak**Abstract**

In 1827, Franz Schubert published a song cycle called *Winterreise*. 167 years later Stanisław Barańczak published the volume of poetry *Winter Journey*. The Romantic tale started by the Austrian composer has opened a brand new opportunity for expression in lyrics and music. The article based on the fifth song, called *Der Lindenbaum (The Lime tree)*, presents correlations occurring in the plane between Schubert, Wilhelm Müller and Barańczak. It is the only poem translated from German by Barańczak in the whole series. The author of the article attributes the new senses arising in the music-literature intersection to different semantic systems: literary text, possible intertextual situations, and the existence of a literary work in terms of music. She also answers the question of the topic of the tree in Barańczak's poem combined with the music of Schubert.

Słowa kluczowe: Franz Schubert, Stanisław Barańczak, pieśń, *Podróż zimowa*, lipa

Keywords: Franz Schubert, Stanisław Barańczak, song, *Winter Journey*, lime-tree

Karolina Wyciślik – doktorantka w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w dziedzinie literaturoznawstwa, absolwentka Zespołu Szkół Muzycznych im. Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego w klasie fortepianu. Jej zainteresowania badawcze obejmują związki muzyki i literatury – w szczególności poezji dwudziestowiecznej – w perspektywie ekologii akustycznej.