

Joanna Dembińska-Pawelec

SENS ŻYCIA, SENS WIERSZA

Szkice o twórczości

Stanisława Barańczaka



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Joanna Dembińska-Pawelec –

literaturoznawczyni, profesor
Uniwersytetu Śląskiego
w Instytucie Literaturoznawstwa
Wydziału Humanistycznego UŚ.
Zajmuje się poezją współczesną,
sztuką interpretacji, genologią
oraz interferencjami literatury
i sztuki.

Od wielu lat zainteresowania
koncentruje wokół twórczości
Stanisława Barańczaka.

Autorka książek: *Światy możliwe
w poezji Stanisława Barańczaka* (1999),
Villanella. Od Anonima do Barańczaka
(2006), „*Poezja jest sztuką rytmu*”.

*O świadomości rytmu w poezji polskiej
dwudziestego wieku (Miłosz –
Rymkiewicz – Barańczak)* (2010),
Arabeska. Szkice o poezji (2013).

Wraz z prof. Constantinem
Geambașu, tłumaczem literatury
polskiej na język rumuński,
przygotowała wybór poezji
Barańczaka *Mușcă-ți limba.*

Antologie de versuri (București 2018).

SENS ŻYCIA, SENS WIERSZA

Joanna Dembińska-Pawelec

SENS ŻYCIA, SENS WIERSZA

Szkice o twórczości

Stanisława Barańczaka

Recenzent
Krzysztof Biedrzycki

Patronat

**Śląskie Studia
Polonistyczne**

Spis treści

Wstęp

nitka sensu | 7

Rozdział 1

znaleźć dla niej nową mowę

Dyskurs metapoetycki i metaerotyczny w wierszach
z tomu *Korekta twarzy* | 23

Rozdział 2

siłą kochania [...] uchronić coś przed zmianą

O wierszu *Płynąc na Sutton Island* | 45

Rozdział 3

słowo »miłość«, gdy słyszę złowieszcze

Villanella *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*
w kontekście libretta opery *Wesele Figara* | 60

Rozdział 4

jestes przy mnie

Aria w teatrze marionetek – o wierszu *Bist Du bei mir* | 79

Rozdział 5

wiedziony, że tak powiem, czystym porywem serca

Korespondencja Stanisława Barańczaka z Wisławą Szymborską | 100

Rozdział 6

wirus sensu

O miłości szczęśliwej w wierszach Stanisława Barańczaka
i Wisławy Szymborskiej | 133

6 Spis treści

Rozdział 7

nocy droższa nad jutrznię różaną

O tłumaczeniach poezji św. Jana od Krzyża | 152

Rozdział 8

artysta jest tajemnym wyrobnikiem miłości

Twórczość Normana Manei w lekturze Stanisława Barańczaka | 179

Bibliografia | 201

Indeks osobowy | 213

Summary | 219



Fot. 1. Stanisław Barańczak podczas wykładu w trakcie uroczystości nadania mu tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego, 5 czerwca 1995 roku

Źródło: Archiwum Uniwersytetu Śląskiego, sygn. 948/6/2/37.

nitka sensu

„Życie w gruncie rzeczy *ma sens...*” – powiedział Stanisław Barańczak w rozmowie z Krzysztofem Biedrzyckim, której zapis został opublikowany¹. Czytając to zdanie, widzimy, że wyraz „*ma*”, za sprawą kursywy, przechyla się niebezpiecznie w rzędku liter, niepewnie chwieje się w linijce tekstu, niejako potyka się, prawie upada. Wytrąca czytelnika z gładko przebiegającej lektury. A przecież, możemy się domyślać, w intencji mówiącego chodziło o zaakcentowanie tego, że życie w gruncie rzeczy *ma sens*. Słowa Barańczaka, nawet jako wydrukowany zapis rozmowy, niespodziewanie wprawiają w konfuzję, wywołują zmieszanie, niepewność, nakazują zatrzymać się na chwilę i podjąć refleksję.

W wykładzie wygłoszonym podczas uroczystości nadania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego Barańczak mówił:

Stoi przed Wami człowiek, który poświęcił całe swoje życie pewnej dziedzinie działalności ludzkiego umysłu, jaką stanowi układanie słów i zdań danego języka w taki sposób, aby powstawały z tego wypowiedzi zarazem zwięźlejsze i zawierające w sobie więcej sensu niż wszelkie inne typy wypowiedzi korzystające z tegoż języka. Otóż człowiek ten od początku swojego zajmowania się tą dziedziną jest głęboko

¹ S. Barańczak: „*Jestem pięknoduchem, estetą i parnasistą*”. Rozmowa z Krzysztofem Biedrzyckim. W: Idem: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1900–1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 30.

przekonany, że stanowi ona dla każdego ludzkiego społeczeństwa – w każdej epoce, a szczególnie w obecnej – rzecz niezbędną. Jednocześnie ten sam człowiek jest równie głęboko przekonany, że dziedzina ta na realne losy społeczeństwa ma – znowu: w każdej epoce, a szczególnie obecnej – wpływ minimalny, jeśli nie żaden. [...] z pozoru nie sposób wypowiedzieć o poezji dwóch bardziej sprzecznych wzajemnie sądów. A jednak, wbrew zdroworozsądkowej logice, oba sądy są w jednakowej mierze prawdziwe².

W ujęciu Barańczaka poezja jest mową osobliwą, szczególną, wyjątkową³, taką, która potrafi powoływać, jak pisał, „słowa sensowne”⁴. Uściślijmy: poeta powołuje, układa czy tworzy „słowa sensowne”. Roland Barthes w rozważaniach *S/Z* pisał, że „autor klasyczny przypomina [...] rzemieślnika pochylonego nad warsztatem sensu i wybierającego najlepsze sposoby *wyrażania* pojęcia”⁵. Do takiego emblematycznego wizerunku rzemieślnika-artysty, cyzelatora, mistrza, arcyapoety⁶ można by, jak się wydaje, przyrównać autora *Chirurgicznej precyzji*. W słynnym szkicu zatytułowanym *Tablica z Ma-*

² S. Barańczak: *Wykład Doktora Honoris Causa*. W: *Uroczystość nadania Stanisławowi Barańczakowi godności Doktora Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego*. Katowice 1995, s. 7–8; podkr. (rozstrzelenie tekstu) – J.D.P.

³ Wyjątkowe traktowanie słowa poetyckiego przez Barańczaka podkreślała Joanna Grądziel-Wójcik, która jednocześnie wskazywała na kontynuację przez nowofalowego poetę estetycznej tradycji Tadeusza Peipera. Zob. na ten temat Eadem: „Zmiażdżona epopeja”. *„Dziennik poranny” Stanisława Barańczaka a twórczość Tadeusza Peipera*. W: Eadem: *Przestrzenie porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Poznań 2010, s. 114–128.

⁴ S. Barańczak: *Tablica z Macondo albo: Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-matafizycznymi*. W: Idem: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 233.

⁵ R. Barthes: *S/Z*. Przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiwska. Warszawa 1999, s. 214; podkr. (rozstrzelenie tekstu) – J.D.P.

⁶ Kategorią arcyapoety w odniesieniu do S. Barańczaka posłużył się D. Pawelec: *Rewolta słowa poetyckiego – Barańczak, Krynicki*. W: *Poznań w Marcu – Marzec w Poznaniu (w rocznicę wydarzeń 1968 roku)*. Red. S. Wysłouch, J. Borowiec. Poznań 2010, s. 77–90.

condo albo: Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi Barańczak, wyjaśniając szczególną postać mowy lirycznej, pisał:

[...] poezja tym się różni od innych sposobów użycia słowa, że w tych samych rozmiarach tekstu potrafi zmieścić więcej znaczeń. Ta kondensacja znaczeń, ta zwiększona gęstość sensu istnieje w wierszu nie *pomimo* skończoności i ograniczenia jego rozmiarów, ale właśnie *dzięki* tej skończoności i ograniczeniu. Wiersz, strofa, linijka jest kompresorem, który sprasowuje treść: wycieka woda, zostaje wielowarstwowa cegielka sensu⁷.

Podjęmowany „na warsztacie” i kształtowany przez poetę proces zagęszczania, destylowania, esencjonalizowania tekstu w „cegiełkę sensu” okazuje się najlepszym sposobem wyrażania kwestii ważkich, ale także sposobem odsączania i pozbywania się, jak mówi Barańczak, „bełkotu”⁸. „Są to wszelkie wypowiedzi – tłumaczył – których główną intencją, funkcją i skutkiem jest pulweryzacja sensu, rozmywanie znaczenia, odmawianie ludzkim słowom istotności i odbieranie im wagi”⁹. Pulweryzacja sensu, jego rozpraszenie, poniewieranie stało się domeną Nicości. „Nicość – przekonuje Barańczak – jest żywo zainteresowana krzewieniem poczucia bez sensu, które toruje drogę jej postępowi i ułatwia jej zadanie”¹⁰. Poeta może jej przeciwstawić „słowa sensowne”, które skłonią jego samego oraz czytelnika do „prób nadania życiu gęstszego, bogatszego, bardziej wielowymiarowego znaczenia”¹¹. „Im bardziej idiosynkratyczny jest brzmiały [...] głos poety – podkreśla Barańczak – tym większe ma szanse na przetrwanie w pamięci czytelników”¹². Patryk Szaj podkreślał, że dla poznańskiego poety sens to „niezbędny punkt odnie-

⁷ S. Barańczak: *Tablica z Macondo...*, s. 230; podkr. (rozstrzelenie tekstu) – J.D.P.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 233.

⁹ *Ibidem*; podkr. – J.D.P.

¹⁰ *Ibidem*, s. 230; podkr. – J.D.P.

¹¹ *Ibidem*.

¹² S. Barańczak: „*Zemsta ręki śmiertelnej*”. W: *Idem: Tablica z Macondo...*, s. 12.

sienia, zewnętrzna instancja chroniąca przed absurdem świata i legitymizująca poczynania poetyckie autora”¹³. Pisanie i czytanie poezji staje się w tym artystycznym postulatcie wyrazem braku akceptacji postępującego procesu rozpraszenia i niweczenia w społecznej komunikacji wypowiedzi obdarzonych sensem. Jak pisze autor *Tablicy z Macondo...*, „radość pisania (i czytania) wierszy bierze się więc w znacznej części stąd, że poezja psuje szyki Naturze; w pełni świadoma potęgę Nicości w świecie zewnętrznym, podaje tę moc w wątpliwość, zawiesza ją czy nawet unieważnia w granicach wewnętrznego świata wiersza”¹⁴. Wierszowy zapis, przypomina Artur Grabowski, „udostępnia wiersz-dzieło sztuki, jest kluczem do jego świata – świata sensu i estetyki”¹⁵. W uzyskanej „cegiełce sensu” czy arcydziele, jak powiedziałby Piotr Śliwiński¹⁶, nie ma bowiem miejsca na rozmycie i pulweryzację rozumnego oraz sensualnego znaczenia.

W rozmowie z Piotrem Wierchoślawskim Barańczak zwracał uwagę na obecność sprzeczności istniejących w świecie, które dotyczą każdego żyjącego człowieka i warunkują jego egzystencję. Są one nieusuwalne, niemożliwe do zintegrowania ani nawet pogodzenia. Prowadzą niejednokrotnie do zwątpienia, utraty wiary, ostatecznie sprawiają, że sens wydaje się niewidoczny¹⁷. Konsekwencją tego powszechnego stanu bywa podważanie czy wręcz odebranie sensu podjętym działaniom. W horyzoncie życia mogą bowiem wydawać się pozbawione znaczenia. Barańczak mówił:

[...] życie zostało każdemu z nas dane, aby zrobił z niego coś sensownego, jednocześnie zaś życiu temu towarzyszy bez

¹³ P. Szaj: „Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność” – radykalnohermeneutyczne wątki poezji Stanisława Barańczaka. W: Idem: *Hermeneutyka radykalna a powojenna poezja polska*. Wat – Różewicz – Barańczak. Poznań 2017, s. 232.

¹⁴ S. Barańczak: „Zemsta ręki śmiertelnej”..., s. 12.

¹⁵ A. Grabowski: *Wiersz. Forma i sens*. Kraków 1999, s. 196; podkr. – J.D.P.

¹⁶ P. Śliwiński: *Stanisław Barańczak: droga ku arcydziełu*. W: Idem: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 103–114.

¹⁷ Pisał o tym Krzysztof Biedrzycki. Zob. Idem: *Sens*. W: Idem: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 249.

chwili przerwy cień śmierci, która może nastąpić w każdym momencie i przekreślić sensowność wszelkich naszych wyborów. Innym przykładem [...] jest oczywiście problem zła, którego istnienie w świecie również wydaje się podważać jego sensowność. Otóż twórczość, która ma jakiegokolwiek pretensje do wewnętrznej uczciwości, nie może na te fakty zamykać oczu. Co więcej, musi wyprowadzać z uświadomienia sobie sprzeczności świata całą swoją artystyczną filozofię i kształt¹⁸.

Dla Barańczaka świadomość owych sprzeczności wpisanych w prawa otaczającego świata, paradoksalnie, prowadziła w stronę afirmacji życia, jak w wierszu *Kontrapunkt*, w którym bohaterowi lirycznemu nagle myśl pozwalała dostrzec, że „jest miejsce na wszystko, z nim włącznie – że jedno nie przeciwdziała drugiemu”¹⁹. „Ciąg zestawionych przez autora przeciwieństw – pisał o *Kontrapunkcie* Adam Poprawa – (i jak się okaże, dążenie do ich połączenia) współtworzy sens utworu”²⁰. Przeżywający sprzeczne emocje bohater wiersza Barańczaka rozpięty jest, zauważa badacz, „między intuicją istnienia harmonii a przeczuciem niemożliwości (pełnego) jej dostąpienia. Pomiedzy przypadkowością codzienności a Sensem”²¹. Ludzka egzystencja, jak w muzycznej kompozycji, okazuje się „spełnieniem-nie-w-pełni”²². „Dla poety – pisał Poprawa – kontrapunkt jest sztuką egzystencjalnego uczestniczenia w grze wielości sensów świata oraz sztuką odczytywania kompozycji owe sensy tworzącej”²³.

¹⁸ S. Barańczak: „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wiercholańskim. W: Idem: *Zaufać nieufności...*, s. 59.

¹⁹ S. Barańczak: *Kontrapunkt*. W: Idem: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 44.

²⁰ A. Poprawa: *Bach w samochodzie albo próba kontrapunktu*. W: Idem: *Formy i afirmacje*. Kraków 2003, s. 21. Por. także M. Piotrowska-Grot: „Zwięźle spleciony warkocz kontrapunktu”. *Poezja Stanisława Barańczaka a doświadczanie granicy*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019, nr 36 (56), s. 149–165.

²¹ A. Poprawa: *Bach w samochodzie...*, s. 29.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 31.

Autor *Widokówki z tego świata* nie przyznawał racji twórczości, w której występowało jedynie „reprodukcje chaosu niezrozumiałych sprzeczności”²⁴. „Interesuje mnie tworzenie poezji – tłumaczył – która [...] stara się uświadomić sobie naturę tych sprzeczności, ich fundamentalną nierozwiązywalność, ale też pewien paradoksalny ład, który wprowadzają w nasze życie”²⁵. Z tego założenia wywodzi się jego koncepcja wypowiedzi lirycznej – „poezja paradoksu, ironii, wielogłosowości dopuszczającej przeciwstawne argumenty”²⁶. Z antagonistycznej, kontrapunktowej wizji świata targanego sprzecznościami, ale w którym „jest miejsce na wszystko”, wywodzi się także jego postulat tworzenia. Barańczak formułował go następująco:

Kiedy piszesz, staraj się być raczej po stronie sensu, choćbyś go nigdzie nie dostrzegł, niż bezsensu, choćbyś z pozoru niczego poza nim nie dostrzegł. Jeśli nie widzisz nigdzie sensu, twórz go sam. [...] Kształtuj jakiś może niejasny, ale dostępny komuś drugiemu sens²⁷.

W ostatnim zdaniu kryje się najważniejszy, etyczny wymiar programu Barańczaka – nakierowanie na drugiego człowieka, Innego, Rozmówcę, Odbiorcę, na Ty. Wydaje się, że autor *Dziennika porannego* w swoich wypowiedziach powraca do źródłowego znaczenia słowa „sens”, które wywodzi się z łacińskiego słowa *sensitivus*, czyli ‘wrażliwy, zmysłowy’, *sensatio* to ‘odczuwanie’, a *sensualis* ‘zmysłowy’²⁸. *Sēnsūm* znaczy ‘czuć, spostrzegać, odczuwać boleśnie, (duchowo) spostrzec, zauważyć, zrozumieć, mniemać, myśleć, sądzić’²⁹.

²⁴ S. Barańczak: „Poezja musi być wieczną czujnością”..., s. 60.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Po stronie sensu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska, Roman Bąk, Paweł Kozacki OP. „W Drodze” 1995, nr 10, s. 65; podkr. – J.D.P.

²⁸ W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Warszawa 2000, s. 453–454.

²⁹ *Słownik łacińsko-polski*. Oprac. K. Kumaniecki. Warszawa 2001, s. 388.

To, co sensowne, związane jest zatem najpierw z doznaniem zmysłowymi, wrażeniami, z czuciem. Sens wyznaczany jest przede wszystkim przez doświadczenie ciała, by następnie poddać się rozumieniu i myśleniu. Problematyka ciała od początku twórczości Barańczaka, jak wiemy, należała do jej najważniejszych zagadnień. Ciało, podkreślał Paweł Dybel, było przede wszystkim „wartością etyczną”³⁰. Podobnie pisał Jerzy Kandziora: „wizja ciała doprowadzona zostaje przez Barańczaka do pewnego ekstremum, zarówno anatomicznej konkretności, jak i etycznej odpowiedzialności za jego życie”³¹. W centrum światopoglądu autora *Widokówki z tego świata* sytuował się drugi człowiek, „żywy, posiniaczony, niezwłoczny”, jak w wierszu *Grudzień 1976*³². Ten, wobec którego formułował poeta nakaz etyczny: „Spójrzmy prawdzie w oczy: w nieobecne / oczy potrąconego przypadkowo / przechodnia z podniesionym kołnierzem”³³. To „potrącenie”, szturchnięcie, dotknięcie ciała drugiego człowieka miało nakłonić do uważności i do nieustannego stawiania pytań o jego miejsce w świecie, o sens jego życia, o prawdę jego egzystencji. „Czym jest prawda pojęta jak twarz?” – pytał Józef Tischner³⁴. Barańczak próbował odpowiedzieć na to pytanie za pomocą poezji. „Arcydzieło – przypominał Śliwiński – nie tylko odgrywa rolę wzorca (*ergo* wyzwania), ale stanowi też szczególną dyrektywę moralną”³⁵.

³⁰ P. Dybel: *Mam ciało, więc jestem! (Motyw ciała w poezji Nowej Fali)*. W: Idem: *Ziemszy, słowni, cielesni. Eseje o polskich poetach współczesnych*. Mikołów 2019, s. 373.

³¹ J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa 2007, s. 40.

³² S. Barańczak: *Grudzień 1976*. W: Idem: *Widokówka z tego świata...*, s. 33.

³³ Idem: *Spójrzmy prawdzie w oczy*. W: Idem: *Dziennik poranny*. Poznań 1972, s. 59.

³⁴ J. Tischner: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paryż 1990, s. 67. Interpretację wiersza S. Barańczaka *Spójrzmy prawdzie w oczy* z odniesieniami do myśli J. Tischnera przedstawiłam w szkicu *Wobec Innego. „Spójrzmy prawdzie w oczy” Stanisława Barańczaka*. W: J. Dembińska-Pawelec: *Arabska. Szkice o poezji*. Katowice 2013, s. 231–245.

³⁵ P. Śliwiński: *Stanisław Barańczak: droga ku arcydziełu...*, s. 113.

Autor *Atlantydy* wyrażał ponadto przekonanie, że „pisanie wierszy ma tylko wtedy sens, jeśli nasz liryczny monolog jest zarazem dialogiem. Jeśli jest skierowany do jakiegoś Ty [...], z którego istnieniem zawsze musi się liczyć”³⁶. W szkicu *Tablica z Macondo...* Barańczak wskazywał na istnienie trzech zewnętrznych instancji pełniących funkcję adresata, któremu zbiorowo nadawał miano „ON”. „Te trzy obiekty odniesienia – pisał – to Inni, Świat i Transcendencja”³⁷. W zawiązywanych, dialogicznych relacjach zawiera się, tłumaczy poeta, „nasze istnienie wobec innych ludzi, wobec fizycznego świata rzeczy i zjawisk oraz wobec tak czy inaczej rozumianego absolutu”³⁸. Na pytanie Piotra Wierchosiłowskiego, kim jest „ON”, Barańczak odpowiadał:

Najprostsza i zarazem najogólniejsza odpowiedź brzmiałaby: Bogiem. Ale nie tylko. „ON” w moim szkicu, ten „ON”, którego istnienie potwierdza poezja i którego istnienie czyni poezję możliwą, to również Świat. A również Czytelnik albo po prostu Inny Człowiek. [...] skoro zakładam, że Inny Człowiek, Świat fizyczny i Bóg istnieją, to na tych trzech poziomach dialogu i sensu moje poetyckie mówienie organizowane jest przez analogiczne obowiązki i odpowiedzialności³⁹.

Na postawę nachylenia w stronę Drugiej Osoby widoczną w szkicu *Tablica z Macondo...* zwracał uwagę Marian Stala. Badacz zauważał, że „zdanie »ON JEST« przypomina, iż pytania można zadawać [...] również – porządkowi świata. Także podstawowemu, czyli metafizycznemu porządkowi”⁴⁰. Te rozbieżne perspektywy istnienia powołują „na trzech poziomach” różne postacie adresata. Na każdej z nich „ON” pozostaje odbiorcą nieustannie nasuwających się pytań

³⁶ S. Barańczak: „Poezja musi być wieczną czujnością”..., s. 78.

³⁷ Idem: *Tablica z Macondo...*, s. 231.

³⁸ Ibidem.

³⁹ S. Barańczak: „Poezja musi być wieczną czujnością”..., s. 78; podkr. – J.D.P.

⁴⁰ M. Stala: *Waga słów, niewygoda istnienia. Wokół dwóch zdań Stanisława Barańczaka*. W: Idem: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 212–213.

„ja”, jest także partnerem prowadzonego dialogu oraz instancją porozumienia⁴¹. Barańczak wyjaśnia:

Nad każdym wierszem zawisa uważne oko Czytelnika (choćby tylko wyobrazonego), Rzeczywistości Obiektywnej (choćby rację miał biskup Berkeley) i Absolutnego Punktu Odniesienia (choćby był on tylko hipostazą, która powstrzymuje nas od rozpadu). [...] to potrójne spojrzenie przenika uważnie produkty pisania [...]. Oko Czytelnika, Rzeczywistości i Boga szturmowane jest w każdej sekundzie miliardami słów. Odsiać z nich słowa sensowne może nasz adresat tylko wtedy, gdy mu w tym pomożemy⁴².

Pomocna może okazać się w tym procesie, jak chciałby poeta, owa sprasowana, odsączona „cegielka sensu” – wiersz pojmovany jako arcydzieło. Przekonanie wyrażone w tytułowej *Tablicy z Macondo...* Barańczak nazywał „wyznaniem wiary”, ale, jak tłumaczył, „nie tyle wiary w sensie ściśle religijnym, ile raczej wiary w realność bytu rzeczy wobec nas zewnętrznych i w zasadniczą Sensowność tego, co istnieje”⁴³.

Trzy perspektywy adresata „ON”, z którymi Barańczak podejmuje dialog, i które poświęcają wskazaną przez niego „Sensowność tego, co istnieje”, widoczne pozostają także w szkicach zebranych w niniejszej książce. Owym Innym, Drugą Osobą pozostaje przede wszystkim żona, Anna Barańczak, której imię zapisane w dedykacji otwierało każdy tom wierszy⁴⁴. Jej postać wpisana została

⁴¹ W poezji Barańczaka pojawia się jednak także problem braku porozumienia, niemożności komunikacji, osobności i alienacji podmiotu. Zob. na ten temat: A. Poprawa: *Międzyzyludzkie Barańczaka*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 9–21; J. Fażan: *Spotkanie z „Innym” (człowiekiem i – niekiedy, być może – Bogiem) w poezji Stanisława Barańczaka*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019, nr 36 (56): *Barańczak i korekta wizerunku*, s. 95–105.

⁴² S. Barańczak: *Tablica z Macondo...*, s. 232–233; podkr. – J.D.P.

⁴³ Idem: „Poezja musi być wieczną czujnością”..., s. 78; podkr. – J.D.P.

⁴⁴ Pisze na ten temat Leonard Neuger: *Uciekające imię*. W: „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 17.

w analizowane metaerotyki z debiutanckiego tomu *Korekta twarzy*. Anna Barańczak jest również miłością życia poety, jest także towarzyszką podróży utrwalonej w wierszu *Płynąc na Sutton Island*. Dla niej tworzył Barańczak wiersze miłosne, a jej pojawienie się sprawiło, jak przekonywał w wierszu, że „wirus sensu / już siał w bezsensie / zarazę” (*Madrygał probabilistyczny*)⁴⁵. Innym jako adresatem jest także Wisława Szymborska, z którą łączyła Barańczaka serdeczna przyjaźń poświadczana wspólnymi fascynacjami literackimi, przekładami i niemal czterdziestoma latami korespondencji. To do niej pisał listy, a czasem wysyłał zabawne pocztówki. Na jednej z nich zaznaczał, że jest „wiedziony, że tak powiem, czystym porywem serca”⁴⁶. „ON” to także św. Jan od Krzyża, którego mistyczną poezję zgłębiał i tłumaczył Barańczak. Wewnętrzny, duchowy dialog z tym XVI-wiecznym karmelitą bosym wywarł wpływ na jego własną poezję, co chyba najwyraźniej widać w wierszu *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*. Inny to wreszcie także Norman Manea, rumuński pisarz żydowskiego pochodzenia, dysydent zamieszkały w Stanach Zjednoczonych, profesor Bard College. Barańczak pisał o nim, że jest „z całą pewnością jednym z najciekawszych pisarzy, jakich wydała Europa Wschodnia w ostatnich dziesięcioleciach komunizmu”⁴⁷.

Pytania, jakie zadaje poeta w dialogu ze Światem, ukazują mroczne i groźne oblicze otaczającej rzeczywistości. Świat okazuje się wielkim *theatrum mundi* jak w wierszu *Bist Du bei mir*. Człowiekowi przypada jedynie rola targanej cierpieniem, poruszanej za pomocą sznurków marionetki na scenie. Towarzyszy jednak temu na zasadzie kontrapunktu muzyczny motyw zasygnalizowany w tytule wiersza, będący słowami arii mylnie przypisywanej Janowi Sebastianowi Bachowi: „Jeśli jesteś przy mnie, pójdę z radością”. Równie tragiczny obraz przynosi wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mo-*

⁴⁵ S. Barańczak: *Madrygał probabilistyczny*. W: Idem: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 60.

⁴⁶ W. Szymborska, S. Barańczak: *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972–2011*. Oprac. R. Krynicki. Kraków 2019, s. 85.

⁴⁷ S. Barańczak: *Klown i kat*. W: Idem: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996, s. 259.

zarta, w którym wielokrotnie, w rytmie villanelli, powtarza się stwierdzenie: „walily się i z gruzów wstawały mocarstwa”. Ludzie „z gruzów wznoszący mocarstwa” stają się ostatecznie „kopczykami gruzów”, by znów „wstawały mocarstwa”. Tej tragicznej wizji przeciwstawia poeta arię, którą słyhać z okna bloku na którymś piętrze. Ale to słynna aria Cherubina *Non so più cosa son, cosa faccio* z opery *Wesele Figara* Mozarta, najwspanialszej, zdaniem poety, ze wszystkich arii tego genialnego kompozytora. Jest ona doskonałym wyrazem miłości, śpiewanym nieprzerwanie na scenach operowych od XVIII wieku. Libretto *Wesela Figara* napisane przez Lorenza Da Ponte Barańczak przetłumaczył i opublikował, a fragment arii Cherubina włączył do wiersza *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. Miłość i muzyka, jak wynika z poezji autora *Chirurgicznej precyzji*, mają moc tworzenia i ustanawiania owej „zasadniczej Sensowności tego, co istnieje” wbrew wszelkim działaniom destruktywnym i niosącym zniszczenie.

W metafizycznej perspektywie dialogu z hipostazowanym Bogiem poeta pyta o miejsce człowieka w Jego planach, o zamiary Stwórcy wobec istoty ludzkiej. Ta jednostronna rozmowa przyjmuje oskarżycielski i bezkompromisowy charakter. Istota Najwyższa, jak w wierszu *Bist Du bei mir*, jest Wielkim Reżyserem na scenie świata, który pociąga za sznurki człowieka-marionetki, przynosi ból i ukojenie, decyduje o życiu i śmierci. Bóg pogrąża człowieka w ciemności nocy, ale nie po to, jak u św. Jana od Krzyża, by go oświecić łaską wiary, lecz po to, by pozostawić w mroku niepewności. Dlatego w wierszu *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* podmiot liryczny, będący „dość żywego zdania / o krwi, tętniącej w skroń rejestrem / łask”, na przekór otaczającej go ciemności deklaruje: „nie myśl, że nie jestem w stanie / wierzyć, żeś jest. W to nie wierz: jestem”. Ostatnie słowo „jestem”, które wynika z doświadczenia ciała, wrażenia zmysłowego, z odczuwania pulsu krwi, potwierdza uzmysłowiony sens życia. Odczucie somatyczne przekonuje o własnym istnieniu. Ciało bowiem, pisze Dybel, „gwarantuje »mojość«”, pozwala „zachować siebie, utwierdzić własną tożsamość, ocalić”⁴⁸.

⁴⁸ P. Dybel: *Mam ciało, więc jestem!...*, s. 373–375.

Roland Barthes analizował sytuację autora, który włada sensem. Pisał:

[...] autor klasyczny rodzi się jako wykonawca w chwili, gdy potrafi *pokierować* sensem [...]. *Władanie sensem*, prawdziwa semiurgia jest boskim atrybutem, skoro ów sens jest określany jako przepływ, emanacja, duchowa fala, rozlewająca się od *signifié* ku *signifiant*; autor jest bogiem (pochodzącym z krainy *signifié*)⁴⁹.

Czytając eseje, szkice, rozmowy Barańczaka, można dostrzec pewną paralelność ze spostrzeżeniami francuskiego badacza. Wielokrotnie zapisywane, następnie powtarzane w wywiadach wypowiedzi autora *Etyki i poetyki* o roli poezji i, jak mówił, „zdolności słowa poetyckiego do dźwigniania większego ładunku sensu”⁵⁰, skłaniały, by widzieć w tej nieugiętej i bezkompromisowej postawie rodzaj posłannictwa niosącego ważne przesłanie (z krainy *signifié*). Można by nawet określić go mianem sensata w dawnym znaczeniu tego słowa, czyli człowieka uczonego, kierującego się sensem. Piotr Śliwiński zauważał, że

Barańczak sprawiał wrażenie, jakby nie imало się go zwątpienie w sens spisywania konceptów i myśli, jakby cała jego wiedza o kryzysie i słabościach kultury XX-wiecznej, wyjąłowanej przez autorytaryzm, skompromitowanej przez zbrodnię, ale i zatrutej przez własny pesymizm, nie mogła wyczerpać zapasów jego pisarskiej euforii⁵¹.

A jednak w tej aktywności można dostrzec, jak chciał Śliwiński, „rodzaj zaklęcia, jakim usiłuje się okiełznać lęk”⁵². Do podobnych

⁴⁹ R. Barthes: *S/Z...*, s. 215.

⁵⁰ S. Barańczak: *Wykład Doktora Honoris Causa...*, s. 13.

⁵¹ P. Śliwiński: *Melancholik pod krawatem*. W: Idem: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007, s. 176.

⁵² Ibidem, s. 179.

spozrzeżeń dochodził Szaj: „intencjonalnie »założony« przez Barańczakowy podmiot sens wymyka się, nie zostaje osiągnięty, nie podlega katafaticznemu spełnieniu”⁵³. Stanów przenikliwego i trzeźwego osądu rzeczywistości, prowadzących do pesymistycznej diagnozy ludzkiej natury, Barańczak nie ukrywał. W wykładzie wygłoszonym z okazji przyznania tytułu doktora *honoris causa* mówił:

[...] mógłbym tu Państwu opowiadać o niezliczonych momentach krańcowego zwątpienia i rzadszych, ale właśnie przez tę rzadkość tak cennych, momentach powrotu wiary w sensowność tego, czym się zajmuję⁵⁴.

Ta magiczna funkcja pozwalała, choćby czasowo, zachować i ocalić ów świat sensu. W podobnym tonie w liście do Wisławy Szymborskiej Barańczak pisał:

[...] mimo obnoszenia po świecie pewnej siebie miny i optymistycznej filozofii życiowej, jestem oczywiście na co dzień i w środku [...] wydany na tak zwaną pastwę zwątpień o całym zasadniczym charakterze.

Żeby już o tym nie mówić, załączam coś pogodnego, mianowicie ten średniowieczny wierszyk o kocie⁵⁵.

Przekład wiersza zatytułowanego *Kot Pangur*, napisanego w VIII wieku przez anonimowego mnicha na egzemplarzu *Listów św. Pawła*⁵⁶, jak za sprawą magicznego zaklęcia, pozwalał Barańczakowi przezwyciężyć, a przynajmniej odsunąć momenty zwątpienia. Miało to tym większe znaczenie, gdy napisany tekst, opublikowany efekt tłumaczenia, czy jak w tym przypadku wydruk przesłany w liście do Wisławy Szymborskiej, mógł sprawić komuś estetyczną

⁵³ P. Szaj: „Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność”..., s. 233.

⁵⁴ S. Barańczak: *Wykład Doktora Honoris Causa...*, s. 8.

⁵⁵ W. Szymborska, S. Barańczak: *Inne pozytywne uczucia też wchodzi w grę...*, s. 177.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 178.

przyjemność. Poezja pojmowana jako dar wygradzała od nicości świata i utrzymywała przestrzeń sensu. Do Noblistki Barańczak pisał:

[...] te podziękowania szczegółowe są tylko drobnymi fragmentami ogromnego ogólnego poczucia wdzięczności za to, że jesteś i że piszesz. Trudno byłoby żyć bez Ciebie w tym cholernym świecie – mówię zupełnie serio⁵⁷.

Na zakończenie chciałabym jeszcze wrócić do wykładu wygłoszonego przez Barańczaka w trakcie uroczystości nadania mu tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego. Przeciwwstawiając światu Nicości domenę wartości, którymi są, rozumiane po Norwidowsku, poezja i dobroć, uhonorowany poeta i profesor Uniwersytetu Harvarda mówił:

Gdybym miał znowu sprowadzić rzecz całą na płaszczyznę osobistych doświadczeń, mógłbym tu owym tysiącom godzin oglądania tak zwanych wiadomości ze świata na telewizyjnym ekranie przeciwstawić tysiące godzin spędzonych na próbach rozumienia sensu tych wiadomości ze świata, które ślali mi z mroku swoich mniej lub bardziej minionych epok zupełnie inni korespondenci – poeci⁵⁸.

Zapis tych egzystencjalnych i twórczych doświadczeń zawarł Barańczak w wierszu z tomu *Widokówka z tego świata* zatytułowanym *Sierpień 1988*:

[...] w oczach, wpatrzonych w ekran, punktowane
uśmiechem spikerki
płonęły samoloty na pasach, wytryskały znad miast fajerwerki,
groził powodzią Ganges, ścisnął dłonie kandydat, trajkotał
komik w reklamie Toyoty, narastała sytuacja strajkowa
w Polsce, afrykański dyktator na trybunie stroszył epolety;
[...]

⁵⁷ Ibidem, s. 95.

⁵⁸ S. Barańczak: *Wykład Doktora Honoris Causa...*, s. 9; podkr. – J.D.P.

przez każdy moment i miejsce przewlekała się nitka sensu, którego nie chcieliśmy dociec, a na naszych przegubach ucięty palec Thomasa Randolpha wystukiwał bezgłośnie akcenty⁵⁹.

⁵⁹ S. Barańczak: *Sierpień 1988*. W: Idem: *Widokówka z tego świata...*, s. 39–40; podkr. – J.D.P. Interpretację wiersza *Sierpień 1988* zob. D. Pawelec: *Od Grudnia do Sierpnia – Stanisław Barańczak jako poeta*. W: Idem: *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*. Katowice 1998, s. 85–95. Por. także J. Dembińska-Pawelec: *Stanisław Barańczak – „niepowtarzalny rytm wiersza”*. W: Eadem: *„Poezja jest sztuką rytmu”*. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Katowice 2010, s. 391–394, 412–413.

znaleźć dla niej nową mowę
Dyskurs metapoetycki
i metaerotyczny
w wierszach z tomu *Korekta twarzy*

Po ponad pięćdziesięciu latach debiutancki tom Stanisława Barańczaka zatytułowany *Korekta twarzy*, wydany przez Wydawnictwo Poznańskie w 1968 roku¹, wciąż wydaje się intrygujący. Problematyka nowofalowa, później emigracyjna, metafizyczna i egzystencjalna zdominowały namysł nad twórczością autora *Chirurgicznej precyzji*. Warto, jak sądzę, sięgnąć do młodzieńczych początków, przesłoniętych późniejszą, tworzoną już w odmiennych warunkach światopoglądowych, poezją. Warto może, tym bardziej że bardzo wcześnie, jak wspomina Małgorzata Musierowicz, Barańczak odkrywał w sobie pasję poetycką. W wieku siedmiu lat pisał do mamy: „Jestem grzeczny i pewno będę poetą, bo umiem rymować. Pa pa, całusów 122, do widzenia, Staś”². Debiut prasowy Barańczaka, wtedy już dziewiętnastolatka, odbył się na łamach miesięcznika „Odra” (nr 1) w 1965 roku, w którym został opublikowany wiersz zatytułowany *Przyczyny zgonu*.

Tom *Korekta twarzy* uchodził przez długi czas za juvenilną efemerydę, zbiór osobny i odmienny, z perspektywy czasu mógł wydawać

¹ S. Barańczak: *Korekta twarzy*. Poznań 1968.

² M. Musierowicz: *Tym razem serio (opowieści prawdziwe)*. Łódź 1994, bez numeru strony.

się, jak zauważał Piotr Bogalecki, „zaledwie przedtaktem tudzież rozdajem wprawki dla powstałych później świetniejszych kompozycji”³. Sam Barańczak przyczyniał się niejako do utrwalania takiej opinii, podkreślając przełomowe znaczenie przeżyć Marca 1968 roku mających wpływ na kształt jego twórczości. W *Etyce i poetyce* notował: „Właśnie wtedy, w sześćdziesiątym ósmym [...] otwarły nam się oczy i głowy”⁴. W rozmowie z Krzysztofem Biedrzyckim, przywołując osobistą perspektywę tamtego czasu, wyrokował: „człowiek [...] dostawał w Marcu po głowie prostym i niezbitym faktem: jego życie ani nie było dotąd, ani nie będzie w przyszłości takie, jakim je sobie wyobrażał”⁵. Odnosząc się do doświadczeń marcowych, dodawał: „tylko taka tematyka i problematyka zdolna była nadać moim wierszom temperaturę, na której mi zależało, ustawić mój głos w sposób, który mnie estetycznie zadowalał”⁶. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych, pytany przez Piotra Szewca o swoją wczesną poezję, mówił:

Wielu wierszy ze swego debiutanckiego tomu dziś już nie trawię; niektóre z nich wydają mi się nazbyt mgliste, inne znowu – nazbyt deklaratywne. Wydaje mi się, że tak naprawdę sobą zacząłem być w *Jednym tchem* i zwłaszcza w rozszerzonej wersji tej książki, *Dzienniku porannym*, gdzie nagle coś „zaskoczyło” i nie przystające dotąd do siebie elementy łamigłówek, którą wciąż jeszcze była dla mnie moja własna poetycka toż-

³ P. Bogalecki: „Rozwiecznione w horyzont”. *„Wieki średnie” Stanisława Barańczaka*. „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 26, s. 31. Bogalecki we wnikliwej i subtelnej interpretacji wiersza *Wieki średnie* pochodzącego z *Korekty twarzy* odkrywa w utworze z debiutanckiego tomu ślady duchowych poszukiwań, które podjęte zostaną przez Barańczaka w twórczości późniejszej. Wskazaną przez badacza łączliwą i zintegrowaną linię rozwoju od debiutu, pomimo dyskredytujących ocen samego poety, mogą potwierdzać także inne wiersze *Korekty twarzy*.

⁴ S. Barańczak: „Pokolenie 68”: próba przedwczesnego bilansu. W: Idem: *Etyka i poetyka*. Szkice 1970–1978. Paryż 1979, s. 195.

⁵ „Jestem pięknoduchem, esteta i parnasistą”. Rozmowa z Krzysztofem Biedrzyckim. W: S. Barańczak: *Zaufać nieufności*. *Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 13.

⁶ Ibidem, s. 29.

samość, nagle złożyły się w coś nieco sensowniejszego. Znalazłem jakby wspólny mianownik, łączący rzeczy tak różne, jak z pozoru niepoważne zabawy słowne i brana całkowicie serio perspektywa moralistyczna, a tym wspólnym mianownikiem było przeświadczenie, które znacznie lepiej niż ja, bo zwięźle, wyraził w późniejszych latach Brodski w zdaniu: „Poezja jest etyką języka”⁷.

Impuls marcowego przeżycia, o którym wspomina Barańczak, postrzegany z odległej perspektywy czasowej, stawał się w pamięci poety momentem decydującym o ukształtowaniu jego własnej „etyki języka”. Marzec 1968 roku na trwale bowiem wyznaczył cezurę w przebiegu współczesnej historii literatury. „Historyczne i osobiste doświadczenie – pisał Tadeusz Nyczek – wniosło do tej poezji politykę i konkretnego człowieka”⁸. Dariusz Pawelec, zestawiając przedmarcową oraz pomarcową poezję Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka, zauważał:

Przepaść, jaką wykopał Marzec '68 roku pomiędzy debiutami poznańskich poetów a ich kolejnymi książkami, jest głębsza, niż mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać [...]. Przed Marcem Barańczak i Krynicki poruszają się w obrębie zamkniętego kodu określającego granice autonomii poezji, po Marcu – decydują się na radykalne tego kodu przekroczenie⁹.

Przekroczenie poetyckiego kodu, warto dodać, dokonało się w stronę doświadczanej rzeczywistości, namacalnie wówczas przeżywanej i objawiającej polityczne oblicze. Przewagę w języku

⁷ P. Szewc: *Stanisław Barańczak. O przyjaciółtach, tłumaczeniach, Ameryce i pisaniu wierszy*. W: Idem: *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*. Kraków 2002, s. 15.

⁸ T. Nyczek: *Wolność słowa*. W: Idem: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*. Londyn 1985, s. 94.

⁹ D. Pawelec: *Rewolta słowa poetyckiego – Barańczak, Krynicki*. W: *Poznań w Marcu – Marzec w Poznaniu (w rocznicę wydarzeń 1968 roku)*. Red. S. Wysłouch, J. Borowiec. Poznań 2010, s. 88.

wiersza z okresu nowofalowego, jak podkreślał Włodzimierz Bolecki, zdobywała mowa obca, propagandowa, podczas gdy w utworach z *Korekty twarzy* dominowała jeszcze mowa własna podmiotu¹⁰.

Jaka zatem była wczesna poezja Barańczaka, powstająca przed tak brzemiennymi w skutki i determinującymi twórczość wydarzenia-
mi Marca 1968? W czym objawiała się odmienność *Korekty twarzy*, którą tak często podnoszono? Wydaje się, że różnicę w znacznym stopniu generowała intensywnie obecna i licznie reprezentowana w wierszach tego tomu problematyka autotematyczna. W przypadku debiutu Barańczaka mamy do czynienia z poezją, jak określał to Edward Balcerzan, „gęstwiny”¹¹. „Utrzymałem – pisał badacz – że w jego wierszach oraz poematach prozą gęstwina świata jest – »gęstwiną materii. Materii organicznej, żywej i jednocześnie śmiertelnej«”¹². Jerzy Kwiatkowski mówił o języku „zagęszczonym, mniej czy bardziej skomplikowanym”¹³. Dariusz Pawelec wpisywał utwory z *Korekty twarzy* w tradycję barokowego manieryzmu¹⁴. Ważnym kontekstem dla odczytania wczesnego dorobku Barańczaka pozostaje lingwistyczna twórczość Witolda Wirpisy¹⁵ czy Mirona Białoszewskiego, a także tłumaczone wówczas wiersze Mandelsztama, a może przede wszystkim Dylana Thomasa¹⁶.

¹⁰ W. Bolecki: *Język jako świat przedstawiony: o wierszach Stanisława Barańczaka*. „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2 (76), s. 164–167.

¹¹ E. Balcerzan: *O „wczesnym” Barańczaku autobiograficznie*. „Topos” 2008, nr 1–2 (98–99), s. 12.

¹² Ibidem.

¹³ J. Kwiatkowski: *Słowo Barańczaka*. W: Idem: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 109.

¹⁴ D. Pawelec: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992, s. 11–38.

¹⁵ Pisał na ten temat D. Pawelec: *Wirpisa Stanisława Barańczaka*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 111–116.

¹⁶ Ewa Rajewska zauważała, że „natrętnie powracające w *Korekcie twarzy* obrazy przemocy, śmierci, rozkawałkowanego ciała – lecz także miłości i rodzin” wywiedzione zostały z twórczości Dylana Thomasa. Zob. Eadem: *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*. Poznań 2007, s. 10. Szczegółowo zależność inspiracji i wpływów poezji Thomasa na wczesną twórczość Barańczaka oma-

Mając świadomość owego zagęszczenia poetyki i intertekstualnych kontekstów, chciałabym w wierszach z *Korekty twarzy* wyodrębnić wpisana w teksty warstwę refleksji autotematycznej. Problem ten dostrzegany był i podnoszony przez krytyków i badaczy, często jednak w narzucającej się, programowej optyce Nowej Fali (a wiersze z *Korekty twarzy* były przecież przednowofalowe). Złożoność problematyki autotematycznej wynika również z faktu, że Barańczak w debiutanckim tomie spleta czasami, ale nie zawsze, metarefleksję z liryką miłosną. W związku z tym chciałabym wyróżnić dwa przebiegi refleksji autotematycznej: dyskurs metapoetycki i dyskurs metaerotyczny.

Dyskurs metapoetycki

Juwenilia Barańczaka ukazują poetę jako byt podwojony w sobie, dodatkowo uwewnętrzniony, mediumiczny. Kształtuje się w ten sposób relacja introwertycznego oddziaływania, dialogu, zmysłowego przenikania czy zespalania. W wierszu *Pusty* (s. 15)¹⁷, który wpisuje się w lirykę roli, przemawiający głos podkreśla tę dwoistość: „Jeszcze wierzysz, / żeś jest i instrumentem wewnątrz futerału”¹⁸. Za pomocą symboliki instrumentu Barańczak odwołuje się do tradycji, zgodnie z którą poetę nawiedza głos. Jego brzmienie przekształca poetę w medium, zamienia go w instrument lirycznego przekazu¹⁹.

wiał Tomasz Cieślak-Sokołowski, wskazując na najważniejsze cechy poetyki, jak kunsztowność, wieloznaczność czy dialektykę przeciwieństw. Zob. Idem: *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*. Kraków 2011, s. 295–299.

¹⁷ Cytaty z wierszy S. Barańczaka podaję za wydaniem: *Korekta twarzy...* Lokalizuję je, podając tytuł i numer strony.

¹⁸ W odwołaniu do wiersza *Pusty* Kamila Czaja wskazuje na obecność metafory tekstylnej. Zob. Eadem: „Świat przebrany, nieprzebrany”. *Metafora tekstylna w poezji Stanisława Barańczaka*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019, nr 36 (56): *Barańczak: korekta wizerunku*, s. 144.

¹⁹ Czesław Miłosz na przykład wielokrotnie zaświadczał o podleganiu wpływowi wewnętrznego głosu, nazywanego przez niego dajmonionem,

W finale utworu ów głos zaświadcza: „To ja dopiero będę twoimi słowami”:

Kiedyś ja sama w ciebie wejde, niczym ręka
w rękawiczkę. Jak ona, zaplanuję twoje
kształty i poruszenia. I przez twoją skórę
ledwie wyczuje żwir i popękany granit.

Ty, tak opustoszały pomieszczeniem dla mnie,
po stokroć przypuszczonej; ja, tak nieobecna
w twoich półmrocznych przejściach, zakamarkach tajnych,
w ich pustych odebrzmieniach, gdy uderzyć głucho.

W mroku rozszerzyć siebie, rozmnożyć na wszystkie
strony w tobie. Dopiero kiedyś. Jeszcze wierzysz,
żeś jest i instrumentem wewnątrz futerału.
To ja dopiero będę twoimi słowami.

Pusty, s. 15

Poeta nosi w sobie przestrzeń gotową na przyjęcie głosu, jest „opustoszały”, ma „półmroczne przejścia”, „zakamarki”, w których roznośzą się „puste odebrzmienia”. Dopiero głos, który miękko przenika w tę przestrzeń, „rozszerza siebie”, „rozmnaża na wszystkie strony”, planuje „kształty i poruszenia”. Ich wspólna zależność przybiera postać relacji zmysłowej, miłosnej czy wręcz erotycznej. Dokona się to, jak zapewnia kobiecy głos, „dopiero kiedyś”, a wówczas, jak oznajmia: „To ja dopiero będę twoimi słowami”. Teatr snu czy imaginacji ujawnia tu skrywane pragnienia poety i może przeczuwane przeznaczenie.

który przekształcał go jako poetę w instrument. Na kartach *Pieska przydrożnego* wspominał: „Ależ ten prąd przeze mnie biegł naprawdę i naprawdę ja, skurczony, zgarbiony, dalej jestem tym samym instrumentem” oraz „Pewnie miała rację Jeanne mówiąc, że nie знаła nikogo, kto by był tak jak ja instrumentalny, czyli biernie poddający się głosom, niby instrument”. C. Miłosz: *Piesek przydrożny*. Kraków 2016, s. 135, 60. Na temat mediomicznej funkcji poezji Miłosza pisałam w rozdziale *Dajmonion Czesława Miłosza* w mojej książce *Arabeska. Szkice o poezji*. Katowice 2013, s. 129–156.

W dialogicznej relacji do wiersza *Pusty* odczytywana może być proza poetycka *Z ciebie* (s. 35). To rodzaj *soliloquium*, a zarazem wewnętrznej rozmowy, której adresatką jest wyobrażone, kobiece „ty”. Ich współlistnienie umiejscowione jest w wewnętrznej przestrzeni: „bo jest przezroczysta objętość w tobie, gdzie nie wtargnie kurz znojných powikłań”. „Powiedz gniazdo w tobie” mówi do niej podmiot wiersza i prosi: „wymów żółte ciepło uwite z braku słów”. Zarazem jednak stwierdza: „I sama ty nie powiesz gniazda [...]. Więc tylko spawam na tobie kraty z moich warg”. „Przezroczysta objętość”, sfera tego, co czyste i niewypowiadalne, w której wikłają się kody, splatają idiomy, musi pozostać niewyrażona. Podmiot zamyka, odgradza i wyosobnia ją przez „kraty” swoich „warg”, nakazuje milczenie, niewypowiadanie, by nie wtargnął „kurz znojných powikłań”. „Skonstruowana na wzór chiazmu wypowiedź lirycznego »ja« – zauważa Marta Baron – przechodzi od afirmacji nieskalanej przestrzeni i przekonania o jej wypowiadalności do uświadomienia własnej niemocy w zakresie dotarcia do gniazda”²⁰. „Powiedz”, „wymów” – prosi podmiot, a jednak zdaje sobie sprawę, że dla wyrażenia przeżywanych stanów wciąż „brak słów”.

Najlepiej ową wewnętrzną przestrzeń obrazuje proza poetycka za tytułowana *Czoło* (s. 39). Komunikacja poetycka, czytanie, porozumienie czy poznanie mają charakter relacji interaktywnej, ale też immanentnej:

Głuche wejście do ciebie, podwójne drzwi ze skóry i kości, zatrzaśnięta tablica zgładzona z liter [...].

Czoło, s. 39

Poeta to człowiek podwojony, w którym mieści się wewnętrzna, introwertyczna przestrzeń, wyznaczona granicami ciała – skóry, kości i ust. Są one zarazem odgradzającym i zagradzającym murem, zamkniętymi drzwiami ciała, za którymi schowany jest obszar liter.

²⁰ M. Baron: *Poetyckie aporie. Przypadek „Walk” Stanisława Barańczaka*. W: *Żywioły wyobraźni poetyckiej pokolenia '68*. Red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak. Kraków 2010, s. 158.

Proces tworzenia w tej wewnętrznej przestrzeni przebiega w sposób dynamiczny. Marian Stala zwracał uwagę, że w twórczości Barańczaka świadomość łączy się z „dynamicznością, docieraniem czy przedzieraniem się w stronę prawdy, danej jako podstawowe zadanie ludzkiej egzystencji”²¹. W *Korekcie twarzy*, dążąc do zobrazowania tego ruchu, poeta ucieka się do metafory strzały. W wierszu *W celi tej, gdzie dążenie celem* (s. 26) ukazuje ów proces jako ruch i zarazem spoczynek: „W celi tej, [...] odpoczynek znajdują dwie strzały / zderzone w lot grotami, co się starły / wszczepiając w siebie”. Paradoksalność tego stanu podkreślają oksymorony: „stały ruch”, „rozbiegłe zespolenie”. Proces tworzenia to jednoczesna stałość i toczący się pod powierzchnią ruch myśli precyzujących kształt języka. Ukazują to metafory wszczepiania pędów w „ruchliwy cement” i „wód stojących skrzepłe stany posiadania”. „Przedmiotem opisu – pisał Dariusz Pawelec – staje się coś, co można by nazwać »skrzepłym stanem mowy«”²². W świadomości poety, w jego wewnętrznej „celi”, gdzie, jak mówi, „Za moją kratą każda głoska / dźwięczy łańcuchem innych i na gramy / waży się głos” dokonuje się, odwołując się do myśli Piotra Śliwińskiego, moment epifanii²³. Jego warunkiem jest wytrącenie, czy wyłamanie myśli z kolein stałego toru, pojawienie się refleksji „w sprzecznym uskoku, by grały / przeciwko sobie karty”. Ostatnie słowa podmiotu-poety są wyrazem jego twórczego objawienia i spełnienia: „zamiast kraty głaskać, / widzę, jak szary mur rozpierzcha się bez granic”. O tej finalnej scenie Dariusz Pawelec pisał następująco:

Końcowy dystych jest manifestacją zwycięstwa ludzkiego umysłu. „Zamiast kraty głaskać” podmiot wiersza wybiera intelek-

²¹ M. Stala: *Ironia i wierność. Uwagi o tomie „Przed i po” Stanisława Barańczaka, spisane jesienią 1988 roku*. W: Idem: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytyczno-literackie*. Kraków 2004, s. 203–204.

²² D. Pawelec: *Poezja Stanisława Barańczaka...*, s. 37.

²³ P. Śliwiński wskazywał na epifanię w odniesieniu do prozy poetyckiej *Pismo* pochodzącej z *Korekty twarzy*. Zob. Idem: *Melancholik pod krawatem*. W: Idem: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007, s. 177.

tualną wolność. Reprezentuje on typową „dynamikę wyzwolonego intelektu” upojonego nieskończonością²⁴.

Metaforą strzały posłużył się jeszcze Barańczak w prozie poetyckiej zatytułowanej *Pismo* (s. 43). Podobnie jak w poprzednim wierszu jest ona przenośnym znaczeniem myśli, odczuć, przeżyć „ja”:

Tędy, przez rządki nierównych pierścieni, mknie strzała ciebie, smuga jeszcze tobie niejasna, póki nie zbroczy, wytrącona z toru.

Wtedy tobą ku tobie wybuchnie, zwrócona twarzą w twarz.
Pismo, s. 43

To właśnie w odniesieniu do *Pisma* Śliwiński wskazywał na epifanię jako moment spełnienia. „Czymże jest owo »wytrącenie z toru« – pytał – które owocuje wybuchem do środka (»tobą ku tobie«), ostrością światła, rozpoznaniem twarzy?”²⁵. Utwór kończy się słowami:

I w świetle tej ostrości dostrzeżesz zakola rzek schnących na papierze, i pojmiesz: tak szybko krzepnie w bieli tego śniegu czarna i żywa krew.

Pismo, s. 43

W biel kartki jak w krajobraz z rzeką wpisuje się, czy jest wpisywane życie – „czarna i żywa krew”. Krzysztof Biedrzycki zauważał: „Wiersz jest tak organicznie związany ze swym autorem, że pismo zyskuje postać krwi”²⁶. Ale, jak pytał Śliwiński, „czy pisze się krwią, czy pisze krew?”²⁷. Czy zapis utworu na kartce, zastanawiał

²⁴ D. Pawelec: *Poezja Stanisława Barańczaka...*, s. 37.

²⁵ P. Śliwiński: *Melancholik pod krawatem...*, s. 177. Warto odnotować, że proza poetycka Barańczaka *Pismo* została przez Śliwińskiego wybrana do antologii stu wierszy na stulecie Polski. Zob. Idem: *Wolny wybór. Stulecie wierszy 1918–2018*. Poznań 2018, s. 13.

²⁶ K. Biedrzycki: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 241.

²⁷ P. Śliwiński: *Melancholik pod krawatem...*, s. 177.

się badacz, jest „zastyganiem życia w tekście [...], czyli jego wtórnością, nieautentycznością i w konsekwencji błahością; a może – na odwrót – jego utrwaleniem, niedoskonałym, lecz możliwym?”²⁸. „Pole domysłów – konkludował – jest zbyt rozległe, by móc się przy jakimś upierać, ale przecież podstawowy związek życia, ciała i tworzenia jest dostatecznie wyraźny”²⁹. Figurę pisania krwią interpretowała także Baron, widząc w tym akcie „złożenie z siebie ofiary literze pisma”³⁰.

Proza poetycka Barańczaka *Pismo* rozpoczyna się zbiorem gestych w znaczenia metafor obrazujących proces zapisywania:

Chciej wszystkiego: wbij się w te ciasne obroże z kolcami, prze-
szyj na ich wylot spojone w blok karty, godząc w to, co naj-
ciemniej zakryte w tunelach liter, ale sznurując na zawsze stro-
nice cienką i łączliwą siecią; więc spętany jej okami, swoimi
oczami, ale wolny, w głąb i na zewnątrz jaśniejący jak gwiaz-
da z zakleszczonymi w czarnych dybach promieniami przegu-
bów i karku. Tędy, przez rzędkie nierównych pierścieni, mknie
strzała ciebie, smuga jeszcze tobie niejasna, póki nie zbcoczy,
wytracona z toru.

Pismo, s. 43

Można, jak sądzę, dostrzec w tych metaforach bliskie zapisywaniu pole semantyczne tkania, drukowania i introligatorstwa: „wbij się”, „przeszyj na [...] wylot spojone w blok karty”, „sznurując na zawsze stronice”, „cienką i łączliwą siecią”, „spętany”. Nawet wyrażenie „w czarnych dybach” należy do tego pola semantycznego, bo przecież książki przygotowywane są przez introligatorów między innymi przez zaciskanie w dybach. Pamiętając, że utwory z *Korekty twarzy* powstały w latach sześćdziesiątych, można do pola semantycznego drukarstwa zaliczyć także inicjalną metaforę: „wbij się w te ciasne obroże z kolcami”, i dostrzec w niej warsztat zecera, ostre, metalowe rzędy czcionek zadrukowujących potem arkusze papieru.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ M. Baron: *Poetyckie aporie...*, s. 165.

Poeta wpisuje siebie w tekst, ale akt ten obarczony jest wieloma przeciwieństwami. Proces pisania ukazany został, podobnie jak u Dylana Thomasa, poprzez kontrast ciemności i jasności³¹. Poeta tworzy, „godząc w to, co najciemniej zakryte w tunelach liter”, ale pozostaje „w głąb i na zewnątrz jaśniejący jak gwiazda z zakleszczonymi w czarnych dybach promieniami przegubów i karku” (podkr. – J.D.P.). Twórczość ma tu moc rozjaśniania ciemności, promienistej emanacji, a poeta porównany został do jaśniejącej gwiazdy. Pisząc, dokonuje on naruszenia, uklucia, rozdarcia, co przypomina Barthesowskie *punctum*. Nakłuwając jednak jednocześnie spaja, „sznurując na zawsze stronice cienką i łączliwą siecią”. Pozostaje, jak czytamy, „wolny”, ale i „spętany”. Spętany jest mentalnie siecią tekstu, „okami” sieci, ale również somatycznie swoimi oczami, które przyglądają się pismu.

Przywołane przykłady ujawniają też, że poetycka twórczość ściśle powiązana jest z ciałem. Zwracał na to uwagę już Jerzy Kwiatkowski, który pisał, że „u Barańczaka słowo, pismo, druk – dążą naprawdę do ucieleśnienia się, niemal z reguły do ucieleśnienia się, jak by to powiedzieć? – bolesnego, krwawego, śmiertelnego”³². Anna Legeżyńska, przyglądając się utworom z *Korekty twarzy*, zauważała, że „nadmiar »somatycznych« określeń staje się w tym zbiorze czymś niepokojącym, [...] poetycka wyobraźnia Barańczaka jest wprost owładnięta wyobrażeniem człowieka jako tworu materii”³³. Beata Przymuszała dostrzegła wręcz „cielesną autodestrukcję”³⁴. W *Piśmie* właściwie mamy do czynienia z torturą pisania. Wyrażenia: „wbij się w te ciasne obroże z kolcami”, „spętany”, „z zakleszczonymi w czarnych dybach promieniami przegubów i karku” ukazują

³¹ Tomasz Cieślak-Sokołowski, interpretując wiersze z *Korekty twarzy* w kontekście tłumaczonej przez Barańczaka poezji Dylana Thomasa, podkreślał inspirowanie polskiego poety antynomie światła i ciemności. Zob. Idem: *Moment lingwistyczny...*, s. 299.

³² J. Kwiatkowski: *Słowo Barańczaka...*, s. 110.

³³ A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 168.

³⁴ B. Przymuszała: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków 2006, s. 153.

cierpienie ciała, jego udręczenie, ból zadawany przymusem czy może pragnieniem pisania. W semantycznym polu ciała znalazły się, oprócz przegubów i karku, także tak istotne dla procesu tworzenia pisma: oczy, twarz i krew.

Paweł Dybel, który analizował motyw ciała między innymi w poezji Barańczaka, zauważał:

Nadanie poezji „cielesnego” charakteru jest warunkiem jej autentyczności. Poezja rodzi się w ciele w sposób spontaniczny, pierwotny. Jest niczym obieg krwi, który utrzymuje organizm przy życiu. [...] Początek poezji to zatem własne rozpoznanie w ciele³⁵.

Już we wspomnianej prozie poetyckiej *Czoło* (s. 39) somatyzm mocno związany był z działaniem twórczym: „Głuche wejście do ciebie, podwójne drzwi ze skóry i kości, [...] filtr, przez który najcieńsze włosy nawijają się na zwoje twojego mózgu” (podkr. – J.D.P.). W sposób najbardziej drastyczny związek ciała i słowa ukazuje proza poetycka zatytułowana *Artykulacja* (s. 34). Tylko trzy leksemu ujmuje wypowiedzianie jako akt mentalny, są nimi: słowo, kłamstwo i prawda. Pozostałą część tekstu wypełnia materia ciała: język, zęby, wargi, można się też domyślać tchawicy, więzadeł głosowych, migdałków podniebiennych. Barańczak jednak tworzy metafory, za pomocą których przedstawia ciało jako analogon świata. Pojawiają się więc: katarakty, koryto, dno, brama, tunel, zapory, ściany. W tym krajobrazie ciała artykulacja staje się procesem opresyjnym, przyjmującym rysy gwałtu. Spójrzmy na dokumentujące to wyrażenia: „łamie się na kataraktach języka, zębów, warg”, „drżący napór głosek żłobi odporne koryto”, „język wrośnie w swoje dno”, „zeschnięte wargi osłabną”, „wylamają się zęby”. Ostatnim akordem opisywanego procesu jest krzyk. Ten jednak dobywa się w imieniu prawdy.

W warstwie autotematycznej utworów z *Korekty twarzy* mapa ciała zakreślona jest wyraźnymi liniami. To one wygradzają wewnętrzną

³⁵ P. Dybel: *Mam ciało, więc jestem! (Motyw ciała w poezji Nowej Fali)*. W: Idem: *Ziemscy, słowni, cieleśni. Eseje o polskich poetach współczesnych*. Mikołów 2019, s. 374–375.

przestrzeń tworzenia i to spoza nich emanują „jaśniejące promienie”. Ale granice ciała wyznaczają też „drzwi ze skóry i kości”, wznoszą kraty i budują zapory. Za nieodparty nakaz tworzenia ciała płaci wysoką cenę: drżącym naporem głosek, łamaniem na kataraktach języka, spętaniem oczu, uwięzieniem przegubów i karku niczym w dybach. Jednak tylko w ten sposób, zdaje się mówić Barańczak, tworzy się poezja, gdy na białych kartach krzepnie czarna i żywa krew.

Dyskurs metaerotyczny

W *Korekcie twarzy* znajdują się wiersze, w których wyraźnie zapisana została sytuacja liryczna spotkania kochanków. Można je nazwać erotykami, a właściwie metaerotykami, ponieważ doznanie miłosne zostało w nich silnie splecione z refleksją autotematyczną.

Warto nadmienić w tym miejscu, że już debiutancki tom Barańczaka opatrzony był dedykacją *Dla Ani*³⁶. Podobnie było zresztą w przypadku następnych zbiorów wierszy³⁷. Dedykacja, jak

³⁶ W 1968 roku, w którym ukazała się *Korekta twarzy*, Stanisław Barańczak ożenił się z Anną Bryłką. Małgorzata Musierowicz w biograficznej książce notowała: „Mama wydała stanowczy zakaz zawierania związków małżeńskich przed dyplomem, więc Staś po prostu zrobił w rok dwa lata studiów, napisał wspaniałą pracę magisterską i już mógł się żenić z Anią. Wyprowadzili się do wynajętego pokoju w Puszczykówku”. Zob. Eadem: *Tym razem serio...*, s. 35. Inaczej ten moment w biografii Barańczaka odnotowuje Anna Legeżyńska: „Rozprawę magisterską zatytułowaną *O prozie Leopolda Buczkowskiego* pisał na seminarium prof. Jerzego Ziomka. Ukończył ją wiosną 1969 roku. [...] 31 marca 1969 roku Stanisław Barańczak zdobył dyplom ukończenia studiów wyższych oraz tytuł magistra filologii polskiej. Rok wcześniej, w 1968 ożenił się z koleżanką poznaną w czasie studiów, Anną Bryłką”. Zob. Eadem: *Stanisław Barańczak (1946–2014) o języku poetyckim, kulturze popularnej i sztuce przekładu*. W: *Stulecie poznańskiej polonistyki (1919–2019)*. T. 3: *Nauka o literaturze (po roku 1945)*. Red. S. Wysłouch, B. Judkowiak, S. Karolak, A. Piotrowicz. Poznań 2019, s. 223–225.

³⁷ Zwracając uwagę na dedykacje w poetyckich tomach dla „Ani”, Leonard Neuger nazwał je Barańczakowskim szibboletem. Zob. L. Neuger: *Uciekające*

przekonywał Roland Barthes, jest „wpisem: inny zostaje wpisany, wpisał siebie w tekst; zostawił w nim zwielokrotniony ślad”³⁸. Ten ślad obecności żony poety chciałabym odnotować w tle lektury, pamiętając, że jej postać pozostaje, jak pisała Bogumiła Kaniewska, zaledwie zarysowana, pozbawiona głosu, schowana, by chronić to, co najcenniejsze³⁹. Istnienie tego śladu obecności adresatki dedykacji motywowane jest niejako podwójnie, bowiem w jednym z wywiadów poeta przyznawał: „moje wiersze od debiutu [...] zmierzają [...] ku pisaniu wyrastającemu z autobiograficznych doświadczeń”⁴⁰. I w takiej między innymi perspektywie, niezamykającej się na osobiste wyznanie poety, chciałabym spojrzeć na liryki miłosne z *Korekty twarzy*. Jak bowiem przekonywał Barthes, „bez względu na to, czy dyskurs o miłości jest filozoficzny, gnomiczny, liryczny lub powieściowy, tkwi w nim osoba, do której się zwracamy, osoba, która obecna jest widmowo”⁴¹.

W utworach miłosnych z *Korekty twarzy* sfera erotyki jest młodzieńczo wstydliva, niewinna, subtelnie wyciszona. Spójrzmy na przykłady: „to, co się wzniosło razem z ciepłem skóry” (s. 11), „dłoni, na których śpiesz” (s. 11), „gdy się tak zwarty, ciaśniejsze niż związane ręce” (s. 13), „miętkość ówczesna, myśl o tobie” (s. 13), „zeszły się w naszych ciałach” (s. 18), „jakie twoje imię i język jaki” (s. 18), „przyciąga ziemia nasze ciała przez siebie” (s. 18), „twoje ciało ostrugane z moich rąk” (s. 18), „słowo »miłość« już nie miało w sobie ławkę, cieni, objąć, ciepła, mijania” (s. 28). Erotyka jest w tych utworach nieledwie nadmieniana, sygnalizowana, ale za to bardzo silnie

imię. W: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 17.

³⁸ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 130.

³⁹ B. Kaniewska: *Barańczak i rodzaj żeński*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 23–34.

⁴⁰ *Pesymista, który nie podnosi głosu*. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy. „Magazyn” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 2.09.1999, s. 22.

⁴¹ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 124.

została powiązana metaforami z warstwą refleksji autotematycznej. Przeżycie miłosne zostało niejako przesłonięte dyskursem metatekstowym.

Tradycję omawianego tu splotu tematycznego wywiódł Barańczak z twórczości awangardowej. Nie odnajdziemy jednak w jego wierszach takich metaerotyków, jakie tworzył Tadeusz Peiper, w których, jak zauważała Joanna Grądziel-Wójcik, dokonywała się „erotyza-cja samego aktu twórczego”⁴². „Ty, kartka papieru którą ja zapiszę”, „Wcisnę się w ciebie, czcionka w papier”⁴³ – czytamy w wierszach Peipera. „Sam proces pisania – tłumaczy Grądziel-Wójcik – skojarzo-ny zostaje z rozkoszami ciała”⁴⁴. Bliższy Barańczakowi wydaje się Julian Przyboś, który w wierszu *Z dłoni* zapisywał:

Twoje usta słowami na kartkach
rozchylam – [...] ⁴⁵

Tu proces pisania nie jest jak u Peipera cielesną, perwersyjną rozkoszą „ja”, ale miłosnym wywołaniem adresatki w kreacji tekstowej.

⁴² J. Grądziel-Wójcik: *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*. Poznań 2010, s. 119.

⁴³ T. Peiper: *Ja, ty; Naga*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. II. Wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1987, s. 317. Joanna Grądziel-Wójcik, odnosząc się do zacytowanych powyżej fragmentów wierszy Peipera, zauważała: „Dla Peipera sygnaturą męskiego podmiotu staje się wciskająca się w papier czcionka, zadająca gwałt kobiecemu ciału, przywołująca i jednocześnie oddalająca je przez przedstawienie. Poeta szuka w swych erotykach kolejnych ciał do zapisywania, zaś pisanie/uwodzenie jest dla niego niczym kolekcjonowanie kolejnych inskrypcji. [...] Jednocześnie jednak zapisywanie nagiej kartki przyjmuje, o czym nie wolno zapominać, formę czasu przyszłego lub trybu przypuszczającego, co może sugerować, że ów gwałt dokonywany przez język na ciele odbywa się w przestrzeni wyobrażonej, wymarzonej”. Zob. Eadem: *Drugie oko Tadeusza Peipera...*, s. 122.

⁴⁴ J. Grądziel-Wójcik: *Drugie oko Tadeusza Peipera...*, s. 111.

⁴⁵ J. Przyboś: *Z dłoni*. W: Idem: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 45. Por. także uwagi E. Balcerzana do wiersza w części *Synteza przeżyć miłosnych: wiersz „Z dłoni”*. E. Balcerzan: *Wstęp*. W: J. Przyboś: *Sytuacje liryczne...*, s. LI-LIII.

„Erotyczny kontakt – zauważał Dariusz Pawelec – dokonuje się w pisaniu”⁴⁶.

Kontekstem do odczytania metaerotyków z *Korekty twarzy* chciałabym uczynić wiersz *Wrzesień 1967* z tomu *Widokówka z tego świata* wydanego w 1988 roku, w którym po okresie dwudziestu lat od debiutu Barańczak wracał pamięcią do młodzieńczych przeżyć:

I jakim prawem mieliśmy w sobie aż tyle
nieprzezorności, [...]
[...]
[...]; aby w przemokniętym
domku z dykty nie zwlekać już ani przez chwilę
dłużej i paść w ubraniach na nagi materac
i, niezdarnie zdzierając je z siebie, docierać
do nas, odnalezionych Bóg wie jakim cudem
i jakim trafem; [...]
[...]
[...] aby wargi, błędzące powoli
plażą skóry, trafiały na kryształki soli
[...]
aby języki dwa bez skutku ale czule
chciały się spleść, przytrzymać nawzajem, [...]⁴⁷

Wspólne spotkanie zakochanych czy, jak czytamy w wierszu, „odnalezienie”, staje się dla nich „cudem” oraz „trafem”. Intymne chwile

⁴⁶ D. Pawelec: *Nieskończone Ty*. W: Idem: *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*. Katowice 2006, s. 118. O zacytowanym fragmencie wiersza Dariusz Pawelec pisał, że jest „wczesnolingwistycznym przykładem piętrzenia znaczeń przez rozerwanie frazeologizmu. Wtrącenie w zmysłową teraźniejszość zdania »Twoje usta rozchyłam« metaliterackiego okolicznika sposobu »słowami na kartkach« wskazuje na sytuację liryczną możliwą tylko w akcie tworzenia. [...] miłosna adresatka wyłania się z samej »rozkoszy pisania« raczej niż z realnego świata. [...] Erotyczny kontakt dokonuje się w pisaniu, w naśladowaniu miłosnej mowy i kończy wraz ze spełnieniem się tekstu w puencie: »Pióro mi z dłoni odlata«”. (Ibidem, s. 118).

⁴⁷ S. Barańczak: *Wrzesień 1967*. W: Idem: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 26–27.

w domku na plaży dokonują przemiany zmieniającej los kochanków. W zakończeniu wiersza poeta pytał: „jakim / prawem wszystko ma odtąd pozostać tym samym / morzem, tym samym snem, tym samym słonym smakiem”⁴⁸. Po wielu latach wspólnego życia tamten przypadek spotkania, ów „traf”, okazał się „cudem” wspólnego życia, losem i przeznaczeniem.

Tymczasem problemem, który zaprzętał Barańczaka w młodzieńczych metaerotykach z *Korekty twarzy*, była możliwość odtworzenia w słowie poetyckim sytuacji intymnej kochanków. Tak jest w wierszu *Bez poprawek* (s. 11), gdzie w inicjalnej strofie pojawia się wspomnienie sytuacji erotycznej:

Gdyby raz jeszcze, gdyby było dane
to, co się wzniosło razem z ciepłem skóry,
z rudym oparem igieł – w błękitnawy oddech
wieńczący wokół drzewa. Gdyby wciągnąć w siebie
tę lotną mgłę,
raz jeszcze [...]

Bez poprawek, s. 11

Wiersz operuje różnymi czasami, jednocześnie ten dystans temporalny podkreślony jest nawracającymi jak mantra zwrotami: „Gdyby raz jeszcze”, „Gdyby od nowa”. Wspomnienie miłosego przeżycia opisane czasem przeszłym znajduje swój odpowiednik w aktualnym teraz:

[...] Twoja głowa dźwiga dzisiaj gęsty
warkocz, gdzie igły i drzewa wplątane
mieszają się w chaosie migotliwym, lecą
kometą we mnie. Gdyby ściąć go dłońmi,
na których śpiesz,
raz jeszcze!

Bez poprawek, s. 11; podkr. – J.D.P.

⁴⁸ Ibidem, s. 27.

„Dzisiaj” jest czasem tworzenia, momentem przywracania wspomnień, może chwilą epifanii, gdy „igły i drzewa wplątane / mieszają się w chaosie migotliwym, lecą / kometa we mnie”. W prozie poetyckiej *Pismo*, jak pamiętamy, ja-poeta był „jaśniejący jak gwiazda z [...] promieniami przegubów i karku”. Podobnie w wierszu *Bez poprawek* tworzeniu towarzyszy ognista świetlistość, która jest jak migotliwa kometa wspomnień. W tym przeblysku czasu przeszłego przywracającego moment erotycznych przeżyć jego ukochana przypominała się z rudym warkoczem, podczas gdy dzisiaj warkocz jest już ścięty. Dlatego w zakończeniu wiersza podmiot mówi zagadkowo:

[...] Gdyby od nowa płonęło
 pierwsze igliwie, pierwsze drzewa – przecież
 nawet i wtedy nie poprawię błędów
 i nic nie skreślę, odtwarzając z ognia
 ciebie, mój tekst.

Bez poprawek, s. 11

„Jesteśmy zaskoczeni – pisał Biedrzycki – czy to ukochana zostaje nazwana tekstem, czy też nasze odczytanie było błędne, gdyż wiersz traktuje o... wierszu?”⁴⁹. Podkreślając finalne słowo wiersza – „tekst” – badacz skłaniał się jednak do bardziej jednoznacznej interpretacji: „*tekstem*, a zarazem przedmiotem uwielbienia wypowiadającego się bohatera jest – jego poezja”⁵⁰. Czy tak łatwo możemy z wiersza usunąć ukochaną? Po ponad dwudziestu latach, wracając do interpretacji *Bez poprawek*, Biedrzycki modyfikował swoje wcześniejsze odczytanie, pisząc: „ukochana osoba zmienia swój status na tekstowy, językowy, realna postać zostaje zapośredniczona literacko”⁵¹. Paweł Tański z kolei notował: „Barańczakowi udało się tu

⁴⁹ K. Biedrzycki: *Świat poezji Stanisława Barańczaka...*, s. 228.

⁵⁰ Ibidem, s. 241.

⁵¹ K. Biedrzycki: „*odtworząc z ognia / ciebie, mój tekst*”. *Dwa wiersze Stanisława Barańczaka – o stwarzaniu i czytaniu drogich drugich*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019, nr 36 (56): *Barańczak: korekta wizerunku*, s. 20.

świetnie zanotować stan ekstazy – i to ekstazy z miłości do bliskiej osoby oraz ekstazy płynącej z pisania wiersza⁵².

Warto zwrócić uwagę na, szczególnie podkreślaną przez Barańczaka w wierszu *Bez poprawek* (s. 11), kwestię temporalności aktu twórczego czy epifanii. „Odtwarzając z ognia”, z migotliwej kome-ty wspomnień, poeta zapisuje czas przeszły: „warkocz, gdzie igły i drzewa wplątane / mieszają się”. Ukochana kobieta zostaje „utek-stowiona”, wpisana w tekst, ale w swej postaci przeszłej, aktualnej wówczas. Dlatego poeta deklaruje: „nie poprawię błędów / i nic nie skreślę”. Nawet „gdyby raz jeszcze” i „gdyby od nowa” zaistniały podobne okoliczności, to i tak wiersz nosić będzie tamto pierwsze wspomnienie tego, „co się wzniosło razem z ciepłem skóry, / z rudym oparem igieł – w błękitnawy oddech”. „Najpierw zakochujemy się w obrazie⁵³ – przekonywał Barthes. I ten obraz pozostał w pa-mięci zapisującego go poety.

W metaerotykach z *Korekty twarzy* Barańczak w dalekim tle przy-wołuje sytuację erotyczną, ale po to, by wywieść z niej problem o charakterze metatekstowym. Jak zapisać chwilę w jej sensualnej złożoności i zarazem wyjątkowości przeżyć, „I jak by brzmiało / ta-kie zamknięte słowo”, pyta w wierszu *Jak w jedno słowo* (s. 13) „ja” li-ryczne:

Jak się da wtopić, jak się zamknąć
da? Jak, zrosnięte, wyjąć z owych
kilku minut, przenieść w to słowo,
nie rozsypać? Gdy tak się zwarły,
ciaśniejsze niż związane ręce:
ówczesny deszcz u szczytu wielkich
okien, ówczesny chłód, ówczesny
półmrok nad literami, miękkość
ówczesna, myśl o tobie. Które
minęły. Kilka minut, i tak

⁵² P. Tański: *Języki miłości w twórczości Stanisława Barańczaka*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 6: *Barańczak postscriptum*. Red. R. Cudak, K. Pospiszil. Katowice 2016, s. 23.

⁵³ R. Barthes: *Fragmety dyskursu miłosnego...*, s. 267.

oczyszczonych z siebie! i w nich osaczyć
 deszcz, półmrok, miękkość, chłód – osobne
 i tak jedne? I jak by brzmiało
 takie zamknięte słowo!

Jak w jedno słowo, s. 13

Przeżyte w miłosnym uniesieniu „kilka minut” przerodziło się w jeden, szczególny moment. Zapamiętany on został przez doznania ciała: splecenie rąk, „deszcz u szczytu wielkich okien”, „chłód”, „półmrok nad literami”, „miękkość”, „myśl o tobie”. Pragnienie skupienia w jedno tych doznań podkreśla natłok wyrazów: „wtopić”, „zamknąć”, „zrośnięte”, „zwarły”, „ciaśniejsze”, „nie rozsypać”. Czy da się je złożyć w jedno słowo? Poeta odwołuje się tu niemal do alchemii lirycznej kreacji: leksemy wrażeń muszą zostać „oczyszczone z siebie”, „osaczone”, „osobne / i tak jedne”, by mógł dokonać się proces transpozycji doznań zmysłowych na dźwięk mowy. „I jak by brzmiało / takie zamknięte słowo!”, zastanawia się. Język poety, jak można wywnioskować z szeregu stawianych tu pytań, wydaje mu się niewystarczający do wyrażenia wszystkich subtelnych i sensualnych przeżyć miłosnych. Jak już przekonywał Barthes, „chcieć zapisać miłość to zmierzyć się z *zamętem* języka: taką rozkołysaną przestrzenią, gdzie języka jest zarazem *zbyt dużo* i *zbyt mało*, gdzie język jest nadmierny (w bezkresnej ekspansji *ja*, w potopie emocji) i ubogi (ze względu na kody, w które miłość go wpędza i w których go spłaszcza)”⁵⁴.

Barańczak zdawał sobie sprawę z tego zamętu języka, dlatego poszukując słowa zdolnego wypowiedzieć uczucie zastanawiał się, czy słowo „miłość” może objąć swym znaczeniem wszystkie przeżycia zakochanych? W wierszu *Znaleźć dla niej nową mowę* (s. 28) poeta podejmował refleksję nad możliwością stwarzania wciąż niepowtarzalnego kodu miłosnego. W aktualnym bowiem doznaniu mowa o ukochanej wydaje się wyjątkowa: „byłe jaśniej, byłe // jawniej brzmiała mi swoim nazwaniem / jeszcze nowym”. Po upływie czasu dyskurs traci swą niepowtarzalność, okazuje się niewystarczają-

⁵⁴ Ibidem, s. 152.

cy: „Lecz nazajutrz chwile / nazywane niepewnie: wciąż taniej // o następne jedno słowo, ciemniej / o sylabę, głoskę”. Nowe przeżycia opromieniane są przez jasność wypowiedzi („jaśniej”), w miarę upływu czasu blask nowości przygasa, powodując ciemniejsze odcienie („ciemniej o sylabę, głoskę”). To, co brzmiało „jawniej”, zmieniło się w „taniej”. „Słowo »miłość« – mówi podmiot wiersza – już nie miało w sobie ławek, cieni // objęć, ciepła, mijania”. „Po pierwszym wyznaniu – pisze Barthes – kolejne »kocham cię« nie znaczy już nic; tak bardzo wydaje się puste”⁵⁵. Zarazem jednak „kocham-cię – przekonuje – jest niepowstrzymane i nieprzewidywalne”⁵⁶. Na ten paradoks zwraca również uwagę Barańczak w *Znaleźć dla niej nową mowę*. Słowo „miłość”, które jest jak „językami wyszlizgany kamień”, „nijakie”, w finale wiersza okazuje się „kamieniem / z tych, co język – kalecząc – goiły”. W tym paradoksalnym stwierdzeniu mieści się złożona prawda o kodzie zakochanych: wciąż wypowiadany „ciągle jeden” wyraz „miłość”, z jednej strony, „kaleczy” swą nijaką powtarzalnością, ale z drugiej – wielokrotnie wymawiany potrafi „goić”, tak więc rani i leczy zarazem.

Jak zatem ukształtować język dla wyrażenia aktualnych przeżyć wraz z bogactwem sensualnych doznań? Arent van Nieukerken, analizując wiersze z *Korekty twarzy*, tłumaczy:

Problem polega oczywiście na tym, że owa chwila bezpośrednio jest dostępna w zasadzie tylko przez zapośredniczenie [...], przy czym pamięć (która na tym etapie jest chyba jeszcze *przed-językowa*) stanowi dopiero pierwszy jego stopień, który zostaje „następnie” jeszcze raz zapośredniczony przez uogólniający kod języka. Podmiot nie może zatem uchwycić chwili [...], a właśnie taki sposób ujęcia chwili jako *pełni* wydawał się młodemu Barańczakowi jedyną rękojmą autentycznego kontaktu z rzeczywistością⁵⁷.

⁵⁵ Ibidem, s. 213.

⁵⁶ Ibidem, s. 215.

⁵⁷ A. van Nieukerken: *Zasady konstruowania zdarzenia w poezji Stanisława Barańczaka*. W: „Obchodzę urodziny z daleka...”..., s. 139.

W efekcie, zauważa badacz, „jego projekt, by znaleźć »zamknięte słowo« dla bytu, ma tu jeszcze charakter poetycko-egzystencjalnej utopii”⁵⁸.

W metaerotykach z *Korekty twarzy*, pomimo budowania sytuacji lirycznej opowiadającej o przeżyciach zakochanych, dominuje refleksja autotematyczna. Ukochana pojawia się tylko jako refleks obrazu, wspomnienie dotyku, objęcia, pocałunku. Za sprawą poetyckiej kreacji została schowana za dyskursem metatekstowym. A jednak to właśnie akt pisania staje się miejscem erotycznego spotkania, przywoływania chwil pożądania i wysławiania pieszczoty. Jak bowiem mówi Barthes: „Język jest skórą: ocieram język o innego. To tak, jakbym w miejsce palców miał słowa lub miał palce na koniuszkach słów. Mój język drży z pożądania”⁵⁹.

Problematyka autotematyczna towarzyszyła Barańczakowi w całej jego rozległej twórczości: poetyckiej i przekładowej, w pisanych artykułach i szkicach o literaturze. Intensywne jej skupienie w debiutanckiej *Korekcie twarzy* pozwala jednak widzieć ten tomik jako wyjątkowy ślad młodzieńczych poszukiwań, przemyśleń, ale też, jak się okazało, trwałych wyborów. U ich podłoża leży tematyka miłości, ciała i prawdy słowa. Niezmienna pozostała też świadomość aktu tworzenia. Po dwudziestu latach od debiutu, mieszkając już w Ameryce, Barańczak pisał w szkicu „*Zemsta ręki śmiertelnej*”:

Proces twórczy to w istocie tortura, zwłaszcza w początkowej fazie szukania konceptu w całkowitym mroku [...]. A jednak wszystkie udreki okupuje ten jeden moment, gdy w głowie oślepiąco rozbłyska komiksowa żarówka [...]. Ów momentalny wzlot to doznanie ludzkie, którego nie da się porównać z żadnym innym. No, może z jednym⁶⁰.

⁵⁸ Ibidem, s. 142.

⁵⁹ R. Barthes: *Fragments dyskursu miłosnego...*, s. 123.

⁶⁰ S. Barańczak: „*Zemsta ręki śmiertelnej*”. W: Idem: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996, s. 127–128.



Fot. 2. Stanisław Barańczak przed domem letniskowym na Sutton Island.
Zdjęcie wykonane przez Annę Barańczak
Źródło: Zbiory prywatne Anny Barańczak.

siłą kochania [...] uchronąć coś przed zmianą O wierszu *Płynąc na Sutton Island*

W rozmowie zamieszczonej w miesięczniku „W Drodze” Stanisław Barańczak wyrażał przekonanie, które rozważać wypada w perspektywie *ars poetica*:

Kiedy piszesz, miej szacunek dla rzeczywistości. Dla realności istniejącej poza literaturą. Wierz przede wszystkim w to, że ta realność istnieje¹.

Marian Stala, próbując określić stosunek Barańczaka do rzeczywistości przedstawionej w utworze lirycznym, niejako doprecyzowywał słowa poety, mówiąc:

Autor *Chirurgicznej precyzji* nigdy nie wierzył [...] w bezpośredni dostęp do rzeczywistości. Wierzył, iż rzeczywistość zjawia się w wierszu o tyle, o ile jest dana w języku i poprzez język².

Intrygująca deklaracja autora *Etyki i poetyki*, podkreślająca mimetyczne, osobiste doświadczenie zawarte w języku liryki, znajduje

¹ *Po stronie sensu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska, Roman Bąk, Paweł Kozacki OP. „W Drodze” 1995, nr 10, s. 65.*

² *Barańczak – religijność poety? Rozmowa Karoliny Król z Marianem Stalą. <https://kulturaupodstaw.pl/baranczak-religijnosc-poety/> [dostęp: 26.07.2021].*

potwierdzenie także w późniejszych wypowiedziach poety. W wywiadzie z 1999 roku Stanisław Barańczak zauważał:

[...] moje wiersze od debiutu, poprzez „Tryptyk...” i „Widokówkę...”, aż do „Chirurgicznej precyzji” zmiernie, jak sam to z późniejszej perspektywy zauważam, coraz bardziej ku pisaniu wyrastającemu z autobiograficznych doświadczeń, jeżeli nawet nie jednoznacznie „osobistemu”³.

A w rozmowie z Piotrem Szewcem podkreślał, że wiele jego wierszy ma

podkład autobiograficzny, siłą rzeczy muszą się w nich pojawiać obrazy, sceny czy zjawiska nie tylko typowo amerykańskie, ale zarazem będące doświadczeniem osobiście moim⁴.

Taką perspektywę bliską autora przyjmowała także Krystyna Pietrych w interpretacji *Podróży zimowej*, dostrzegając, że Barańczak na los XIX-wiecznego wędrowca „nałożył, niczym werniks, nadrzędny imperatyw odkrywania wiedzy o sobie i o świecie”⁵. Przywołuję te słowa niejako asekuracyjnie, ponieważ moje rozważania lokują się czasami w przestrzeni bliskiej autobiograficznym wyznaniom poety. We wspomnianej rozmowie z Szewcem Barańczak wyjaśniał:

Dla mnie [...] budulcem utworu są fragmenty konkretnej ziemskiej rzeczywistości (przykładem choćby *Yard sale z Widokówki z tego świata*), [...] zderzenie [...] z amerykańską realnością nie mogło nie przydać się moim wierszom [...]. Nie wiem, czy pi-

³ *Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy. „Magazyn” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 2.09.1999, s. 22.*

⁴ P. Szewc: *Stanisław Barańczak. O przyjaciółach, tłumaczeniach, Ameryce i pisaniu wierszy*. W: Idem: *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*. Kraków 2002, s. 14.

⁵ K. Pietrych: *Amerykańska „Podróż zimowa”*. W: *Ameryka Barańczaka*. Red. S. Karolak, E. Rajewska. Kraków 2018, s. 88.

salbym lepiej, gdybym ostatnie szesnaście lat spędził w kraju, ale jednocześnie mogę z całą pewnością powiedzieć, że wtedy nie napisałbym na przykład *Obserwatorów ptaków*, *Podnosząc z progu niedzielną gazetę* i wielu innych wierszy, do których powstania mogło dojść tylko w Ameryce⁶.

Na problematykę autorską obecną w liryce Barańczaka zwracała także uwagę Anna Legeżyńska, wskazując, że biograficzne doświadczenie poety służy ustanawianiu mitycznego i egzystencjalnego wymiaru jego wierszy:

Mówimy o biografii „człowieczej”, gdyż Barańczak przeplata konwencje liryki intymnej z liryką roli, nadając wierszom biografizowanym aspekt mityczny, dzięki czemu odnoszą się one do każdego życia. Opowiadając o indywidualnym doświadczeniu przemijania, poeta naddaje swej elegijności prywatnej [...] szerszy wymiar elegijności egzystencjalnej⁷.

Zgodzić wypada się także z Marcinem Jaworskim, który zauważał, że narrator czy bohater Barańczaka „to zawsze skonstruowana na potrzeby wiersza czy cyklu persona liryczna, wobec której autor ma większy lub mniejszy dystans”⁸. W takiej perspektywie – osobistej i „człowieczej”, ale ostatecznie poetycko przetworzonej – chciałabym sytuować moje rozważania.

Biograficzne doświadczenie w poezji Barańczaka widoczne jest między innymi w wierszach, w których krajobraz nadmorski spleciony jest z tematem miłości. W późnej, bo pochodzącej z *Chirurgicznej precyzji*, *Serenadzie*, *szeptanej do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora*, należącej do cyklu *Piosenki, nie śpiewane Żonie* (wyłącznie

⁶ P. Szewc: *Stanisław Barańczak. O przyjacielach, tłumaczeniach, Ameryce...*, s. 14–15.

⁷ A. Legeżyńska: *Wyspy wśród morza*. W: Eadem: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 175.

⁸ M. Jaworski: *Implozja wiersza. O Amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 151.

z *małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne*) podmiot mówiący, jak pamiętamy, wspominał niezwykle dla niego miejsca, przeżycia, smaki i widoki doświadczane i obserwowane w ciągu życia, które jednak powszedniały w odróżnieniu od niesłabnącego uroku ukochanej kobiety – „Ani”, „Żony”, adresatki dedykacji. Wśród tych wspomnień: chińskich pierożków, kolibrów, kwiatów Hawajów, maciejek, utworów Bacha, Arta Tatum i Nabokova, pojawia się nieoczekiwane niespodziewane miejsce: „pusta plaża (poligon) / pod Mrzeżynem”⁹. Chciałoby się zapytać: „pusta plaża”, w dodatku „poligon”, pod „Mrzeżynem” na równi z bajecznymi kolorami Hawajów i „Rajem”, gdzie „słuchają” „Arta Tatum i Bacha”? Może nieco światła rzuca na to zaskakujące wyróżnienie nadbałtyckiej okolicy fakt, że stamtąd właśnie, z Mrzeżyna, pochodziły widokówki wysyłane do Lecha Dymarskiego przez Annę i Stanisława Barańczaków, prezentowane na wystawie *Stanisław Barańczak. Widokówki znad morza i nie tylko*¹⁰. Jeden z pocztówkowych zapisów informował: „Wybacz, jesteśmy tu bardzo zajęci plażowaniem. Pogoda, jak to mówią, par excellence”¹¹.

Związek morza z miłosnym przeżyciem najlepiej obrazuje wiersz *Wrzesień 1967* opowiadający o nocy kochanków spędzonej w „domku z dykty”, z za którego ścian słychać było „dziki, jednostajny / rytm fal”¹². Z tego utworu pochodzi, funkcjonujący już niemal na prawach frazeologizmu, językowy żart: „Morze miarowo / szumi, Bo niemiarowo nie umi”. Rytm morza, jak czytamy w wierszu, ponawiany był w miłosnym akcie, „w śpieszniejszym narzeczu / dwojga ciał [...] wargi, błędzące powoli / plażą skóry, trafiały na krysz-

⁹ S. Barańczak: *Serenada, szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora*. W: Idem: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 67.

¹⁰ Wystawa *Stanisław Barańczak. Widokówki znad morza i nie tylko*. Wielkopolskie Muzeum Niepodległości w Poznaniu. Autor wystawy: Lech Dymarski. Wystawa prezentowana od 12.05.2015.

¹¹ Ibidem.

¹² S. Barańczak: *Wrzesień 1967*. W: Idem: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 26–27.

tałki soli / z morza? z potu?"¹³. Leksykalny ślad tego przeżycia zapisany został już w *Jednym tchem*, w erotyku *Nigdy bym nie przypuścił*:

Nigdy bym nie przypuścił, że choć starcza tchu
na zduszony wzlot krzyku z jednoczesnych dwu

gardel, [...]

nigdy bym nie przypuścił, że bezwładna dłoń

zwieszająca się z łóżka sięga aż na dno

martwego morza potu, [...]¹⁴

Metafory „plaża skóry” i „morze potu” wpisują doświadczenie ciała w otaczającą przestrzeń, zacierają dzielące je granice, sprawiają, że człowiek objawia się jako część powszechnego rytmu życia natury. Kochana kobieta jest tu zaledwie zarysowana, odgadywana, ujawniana przez doznawane przeżycie. W lirykach miłosnych Barańczaka, jak zauważa Bogumiła Kaniewska, kobieta jest przesłania na przez wielosłowie i barokową artykulację¹⁵. Powściągliwość Barańczaka, przekonuje badaczka, wynika z intymności i lęku, by „to, co najcenniejsze i co trzeba chronić przed zawłaszczającą siłą nicości, ukrywać zatem, zasłaniać”¹⁶.

W wierszu *Wrzesień 1967*, niemal jak w prowansalskiej albie, w wypowiedziach skargach kochanka padają słowa sprzeciwu i niezadowolienia z powodu nadchodzącego świtu, upływającego czasu, niezmiennego prawa natury:

[...] nie ulec

sygnałowi z latarni morskiej, gdy nad ranem

buczał przez mgłę, na znak, że wszystko ma swój brzeg,

¹³ Ibidem, s. 26.

¹⁴ S. Barańczak: *Nigdy bym nie przypuścił*. W: Idem: *Dziennik poranny. Wiersze 1967–1971*. Poznań 1972, s. 19.

¹⁵ B. Kaniewska: *Barańczak i rodzaj żeński*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 23–34.

¹⁶ Ibidem, s. 34. Do podobnych wniosków doprowadziła mnie interpretacja villanelli S. Barańczaka *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*. Zob. J. Dembińska-Pawelec: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. Katowice 2006, s. 198–210.

i gdy do wnętrza domku przez koślawą ramę
okna sączył się z anten, kominów i drzew
świt [...]¹⁷

Noc zatem dobiega końca, chwila doznania osiąga swój kres, swój „brzeg” – zdaje się oznajmiać świat – nic nie trwa wiecznie. I dlatego, jak mówi podmiot tego wiersza, trzeba temu „nie ulec”. Noc z ukochaną staje się doświadczeniem, które odmienia prawa świata, wywraca porządek natury, odmienia życie, stąd w zakończeniu padają pytania:

jakim właściwie cudem, jakim trafem, jakim
prawem wszystko ma odtąd pozostać tym samym
morzem, tym samym snem, tym samym słonym smakiem¹⁸.

Użyteczne wydają się tu kategorie Mijania i Trwania, do których, za Thomasem Hardym, odwoływał się Barańczak. „Tak naprawdę – mówił – to świat jest w każdym swoim calu i ułamku sekundy osadzony w dwóch sprzecznych porządkach: Thomas Hardy w pewnym swoim wierszu nazwał je Mijaniem i Trwaniem”¹⁹. Można zatem powiedzieć, że sygnał latarni morskiej i sączący się świat w wierszu *Wrzesień 1967* są oznakami ciągłego Mijania, upływu chwil, przepływania życia. Tymczasem doświadczenia nocy, które są „cudem” i „trafem”, dokonują radykalnej przemiany. Podmiot mówiący postanawia „nie ulec” Mijaniu, ale ulokować i zachować uczucie miłości w porządku Trwania.

Podobną tematykę, ale tym razem przeniesioną w realia wybrzeża Ameryki, zawarł Barańczak w ostatnim wierszu *Chirurgicznej precyzji*, zatytułowanym *Płynąc na Sutton Island*²⁰. Poprzedza go część IV tomu, w której znajduje się dedykowana „Ani, jedynej” villanelła *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* oraz wspomniany pięcio-

¹⁷ S. Barańczak: *Wrzesień 1967...*, s. 26.

¹⁸ Ibidem, s. 27.

¹⁹ *Pesymista, który nie podnosi głosu...*, s. 20.

²⁰ S. Barańczak: *Płynąc na Sutton Island*. W: Idem: *Chirurgiczna precyzja...*, s. 69–70. Wszystkie cytaty z wiersza podaję za tym wydaniem.

częściowy cykl *Piosenki nie śpiewane Żonie* (wyłącznie z *małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne*). Bezpośrednie sąsiedztwo tych wierszy niejako emanuje obecnością ukochanej kobiety, wpisuje ją w strofy i skłania do relacyjnego odczytywania wierszy. Zapisane w dedykacji imię „Ani” odgrywa bowiem rolę szczególną, jak zauważa Leonard Neuger, „trwa w swej niewzruszonej pewności, zaświadczając (zapewniając?) istnienie. Właśnie JEST”²¹.

Na początku *Wstępu do Wyboru poezji* Jamesa Merrilla Barańczak nieco retorycznie pytał:

Cóż z podróży przez najbardziej nawet urzekające krajobrazy, jeśli nikt nam w niej nie towarzyszy – jeśli nie mamy przy boku kogoś, kogo przy szczególnie zapierającym dech w piersiach widoku można trącić łokciem w żebro, wykrzykując na dwa głosy jakieś „Patrz!”, „Och!” czy „No nie!...”?²²

Wiersze Merrilla, przekonuje tłumacz, zapraszają do podróży, ale taki też wydaje się utwór Barańczaka *Płynąc na Sutton Island*, który opowiada o dorocznej wyprawie wakacyjnej. W rozmowie z Michałem Cichym poeta precyzował:

[...] para bohaterów wiersza, najwyraźniej małżeństwo w średnim wieku, przyjeżdża jak co roku na wakacje. Jako autor nie powinienem niczego narzucać czy ujednoznaczniać, ale klucz do tego utworu i tak leży na wierzchu²³.

Wiersz jest takim *quasi*-dialogiem z wykrzyknieniami „na dwa głosy”: „pamiętasz, jak rok temu zbryzgała nas piana?”. Za pomocą wtrąceń, liczby mnogiej i zaimków osobowych towarzysząca wyprawie kobieta uzyskuje uobecnienie w tekście, zostaje wpisana w historię wspólnej podróży. Interpretacje *Płynąc na Sutton Island* skupiały się na metaforycznym wymiarze wyspy. „To uczucie – pisał Jerzy

²¹ L. Neuger: *Uciekające imię*. W: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 17.

²² S. Barańczak: *Wstęp: po obu stronach lustra*. W: J. Merrill: *Wybór poezji*. Przekł. i oprac. S. Barańczak. Paryż 1990, s. 7.

²³ *Pesymista, który nie podnosi głosu...*, s. 20.

Kandziora – miłość właśnie, staje się tu ową wyspą, nad którą czas i przemijanie nie mają władzy”²⁴. W podobnym tonie wypowiadała się też Ewa Rajewska²⁵. Warto, jak sądzę, uzupełnić te rozważania o amerykański kontekst topograficzny.

Sutton Island to mała wyspa w hrabstwie Hancock na Oceanie Atlantyckim. Jest jedną z czterech wysp Cranbery u wybrzeży stanu Maine. Znajduje się na niej tylko dwadzieścia domów zamieszkiwanych okresowo. Na Sutton Island Uniwersytet Harvarda posiadał dwa domy letniskowe otrzymane w wyniku darowizny: w 1942 roku od Williama M. Kendalla i w 1958 roku – od George’a L. Paine’a. Rosnące koszty utrzymania i konieczność remontów sprawiły, że Harvard sprzedał obie nieruchomości w 2007 roku. Sutton Island słynie z dziewiczo zachowanej przyrody, jest też miejscem zamieszkiwania rzadkich ptaków. Na jej obszarze nie ma dróg, poruszać się można po niej, spacerując oznaczonymi ścieżkami. Na Sutton Island można dopłynąć wyłącznie promem z Southwest Harbor, bądź, jak w wierszu, z Northeast Harbor. Barańczak z żoną spędzali tam letnie wakacje²⁶. W korespondencji z Wisławą Szymborską pojawiają się ślady napomknienia o wakacyjnych wyjazdach na wyspę. Barańczak w liście z 3 lipca 1993 roku do przyszłej Noblistki nadmieniał: „Jedziemy teraz na odpoczynek (tygodniowy) na bezludną (prawie) wyspę”²⁷. Anna Barańczak na pocztówce adresowanej do Szymborskiej pisała: „byliśmy z Ireną Grudzińską na wystawie Hoppera tutaj w Bostonie. Ameryka u niego jak żywa, a w tych jego morskich pejzażach regularnie spędzamy wakacje. Kiedyś Ci to wszystko pokazemy”²⁸. Można domniemywać, że słowa te odnoszą się do utrwalonej poetycko przestrzeni.

²⁴ J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa 2007, s. 371.

²⁵ E. Rajewska: *Pauza Barańczaka*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 180–182.

²⁶ Dziękuję Pani Annie Barańczak za udostępnienie fotografii Stanisława Barańczaka zrobionej na Sutton Island.

²⁷ W. Szymborska, S. Barańczak: *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972–2011*. Oprac. R. Krynicki. Kraków 2019, s. 123.

²⁸ *Ibidem*, s. 314.

Wiersz Barańczaka nie opowiada jednak o Sutton Island, o czym świadczy tytuł z współczesną formą imiesłowu „płynąć”. Liryczna akcja osadzona jest w porcie Northeast Harbor, do którego jak co roku docierają w swej podróży bohaterowie utworu, by odbyć przeprawę promem na wyspę. Miasteczko położone jest na brzegu jedynego naturalnie ukształtowanego fiordu na wschodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych. Od dawna jest on popularnym miejscem letniego wypoczynku bogatych i sławnych ludzi, swoje posiadłości ma tam między innymi rodzina Rockefellerów. Skaliste wybrzeże, ładne widoki i sąsiedztwo małych wysp sprawiły, że jest to idealne miejsce do żeglowania. Northeast Harbor słynie z pięknego portu pełnego ekskluzywnych jachtów i żaglowców. I tak zostało ukazane w wierszu:

a jednak Northeast Harbor
trwa w jeżących się jachtach i jarzących szybach
zaparkowanych wozów. Łopot, sól, igliwie –
bez zmian. [...]

[...]
jak sęk w desce siwego od słońca pomostu,
przy którym stoi ten sam jacht „MARZENIE”
co przed rokiem. Poznaję inne łodzie; każda
„GRACJA”, „PIĘKNOŚĆ” czy „GWIAZDA”
wypina zeszlóroczną rufę – na mnie? ku mnie? –
nie, nie z pogardą, raczej chcąc zrobić wrażenie
szykiem nowego bocianiego gniazda.

Podmiot mówiący przygląda się „lśniącym mosiądzom i chromom”, ale zadaje sobie pytanie o naturę czasu i pamięci:

Jak co roku, wydaje mi się niemożliwe,
żeby czas mnie przekreślił
naprawdę przez maszynkę dwunastu miesięcy,
odkąd tu byłem ostatnio. [...]

Tryby codziennej egzystencji, czy może nawet kierat życia w trakcie dwunastu miesięcy, wydają się „niemożliwe” w swym upły-

waniu w obliczu Northeast Harbor, które trwa, jak czytamy, „bez zmian”. Bohater rozgląda się wokoło i ze zdziwieniem zauważa: „jak co roku”, „ten sam [...] co przed rokiem”, „jest, jakie było”, „tę samą”, „z tą samą”. Mógłby, jak podmiot wiersza Elizabeth Bishop, powiedzieć wręcz: „Wyspy nie drgnęły nawet od zeszłego lata”²⁹. W utworze Barańczaka jednak trzeźwa świadomość upływającego czasu zderzona z niemal niezmiennym widokiem portu jachtowego wywołuje w bohaterze nie tylko konsternację i melancholię, ale także ironiczny dystans:

[...] Więc albo byłem tu wciąż, albo
 jakiś miejscowy rybak
 dorabia sobie tym, że specjalnie na nasz
 przyjazd, w przeddzień, pociąga każdy dach i maszt
 świeżą olejną farbą,
 albo sęk w tym, że coraz szybciej się starzeję.
 Tak, pewnie w tym – po prostu –

Zakończenie wiersza, jak się okazało, spowodowało wśród krytyków i czytelników sporo zamieszania:

Wrzucając, jak co roku, bagaże na płaski
 dach kutra, korzystamy
 może więcej z pomocy dwóch młodych drągali
 z obsługi, ale wszystko
 inne jest, jakie było: nie zdążyły wyschnąć
 na drewnie ławki ślady tamtej fali
 (pamiętasz, jak rok temu zbryzgała nas pianą?);

²⁹ E. Bishop: *North Haven*. W: Eadem: 33 *wiersze*. Wybór, przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak. Kraków 1995, s. 151. Wiersz Bishop *North Haven*, który poświęcony jest „Pamięci Roberta Lowella”, porusza problematykę trwania natury i słowa poetyckiego, a zarazem przemijania, powtarzania i utrwalania. W *Płynąc na Sutton Island* Barańczaka widoczne pozostają subtelne nawiązania intertekstualne zarówno do wiersza Bishop, jak i cytatu z Lowella. Za wskazanie tego kontekstu dziękuję Magdalenie Heydel.

tę samą nakrapianą
parę dalmatyńczyków wprowadza na pokład
(lub jest przez nie wciągana) podobna do Ali
McGraw starszawa brunetka; z tą samą
mocą uderza mokra
bryza i to, że wszyscy się mylą: że można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchronić coś przed zmianą.

Antoni Libera podkreślał „głęboko pesymistyczny” wydźwięk zbioru:

W wierszu zamykającym tom, pełniącym rolę epilogu (*Płynąc na Sutton Island*), powraca – zaskakująco – ton zwątpienia i smutku. Długi, pogodny opis wrażenia niezmienności świata (jakby czas stanął w miejscu, jakby „wieczne teraz” świadomości postrzegającej ten sam obiekt było naprawdę wieczne) zostaje niespodziewanie skontrowany konkluzją, „że wszyscy się mylą: że można samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza, / uchronić coś przed zmianą”. Nie, jest to niemożliwe. Wszystko niepostrzeżenie się zmienia, a raczej: obraca się w proch, roztopia w przedwieczny chaos. „Marzenie”, „Gracja”, „Piękność” – nazwy jachtów i łodzi, a zarazem symbole urody ludzkiego świata – są jak przelotny sen, jak muzyka, co mija i – nie ma jej, gdy milknie³⁰.

Nie był to jedyny głos tanatycznie interpretujący wiersz Barańczaka. Barbara Toruńczyk, pisząc o *Płynąc na Sutton Island*, mówiła o „przepięknym i tragicznym wierszu”, w którym „nadzieja zostaje podcięta” i „zawodny okazuje się nawet bilet do intymnego, ziemskiego rajy – w nim również rządzi żywioł zmiany, przemijania”³¹.

³⁰ A. Libera: [Opinia]. W: O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 158–159.

³¹ B. Toruńczyk: [Opinia]. W: O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka..., s. 164.

Iwona Misiak nazwała ten wiersz elegią i zestawiała, skądinąd ciekawie, z utworem *Grobowiec w Arundel* Philipa Larkina³².

Barańczak natomiast nazywał swój wiersz hymnem. Pytany o kontrowersje narosłe wokół wiersza *Płynąc na Sutton Island* tłumaczył:

Chirurgiczna precyzja, ku mojemu zdziwieniu, okazała się książką, której podstawowy sens zawisa, jak ciężka torba na chwiejnym gwoździu, na pojedynczym – już nawet nie słowie, ale znaku przestankowym! Mam na myśli dwukropek. [...] Antek Libera jest krytykiem niezwykle przenikliwym i w rozumieniu moich czasem dość zawikłanych wierszy mało ma sobie równych, ale powiedziałbym, że w tym wypadku przeoczył dwie niepozorne, lecz bardzo istotne poszlaki. Pierwszą jest użycie słowa „uderzać”. Gdy łódź wypływa z portu, bohatera – oprócz „mokrej bryzy” – „uderza” pewna myśl. Otóż „uderzyć” nas w tym sensie może tylko myśl, obserwacja czy refleksja, która jest nagła, nieoczekiwana i odsłaniająca nam coś, z czegośmy przedtem nie zdawali sobie sprawy. Ale jeśli zgodzić się z krytykiem, że tym, co „uderza” bohatera, jest smutek z powodu nieuchronności „zmiany” czy Mijania, to cała logiczna konstrukcja *Płynąc*... zaczyna się gwałtownie chwiać: taki banał nie może go przecież – dopiero teraz i nieoczekiwanie – „uderzyć”! Co więc właściwie „uderza” bohatera? Tu pojawia się Przeoczona Poszlaka Nr 2, albo Feralny Dwukropek. Antoni odczytał go jako znak, po którym następuje zdanie podrzędne; w takim odczytaniu bohatera „uderza to, że wszyscy się myślą [sądząc], że można ocalić coś przed zmianą”. Dla mnie natomiast ten dwukropek wprowadza zdanie bez wątpienia współrzędne (gdyby miało być podrzędne, musiałbym popełnić błąd językowo-stylistyczny [...]); bohatera „uderza to, że wszyscy się myślą (i) że (wbrew tej mylnej opinii) można samą siłą kochania uchronić coś przed zmianą”. Finał wiersza i zarazem książki jest hymnem na cześć Trwania (a przynajmniej na cześć tej jego manifestacji, jaką stanowi wierne „ko-

³² I. Misiak: *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga*. „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 89.

chanie” kogoś lub czegoś), hymnem tym gorętszym, że przeciwstawiającym się całej wiedzy o potędze Mijania, jaką przynosi doświadczenie³³.

Przypominają się w tym momencie słowa bliskiego Barańczakowi Seamusa Heaneya z noblowskiego odczytu *Zawierzyć poezji*, w którym, podkreślając znaczenie formy wiersza, mówił: „poezja czerpie moc przekonywania tej podatnej na rany części naszej świadomości o swej słuszności, na przekór dowodom, że wszystko wokół tkwi w błędzie”³⁴. Zawierzmy zatem dwukropkowi z wiersza *Phyngąc na Sutton Island*.

Dla złagodzenia czy przesłonięcia kryjącej się w wierszu wzniosłości Barańczak wprowadza dystansujący efekt ironii, można nawet powiedzieć: wzmożonej ironii. Towarzyszy ona przedstawianej relacji od samego początku wiersza i pojawienia się bohaterów w North-east Harbor. Zabawny jest upersonifikowany opis jachtów – Marzenie, Gracja, Piękność, Gwiazda – starających się zrobić wrażenie na bohaterze, czy opis łodzi Królowa Mórz o uroku starego, brzuchatego bosmana w koszulce w paski. Do tej serii można by włączyć pojawienie się „starszawej brunetki” podobnej do Ali McGraw, słynnej odtwórczyni głównej roli w filmie *Love Story*. Także opowiadanie rysunkowego żartu z dwutygodnika „New York” ma na celu osłabienie powagi wiersza. Cała gra czasem poddana jest również działaniu ironii: dostrzeganie niezmienności wyglądu krajobrazu i obiektów przy jednoczesnej świadomości, że upłynęło dwanaście miesięcy („Łopot, sól, igliwie – bez zmian”; „ten sam jacht »MARZENIE« / co przed rokiem”, ale „»GWIAZDA« / wypina zeszlóroczną rufę”). Przedstawiane opisy, wrażenia, myśli, emocje lokowane są nieustająco w nawiasie wątplenia, uświadamiając podleganie zbiorowej ułudzie, wszak „wszyscy się mylą”. Efekt ironii kładzie się także cieniem na ostatniej wypowiedzi podmiotu o sile kochania

³³ *Pesymista, który nie podnosi głosu...*, s. 20–21.

³⁴ S. Heaney: *Zawierzyć poezji. Wykład z okazji przyjęcia literackiej Nagrody Nobla*. Przeł. A. Szostkiewicz. W: S. Heaney: *Zawierzyć poezji*. Wybór i oprac. S. Barańczak. Kraków 1996, s. 303.

mogącej uchronić coś przed zmianą. Brawurowy dystans ironii pojawiający się od pierwszych słów w toku wiersza coraz bardziej wygasa i w ostatnim wypowiedzeniu jest zdecydowanie najslabszy, przekonując, że trwanie w tej ułudzie, w tym pozornie błędnym przekonaniu staje się warunkiem sprzeciwu wobec poczucia przemijania.

Tę grę ironii dobrze uchwycił Tomas Venclova, pisząc o tonacji dysonansu, zwątpienia, nawet nihilizmu, a jednocześnie stoicyzmu *Chirurgicznej precyzji*. W wierszu *Płynąc na Sutton Island* odnajdywał „smak wieczności na tle świadomości, że jesteśmy zanurzeni w coraz szybciej przepływającym czasie”³⁵. Clare Cavanagh, zastanawiając się nad sensami *Chirurgicznej precyzji*, zauważała: „to książka o godzeniu się ze światem i samym sobą, o rezygnacji i zadowalaniu się tym, co jest, o odkrywaniu tego, co zostaje, mimo nietrwałości wszystkich ludzkich form, w tym, oczywiście, poezji i nas samych: »z tą samą / mocą uderza mokra / bryza i to, że wszyscy się mylą: że można / samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza, / uchronić coś przed zmianą«, mówią ostatnie linijki wspaniałego wiersza zamkniętego tomik, *Płynąc na Sutton Island*”³⁶. Anna Legeżyńska z kolei dopowiadała: „ufając sztuce i miłości, tworzy poeta enklawy istnienia niepodatne na destrukcję śmierci”³⁷.

Dużą rolę w *Płynąc na Sutton Island* odgrywają obrazy wody. Już pojawienie się w Northeast Harbor głównych bohaterów sygnowane jest słowami: „Na szkliwie / zatoki wzrok nie naciął na pamiętkę karbu”, potem pojawia się jeszcze „półmrok / wód zatoki”. W graficznie lustrzanym odbiciu (czyli niejako do góry nogami) – co zastanawiające w wierszu – zapisana została nazwa łodzi z rysunku z gazety: „MÓJ PIERWSZY JACHT”. Zupełnie jak na zmarszczkach lustra wody Heaney³⁸, czy „doskonale srebro refleksji” z *Lustra Mer-*

³⁵ T. Venclova: [Opinia]. W: *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka...*, s. 166.

³⁶ C. Cavanagh: [Opinia]. W: *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka...*, s. 153.

³⁷ A. Legeżyńska: *Wyspy wśród morza...*, s. 183.

³⁸ S. Heaney: *Zawierzyć poezji...*, s. 283.

rilla³⁹, w wierszu Barańczaka przegląda się świat w spojrzeniu percypującego go podmiotu. Nad wszystkim zaś panuje, jak czytamy w wierszu, „Żelazna // konsekwencja kotwicy pamięci, co roku / wznoszącej się znajomą / rdzą żartu”. To ona właśnie, „kotwica pamięci”, utrzymuje na wodzy utrwalone „rdzą żartu” uczucia, doznania, emocje, zapamiętane obrazy. W powszechnym, życiowym nurcie Mijania staje się ona zakotwiczonym gwarantem poczucia Trwania. Gdy rytuał powrotu i powtórzenia, uruchamiający „kotwicę pamięci”, opiera się na „sile kochania”, wówczas można „jak wyspę wśród morza, / uchować coś przed zmianą”.

³⁹ J. Merrill: *Lustro*. W: Idem: *Wybór poezji*. Przeł. i oprac. S. Barańczak. Paryż 1990. We wstępie do tego wyboru tłumaczonych wierszy Merrilla Barańczak, odnosząc się do wiersza *Lustro*, zwracał uwagę na ontyczną niepewność i podwójność lustrzanego odbicia: „Jeżeli takim lustrem jest cała poezja Merrilla, to trzeba przy tym zauważyć, że »doskonale srebro jej refleksji« jest, podobnie jak w wierszu, zmacone niepewnością, przeczuciem stałej obecności »spojrzenia z tyłu«, tego, co jest **po drugiej stronie** – a zawsze jest jakieś **po drugiej stronie** – i co podważa sens i stałość wszystkich naszych »wyborów«”. Zob. S. Barańczak: *Wstęp: po obu stronach lustra...*, s. 14.

słowo »miłość«, gdy słyszę złowieszcze
Villanella

Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta
w kontekście libretta *Wesele Figara*

Powszechnie wiadomo, że Stanisław Barańczak był wytrawnym melomanem. Autor wierszy *Hi-Fi, Tenorzy* czy *Kontrapunkt*, wreszcie także tomu *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta* wielokrotnie dawał wyraz swym pasjom. W jego poezji przewija się korowód postaci związanych ze światem muzycznym: Georg Friedrich Haendel, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Glenn Gould, Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Richard Tauber, Lauritz Melchior, John Francis McCormack, Bill Evans, Eddie Gomez, Marty Morell, Art Tatum. W liryce pojawiają się utwory odwołujące się do gatunków muzycznych, takich jak: piosenka, hymn, madrygał, aria, blues, alba, serenada. Ryszard Krynicki wspominał w wywiadzie, że Barańczak już jako młody chłopak „odkrył swój drugi talent: muzykę”¹. „W czasach licealnych oraz na początku studiów – mówił w rozmowie z Katarzyną Kubisiowską – ucześnieł również do szkoły muzycznej, grał na trąbce, i gdyby tego nie zaniechał, kto wie, czy Tomasz Stańko nie miałby w nim największego konkurenta lub czy nie grałby z nim w jednym

¹ *Charakter pisma*. Wywiad z Ryszardem Krynickim przeprowadziła Katarzyna Kubisiowska. „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 50, s. 66.

zespole”². Razem z przyjaciółmi ze szkoły, pisze Sebastian Walczak, „namiętnie słuchał płyt analogowych [...]. Opanowani miłością do jazzu, wymieniali się longplayami, toczyli żywe dyskusje na temat poszczególnych utworów i chętnie dzielili się wrażeniami z innymi kolegami”³. Barańczak najbardziej cenił jazz w stylu nowoorleańskim i grę Louisa Armstronga. W liceum otrzymał w prezencie od ojca trąbkę. Wraz z czterema kolegami założył zespół muzyczny, który jednak szybko rozpadł się z powodu różnicy gustów muzycznych. Wtedy też powstał pierwszy fonet⁴ autora *Korekty twarzy* do piosenki Armstronga *Hello, Dolly!*⁵.

Miłość do jazzu nie przesłaniała Barańczakowi miłości do muzyki klasycznej. Doskonale widać to w opublikowanej w 2019 roku książce zatytułowanej *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wydanej przez Wydawnictwo a5⁶. Znalazły się w niej tłumaczone przez Stanisława Barańczaka teksty utworów wokalnie-instrumentalnych. W wyborze dokonany przez Ryszarda Krynickiego zawarte są, oprócz *Pasji według św. Mateusza* Johanna Sebastiana Bacha, *Dydony i Eneasa* Henry’ego Purcella, *Podróży zimowej* Franza Schuberta i *Księżycowego Pierrota* Arnolda Schönberga, także dwa libretta oper Wolfganga Amadeusza Mozarta: *Don Giovanni* i *Wesele Figara*⁷. Barańczak darzył je szczególną atencją, w jednym z wywiadów przyznawał:

² Ibidem.

³ S. Walczak: *Pierwszy dzwonek. Szkolne spotkania Staszka Barańczaka z Ameryką*. W: *Ameryka Barańczaka*. Red. S. Karolak, E. Rajewska. Kraków 2018, s. 24.

⁴ Fonet, czyli quasi-przekład tekstu skupiony na warstwie brzmieniowej, który za sprawą instrumentacji głoskowej upodabnia się do oryginału napisanego w języku obcym. Zob. S. Barańczak: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Londyn 1995, s. 118–132. Na temat fonetów w twórczości S. Barańczaka pisała Aleksandra Reimann-Czajkowska w: *Kiedy ucho robi oko, czyli o fonetach Stanisława Barańczaka wobec muzyki*. W: Eadem: *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski*. Kraków 2018, s. 133–163.

⁵ S. Walczak: *Pierwszy dzwonek...*, s. 27.

⁶ *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*. Wybór R. Krynicki. Kraków 2016.

⁷ Pierwodruk obu librett Mozarta, *Don Giovanni* i *Wesele Figara*, w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka ukazał się w czasopiśmie „Res Facta Nova” 1997, nr 2 (11).

„przetłumaczyłem libretta moich dwu ukochanych i znanych od wczesnej młodości na pamięć oper Mozarta”⁸. O swoich przekładach wspominał także w listach pisanych do Wisławy Szymborskiej. Nie tylko informował o przetłumaczonych librettach, ale przysyłał jej maszynopisy do przeczytania. Szymborska, która w latach pięćdziesiątych opracowywała teksty librett operowych dla Polskiego Wydawnictwa Muzycznego⁹, była oczywiście wymarzonym i pożądanym czytelnikiem tych muzycznie ukierunkowanych utworów. W listopadzie 1993 roku Barańczak pisał w liście:

Nie zgadniesz natomiast, co mnie w tej chwili jako tłumacza zajmuje: jakbym nie pamiętał Twoich wspomnień o poprawianiu koszmarnych tekstów librett operowych, i jakbym nie miał pilniejszych rzeczy do zrobienia, zająłem się dla rozrywki i uciechy własnej (bo nikt tego u mnie nie zamawiał) tłumaczeniem właśnie libretta; jest to coś, o czym marzyłem całe życie, tzn. przynajmniej od momentu, kiedy usłyszałem po raz pierwszy tę właśnie operę i kiedy stała się ona moją operą najbardziej ze wszystkich ukochaną – mówię oczywiście o *Don Giovannim* Mozarta. Przy jej tłumaczeniu mam bezustannie takie właśnie problemy, jakie stanowią mechanizm tej parodii: pod tzw. pióro cisną się bezustannie jakieś „O córko ma, jam ojciec twój” i cała sztuka polega na zrobieniu z tej potworności jakiegoś ludzkiego, normalnie zbudowanego potocznie zdania, które zarazem można byłoby zaśpiewać w tym samym rytmie, które by się rymowało z jakimś zdaniem innym, i w którym nie byłoby za dużo zbitek spółgłoskowych. Kwadratura koła, ale bardzo wciągająca rozrywka umysłowa¹⁰.

Pięć lat później, w maju 1998 roku, Barańczak przysyłał Szymborskiej już oba libretta oper Mozarta:

⁸ *Po stronie sensu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska, Roman Bąk, Paweł Kozacki OP. „W Drodze” 1995, nr 10, s. 59.*

⁹ W. Lięza: *Wstęp*. W: W. Szymborska: *Wybór poezji*. Wstęp i oprac. W. Lięza. Wrocław 2016, s. XVI.

¹⁰ W. Szymborska, S. Barańczak: *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972–2011*. Oprac. R. Krynicki. Kraków 2019, s. 137.

[...] przesyłam Ci jeszcze (zdaje się zresztą, że częściowo już po raz drugi, bo po skończeniu *Don Giovanniego* przed kilku laty byłem, jeśli dobrze pamiętam, tak z siebie dumny, że wysłałem Ci go w maszynopisie) dwa teksty szczególnego rodzaju – takie, które ożywią z pewnością Twoje wspomnienia z okresu pracy redaktorskiej nad tłumaczeniem librett operowych. Moje tłumaczenia nie są może aż tak złe, ale „operowość” wyczuwa się w nich mimo wszystko na kilometr, bo tak to już jest z tekstami śpiewanymi, i to śpiewanymi w oryginale po włosku. Jeśli jednak kiedyś, przy okazji słuchania *Don Giovanniego* czy *Wesela Figara*, weźmiesz jedną z tych odbitek do ręki i posłuchasz, jednocześnie czytając (albo odwrotnie), to oczywiście Mozart będzie odpowiadał za wszystkie moje męskie rymy i wielokrotne powtórzenia linijek (typu: „idziemy, idziemy, idziemy na ten bal”) i jego muzyka wszystko to, mam nadzieję, usprawiedliwi¹¹.

Wesele Figara, na którym chciałabym skupić uwagę¹², z librettem w tłumaczeniu Barańczaka doczekało się w Polsce szeregu przedstawień.

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

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

¹¹ Ibidem, s. 242–243.

¹² Szczegółową analizę przekładu Barańczaka libretta Da Pontego i opery Mozarta *Don Giovanni* przeprowadziła A. Reimann-Czajkowska: „Tłumaczenia muzyczne” Barańczaka, czyli kilka uwag o słuchaniu opery Mozarta i libretta Da Pontego. W: Eadem: *Muzyczne transpozycje...*, s. 165–206.

Podobnie z kwestią akcentów językowych, które muszą [...] pokrywać się ściśle z akcentami muzycznymi¹³.

Do tego dodaje także Barańczak kwestię rymów, budowy głoskowej i składni zgodnej z frazami muzycznymi. Michał Bristiger, podziwiając maestrię językową librett w tłumaczeniu Barańczaka, przypominał, że „przekład będzie zależał od słyszenia muzyki Mozarta”¹⁴. „Tłumacz – podkreślał – musi po prostu myśleć muzycznie, prozodią muzyczną”¹⁵. Oceniając wysiłki autora *Widokówki z tego świata*, pisał: „zobaczymy, z jaką maestrią panuje, już nie powiem że tylko nad prozodią muzyczną (o to się potykają prawie wszyscy inni), ale jak stwarza wręcz swój własny styl tego, co w operze jest mówione”¹⁶.

Barańczak, zastanawiając się nad przekładalnością utworów wokalnych, zaznaczał jednocześnie, że „opera akurat jest ostatnim miejscem, gdzie by nam zależało na dosłownej wierności przekładu na przykład śpiewanej arii: chodzi raczej o to, żeby się ją w ogóle dało zaśpiewać”¹⁷. W książce *Pegaz zdębiał*, tłumacząc istotę fonetu, czyli tekstu brzmieniowo naśladowującego wokalny oryginał, odwoływał się do przekładu opery Mozarta:

Skoro duet z *Don Giovanni* Mozarta – rozumiemy – BRZMI tak pięknie w oryginalnej wersji językowej Lorenza Da Ponte, czemu by nie zachować w polszczyźnie jak najwierniej jego oryginalnego brzmienia, czyniąc jednocześnie tekst pod względem semantycznym może czymś odbiegającym od tego, co chciał nam powiedzieć włoski librecista, ale za to całkowicie zrozumiałym dla polskiego słuchacza? [...] Ostatecznie, czy słuchacz jakiegokolwiek opery w ogóle próbuje zrozumieć

¹³ S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992, s. 225.

¹⁴ *Mozart Barańczaka*. Rozmawiali M. Bristiger, M. Dziwulska, P. Kłoczowski, G. Michalski. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 67, s. 160.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 162.

¹⁷ *Po stronie sensu...*, s. 59.

słowa wyśpiewane przez te wszystkie tenory i koloraturowe sopranę? Nie próbuje i ma rację, bo i tak tekst jest albo po włosku, którego to języka słuchacz nie rozumie, albo przelożony na język polski tak okropnie, że lepiej się w to zanadto nie wsłuchiwać¹⁸.

Skupienie na warstwie brzmieniowej, podlegającej translacyjnej transpozycji, nie przesłania jednak wartości literackich, które dla autora *Podróży zimowej* pozostają niezmiennie najważniejsze. W jego przekonaniu bowiem, jak wyjaśnia, „tekst należy przetłumaczyć w taki sposób, aby, przeczytany bez udziału muzyki, nie budził grozy, politowania ani pustego śmiechu”¹⁹. Powinien to być również pełnoprawny tekst, który by „w zwykłej lekturze pozostał tym, czym jest w oryginale”²⁰.

Wymagania stawiane przez Barańczaka, w odniesieniu do przekładu utworów wokalnych, realizował on z najwyższym kunsztem w swojej pracy tłumacza. Karol Berger, recenzując książkę *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, zwracał uwagę na finezję jego przekładów:

Barańczak słucha muzyki i słyszy poezję. My natomiast, czytając tłumaczenia zmarłego dwa lata temu poety, słyszymy, jak na jego głos nakładają się równocześnie i słowa Da Pontego, i muzyka Mozarta. [...] Barańczak tłumaczy na poezję nie tylko libretto, lecz także muzykę²¹.

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

Tu kryje się właśnie techniczna trudność takiego zajęcia. Tłumacz libretta musi, ma się rozumieć, oddać i sens, i muzyczność

¹⁸ S. Barańczak: *Pegaz zdębiał...*, s. 119–120. Barańczak podaje przykłady zabawnych fonetów, napisanych jako *quasi*-tłumaczenia arii Don Giovanniego i Don Ottavia z opery Mozarta *Don Giovanni* (ibidem, s. 120–123).

¹⁹ Idem: *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 226.

²⁰ Ibidem, s. 225.

²¹ K. Berger: *Koncert Barańczaka*. „Gazeta Wyborcza”, 12.01.2017, s. 15.

oryginału. Ale to nie wystarcza. Jeżeli tekst ma być śpiewany, to konieczne jest także, aby każda jego linijka zawierała tyle samo sylab co tekst oryginału, a także, by sylaby akcentowane umieszczone zostały w tych samych miejscach, tak właśnie jak tu: „Non so *più* cosa son, cosa faccio” / „Nie wiem *sam*, co mi *jest*, co ja *robie*”²².

W analizach muzykologicznych Berger wskazywał na precyzję Barańczaka nie tylko w zakresie rytmu i akcentacji, ale także rymu, odpowiedniości samogłoskowych i spółgłoskowych, wreszcie także zabaw instrumentalno-leksykalnych oraz językowych żartów. Na grę różnymi rejestrami mowy stosowanymi przez Barańczaka w celu uzyskania efektu ironii, zabawy, humoru wskazywały także Barbara Judkowiak i Elżbieta Nowicka. Badaczki podkreślały zarazem, że „polski tekst osłabia obecny w dziele Da Pontego dworski charakter postaci”, sytuując je „w polu kultury egalitarnej, z ducha dziewiętnastowiecznej, jakoś »mieszcząskiej«”²³.

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

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

²² Ibidem.

²³ B. Judkowiak, E. Nowicka: „W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, nr 6 (26): *Barańczak – poeta lector*, s. 166, 168.

Mogłem wtedy rozpoznać jeszcze jedną cechę tego Autora: poczucie humoru. [...] Stanisław Barańczak, przepisując pod nuty słowa włoskiego oryginału, nie zapomniał o tym. [...] Pamiętam szczerzy śmiech na widowni, która rozpoznawała grę słów – działającą tylko w połączeniu ze śpiewanym oryginałem i czytany tłumaczeniem²⁴.

Michał Paweł Markowski, zastanawiając się nad twórczością Barańczaka, wyrażał przekonanie, że w jego poezji występuje „potoczność zaczarowana muzyką”²⁵. „Dla Stanisława Barańczaka – pisał – egzystencja ma charakter muzyczny, *melos* w jego świecie poprzedza *logos* i *polis*. W jego świecie »zawsze uchyli / jakieś okno lub wyrok ta aria Mozarta«”²⁶. Markowski przywołuje tu słynny wiersz Barańczaka, w którym pojawia się odniesienie do arii Cherubina z opery Mozarta *Wesele Figara*. Wiersz nosi tytuł *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*:

Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta,
kiedy szedłeś wzdłuż bloku. A w tej samej chwili
waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa.

„*Non sò più...*” – ten żar róż bez ciężaru, ten żart na
śmierć i życie, pędzący za chmarą motyli
anapest tętna. Właśnie ta aria Mozarta

miała tu brzmieć, jak gdyby istniała gdzieś karta
praw przechodnia spod bloku, której nie gwałcili
ci inni my, ci z gruzów wznoszący mocarstwa –

gwarancja, że choć jedna zasłona, nie zdarta
do szczytu płyta, przetrwa; że zawsze uchyli
jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta.

²⁴ T. Cyz: *Barańczaka słuch (i humor) absolutny*. W: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł...*, s. 367–368.

²⁵ M.P. Markowski: *W języku jak w domu*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47, s. 8.

²⁶ *Ibidem*.

Jak gdyby wszystkie dobra zdążyła ta martwa
 ręka niepoczytalnie zapisać nam, czyli
 kopczykom gruzów, z których wstawały mocarstwa,
 w których rosła, wbrew nim, na niczym nie oparta
 wiara, że to nie błąd, że nigdy się nie myli
 w oknie na którymś piętrze ta aria Mozarta.
 Walily się i z gruzów wstawały mocarstwa²⁷.

Aleksandra Reimann zwracała uwagę, że powstanie wiersza *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* zbiega się z pracą nad tłumaczeniem libretta²⁸. Nurtuje mnie pytanie, dlaczego Barańczak w swoim tekście poetyckim sięga do arii Cherubina, wybiera właśnie ten utwór? Podobne pytanie stawiała także Reimann. Chciałabym, odwołując się do innych kontekstów, poszukać dodatkowych, możliwych odpowiedzi.

Mozart od dziecka marzył o komponowaniu i scenicznym wystawianiu oper. Jean Starobinski pisze:

Mozart bardzo wczesnie zapragnął połączyć muzyczną inwencję ze sceniczną fikcją. Gdy tylko zdał sobie sprawę ze swoich talentów, zamarzyła mu się opera. Mówi o tym już w dzieciństwie i nie przepuszcza żadnej nadarzającej się okazji, żeby zaprezentować swoją muzykę w teatrze²⁹.

Początkowo genialny kompozytor spełniał się w dziełach należących do dziedziny *opera seria*, jednak jego wrodzone poczucie humoru kierowało go w stronę *opera buffa*, która wywodzi się z tradycji komedii *dell'arte* oraz kuglarskich przedstawień jarmarcznych i karnawałowych. Mozart obdarzony, jak piszą autorzy *Drugiej śmierci*

²⁷ S. Barańczak: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. W: Idem: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 9.

²⁸ A. Reimann: *Muzyczne tętno poezji Stanisława Barańczaka*. W: Eadem: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*. Poznań 2013, s. 119.

²⁹ J. Starobinski: *Opery da Pontego*. W: Idem: *Czarodziejki*. Przeł. M. Ochab, T. Swoboda. Gdańsk 2011, s. 61.

ci opery, „wrażliwością sceniczną i niezawodnym instynktem dramaturgicznym”³⁰, zainteresował się wystawianą w Paryżu komedią Pierre’a Beaumarchais’go *Szalony dzień lub wesele Figara*, która za sprawą wyrażanej krytyki porządku społecznego borykała się z zastrzeżeniami cenzury i owiana była sławą skandalu. Włodzimierz Poźniak w następujących słowach kreślił tło historyczne towarzyszące spektaklom komedii Beaumarchais’go:

Pamiętajmy, że w czasach kiedy powstała, przygotowywały się wielkie wydarzenia. Świat feudalny chylił się do upadku, wrzenie rewolucyjne ogarniało narody, przybierając szczególnie wielkie nasilenie we Francji. Postępowe umysły epoki Oświecenia rozumiały dobrze sytuację, do której wytworzenia przyczyniły się zresztą same w dużym stopniu. Beaumarchais należał do osób, które z pasją walczyły o nowy ład społeczny. Nic też dziwnego, że w jego komedii niezależnie od ogólnej tendencji rewolucyjnej znalazły się zwroty, a nawet całe ustępy o tak silnym ładunku ideologicznym, że władze francuskie przez długi czas nie chciały sztuki dopuścić na scenę³¹.

Ludwik XVI na zamkniętym spotkaniu, zapoznając się z treścią komedii i rozpatrując słuszność rozkazu jej ocenzurowania, miał powiedzieć: „By sztuka ta przestała siać zamęt, trzeba by wpierw zbурzyć Bastylię”³². Pięć lat później Bastylia została zdobyta. Napoleon z kolei podobno stwierdzał, że „*Wesele Figara* to rewolucja w działaniu” i deklarował, „że pod jego panowaniem Beaumarchais skończyłby w więzieniu”³³.

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

³⁰ S. Žižek, M. Dolar: *Druga śmierć opery*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008, s. 65.

³¹ W. Poźniak: „*Wesele Figara*” W.A. Mozarta. Kraków 1956, s. 13.

³² S. Žižek, M. Dolar: *Druga śmierć opery...*, s. 68.

³³ Ibidem.

Fakt, że sztuka wywołała skandal i że krytykowała przywileje szlachty, nie byłby wystarczającym powodem. Mozart zapewne cenił w niej to wszystko, co mogło uaktywnić ekspresję muzyczną. [...] Muzyka Mozarta chciała biec wraz z akcją i znajdowała u Beaumarchais'go okazje do arii sytuacyjnych czy pięknych arii „na pożegnanie” [...], do wprowadzenia ansamblów i polifonicznego zderzenia postaci, co umożliwiała zmiany sytuacji i powikłania intrygi³⁴.

Lorenzo Da Ponte w pozostawionych przez siebie *Pamiętnikach* notował: „W miarę jak pisałem słowa, on pisał muzykę. W sześć tygodni wszystko było gotowe”³⁵. Współpracę kompozytora z librecistą Starobinski komentował w następujący sposób: Mozart „potrzebował tekstu poddającego się muzyce, która miała go porwać i przerosnąć”³⁶. Ten niespokojny duch rewolucyjnego przesłania w wymowie komedii Beaumarchais'go, powtórzony w librecie Da Pontego, współgrał się nowatorskimi rozwiązaniami kompozycyjnymi Mozarta. „Muzyczne dokonania Mozarta – pisał Charles Rosen – były zaiste rewolucyjne”³⁷.

Krytyka społeczna wyrażona w *Weselu Figara* dotyczy postaci Hrabiego reprezentującego porządek przywilejów feudalnych, który ostatecznie zostaje wyszydzony i upokorzony. Mozart i Da Ponte dokonują jednak jeszcze jednego przekroczenia ustalonych granic społecznego życia. Jak zauważają Slavoj Žižek i Mladen Dolar, Mozart „opowiada się po stronie kobiet”³⁸:

W ostatecznym rachunku za wszystkie sznurki pociągają kobiety, po których stronie zawsze, i to zarówno w aspekcie muzycznym, jak i dramaturgicznym, opowiada się z całego serca Mozart. [...] Finał *Wesela Figara* kolejny raz dowodzi, że do triumfu nad panem i aktu pojednania dojść może jedynie dzie-

³⁴ J. Starobinski: „*Wesele Figara*”. W: Idem: *Czarodziejki...*, s. 81.

³⁵ Cyt. za: ibidem, s. 80.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Cyt. za: S. Žižek, M. Dolar: *Druga śmierć opery...*, s. 53.

³⁸ Ibidem, s. 63.

ki kobietom [...]. Wspólnota może zawiązać się jedynie wówczas, gdy kobiecość niczym przenikający wszystko eter swą szczególnością nadaje ton ogólności³⁹.

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

Feminizm Mozarta rzecz jasna (jeśli papier jest w stanie ściernieć taki oksymoron) jest jednak wysoce ambiwalentny. Z jednej strony odwołuje się on do najbardziej konserwatywnych osiemnastowiecznych lęków i obaw dotyczących wierności kobiet i ich stałości w uczuciach. [...] Z drugiej jednak strony [...] to kobiecość przeciera szlak uniwersalności, powszechniej ludzkiej wspólnoty [...] torując drogę emancypacji⁴⁰.

Żeby jednak wszystkie plany i intrygi kobiet mogły się wypełnić szczęśliwie i konsolacyjnie w finale opery, potrzebna była postać Cherubina, którą w przedstawieniu tradycyjnie grała śpiewaczka w męskim stroju. Starobinski pisze:

Cherubin to figura płochego erosa, który nie wiąże się z żadnym konkretnym obiektem, lecz odnosi do całego świata – to on wprowadza zamęt i to jego pocałunki giną w nocnym zamieszaniu⁴¹.

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

Cherubin pojawia się jako – by użyć kategorii freudowskich – *Störer der Liebe* (intruz, który burzy miłość), irytujący element, który krzyżuje romantyczne plany, a z drugiej zaś jest on uosobieniem Kupidyna i Amora, symbolem seksualności *par excellence*⁴².

³⁹ Ibidem, s. 73.

⁴⁰ Ibidem, s. 64–65.

⁴¹ J. Starobinski: „*Wesele Figara*”..., s. 84.

⁴² S. Žižek, M. Dolar: *Druga śmierć opery*..., s. 74–75.

W *Weselu Figara* nauczyciel muzyki, Basilio, mówi o nim wprost: „ten smarkaty Kupidynek, co się dziś od rana / pętał pod twoimi drzwiami”⁴³. Hrabia w gniewie woła: „Ten wyrostek / chce miłostek / i cudzych żon?”, „A więc on / niedorostek, / chce miłostek”⁴⁴. Žižek i Dolar konstatują:

Jest on osobliwym uosobieniem jednocześnie Kupidyna i cheruba (czule nazywanego w zdrobniałej formie cherubinem); jako pozbawiony płci anioł jest zarazem symbolem seksualności jako takiej, a pożądanie seksualne jest u niego tożsame z najwyższą formą narcyzmu⁴⁵.

W libretcie Da Ponte’go w arii Figara Cherubin nazywany jest „Narcisetto, Adoncino d’amor”⁴⁶. W polskim przekładzie libretta Figaro śpiewa: „Adonisku rozkoszny”⁴⁷, „Narcyzku, Adonisku miłości”⁴⁸. Barańczak nie wprowadza tych obarczonych symbolicznym znaczeniem imion i niejako pozbawia Cherubina narcystycznych skłonności, seksualności jako takiej, wysublimowanej i skierowanej także na siebie. Natomiast dokonuje dodatkowego zdrobnienia jego imienia, używając konsekwentnie imienia Cherubinek. Aria zazdrosnego Figara, widzącego w Cherubinku swojego rywala w miłosnych podbojach, w tłumaczeniu Barańczaka brzmi zatem następująco:

Dosyć już fruwać z kwiatka na kwiatek,
zawodzenia pod oknem serenad,

⁴³ *Wesele Figara. Opera komiczna w czterech aktach. Libretto: L. Da Ponte. Tłum. S. Barańczak. W: Stanisław Barańczak słucha arcydzieł...*, s. 194.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 196–197.

⁴⁵ S. Žižek, M. Dolar: *Druga śmierć opery...*, s. 75.

⁴⁶ W.A. Mozart: *Le Nozze di Figaro. Dramma giocoso in quattro atti*. Libretto Lorenzo Da Ponte, dopo Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. Collegium Vocale Gent, dir. René Jacobs. Concerto Köln on AllMusic 2004, (CD-Audio), s. 120.

⁴⁷ W. Poźniak: „*Wesele Figara*” W.A. Mozarta..., s. 52. Cytat z libretta w przekładzie Zdzisława Jachimeckiego.

⁴⁸ [https://pl.wikisource.org/wiki/Wesele_Figara_\(libretto\)/Akt_I#SCENA_VIII](https://pl.wikisource.org/wiki/Wesele_Figara_(libretto)/Akt_I#SCENA_VIII) [dostęp: 24.02.2017].

zakłócania snu dam i dzierlatek,
i rumieńców, i spojrzeń spod rzęs!

Dosyć już kapelusza z piórami,
pysznych strojów, kapryśnych nastrojów,
planowania miłosnych podbojów,
jakby szansa w tym była i sens!⁴⁹

Barańczak, rezygnując z narcystycznych odniesień, opiera tłumaczony tekst na innym określeniu z arii Figara z libretta Da Ponte'go, w którym Cherubin nazywany jest „farfallone amoroso”⁵⁰, co znaczy ‘kochliwy motylek, flirtciarz’. W tekście Barańczaka Cherubinek właśnie „fruwa z kwiatka na kwiatek” jak motylek, co aż trzykrotnie powtórzone jest w niedługiej przecież arii Figara. Autorzy *Drugiej śmierci opery* przypominają, że określenie postaci Cherubina w sposób odnoszący go do kochliwego motylka „sugeruje jego podwójną, zarazem anielską i erotyczną naturę”⁵¹.

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

Nie wiem sam,
co mi jest,
co ja robię,
z winy dam
ginie gdzieś
moje zdrowie:
widzę dekolt – o, zimne mam dreszcze,
widzę kibić – i skroń pali żar.
Samo słowo „kochanie” lub „serce”
sprawia, że się rumienie i wiercę,
a słowo „miłość”, gdy słyszę złowieszcze –
pożądanie, pożądanie w żyły wlewa mi war⁵².

⁴⁹ *Wesele Figara...* Tłum. S. Barańczak..., s. 208.

⁵⁰ W.A. Mozart: *Le Nozze di Figaro...*, s. 120.

⁵¹ S. Žižek, M. Dolar: *Druga śmierć opery...*, s. 75.

⁵² *Wesele Figara...* Tłum. S. Barańczak..., s. 189.

Włodzimierz Poźniak arię Cherubinka komentował następująco:

Jest to wyznanie budzących się uczuć młodego chłopca, jedyne w swoim rodzaju ze spotykanych w literaturze operowej. Odmalowana jest w nim z głębokim wyczuciem psychika młodzieńca, który nie wie jeszcze dobrze, dlaczego widok kobiety budzi w nim niepokój i pomieszanie⁵³.

Jean Starobinski z zachwytem notował:

W tej piosence [...], daje się słyszeć cudowny nadmiar, energia gubi się i na nowo wzbiera, nie mogąc się zatrzymać na ciałach i przedmiotach. Miłosne pożądanie wyrывa się gdzieś w dal za tym, co umyka, po czym wraca, gdyż potrzebuje osiągnąć jakiegokolwiek celu⁵⁴.

Karol Berger również zwracał uwagę na erotyczną naturę arii:

[...] już nigdy nikt nie uchwyci z taką precyzją hormonalnego zawirowania, jakiego ofiarą pada młodzież. Śpiewający kobiecym głosem Cherubinek-Eros jest androgeniczny, bo to on właśnie łączy na nowo te rozdzielone połówki [mitycznych, androgenicznych kochanków – J.D.P.], o których opowiadał nam Arystofanes⁵⁵.

Žižek i Dolar z kolei przywołują interpretację Brigid Brophy, w myśl której aria Cherubina to „monolog fallusa” wyprzedzający o kilka stuleci *Monologi Waginy* Eve Ensler⁵⁶. Dlaczego zatem Barańczak w swoim słynnym wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* przywołuje arię Cherubinka, cytując pierwsze jej słowa: „Non so più”, „Nie wiem już”?

⁵³ W. Poźniak: „Wesele Figara” W.A. Mozarta..., s. 44.

⁵⁴ J. Starobinski: „Wesele Figara”..., s. 95.

⁵⁵ K. Berger: *Koncert Barańczaka*..., s. 15.

⁵⁶ S. Žižek, M. Dolar: *Druga śmierć opery*..., s. 76.

Wspomniany wiersz realizuje szczególnie ceniony przez Barańczaka gatunek poetycki – villanellę⁵⁷. Zgodnie z zasadą villanelli pierwsza strofa, jak w muzycznej ekspozycji, prezentuje dwa tematy – dwa wersy refreniczne:

I temat: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta,
kiedy szedłeś wzdłuż bloku. A w tej samej chwili*

II temat: *waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa*⁵⁸.

Wersy refreniczne naprzemiennie wracają w zakończeniu każdej tercyny, można powiedzieć: gonią się jak w przebiegu fugi, by spotkać się pogodzone w ostatniej kwadrynie w finalnym dwuwersie zamknięcia. W wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, zgodnie z zasadą kontrastujących tematów villanelli, zestawione zostają dwa sprzeczne porządki istnienia. Odwołując się do stosowanych przez Barańczaka kategorii, przejętych za Thomasem Hardym, można nazwać je Mijaniem i Trwaniem⁵⁹. W wierszu rzeczywistość w jej historycznym przebiegu ukazana jest w formie nieustannie ginących i odradzających się mocarstw, które „wala się” i wstają z gruzów, odbudowywane i „wznoszone” przez kolejne generacje ludzi, nazywanych w wierszu „kopczykami gruzów”. W ten sposób ujmuje Barańczak porządek Mijania. Widać w tym poetyckim obrazie wyraźnie wpisaną aluzję do wspomnianych wcześniej okoliczności zburzenia Bastylii i kolejno następujących procesów rewolucji i restauracji. „Żart” objawiający się na scenie w postaci opery komicznej w doświadczeniu realności społecznej okazał się także grozą śmierci, jak czytamy w wierszu, „żartem na / śmierć i życie”.

Porządek Trwania reprezentuje w wierszu aria Mozarta. W takim duchu jako hymn na cześć wiecznotrwalej sztuki odczytywany był

⁵⁷ Na temat gatunku villanelli pisałam w mojej książce, zob. J. Dembińska-Pawelec: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. Katowice 2006.

⁵⁸ S. Barańczak: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta...*, s. 9.

⁵⁹ *Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy*. „Magazyn” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 2.09.1999, s. 20.

najczęściej wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. Antoni Libera pisał na przykład:

Wiersz otwierający, pełniący rolę prologu (*Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*), jest żarliwą pochwałą muzyki (a w jej imieniu w ogóle sztuki), wyznaniem wiary w jej (względna) nieśmiertelność, w jej zbawczą (odkupicielską?) moc. Świat, ludzka historia to nieustanny proces „walenia się w gruzy” i „powstawania z gruzów”, to syzyfowa walka z entropią, to smętna domena marności. W tym ponurym gmachu-więzieniu „Vanitas” znajduje się jednak pewne okno na świat rzeczy niezmiennych, niepodległych zepsuciu, na czysty lazur wieczności. Tym oknem jest muzyka, wyrazicielka wyższego porządku, królowa wszystkich sztuk⁶⁰.

Nasuwa się jednak pytanie, dlaczego dla reprezentacji wiecznowtrwałej muzyki, królowej wszystkich sztuk, wybrał Barańczak drobną arię Cherubina, „monolog fallusa” wyrażający „miłosne pożądanie”, pieśń niedojrzałego wyrostka, śpiewaną przez kobietę udającą młodzieńca przebranego w damskie suknie? Odpowiedź może być prosta: poeta przywołał ją z oczarowania i fascynacji, o czym zaświadczał w jednym z wywiadów, mówiąc: „słuchając po raz chyba setny śpiewanej przez Elizabeth Schwarzkopf arii Cherubina (*Non so più cosa son...*) z *Figara*, najwspanialszej, moim zdaniem, ze wszystkich arii Mozarta, powiedziałem sobie: spróbuję przetłumaczyć choć ten jeden kawałek”⁶¹. Oczywiście jak zwykle w przypadku Barańczaka „jeden kawałek” rozrósł się do pełnego libretta.

Czy to jednak wyjaśnia, dlaczego długim, historycznym dziejom przeciwstawia poeta niewielkich rozmiarów arię Cherubinka rozpoczynającą się słowami „Non so più”, „Nie wiem już”, „Nie wiem, kim

⁶⁰ A. Libera: [Opinia]. W: *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 156.

⁶¹ S. Barańczak, M. Weiss-Grzesiński: [Rozmowa]. W: *W.A. Mozart: Wesele Figara. Opera w 4 aktach. Libretto według P. Beaumarchais’go L. Da Ponte. Reżyseria M. Weiss-Grzesiński, K. Szaniecki. Program Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu*. Poznań 1995, s. 11.

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

Na obecność arii Cherubina można też spojrzeć jeszcze inaczej. Barańczak, który śpiewa tę pieśń od dziecka, zna ją na pamięć, słucha setki razy, nie tylko cytuje jej pierwsze słowa „Non so più”, ale niejako przywołuje pełną jej treść, a pośrednio także przebieg akcji *Wesela Figara*. Aria Cherubina opowiada o przeżywanym uczuciu miłości, podobnie jak całe libretto Da Ponte’go. W tej kwestii Starobinski, Žižek i Dolar są zgodni. Autor *Czarodziejek* pisze:

Każdy płonie miłością po swojemu i każdej odmianie miłości odpowiada właściwa jej muzyka. [...] Widzimy i słyszymy, jak kręci się mikrokosmos uczuć, cudownie znajdując swój rytm, swoje barwy głosów, swój koloryt tonalny⁶².

Przywołując arię Cherubina w wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, Barańczak porządkowi Mijania przeciwstawił potęgę miłości, szczęśliwe zakończenie perypetii Zuzanny i Figara jest tego potwierdzeniem. W wersji „»Non so più« – ten żar róż bez ciężaru,

⁶² J. Starobinski: „*Wesele Figara*”..., s. 85.

ten żart” w głoskowej instrumentacji można też dosłyszeć słowo „żar” odsyłające do znaczenia ‘żar uczuć’, ‘żar miłości’.

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

jesteś przy mnie

Aria w teatrze marionetek – o wierszu *Bist Du bei mir*

Interpretację wiersza Stanisława Barańczaka *Bist Du bei mir* chciałabym poprzedzić wprowadzeniem, niejako rodzajem rozbudowanego „motta” – fragmentem dialogu Heinricha von Kleista zatytułowanym *O teatrze marionetek*:

W roku 1801, spędzając zimę w M., pewnego wieczora w tamtejszym parku spotkałem pana C., który od niedawna zatrudniony w tym mieście jako pierwszy tancerz opery, miał wśród publiczności niezwykle wzięcie.

Rzekłem mu, że się dziwiłem, widując go kilkakrotnie w skleconym na rynku teatrze marionetek, gdzie małe burleski dramatyczne, przetykane tańcem i śpiewem, wzbudzały uciechę pospółstwa.

Zapewnił mnie, iż pantomimika owych lalek sprawia mu dużą przyjemność, i wyraźnie dał do zrozumienia, że tancerz, który chce się kształcić, może się od nich niejednego nauczyć.

Ponieważ wypowiedź ta, ze sposobu, w jaki ją wygłosił, wydała mi się czymś więcej niż luźną myślą, przysiadłem się doń, chcąc dopytać, na jakich podstawach opiera tak osobliwe mniemanie. [...]

Wypytywałem o mechanizm tych postaci i o to, w jaki sposób, nie mając miriadów nici na palcach, można władać każ-

dym członkiem ich ciała i punktem tak, jak wymaga tego rytm ruchów, czyli taniec?

Rzekł w odpowiedzi, bym nie sądził, że w różnych momentach tańca animator ustawia i pociąga wszystkie członki postaci z osobna.

Każdy ruch ma swój środek ciężkości, powiedział; wystarczy tym ostatnim władać wewnątrz postaci, a jej członki, będące ledwie wahadłami, mechanicznie, bez pomocy, same ruszą za nim.

Dodał, że ruch to bardzo łatwy; że gdy tylko środkiem ciężkości poruszyć w linii prostej, członki ciała już zakreślą krzywizny; [...] linia to wielce tajemnicza. Jest ona bowiem ni mniej, ni więcej, tylko drogą duszy tancerza; i wątpliwe, by dała się znaleźć inaczej, niż gdy animator wczuwa się w środek ciężkości marionetki¹.

Barańczak, późniejszy kierownik literacki Teatru Ósmego Dnia, zapewne lubił jako dziecko teatr marionetek. W jego rodzinnym mieście w Zamku Cesarskim Wilhelma II od 1945 roku działał słynny Poznański Teatr Marionetek, w czasach dzieciństwa poety nazywany Teatrem Lalki i Aktora „Marcinek”. Trudno uwierzyć, by jako mały chłopiec nie był uczestnikiem wystawianych tam spektakli. Być może wspomnienia tamtych przeżyć powróciły po wielu latach, towarzysząc przemyśleniom, które ostatecznie przybrały kształt lirycznej wypowiedzi.

W ostatnim tomie Stanisława Barańczaka, w *Chirurgicznej precyzji*, znajduje się zagadkowy wiersz zatytułowany *Bist Du bei mir*.

¹ H. von Kleist: *O teatrze marionetek*. Przeł. J. Ekier. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybrał i oprac. T. Namowicz. Wrocław 2000, s. 573–575. Tadeusz Namowicz we *Wstępie* podkreśla, że „rozprawa jest pełna niejasności i paradoksów [...] zaskakuje także zakończenie przenoszące rozważania pozornie wyłącznie estetyczne w sferę metafizyki. Wydaje się, że przewodnią myślą rozprawy jest problem z zakresu antropologii filozoficznej: usytuowanie jednostki pomiędzy nieświadomością jako stanem niewinności, tzn. bezpośrednim kontaktem z Bogiem, a świadomością, która powoduje utratę naturalnego zachowania” (ibidem, s. LXXXIII–LXXXIV). Podobną problematykę odnajdziemy w wierszu Barańczaka *Bist Du bei mir*.

Zamieszczony został w części drugiej zbioru, o której Marian Stala pisał, że jest „poetyckim traktatem o ułomności istnienia – cielesnego i duchowego”². Tę perspektywę ułomności, dotkliwości i cierpienia być może najbardziej jaskrawie ukazuje właśnie we wspomnianym utworze:

„Przy tobie? Stale. Wiesz przecież. Od rana
do następnego rana, licząc przerwę
na noc. Bo jeśli zaludniona snami,
ja w nich za sznurki pociągam znad sceny;
jeśli bez snów, jej ratowniczą linę
ja rzucam; jeśli bez snu, jeśli – potem

spływając – leżysz i razem z trzepotem
ćmy o okienną siatkę czekasz rana
nie mając czego się chwycić, bo linę
zastąpił powróż (jego też nie przerwę:
więzy to także więź, co spaja sceny,
aż stają się zimami i wiosnami) –

jestem ci jawą, snem bez snów i snami;
jestem twym przedtem i teraz, i potem;
wiecznie milczącym reżyserem sceny,
która się tobie wydaje obrana
na chybił trafił z sensu, w której przerwę
robię jedynie, aby pas czy linę

przetknąć pod trumną, opuścić ją w glinę,
czyjś nowy sen skopiowanymi snami
zaludnić. Czemu mówię: ‘robię przerwę’? –
to tobie tak się zdaje. Ja na potem
nic nie odkładam, ta próba jest grana
tak, że się naraz dzieją wszystkie sceny,

zwady, parady, klownady: bez ceny
dla was – ja rzucam wam tę samą linę

² M. Stala: *Ten żart na śmierć i życie. O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*. W: Idem: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 121.

ratunku albo powróż mąk do rana;
 z ukrycia, ale cały twój czas nami
 dwoma wypełniam, teraz, przedtem, potem.
 Twoje zuchwałe 'Pozwól, że Ci przerwę',
 suflerskie szeptu, poprawki – nie przerwę
 wymusza, tylko popsują rytm sceny;
 tekst pozostanie bez zmian. Zlany potem,
 ciągnij sznur dzwonu, opuszczaj w grób linę,
 dociskaj węzeł powroza i snami-
 -sznurkami dawaj się targać do rana,
 lecz wiedz: nie przerwę gry – linijki line
 zawsze zza sceny podrzucę ci – snami
 stłumię ból – potem, gdy rwać zacznie rana”³.

Wiersz należy do liryki roli, jest od początku do końca monologiem wypowiedzianym przez bohatera lirycznego. To jedyny wiersz w twórczości Stanisława Barańczaka, który w całości opatrzony jest cudzysłowem⁴. Dla autora *Uciekiniera z Utopii*, który szczegółowo analizował przypadek liryki roli w twórczości Zbigniewa Herberta i pisał o znaczeniu ironii udramatyzowanej, kwestia konstrukcji wypowiedzi stanowi zjawisko głęboko przemyślane⁵. Barańczak wielo-

³ S. Barańczak: *Bist Du bei mir*. W: Idem: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 44–45. Wszystkie cytaty z wiersza podaje za tym wydaniem.

⁴ W całości cudzysłowem oznaczony jest także V wiersz *Podróży zimowej* będący jednak inaczej niż *Bist Du bei mir* przekładem utworu innego poety, Wilhelma Müllera, dokonany przez Stanisława Barańczaka i włączony w całość cyklu. Wiersz opatrzony jest przypisem: „Tekst Wilhelma Müllera w przekładzie St. B.”. Zob. S. Barańczak: *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1994, s. 17–18.

⁵ S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994, s. 169–175. Odwołując się do typologii przedstawionej w pracy o poezji Herberta, Kamil Dźwiniel pisał z kolei na temat różnych postaci ironii w poezji samego Stanisława Barańczaka. Zob. Idem: *Kilka uwag o komunikacyjnych aspektach ironii w poezji Stanisława Barańczaka*. „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3 (8), s. 351–362.

krotnie, zwłaszcza w późnej poezji, posługiwał się cudzysłowem, zaznaczając w ten sposób partie dialogowe, odrębne i cudze głosy. Przypomnijmy takie wiersze autora *Atlantydy* jak: *Garden party*, *Yard sale*, *Cape Cod*, *Problem nadawcy*, *Rozmowa 1990*, „Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest”. W odróżnieniu od wymienionych utworów *Bist Du bei mir* jest w całej swej konstrukcji monologiem ujętym w cudzysłów.

Wiersz wyjątkowy jest także z tej racji, że realizuje niezwykle trudną i wymagającą precyzji formę sestyny lirycznej wywodzącej się z mistrzowskich popisów prowansalskich trubadurów. Charakteryzuje się skomplikowanym układem stroficznym składającym się z sześciu sestyn i zamykającej wiersz tercyny, noszącej nazwę tornady. Zasadą sestyny lirycznej jest stała powtarzalność słów zamykających wersy, powracających w kolejnych strofach w ustalonym, cyrkulacyjnym porządku. Misterna konstrukcja formy doskonale zrealizowana w *Bist Du bei mir* buduje wrażenie zaplatania i wiązania. Jak często w twórczości Barańczaka, współkształtuje ona sensy tekstu, wypadnie zatem do tego jeszcze powrócić.

Zarówno motto utworu „Bist Du bei mir, geh ich mit Freuden”⁶ (‘Jeśli jesteś przy mnie, pójdę z radością’), jak i tytuł wiersza *Bist Du bei mir*, będący jego fragmentem, to słowa arii mylnie przypisywanej Johannowi Sebastianowi Bachowi⁷. Pieśń zapisana została w *Clavierbüchlein* (*Mała książeczka na fortepian*), będącej zbiorem utworów, które Bach skompletował z myślą o swojej drugiej żonie Annie Magdalenie. Autor jej słów pozostaje nieznany, kompozytorem zaś arii pochodzącej, jak się okazało, z opery *Diomedes, oder die triumphierende Unschuld* jest sławny w czasach Bacha kompozytor i kapelmistrz – Gottfried Heinrich Stölzel. Rozległa twórczość Stözlzela została magazynowana w skrzyniach na strychu zamku Sondershausen, gdzie stała się pożywką dla gryzoni i uległa całkowitemu zniszczeniu. Ocalała w *Clavierbüchlein* aria została przez Wolfganga Schmiedera,

⁶ Słowa motto można przetłumaczyć na język polski: ‘Jeśli jesteś ze mną, pójdę z radością’.

⁷ S. Barańczak podaje w motcie jeszcze nieskorygowaną notę: „Przypisywana J.S. Bachowi aria z »Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach«”.

katalogującego dzieła Bacha, pomyłkowo uznana za jego kompozycję. Zapis arii przechowywany był w zbiorach Sing-Akademie w Berlin, które zostały zrabowane w 1945 roku przez Armię Czerwoną. W 1999 roku szczęśliwie archiwum wraz z arią *Bist Du bei mir* zostało odnalezione w Kijowie w zasobach Ukraińskiej Narodowej Akademii Muzycznej.

Ta słynna i piękna pieśń w tłumaczeniu Szczęsnego Frąckowiaka jest często wykonywana podczas uroczystości ślubnych. Opowiada bowiem o sile dozgonnej miłości:

Bądź przy mnie wciąż, umrę z radością,
przy tobie słodką będzie śmierć.
Ach, dobry sen, koniec szczęśliwy,
gdy twoje dłonie gestem tkliwym
zgaszą wiernych oczu blask⁸.

W *Bist Du bei mir* słowa miłosnej arii zapisane przez Barańczaka jako motto utworu pozostają w jawnym kontraście i ironicznym zaprzeczeniu do tekstu wiersza, w którym dominuje tonacja mroczna, oniryczna czy wręcz mortalna. Efekt ten potęguje dzisiaj fakt, że aria Stözlzela zapisana w *Clavierbüchlein* dla Anny Magdaleny Bach była wykonywana w trakcie ceremonii pogrzebowych Stanisława Barańczaka, które odbyły się w kaplicy na Mount Auburn na cmentarzu w Cambridge⁹.

Krótki fragment motta, który stał się tytułem utworu – *Bist Du bei mir* – i składniowo jest pytaniem, można przetłumaczyć na język polski: „Jesteś przy mnie?”. Monologowa forma wypowiedzi bohatera lirycznego byłaby zatem odpowiedzią na presuponowane tytułem pytanie: „Jesteś przy mnie?” „Przy tobie? Stale. Wiesz przecież”, bo

⁸ J.S. Bach: *Bądź przy mnie wciąż*. Tłum. S. Frąckowiak. Oprac. S. i J. Hoffmannowie. Kraków 1958. https://www.bibliotekapiosenki.pl/utwory/Badz_przy_mnie_wciaz/tekst [dostęp: 20.10.2018].

⁹ T. Sobolewski: *Stanisław Barańczak: najbardziej uroczy geniusz*. „Gazeta Wyborcza”, 30.04.2015. <https://wyborcza.pl/7,75410,17838020,stanislaw-baranczak-najbardziej-uroczy-geniusz.html> [dostęp: 26.07.2021].

tak rozpoczyna swoją liryczną mowę wypowiadający podmiot. Ten hipotetyczny dialog tekstów wchodzących we wzajemne relacje – tytułu, motta i wypowiadającej się postaci – układa się w zaskakujący i niespodziewany kontrapunkt ujawniający programowaną przez Barańczaka przestrzeń ironii, dodajmy: czarnej ironii.

Autor *Chirurgicznej precyzji w Bist Du bei mir* przywołuje obecną w kulturze od starożytności i obrosłą wieloma znaczeniami figurę świata jako teatru. Ten często wykorzystywany motyw w twórczości Barańczaka zyskał w omawianym utworze wyjątkowo sugestywną postać, jak pisała Danuta Opacka-Walasek, jest „najdramatyczniejszym bodaj wierszem, który wykorzystuje odwieczny topos *theatrum mundi*”¹⁰. Świat ukazany jest w nim jako teatr marionetek uczestniczących w niekończącym się spektaklu:

[...], ta próba jest grana
tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny,
zwady, parady, kłownady: [...]

Człowiek przyjmuje w nim tragiczną postać sterowanej sznurkami marionetki, której gesty wymuszane są grą bezwzględnego lalkarza, będącego także, jak czytamy, „wiecznie milczącym reżyserem sceny”. „Ja w nich za sznurki pociągam znad sceny” – oznajmia. Ruchy pociąganej za sznurki lalki to konwulsje bólu, które, jak się okazuje, na stałe wpisane są w życie człowieka-marionetki. I nie ma od tego przeznaczenia ucieczki, postać reżysera-lalkarza towarzyszyć musi niezmiennie tokowi kolejnych scen „aż stają się zimami i wiosnami”. „Ja na potem / nic nie odkładam” – mówi i dodaje: „lecz wiedz: nie przerwę gry”. Końcem udrek człowieka-marionetki staje się dopiero śmierć: „przerwę / robię jedynie, aby pas czy linę // przetknąć pod trumną, opuścić ją w glinę”. To niemal powtórzenie słów fraszki Jana Kochanowskiego: „Wemkną nas w mieszek, jako

¹⁰ D. Opacka-Walasek: „...ta próba jest grana tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny”. *Teatralizacje Stanisława Barańczaka*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 6: *Barańczak. Postscriptum*. Red. R. Cudak, K. Pospiszil. Katowice 2016, s. 39.

czynią łątkom"¹¹, o ileż jednak bardziej dramatycznie przedstawione, bo poprzedzone doznaniem goryczy cierpienia.

Kim zatem jest wypowiadająca się postać władczego i bezwzględnego lalkarza, nieludzkiego „reżysera sceny” zsyłającego cierpienie i panującego nad całym życiem człowieka? Czytelne aluzje do sfery religijnej („Jestem, który jestem”) podpowiadały postać Boga¹², ale jej demoniczna kreacja skłaniała interpretatorów wiersza, by widzieć w nim Złego Demiurga, boga gnostycko pojętego świata ziemskiego¹³. Warto odnotować jednak, że w ujęciu Barańczaka postać ta nie jest tak jednoznaczna, padają w monologu bowiem i takie słowa: „ja rzucam wam tę samą linę / ratunku albo powróż mąk do rana” (podkr. – J.D.P.). Na tę ambiwalencję zwracała uwagę Krystyna Pietrych, która pisała: „Bóg zatem jest w równym stopniu siłą groźną i niszczycielską, co pomocną [...] w równym stopniu oprawcą i wybawicielem”¹⁴. Podobnie zauważał Jerzy Kandziora: „Wizerunek Boga doświadczającego człowieka, programującego cały jego czas od narodzin do śmierci, naznaczony jest tą nieusuwalną ambiwalencją: cierpienie zadawane człowiekowi to zarazem jakiś gest Boga zgola dobroczynny”¹⁵. Jak się wydaje, Bóg wypełnia także rolę tradycyjnie przypisywaną Muzom lub daimonionom, choć w wierszu ironicznie przedstawioną w postaci teatralnego suflera. Jest bowiem tym, który troską otacza poetę i w chwilach osłabionej inwencji twórczej przychodzi mu z pomocą, by podpowiadać frazy: „linijki linę / zawsze zza sceny podrzucę ci”.

¹¹ J. Kochanowski: *O żywocie ludzkim*. W: Idem: *Dzieła polskie*. Oprac. J. Krzyżanowski. T. 1. Warszawa 1976, s. 131–132.

¹² Zob. J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa 2007, s. 299–307.

¹³ W takim kontekście odczytuje wiersz Barańczaka *Bist Du bei mir* między innymi Iwona Misiak. Zob. Eadem: *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga*. „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 82–87.

¹⁴ K. Pietrych: „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę” – doświadczenie choroby w „Chirurgicznej precyzji”. W: *„Obchodzę urodziny z daleka...”. Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 129–130.

¹⁵ J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 301.

Zamiast teologicznych dociekań, uściśleń i ostatecznych rozstrzygnięć (Bóg/Demiurg) warto, jak sądzę, odczytać wiersz Barańczaka w perspektywie postsekularnej i zaproponowanego przez Piotra Bogaleckiego teolingwizmu¹⁶. W *Bist Du bei mir* można wówczas dostrzec, jak chciał Bogalecki, „dyskurs religijnego poszukiwania”¹⁷. Konstruowany przez Barańczaka monolog lalkarza-„wiecznie milczącego reżysera sceny” pozwala na stworzenie języka, za pomocą którego możliwe jest naświetlenie problemu relacji między człowiekiem a transcendencją.

W wierszu Barańczaka czas egzystencji człowieka warunkowany jest dwoma przeciwstawnymi stanami: permanentnego doznawania bólu oraz jego łagodzenia i uśmierzenia. Ich przemienne fazy układają się w swoisty rytm życia. W *Bist Du bei mir* hipotetyczny Bóg-Demiurg wyrokuje: „jestem ci jawą, snem bez snów i snami”. W każdej z tych ról inaczej oddziałuje On na człowieka, mówi bowiem: noc „jeśli zaludniona snami, / ja w nich za sznurki pociągam znad sceny; / jeśli bez snów, jej ratowniczą linę / ja rzucam; jeśli bez snu [...] linę / zastąpił powróż”, ten sam „powróż mąk do rana” z dalszej części wiersza. Zatem jawa jest czasem bezgranicznego cierpienia, które nieco ustaje w porze snów, jedynie sen bez snów (można domyślać się, czy wymuszony farmakologicznie) przynosi pomocne ukojenie. Nie na długo jednak, bo kolejna fala cierpień nadchodzi ze zdwojoną siłą:

[...] Zlany potem,
ciągnij sznur dzwonu, opuszczaj w grób linę,
dociskaj węzeł powroza i snami-
-sznurkami dawaj się targać do rana,

Człowiek, będąc marionetką uwiązaną na sznurach, linach bądź powrozach, jest bezwzględnie poddany przymusowi takiej egzystencji

¹⁶ P. Bogalecki: *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*. W: Idem: *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*. Kraków 2016, s. 201–220.

¹⁷ Ibidem, s. 209.

i zdeterminowany jej przemiennymi fazami¹⁸. Jak mówi jeden z bohaterów dialogu Kleista, „ruch palców animatora i ruch przytwierdzonych do nich lalek mają się do siebie w sposób raczej wymyślny”¹⁹.

W rozpaczliwej prośbie człowieka-marionetki o dokonanie przerwy już nie chodzi, zauważał Jerzy Kandziora, o „chwilę wytchnienia, lecz o zwolnienie z życia, o zgodę na jego przerwanie”²⁰. Prośba ta jednak, mimo całego tragizmu sytuacji, zostaje zignorowana przez mrocznego „reżysera sceny”:

lecz wiedz: nie przerwę gry [...]

deklarującego paradoksalnie swą nieustającą pomoc:

[...] linijki linę
zawsze zza sceny podrzucę ci – snami
stłumię ból – potem, gdy rwać zaczniesz rana”.

Ten dramatyzm uwięzienia w świecie, zniewolenie i całkowitą bezbronność najlepiej oddaje fragment wiersza ukazujący człowieka i ćmę:

[...] – leżysz i razem z trzepotem
ćmy o okienną siatkę czekasz rana
nie mając czego się chwycić, bo linę
zastąpił powróż [...]

Od czasów starożytnych ćma była symbolem duszy. Ze względu na proces przepoczwarczenia, któremu podlega, uznawano ją za widomy przejaw życia po śmierci. W chrześcijaństwie jej wizerunkiem posługiwano się, by oddać symbolikę zmartwychwsta-

¹⁸ Hans Jonas podaje, że w literaturze gnostyckiej „więzienie, kula i łańcuch, okowy i więzy stanowią często symbole ciała”. Zob. H. Jonas: *Religia gnozy*. Przeł. M. Klimowicz. Kraków 1994, s. 77.

¹⁹ H. von Kleist: *O teatrze marionetek...*, s. 575.

²⁰ J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 306.

nia²¹. Obecność ómy w wierszu obok dręczonego ciała człowieka-marionetki podkreśla transcendentny wymiar toczącej się sceny.

Niepokojący i głęboko tragiczny ton wiersza *Bist Du bei mir* budził nieukrywany niepokój wśród krytyków i badaczy. Zastosowana przez Barańczaka liryka roli nie ułatwiała prostych kalkulacji, topos *theatrum mundi* zapowiadał toczącą się grę iluzji, motto łudziło pozorami. Pozostawał, jak w wysokiej poezji, cień bezradności i sfera domysłów oraz przybliżeń. O swoich wątpliwościach związanych z lekturą *Bist Du bei mir* Marian Stala pisał następująco:

Nie wiadomo, czy te słowa dobiegają z zewnątrz czy z wnętrza tego, kto je słyszy, z realnego świata czy z urojenia. Nie wiadomo, czy są pociechą, czy pokusą. Przede wszystkim zaś: nie wiadomo kim jest mówiący – sobowtórem, wewnętrznym człowiekiem, opiekuńczym duchem, Księciem Tego Świata... Tym dziwniej i groźniej brzmią jego słowa²².

Szukając odpowiedzi na te pytania, można, jak sądzę, przywołać sferę intertekstualną i szukać pomocy w literaturze.

W 1836 roku Adam Mickiewicz w VIII tomie *Poezycji* wydanych w Paryżu opublikował cykl zatytułowany *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*. Ten zbiór w przeważającej części dwuwersowych aforyzmów miał służyć medytacyjnemu namysłowi nad kondycją człowieka. Jak objaśniał Mickiewicz, były to „maksymy dla zbudowania”²³. Ich tematyka związana jest z duchowym rozwojem jednostki, doskonaleniem wewnętrznym, przebóstwieniem, naśladowaniem Chrystusa, immanencją Boga w człowieku²⁴. Jak wyjaśniał Juliusz Kleiner:

²¹ D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 281–283.

²² M. Stala: *Ten żart na śmierć i życie...*, s. 123.

²³ A. Mickiewicz: 402. *Do Eustachego Januszkiewicza [Domont, początek września 1836]*. W: Idem: *Dzieła*. Wydanie narodowe. T. 15: *Listy*. Część II. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1954, s. 154.

²⁴ Pisze na ten temat między innymi M. Masłowski: „*Zdania i uwagi*” *Adama Mickiewicza: mądrość i samotność*. „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 4, s. 5–18.

Epigramatyczną formę dwuwiersza [...] zawdzięczają *Zdania i uwagi* lirykowi niemieckiemu XVII wieku, Janowi Schefflerowi, autorowi poezyj mistycznych ogłaszanych pod pseudonimem Angelus Silesius. On to wydał zbiór dwuwierszy pt. *Der Cherubinische Wandersmann*²⁵. Formę tę Mickiewicz zastosował również do wybranych myśli Jakuba Boehme'go i Saint-Martina, piszących prozą²⁶.

Andrzej Lam, wskazując na okoliczności powstania *Zdań i uwag*, podkreślał, że

[...] epigramaty zaczerpnięte od Anioła Ślązaka powstały najwcześniej [...]. Mickiewicz zaczynał od systematycznej lektury śląskiego mistyka i najpierw tłumaczył jego myśli po kolei, dopiero w czystopisie przeznaczonym do druku przemieszał utwory różnej proveniencji i wprowadził własny porządek²⁷.

Zdania i uwagi są „nie tyle przekładami – zaznaczał Stanisław Pigoń – ile raczej przetworzeniami”²⁸. Badacz pisał:

Poeta sam w tytule pozaznaczał autorów, z których czerpał myśli i ujmował je w dwuwiersze, choć stopień tej jego zależno-

²⁵ Najnowsze tłumaczenie na język polski: Angelus Silesius (Anioł Ślązak): *Cherubinowy wędrowiec; Poglądowe opisanie czterech spraw ostatecznych*. Przel. i oprac. A. Lam. Opole 2012.

²⁶ J. Kleiner: „*Zdania i uwagi*” i fragmenty liryki mistycznej. W: Idem: *Studia inedita*. Oprac. J. Starnawski. Lublin 1964, s. 286. Oprócz autorów pism mistycznych wspomnianych w tytule *Zdań i uwag* – Jakuba Boehme'go, Angelusa Silesiusa i Louisa Claude'a de Saint-Martina – badacze wskazują także na wpływy Franza Baadera, Benjamina Franklina i Josepha de Maistre'a. Zob. na ten temat: C. Zgorzelski: *Jak pracował Mickiewicz nad tekstem „Zdań i uwag”?* W: Idem: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 2001, s. 485–564.

²⁷ A. Lam: *Anioł Ślązak Mickiewicza*. Kraków 2015, s. 9, 11.

²⁸ S. Pigoń: „*Zdania i uwagi*”. 2. *Niektóre źródła*. W: Idem: *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*. Kraków 1947, s. 203.

ści jest tutaj niewątpliwie w różnych wypadkach bardzo różny, a poważna część *Zdań* ma ród z jego własnej inwencji, wyszła co najwyżej z potrącenia uwagi przez cudzy obraz czy ideę²⁹.

Juliusz Kleiner precyzował: „Niekiedy dawał wierny przekład, niekiedy parafrazował z wielką swobodą, i czasem więcej Mickiewiczowskiego zawiera utwór niżli zapożyczonego”³⁰. Wacław Borowy inspirację poety kwitował słowami: „przesunięcia myślowe są częste u Mickiewicza przy transpozycji »zdań« cudzych”³¹.

Mickiewicz pracował nad *Zdaniami i uwagami* w latach 1833–1836³². Był to okres szczególnego przełomu duchowego poety, który wówczas pilnie wczytywał się w pisma mistyków. W liście do Odyńca we wrześniu 1833 roku Mickiewicz nadmieniał: „Czytam mało, najwięcej dzieła mistyczne Saint-Martina, teologiczne Baadera”³³, a dwa lata później z refleksją wspominał: „skorzystałem wiele, myśląc i czytając kilka tylko książek, które dostarczają zapasu na długie medytacje. Z tych książek jeśli co znajdziesz, radzę ci czytać; takimi są dzieła St. Martin, rzadkie bardzo i mało znane”³⁴.

W zbiorze *Zdań i uwag* Mickiewicz zamieścił, interesujący w kontekście wiersza *Bist Du bei mir*, dwuwersowy aforyzm zatytułowany *Czas*:

Czas jako powróż wiąże ducha do natury;
Póty męczyć się musim, aż zużyjem sznury³⁵.

²⁹ Ibidem, s. 190.

³⁰ J. Kleiner: „*Zdania i uwagi*” i fragmenty liryki mistycznej..., s. 286.

³¹ W. Borowy: *Drobiazgi Mickiewiczowskie*. „Pamiętnik Literacki” 1948, nr 38, s. 393.

³² S. Pigoń: „*Zdania i uwagi*”..., s. 186–189.

³³ A. Mickiewicz: *List 326. Do Antoniego Edwarda Odyńca*, [Paris, 21 kwietnia 1833]. W: Idem: *Dzieła*. Wydanie narodowe. T. 15..., s. 63.

³⁴ A. Mickiewicz: *List 378. Do Antoniego Edwarda Odyńca*, [Montmorency, 21 lipca 1835]. W: Idem: *Dzieła*. Wydanie narodowe. T. 15..., s. 125–126.

³⁵ A. Mickiewicz: *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*. W: Idem: *Dzieła*. Wydanie narodowe. T. 1: *Wiersze*. Oprac. W. Borowy i L. Płoszewski. Warszawa 1948, s. 285.

W utworze Barańczaka niemal jak echo aforyzmu Mickiewicza *Czas* brzmią słowa: „powróz mąk”, „ciągnij sznur”, „dociskaj węzeł powroza”, „sznurkami dawaj się targać”. Podobnie w obu utworach ukazana została także sytuacja męczenia, związania i zniewolenia człowieka. Tematyka taka przewija się w toku poezji metafizycznej, w której, jak podkreślał Barańczak, „człowiek pozostaje w wiecznym zawieszeniu między naturą a Bogiem”³⁶.

W mistycznej myśli Angelusa Silesiusa, tłumaczy Andrzej Lam, „porzucenie ciała-stworzenia jest warunkiem zjednoczenia ze Stwórcą”³⁷. W epigramacie *Czas* zjednoczenie uwarunkowane jest przez pozbycie się krepujących więzów, „zużycie wiążącego ducha z naturą czasu – powroza”³⁸. W *Zdaniach i uwagach* zamieścił Mickiewicz jeszcze jeden epigramat o tytule *Czas*, w którym również podkreślona została silna więź czasu i życia człowieka:

Czas jest łańcuch; im dalej od Boga ucieczesz,
Tym dłuższy i tym cięższy łańcuch z sobą wleciesz³⁹.

O ile *Zdania i uwagi* Mickiewicza są parafrazami teozoficznych myśli, powstałymi „z potrącenia uwagi przez cudzy obraz czy idee”, o tyle wiersz Barańczaka *Bist Du bei mir* mógł zrodzić się z podobnie inspirującego „potrącenia” Mickiewiczowską frazą. Autor *Chirurgicznej precyzji*, jak pamiętamy, na Uniwersytecie Harvarda zapoznawał amerykańskich studentów z utworami naszego największego wieszczka i objaśniał zawiloci polskiego romantyzmu. Doświadczenie to utrwalił Barańczak w wierszu *Wrzesień* z tomu *Atlantyda*, w którym odnaleźć można odwołania do słynnych fraz Mickiewicza:

³⁶ S. Barańczak: *Wstęp*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. S. Barańczak. Warszawa 1991, s. 19.

³⁷ A. Lam: *Anioł Ślęzak Mickiewicza...*, s. 59.

³⁸ Ibidem.

³⁹ A. Mickiewicz: *Zdania i uwagi...*, s. 282.

W pokoju z biurkiem, tablicą i nie dającym się otworzyć
oknem

(klimatyzacja) wyjaśnia znaczenie zdania
„goniąc za żywiołkami drobniejszego płazu”
grupie złożonej z Mulata, Japonki, dwojga Anglosasów,
nowojorskiego Żyda i kalifornijskiej Irlandki.

[...]

jeszcze przez dobre pięć minut oprócz niego nie będzie
nikogo,
kto by wiedział, co znaczą słowa „spólny łańcuch” oraz
„ziemskie kolisko”⁴⁰.

W rozmowie z Piotrem Szewcem Barańczak pytany, czy zawód profesora nie wchodzi w konflikt z powołaniem poety, odpowiadał:

[...] zajęcia z inteligentnymi studentami są mi bardzo często pomocne w moim własnym myśleniu o literaturze oraz pisaniu. [...] Popularne przekonanie głosi na przykład, że nadmiar akademickiej wiedzy zabija spontaniczność, że „szkiełko i oko” nadmiarem analitycznej samoświadomości tłumi „czucie i wiarę”. Z poglądem tym zupełnie się nie zgadzam [...]. Nie ma poety, któremu by zaszkodził przyzwoity podkład wiedzy historycznoliterackiej [...]. Jeśli komuś przeszkadza elementarna znajomość tradycji czy rzemiosła, to widocznie jego „czucie i wiara” od początku były za słabe, żeby znaleźć dla siebie wyraz⁴¹.

Warto jeszcze podkreślić, że zainteresowanie myślą mistyczną towarzyszyło Barańczakowi niemal od początku tłumaczeń liryki religijnej, czyli od lat siedemdziesiątych XX wieku. Powstawały

⁴⁰ S. Barańczak: *Wrzesień*. W: Idem: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985*. Londyn 1986, s. 23.

⁴¹ P. Szewc: *Stanisław Barańczak. O przyjaciółach, tłumaczeniach, Ameryce i pisaniu wierszy*. W: Idem: *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*. Kraków 2002, s. 13.

wówczas przekłady mistycznej poezji św. Jana od Krzyża⁴² oraz angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia⁴³.

W wierszu *Bist Du bei mir*, podobnie jak w aforyzmie Mickiewicza *Czas*, kluczową rolę odgrywa czas. Utwór Barańczaka rozpoczyna się słowami odnoszącymi się właśnie do kategorii czasowych:

Przy tobie? Stale. Wiesz przecież. Od rana
do następnego rana, licząc przerwę
na noc. [...]

Mówiąca postać oznajmia także:

jestem twym przedtem i teraz, i potem;

Te trzy przedziały czasu – przedtem, teraz, potem – układają się w nieustanną obecność, którą określają też słowa: „stale”, „od rana do następnego rana”, a więc niejako zawsze. Co więcej, monologujący bohater wyznaje:

jestem [...]
wiecznie milczącym reżyserem sceny,

Kolokwialne wyrażenie „wiecznie milczącym” nabiera w tym kontekście zupełnie innego znaczenia – transcendentnego, jeśli się mistycznego. „Milczący reżyser sceny” nie odstępuje człowieka i za sprawą czasu rozporządza jego życiem: sznurkami, linami, powrozem wiąże go na scenie świata, krępuje, zniewala i więzi, ale także ochrania go i ratuje przed rozpaczliwą ucieczką. Ten ścisły związek „reżysera” i człowieka zniewolonego wymiarem czasu, w którym trwa spektakl życia, podkreślają słowa wiersza:

[...] cały twój czas nami
dwoma wypełniam, teraz, przedtem, potem.

⁴² Po raz pierwszy utwory poetyckie św. Jana od Krzyża w tłumaczeniu S. Barańczaka ukazały się w miesięczniku „W Drodze” (1979, nr 9, s. 39–45). Szerzej piszę na ten temat w rozdziale siódmym niniejszej książki.

⁴³ *Antologia angielskiej poezji metafizycznej...*

Człowiek pozostaje zatem w rękach Boskiego Reżysera w nierozzerwalnym z nim powiązaniu przez „łańcuch czasu”, „powróż mąk” i „linę ratunku”. Na ów aspekt współzależności zwracał uwagę Jerzy Kandziora, który pisał:

[...] cały potencjał poetycki tego wiersza nakierowany jest na wywołanie wrażenia ostatecznego zespolenia owej jednorazowej ludzkiej egzystencji, z wolną tutaj marginalizowanej i tracącej swoją autonomię, z pochłaniającą ją ową widmową przestrzenią, w której dokonuje się splątanie człowieka i czynienie go przymusowym aktorem scenariusza bezwzględnego Reżysera⁴⁴.

Efekt splątania potęguje zastosowana przez Barańczaka forma sestyny lirycznej, w której ostatnie słowa w wersach powtarzane są w odmiennym porządku w kolejnych strofach, co sprawia wrażenie ścisłego wiązania, sznurowania czy zaplatania. Wygłosowe wyrazy – rana, przerwę, snami, sceny, linę, potem – pojawiające się w polisemicznych i homonimicznych znaczeniach powracają w wyznaczonym układzie sestyny: *abcdef // faebdc // cfdabe // ecbfad // deacfb // bdfeca // eca* (przed średniówką *bdf*). Krażenie repetycyjnych słów i brzmień splata je niczym lina, sznur bądź powróż, a wrażenie to koresponduje z obrazem teatru marionetek, na którym odbywa się spektakl życia.

Juliusz Kleiner wywodził genezę aforyzmu Mickiewicza *Czas z teozofii* Jakuba Boehmego, śląskiego mistyka spekulatywnego przełomu XVI i XVII wieku, który utrzymywał, że doznał objawienia. Jego oryginalny system teozoficzny ponownie wzbudził ogromne zainteresowanie w XIX wieku, inspirując poglądy między innymi Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga, Friedricha von Schlegla, Ludwiga Tiecka, Franza von Baadera, Louisa Claude’a de Saint-Martina. Jak zaznacza Henryk Szucki:

Z romantyzmem niemieckim imię Boehma było nierozzerwalnie związane i bez uwzględnienia jego teozofji, romantyzm bez

⁴⁴ J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 300.

reszty nie może być zbadany. Mickiewicz rozczytując się, jak to widać z jego listów, w literaturze i filozofii niemieckiej, musiał się z tem imieniem często spotykać. Zajęcie się bowiem Boehmem było w XIX w. ogromne [...]. Baader, komentator Boehma, twierdzi, że począwszy od Leibniza wszyscy filozofowie brali od Boehma⁴⁵.

Obszerny wykład Mickiewicza o teozofii Boehmego dyktowany Armandowi Lévy'emu, późniejszy od *Zdań i uwag* o ponad dekadę, datowany jest na 1852 rok.

Najważniejszym założeniem mistycznych przekonań Boehmego jest idea przeciwstawności – Tak i Nie, dobra i zła, światła i ciemności – która pojawia się zarówno w samej instancji Boga, jak i wszelkiego stworzenia⁴⁶. Dobro nie może objawić się bez zła, tak jak światło bez ciemności. Człowiek jako natura składająca się z obu tych pierwiastków musi poprzez wgląd w siebie dążyć do uzyskania Jedności w Bogu, podążać do Jego źródła, do *Ungrund*, by osiągnąć *Unio mystica*.

Sprzeczność tę dostrzec można także w tekstach angielskich metafizyków XVII stulecia, na przykład w utworach George'a Herberta, które tłumaczone były przez Barańczaka. W wierszu *Równowaga (I)* zapisuje Herbert następujący zwrot do Boga:

Lecz czyń wedle swej woli; ja uznać ją muszę:
Rozciągaj, zgniataj mnie – Twój jestem cały:
Wiem, że tak tylko stroisz moją duszę,
By struny czyściej brzmiały⁴⁷.

W wierszu Barańczaka *Bist Du bei mir* relacja człowieka z Bogiem-Reżyserem również naznaczona jest przeciwstawnymi pierwiast-

⁴⁵ H. Szucki: *Mickiewicz i Boehme. (Przyczynki do mistyki polskiej)*. „Pamiętnik Literacki” 1929, z. 1, s. 316–317.

⁴⁶ Ibidem, s. 320–338.

⁴⁷ G. Herbert: *Równowaga (I)*. Tłum. S. Barańczak. W: Idem: *Wiersze wybrane*. Wyboru dokonał, przeł. i posłowiem opatrzył S. Barańczak. Kraków 1989, s. 33.

kami: dobra i zła, cierpienia i ukojenia, bólu, a zarazem ratunku i ocalenia.

Mistycy zalecają, by kierować się wewnętrzną drogą modlitwy, medytacji, skupienia, wyrzeczenia, miłosierdzia i miłości bliźniego. W ten sposób można, przekonują, przybliżyć się do Boga, do Jego źródła, czystego światła i ciszy. Należy pielęgnować i wzmacniać w sobie człowieka wewnętrznego, ducha wewnętrznego. Tak poucza również Mickiewicz w *Zdaniach i uwagach*. W aforyzmie zatytułowanym *Droga do wieczności* zapisuje:

Ci, co nad czas i miejsce ducha swego wzbili,
Mogą czucia wieczności doznać w każdej chwili⁴⁸.

Zgodnie z mistycznymi przekonaniemiami za sprawą modlitwy, skupienia i medytacji można duchowo wznieść się ponad czas i miejsce, by doznać „czucia wieczności”, osiągnąć wewnętrzny spokój, Bożą ciszę i rozpoznać Jego jedyną prawdę. „Wertykalny układ przestrzenny – pisał Barańczak w kontekście angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia – w którym dusza ludzka wznosi się ku Bogu, należy [...] do zasobu *loci communes* liryki religijnej wszystkich epok i języków”⁴⁹. W komentarzu do przekładanych utworów poetyckich św. Jana od Krzyża Barańczak precyzował: „Mistyczny wzlot oznacza dwie rzeczy: intensywną żarliwość emocji i oderwanie się od ziemi”⁵⁰. Duchowe podążanie wzwyż uwalnia od trosk doczesności i prowadzi do kontemplacji Boskiej prawdy. „Od człowieka zależy zatem – tłumaczy Adam Sikora – to, czy wegetuje w karbach czasu, czy też unicestwia czas i osiąga wieczność. [...] Aby posiadać Boga należy przekroczyć czas i dotrzeć do wieczności”⁵¹. Tam dopiero za niebiańską kurtyną odsłania się „prawda naga”, którą

⁴⁸ A. Mickiewicz: *Zdania i uwagi...*, s. 276.

⁴⁹ S. Barańczak: *Wstęp...*, s. 26.

⁵⁰ Idem: *San Juan de la Cruz (1542–1591) Vivo sin vivir en mí*. W: św. Jan od Krzyża: *Poezje wybrane w przekładzie Stanisława Barańczaka*. Kraków 2010, s. 49.

⁵¹ A. Sikora: *Posłannicy słowa. Hoene-Wroński. Towiański. Mickiewicz*. Warszawa 1967, s. 252–253.

dostrzec można, jak mówił Mickiewicz, przez „odrzućcie jej drape-
rii czasowych”⁵².

George Herbert w wierszu *Perła (Mt 13, 45)* tę mistyczną drogę do Boga ujmował między innymi za pomocą następującego konceptu:

Więc nie zaszyte oczy mając, lecz otwarte,
Leć ku Tobie, Panie, [...]
Nie mój rozum wszelako przez labirynt nocą
Wiódł mnie, ale jedwabny, uwiązany w niebie
Sznur, który mi spuściłeś, bym z jego pomocą
Wspiął się do Ciebie.⁵³

Tymczasem w wierszu Barańczaka *Bist Du bei mir* nie ma takiej mistycznej, duchowej perspektywy układającej się w wertykalnym kierunku wzwyż. Autor *Chirurgicznej precyzji* skupia całą swoją uwagę na doznaniach ciała, na bólu, pocie, rwącej ranie. Życie człowieka toczy się w zniewoleniu wciąż obecną chwilą „od rana do następnego rana”, w uwiązaniu do ziemskiego czasu niejako sznurem lub powrozem. Ten nieustanny okres naznaczony jest męką ciała i „stale” przenikającym cierpieniem. Nie ma tu miejsca na wzlot ducha ponad czas, a wręcz przeciwnie: jest tylko pograżanie w dół do ziemi, do gliny grobu na powrozach i linach opuszczających trumnę. Wizja Barańczaka okazuje się zgoła odmienna czy wręcz przeciwna do mistycznych zapisów Herberta i Mickiewicza.

Treść wiersza *Bist Du bei mir*, jak zostało wspomniane na wstępie, pozostaje w przekornej, dialogicznej i ironicznej relacji do słów arii Stöhlzela z *Małej Książeczki na Fortepian* Anny Magdaleny Bach stanowiącej motto utworu. W podobnie kontrapunktowym i równie ironicznym stosunku pozostaje do mistycznego aforyzmu Mickiewicza ze *Zdań i uwag*. W obu przypadkach autor *Chirurgicznej precyzji* w przewrotnym geście nawiązania odziera czytelnika z literackich złudzeń, odsłaniając głęboko tragiczne obszary życia.

⁵² Ibidem, s. 239.

⁵³ G. Herbert: *Perła (Mt 13, 45)*. Tłum. S. Barańczak. W: Idem: *Wiersze wybrane...*, s. 69.

Krystyna Pietrych, która analizowała doświadczenie choroby w wierszach z tomu *Chirurgiczna precyzja*, zwracała uwagę na osobistą perspektywę wpisaną w teksty zebranych tam utworów. W odniesieniu do *Bist Du bei mir* pisała: „Zdaje się, że naznaczone somatycznym cierpieniem nocne doświadczenia samego autora stanowią punkt wyjściowy i supozycję tego wiersza”⁵⁴. W podobnym tonie wypowiadała się Danuta Opacka-Walasek: „Ekwiwalentyzowane przeczucia podmiotu, mowa ciała, choroba stowarzyszą się [...] z grą wyobraźni, która sytuuje się na granicy metafizycznych niepokojów, snu i realnego, doświadczanego somatycznie bólu”⁵⁵. Potwierdzać te spostrzeżenia mógłby zapewne sam Stanisław Barańczak, który w rozmowie z Michałem Cichym mówił: „Nie będę przeczył temu, że są to wiersze osobiste”⁵⁶.

Wydaje się, że ułożony w formę kunsztownej sestyny lirycznej i opatrzony cudzysłowem dramatyczny monolog Boga w kostiumie lalkarza i reżysera sceny ma za zadanie odwrócić uwagę, przesłonić widok, zatrzeć ślady, by odsunąć autorską perspektywę doświadczeń wpisanych w strofy *Bist Du bei mir*. Rodzi się pytanie, czy za kurtyną teatru marionetek, ową „draperią czasową” nie skrywa się dojmujące, osobiste cierpienie Stanisława Barańczaka? Odpowiedź na nie pozostanie już tylko w sferze domysłów.

⁵⁴ K. Pietrych: „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę”..., s. 130.

⁵⁵ D. Opacka-Walasek: *Artykulacje wzniosłości w poezji Stanisława Barańczaka*. W: Eadem: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013, s. 132.

⁵⁶ *Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy*. „Magazyn” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 2.09.1999, s. 22.

wiedziony, że tak powiem, czystym porywem serca Korespondencja Stanisława Barańczaka z Wisławą Szymborską

Stanisława Barańczaka z Wisławą Szymborską łączyła głęboka więź sympatii, wzajemnego, poetyckiego porozumienia i szacunku. Początkowa literacka znajomość z czasem przerodziła się w relację przyjaźni, oddania, czulej troskliwości. Najlepszym świadectwem tego niezwykłego związku pozostaje korespondencja, którą prowadzili przez niemal czterdzieści lat. Ich listy, kartki pocztowe i wyklejanki poetki opublikowane zostały w 2019 roku w Wydawnictwie a5 w opracowaniu Ryszarda Krynickiego pod tytułem *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972–2011*¹. Zebrane w książce materiały pochodzą z Archiwum Stanisława Barańczaka z Newtonville oraz Archiwum Wisławy Szymborskiej z Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, gdzie przechowywane są w trzech teczkach, z czego jedna podpisana została ręką poetki – *Barańczak / jego cudeńka*². W nocie *Od Wydawcy* Krynicki zaznaczał:

Nie jestem pewien, czy odnalazły się wszystkie faksy i maile, jakie między sobą wymieniali. [...] Jednak brakujące listy czy książki z dedykacjami, to oczywiście nie jedyny problem,

¹ W. Szymborska, S. Barańczak: *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972–2011*. Oprac. R. Krynicki. Kraków 2019.

² *Nota redakcyjna*. W: W. Szymborska, S. Barańczak: *Inne pozytywne uczucia...*, s. 348.

jaki miałem, przygotowując tę książkę do druku [...]. Pomijam kłopoty z odczytaniem niektórych listów rękopiśmiennych, chociaż znam trochę ich pismo, bo darzyli mnie przyjaźnią i dostawałem czasem od nich listy i książki. [...] największym problemem okazała się chronologia. Stanisław Barańczak sumiennie datował swoje listy, jednak czasami trudno na przykład ustalić, jakie konkretnie cudzeńka (jak nazywała Szymborska jego wiersze i tłumaczenia) dołączał do poszczególnych listów. Wisława Szymborska z kolei nie zawsze pisała datę, zwłaszcza jeśli chodzi o życzenia świąteczne i noworoczne³.

Pomimo tych trudności redaktorowi udało się ustalić chronologię, ponieważ na dwieście dwadzieścia siedem przesyłek zaledwie piętnaście pozostaje niedatowanych.

Krynicki starannie zadbał również o szatę graficzną książki, zamieszczając nie tylko treść korespondencji, ale także, co bardzo cenne, słynne reprodukcje wyklejank Szymborskiej. W rozmowie z Katarzyną Kubisiowską mówił między innymi:

[...] pamiętam, że Wisława Szymborska powiedziała mi kiedyś, że swoje najlepsze wyklejanki wysyłała do Ani i Staszka [Barańczaków – J.D.P.] – a że bardzo podziwiam nie tylko jej wiersze, lecz również jej twórczość kolażową, bardzo zależało mi na tym, żeby jak najwięcej zamieścić ich w książce, bo były do-
tąd w Polsce prawie nieznanne⁴.

W publikacji *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę* oprócz wyklejank pomieszczone zostały także okazjonalne pocztówki, kartki ze szlachetnego papieru ozdobiane komputerowo przez poe-
tę, również drobne utwory liryczne, listy, na których Barańczak przedrukowywał tłumaczone przez siebie wiersze, dedykacje do książek oraz dopiski towarzyszących osób. Całość tego epistolarnego

³ *Od Wydawcy*. W: W. Szymborska, S. Barańczak: *Inne pozytywne uczucia...*, s. 346.

⁴ *Charakter pisma*. Z Ryszardem Krynickim rozmawiała Katarzyna Kubisiowska. „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 50, s. 69.

dorobku Krynicki opatrzył przypisami, które precyzują i dopowiadają czasem ledwie napomknięte przez korespondujących fakty, okoliczności czy zdarzenia. Odgrywają one ważną rolę. Jak zauważał Aleksander Fiut, noty nie są „jedynie rutynowym uzupełnieniem dokonywanym przez redaktora”⁵.

Przeciwnie stanowią obok listów samodzielną narrację, bezcenne źródło informacji, nie tylko dlatego, że z wielką kompetencją przybliżają obecnemu czytelnikowi mniej znane wątki życia kulturalnego w PRL. Istotne jest także, że edytor blisko przyjaźnił się z Barańczakiem, dzięki czemu może odsłonić nieznaną fakty z jego biografii⁶.

Czytać można więc korespondencję Barańczaka i Szymborskiej na wiele sposobów. Dzięki epistolarnej narracji czytelnik poznaje historię znajomości obojga pisarzy. Zawartość przypisów poszerza tę wiedzę, sytuując ją w kontekście polityczno-kulturowych faktów. W książce pomieszczony jest także pokaźny zbiór okazjonalnych utworów lirycznych, takich jak: limeryki, prowerberyki, sarmatoły czy ocypelimeryki. Na osobną uwagę zasługuje *Konferencja w „Astorii”*, utwór napisany przez Barańczaka po otrzymaniu przez Szymborską Nagrody Nobla⁷. Autor *Atlantydy* wysyłał także listy z życzeniami świątecznymi na specjalnie sporządzanych kartkach, na których przedrukowywał swój własny bądź tłumaczony przez siebie wiersz. Szymborska otrzymała na przykład życzenia świąteczne wraz z *Serenadą szeptaną do ucha przy wtórze klimatyzatora*, a w niedatowanej przesyłce utwór Thomasa Campiona *„Już zima noc wydłuża*. Można zatem prowadzić lekturę listów, skupiając uwagę na warstwie *stricte* literackiej, przyglądając się dokonaniom poetyckim obojga twórców. Można wreszcie przyglądać się kolażom Szymbor-

⁵ A. Fiut: *Zabarwione humorem męstwo bycia*. „Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze” 2019, nr 4, s. 160.

⁶ Ibidem.

⁷ Tekst *Konferencji w »Astorii«* opublikowany został także w czasopiśmie „NaGłos” 1996, nr 24 (49), s. 133–136.

skiej, tworzącym, jak wskazywał Edward Balcerzan, modele dualne⁸, i w intersemiotycznej relacji postrzegać grę obrazu oraz tekstu. Joanna Szczęsna odnotowywała, iż odnosi wrażenie, że „Barańczak był adresatem wyjątkowym: niemała część wysłanych do niego wyklejankę robiona była »na miarę« (»dedykowane« – dziś by się o nich powiedziało)»⁹. O takiej nakładającej się, wieloznacznej lekturze *Innych pozytywnych uczuć...* pisał Fiut następująco:

W wyklejankach Szymborskiej odbywa się wielopiętrowa, wielokierunkowa manipulacja znaczeniami dosłownymi i przenośnymi, wyrażanymi obrazem i słowem, kodem plastycznym i kodem językowym. Teksty doklejane, nieraz w kształcie „dymków”, do wybranych obrazów dodają im – nieoczekiwanie i przewrotnie – poważnej, humorystycznej, ironicznej treści. Równocześnie owe obrazki starannie wybrane, wycięte nierzadko z dawnych czasopism, zostają zreinterpretowane przez arbitralnie przypisane im przez poetkę teksty. Cała ta subtelna i wyrafinowana gra, która domagałaby się osobnej analizy, jest nie tylko popisem plastycznej wyobraźni, zdolności kombinatorycznych i semantycznej wirtuozerii Szymborskiej, ale stanowi także pośredni, w pewien sposób zaszyfrowany komentarz do jej wypowiedzi skierowanych do adresata¹⁰.

Korespondencja Szymborskiej i Barańczaka, jak się wydaje, może stać się lekturą nie tylko jednokrotną, ale wielokrotną, ciągle odsłaniającą nowe pola skojarzeń, odkryć czy olśnień.

Niemal od początku wymiany listów w tle korespondencji pojawiały się osoby najbliższe poetce i poecie: Kornel Filipowicz, Anna Barańczak, Clare Cavanagh, a w 1999 roku dołączył do tego grona

⁸ E. Balcerzan: *Wyklejanki – felietony – wiersze*. W: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski. Kraków 2015, s. 105–115.

⁹ J. Szczęsna: *Bez banalnych komplementów. Co pisali do siebie Szymborska i Barańczak*. <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,25288868,kazdy-tylko-troche-przez-kilka-minut-w-ciagu-doby.html> [dostęp: 6.11.2020].

¹⁰ A. Fiut: *Zabarwione humorem męstwo bycia...*, s. 155–156.

także sekretarz poetki Michał Rusinek. Ich dopiski, pozdrowienia, czasem listy określają bardzo ścisły krąg ludzi sobie oddanych i bliskich. Najważniejszy jednak ton nadawali tej korespondencji Noblistka i wielbiący ją poeta. „Kochany Stasiu” (s. 158)¹¹, pisała Szymborska, i jeszcze: „Kochany Znakomity Staszku” (s. 263), „Mój Ty Nieprawdopodobny Staszku” (s. 133), ale także „Kochani, Aniu i Staszku!” (s. 201), „Kochani Barańczakowie, Aniu i Staszku!” (s. 295). Barańczak odwzajemniał się, pisząc: „Kochana Wisławo” (s. 209), „Wisławo Droga i Niezastąpiona” (s. 182), „Wisławo kochana i uwielbiana” (s. 234). Wyrażane w nagłówkach słowa czulej sympatii pojawiły się w listach późniejszych, po okresie długiej, ale oficjalnej znajomości. W 1988 roku Szymborska zaproponowała, by mówić i pisać do siebie po imieniu:

Kochany Panie Staszku!

Proszę do mnie nie pisać per „Szanowna i droga Pani”, bo to mnie przygnębia i stale przypomina, że nie mieliśmy okazji wypić na Ty. A mówić Ty takiemu świetnemu Poecie jak Pan, byłoby bardzo miło.

s. 57

Wcześniej w korespondencji posługiwali się formułami grzecznościowymi, wyrażając wzajemnie wyrazy szacunku. Początkiem ich znajomości jest list z 4 kwietnia 1972 roku, który dwudziestosześcioletni Barańczak, wówczas redaktor działu literackiego w miesięczniku „Nurt”, wysłał do Szymborskiej:

Wielce Szanowna Pani,

pozwalam sobie niepokoić Panią w następującej sprawie: redakcja „Nurtu” byłaby ogromnie zaszczycona i zobowiązana, gdyby zechciała Pani powierzyć nam kilka swoich nowych utworów poetyckich. Bardzo cenimy Pani twórczość (znalazło to już swój wyraz w recenzjach) i zależałoby nam na tym, aby

¹¹ Wszystkie cytaty z korespondencji poetki i poety wiernie przytaczam za publikacją: W. Szymborska, S. Barańczak: *Inne pozytywne uczucia...* W nawiasie umieszczam numer strony, z której pochodzi cytowany fragment.

powiększyć grono pism publikujących znakomite utwory najwybitniejszej poetki polskiej.

Przeprasząc za nadmierną może śmiałość tej prośby, łączę – w oczekiwaniu na odpowiedź – wyrazy najgłębszego szacunku

Stanisław Barańczak

s. 7

Na prośbę młodego redaktora, ale zarazem nowofalowego poety i krytyka, Szymborska zareagowała pozytywnie, przesyłając wiersz *Obmyślam świat*, który ukazał się na łamach „Nurtu” w 1973 roku¹². Zachowała się odpowiedź Barańczaka na ofiarowany miesięcznikowi wiersz:

Szanowna Pani,

ogromnie mnie uradowała Pani przychylna odpowiedź! Proszę mi wierzyć, że drukowanie Pani wierszy będzie nie tylko splendorem dla pisma, ale wielką osobistą przyjemnością dla mnie.

s. 8

Tym, co najsilniej cechuje korespondencję Szymborskiej z Barańczakiem, co przenika jak nici sympatii ich listy, jest przekonanie o wyjątkowości bycia poetą w szerokim, egzystencjalnym znaczeniu tej profesji i powołania, zarazem pomimo maskowania wypowiedzi grą ironii, opalizacją dystansu, pomimo używania zdrobnienia „wierszyk” (dla, pozornego, umniejszania jego znaczenia) w gruncie rzeczy, jak wynika z korespondencji, rola pisarza i tłumacza pozostaje dla nich najważniejsza. W szkicu o wierszach Szymborskiej z tomu *Ludzie na moście* Barańczak, zastanawiając się nad rolą artysty w społeczeństwie, myślową postawę przyszłej Noblistki uznawał za bliski mu ideał. Pisał:

Artysta nie jest po to, aby wskazywać drogę, głosić prawdy objawione, konstruować utopie. Nie, artysta jest właśnie po

¹² W. Szymborska: *Obmyślam świat*. „Nurt” 1973, nr 2, s. 46.

to, aby „zatrzymywać czas” i w ten sposób demonstrować, iż nawet „ulegając” czemuś – czasowi, śmierci, przemocy, niewoli – mamy prawo „nie chcieć uznać” swojej podległości, mamy możliwość wyrazić „swój sprzeciw”. Lub choćby – pomyśleć swoje „no dobrze, ale...”¹³.

W tym samym mniej więcej czasie Barańczak pisał swój znany szkic zatytułowany „Zemsta ręki śmiertelnej”, którego tytuł został zaczerpnięty z wiersza Szymborskiej *Radość pisania*¹⁴. Jest on elegijnym wspomnieniem zmarłej Grażyny Kuroń, ale zarazem pozostaje meta-poetyckim wyznaniem na temat siły i słabości poezji. Pobrzmiwając w nim echa przemyśleń towarzyszących lekturze utworów autorki *Stu pociech*. Barańczak notował tam:

Wystarczy zaczernić papier jedną wierszową linijką, aby rzucić wyzwanie podstawowym prawom zewnętrznego świata. [...] Nikt chyba nie wyraził tego precyzyjniej niż Wisława Szymborska. [...] nic nie jest w stanie unieważnić śmierci. Nie unieważnił jej także mój wiersz – wiem o tym dobrze. [...] Mogłem tylko pokazać Nicości, że, choć zagarnęła życie Grażyny, wciąż jeszcze pozostaje ja i moja pamięć [...]. Na przekór Nieistnieniu – może na tej przekorze właśnie polega perwersyjna „radość pisania”, „zemsta ręki śmiertelnej”¹⁵.

W korespondencji poetki i poety pozostało wiele śladów wskazujących na ich wyjątkową uwagę dla sztuki słowa. „Ściskam mocno

¹³ S. Barańczak: „Niezliczone odmiany koloru szarego”. „Zeszyty Literackie” 1986, nr 16, s. 138. Szkic ten następnie był przedrukowany w książce Barańczaka *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 111–116.

¹⁴ W języku angielskim szkic ukazał się w 1987 roku: S. Barańczak: „*The Revenge of a Mortal Hand*”. „Antaeus” 1987, nr 59. W wersji polskiej szkic otwierał książkę *Tablica z Macondo*. Zob.: S. Barańczak: „Zemsta ręki śmiertelnej”. W: Idem: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 7–13. Został potem jeszcze przedrukowany w książce S. Barańczaka *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996, s. 124–132.

¹⁵ S. Barańczak: „Zemsta ręki śmiertelnej”..., s. 11–13.

Ukochanego Poetę” (s. 218) – pisała Szymborska, a w jednej z wyklejanków notowała: „Czekam na spis prezentów przynajmniej na 1 stronniczkę. Ale tylko pod warunkiem, że akurat nie piszesz wierszy. Bo Twoje wiersze najważniejsze!” (s. 60).

Szacunek, jakim darzyli się jako ludzie pióra, widoczny jest zwłaszcza w dedykacjach. Po ukazaniu się *Wielkiej liczby* w 1976 roku Szymborska wysłała tomik Barańczakowi, wpisując: „Panu Stanisławowi Barańczakowi z sympatią i Przyjaźnią oraz życzeniami, aby mógł się szybko zrewanżować zbiorkiem własnych wierszy” (s. 9). Poznański poeta odwzajemnił się przyszłej Noblistce, przesyłając *Sztuczne oddychanie* wydane w 1980 roku w drugim obiegu przez Krakowską Oficynę Studentów. W dedykacji pisał: „Szanowna i Droga Pani Wisławo, ten tomik, stary, zbyt publicystyczny i chyba niedobry, służy w gruncie rzeczy złożeniu hołdu, tj. powiedzeniu Pani, jak bardzo podobają mi się Jej genialne nowe wiersze (te w „Polityce” i inne). Proszę wybaczyć śmiałość i przyjąć wyrazy najgłębszego uwielbienia” (s. 20).

Ślady uwagi dla „Ukochanego Poety” i jego twórczości pojawiały się nieustannie w życzeniach świątecznych, które Szymborska wysłała na swoich wyklejankach. Na jednej z nich, przesłanej już do Stanów Zjednoczonych, pisała: „Najlepsze życzenia Świąteczno-Noworoczne dla Pana i Pani Hanki i potomstwa oraz Pana Poezji, której – mam nadzieję – profesorowanie nie zagraża” (s. 37). Podobnie w innych świątecznych kolażach: w 1984 roku „Przesyłam świąteczną rybkę oraz najlepsze myśli i życzenia dla Pana i Pana Bliższych i wszystkiego co Pan pisze i pisać będzie” (s. 41), w 1985 roku „Kochany Poeto, (którego się tu czyta, o którym się tu myśli i rozmawia, i któremu życzy się największej pomyślności)” (s. 43). Z kolei Barańczak w sylwestrową noc 1979 roku pisał do Szymborskiej: „zyczymy Pani i Jej wierszom wszystkiego najlepszego w latach osiemdziesiątych” (s. 18).

W korespondencji nieustannie wyrażane jest zainteresowanie twórczością poetycką. „Czytuję sobie stale Pana wiersze i cieszę się z góry na nowe.” (s. 29) – pisała Szymborska. W 1998 roku notowała: „Stasiu Jedyny na świecie Taki, Jaki Jesteś! Bardzo się ucieszyłam, że mogłam znowu przeczytać trochę Twoich znakomych

wierszy!" (s. 241). Podobnie pisał Barańczak: „Moi studenci coraz lepiej analizują Pani wiersze! Ostatnie (w »TP«) naprawdę wspaniałe" (s. 39), „*Schyłek wieku* w »Tygodniku« po prostu znakomity!" (s. 38). Pojawiają się też pytania o plany wydania kolejnych tomików. Jeszcze z Poznania pisał Barańczak: „Kiedy będziemy mogli przeczytać (a ja dodatkowo zrecenzować, o czym marzę) najnowszy Pani tom?" (s. 25), a potem już z Ameryki: „Z absolutnym podziwem czytam wszystkie Pani nowe wiersze – jest Pani niezrównana. Kiedy ukaże się tom?" (s. 44). Podobne słowa zainteresowania zamieszczała Szymborska na wyklejankach. Kiedy w 2001 roku ukazała się *Hemofilia*, pisała: „Czytałam Twój wstrząsający wiersz w »Zeszytach Literackich«. Myślę, że już niedługo Twój nowy zbiorek będzie gotów, ku radości pewnych osób" (s. 287).

W 2005 roku tym razem w liście do Anny Barańczak Szymborska notowała: „Jednak jest coś takiego, jak Duch, który podobno wieje kędy chce. Mój wieje i będzie zawsze wiał w waszym kierunku. Nawet siadał z Wami przy stole, zaglądał Staszкови przez ramię, co też nowego pisze" (s. 301). Z kolei w długim liście Barańczaka z listopada 1992 roku możemy przeczytać: „wszystkie te podziękowania szczegółowe są tylko drobnymi fragmencikami ogromnego ogólnego poczucia wdzięczności za to, że jesteś i że piszesz. Trudno byłoby żyć bez Ciebie w tym cholernym świecie – mówię zupełnie serio" (s. 95). Być może te dwa fragmenty najlepiej oddają szczególną więź poetyckiej przyjaźni, która łączyła oboje twórców. Wynikała ona może przede wszystkim z podobnie postrzeganych przesłanek tworzenia poezji, która powinna wynikać z nieufności¹⁶, z nieustannych dociekań, z zadawania pytań. O takim rozumieniu roli poety pisał Barańczak w liście z 1992 roku, analizując swoje doświadczenia związane z translacją utworów Szymborskiej:

¹⁶ Zdaniem „Powinna być nieufnością” rozpoczynał Barańczak znany szkic zatytułowany *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*. Początkowo był to wstęp do arkusza poetyckiego *Jednym tchem* (1970), a następnie został opublikowany jako finalny szkic w *Etyce i poetyce. Szkice 1970–1978*. Paryż 1979, s. 263–264. Przedrukowany był jeszcze później jako otwierający wybór esejów *Poezja i duch Uogólnienia*.

[...] teraz widzę dodatkowo, że tłumaczenie pozwala też, lepiej niż jakakolwiek inna metoda rozgryzania tekstu, zrozumieć, dlaczego pewni poeci są wydelegowani na ten świat przez coś, co możemy sobie nazwać Opatrznością, Przeznaczeniem, Ślepym Przypadkiem, albo koniecznością Dziejową, wszystko jedno – wydelegowani po to, żeby nam pomagać w formułowaniu pytań, które niestety musimy zadawać tym z Dużej Literary Pisany Mocom, ponieważ tak się składa, że Moce traktują nas w sposób na ogół dość paskudny, a zawsze – niezrozumiały. Przepraszam za patos i mistycyzm.

s. 96

Z kolei autorka tomu *Pytania zadawane sobie*, odbierając Nagrodę Nobla, mówiła:

Dzisiejszy poeta jest sceptyczny i podejrzliwy [...] musi ciągle powtarzać sobie „nie wiem”. Każdym utworem próbuje na to odpowiedzieć, ale kiedy tylko postawi kropkę, już ogarnia go wahanie, już zaczyna sobie zdawać sprawę, że jest to odpowiedź tymczasowa i absolutnie niewystarczająca. Więc próbuje jeszcze raz i jeszcze raz¹⁷.

Najważniejszą cechą, jaką powinni charakteryzować się prawdziwi poeci, jest ciekawość. „Z każdego rozwiązane zagadnienia – przekonywała Szyborska w Sztokholmie – wyfruwa im rój nowych pytań. Natchnienie, czymkolwiek ono jest, rodzi się z bezustannego »nie wiem«¹⁸. To wzajemnie podzielane przekonanie o zadaniach poezji sprawiało, że ich korespondencja bywała oszczędna w wyrazie, bo porozumiewali się niemal bez słów, a na pewno bez zbytejnej wylewności. Na wyklejance świątecznej z 1979 roku Szyborska zapisała: „Panie Stanisławie, czytałam Pana znakomite przekłady wierszy Brodskiego. To duży wyczyn” (s. 17). Użyte dwa przymiotniki wystarczyły, by Barańczak w odpowiedzi pisał: „jak bardzo sobie cenię Pani dobre zdanie o moich przekładach – o tym

¹⁷ W. Szyborska: *Poeta i Świat. Odczyt Noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996)*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 337, 341.

¹⁸ Ibidem, s. 339.

nie muszę chyba mówić. Te parę słów było dla mnie najmiłym prezentem świątecznym” (s. 18). Kiedy w 1982 roku Państwowy Instytut Wydawniczy opublikował *Antologię angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, a w 1983 roku ukazał się w Wydawnictwie Literackim tom *150 wierszy Cummingsa* w przekładzie Barańczaka, Szyborska na przesyłanej z wakacji pocztówce pisała: „Drogi Panie Staszku! [...] Antologia angielska – robota wspaniała a Cummings jak taniec na linie. Zżera mnie zazdrość.” (s. 35). Adresat nie omieszczał odpowiedzi: „dziękuję za bardzo dla mnie zaszczytne słowa o tłumaczeniach. Dostać coś takiego od tak znakomitej tłumaczki – honor niebываły” (s. 36).

Dla badacza literatury książka *Inne pozytywne uczucia też wchodzi w grę* może być doskonałym źródłem, które pozwala prześledzić literackie, krytyczne i przekładowe relacje Szyborskiej i Barańczaka. Byli nie tylko wzajemnie pilnymi czytelnikami swojej twórczości, autor *Atlantydy* pisał recenzje, artykuły, przekładał wiersze, wreszcie, jak z rozbawieniem zauważał, występował w roli agenta literackiego. Po ukazaniu się tomu Szyborskiej *Wielka liczba* w 1976 roku Barańczak napisał recenzję, która ukazała się w „Tygodniku Powszechnym”¹⁹. Nie zachowała się wyklejanka poetki z podziękowaniami, ale w liście poznański poeta notował: „Cieszę się bardzo, że podobała się Pani recenzja i szkoda tylko, że wyleciało z niej parę fragmentów, m.in. ten, w którym zachwalałem wspaniałą *Recenzję z nie napisanego wiersza*” (s. 10). W całości, bez ingerencji, jak można domyślać się, cenzorskich, szkic ten zamieścił Barańczak w *Etyce i poetyce* wydanej w Paryżu w 1979 roku²⁰.

¹⁹ S. Barańczak: *Posążek z soli*. „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 4, s. 3.

²⁰ Idem: *Posążek z soli*. W: Idem: *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*. Paryż 1979. W Polsce przedruku dokonało w 1981 roku krakowskie wydawnictwo drugo-obiegowe ABC. Usunięty fragment odnosił się do zjawisk z obszaru tzw. polityki kulturalnej PRL: „Stąd też takie wiersze, jak wspomniane *Uśmiechy* – poetycka analiza masowych rytuałów współczesnych, służących do ukrywania prawdziwych problemów świata – lub znakomita *Recenzja z nie napisanego wiersza*, ironiczna parodia jakże dobrze nam znanych polemik ze sztuką »pesymistyczną«, toczonych z pozycji wyższości przez wyznawców poglądu, że sztuka smutna to sztuka niesłuszna. Stąd również w wierszu *Ostrzeżenie* przestro-

Po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych Barańczak skrupulatnie śledził publikacje prasowe wierszy Szymborskiej. W 1986 roku ukazał się długo wyczekiwany tom *Ludzie na moście*, który poetka przesłała wraz z dedykacją. Jej fragment brzmiał: „myśli się dużo i często o dalekich Przyjaciolach – Poetach, o Panu zwłaszcza”. Barańczak przyjął publikację entuzjastycznie:

[...] co za ogromna radość. Przede wszystkim z tego, że wreszcie się ukazała ta wyczekiwana od tak dawna książka; po drugie, że jest tak niedościgle znakomita; a po trzecie, że zechciała nam ją Pani przesłać. [...] Ma Pani niesamowity dar pisania wyłącznie ważnych, **niezbędnych** utworów, każdy z nich **jest o czymś**, mówi coś zaskakującego a zarazem korespondującego z tym, co się samemu myśli, tak że czytelnik co chwila wali się dłonią w kolano i wykrzykuje: „No, właśnie!...” Co za radość. To naprawdę wielkie wydarzenie w polskiej poezji. Nie muszę nawet wspominać, że aż się palę do napisania jakiegoś szerszego omówienia książki i że z całą pewnością zrobię to już niedługo.

s. 46

Jeszcze tego samego roku jesienią recenzja zatytułowana „*Niezliczone odmiany koloru szarego*” ukazała się w „Zeszytach Literackich”. Wyczytać można w niej echa pierwszego zachwyty:

Niewielka książeczka zawiera wszystkiego dwadzieścia dwa utwory, każdy z nich na swój sposób znakomity, artystycznie bezbłędny, stanowiący zamkniętą, skończoną, doskonałą całość – i, bardziej jeszcze niż dotąd u Szymborskiej, uderzającą cechą każdego z nich jest to, iż olśniewający pomysłowością wiersz rozwija się z konceptu, który w gruncie rzeczy kaźdemu z nas mógłby przyjść do głowy²¹.

ga: »Nie bierzcie w kosmos kpiarzy«; kpina jest odwrotną stroną smutku i działa równie destrukcyjnie na gładką fasadę wszelkich utopii”. Zob. S. Barańczak: *Posążek z soli*. W: Idem: *Etyka i poetyka...*, s. 134–135.

²¹ S. Barańczak: „*Niezliczone odmiany koloru szarego*”..., s. 134.

Barańczak przedrukował później ten artykuł w książce *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych* wydanej przez wydawnictwo Aneks w Londynie w 1988 roku. Ze względu na częstą konfiskatę zagranicznych przesyłek w liście do Szyborskiej dopytywał:

Czy dotarła do Pani moja książeczka pt. *Przed i po*, którą poleciłem wysłać z Londynu? Jest tam niewielki szkic o Pani. Pytam dlatego, że mnóstwo przyjaciół z kraju sygnalizowało mi już, że doszło do nich tylko zawiadomienie o wysyłce, natomiast samej książki ani widu, ani słyhu. Gdyby rzeczywiście nie doszła, postaram się ją wysłać pod Pani adres przez jakąś następną okazję.

s. 55

Przesyłka szczęśliwie dotarła do adresatki i poetka pisała: „Za książkę *Przed i po* dzięki wielkie, doszła jakoś, a co więcej – wytrzymał czas” (s. 57). Podobnie zapytywał Barańczak w 1990 roku po opublikowaniu ponownie w wydawnictwie Aneks w Londynie *Tablicy z Macondo*:

Spodziewam się, że przysłano Wam już z Londynu moją *Tablicę z Macondo*? Nie ma tam tym razem osobnego eseju na Twój temat, ale jesteś co chwilę cytowana i bezustannie obecna jako, że tak powiem, wzór duchowy.

s. 63

Oprócz wspomnianego już szkicu „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, który otwiera książkę, cytat z wiersza Szyborskiej *Wielka liczba* pojawia się również w ważnym, bo tytułowym tekście: *Tablica z Macondo albo najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*²².

²² Idem: *Tablica z Macondo albo najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*. W: Idem: *Tablica z Macondo...*, s. 232. Szkic był potem przedrukowany w książce Barańczaka *Poezja i duch Uogólnienia...*

Barańczak, zastanawiając się w nim nad konieczną zwięzłością poetyckiej mowy, posiłkuje się wierszem autorki *Chwili*, by unaocznić rudymmentarny problem wyboru, gdy tymczasem „reszta w prześlepienie idzie, / w niepomysłenie, w nieodżałowanie”²³.

Duże wrażenie na Szyborskiej zrobiły *Książki najgorsze* Barańczaka. Pisała na wyklejance:

Kochany Staszku! Rysio Krynicki przywiózł mi Twoje *Książki najgorsze*. Wyobraź sobie, nigdy ich dotąd nie czytałam. Ciągłe, bez przerwy sprawiasz LITERATURZE wspaniałe niespodzianki! Po tych facetach, których bierzesz na muszkę, wkrótce śladu nie będzie, a Twoje felietony będą trwałe. Absolutnie znakomicie załatwiłeś się z tym Müllerem. Tacy teraz hasają po literaturze stadami.

s. 66

Nie myliła się poetka w ocenie felietonów, biorąc pod uwagę kolejne wznowienia *Książek najgorszych*, ostatnio poszerzonych o późniejsze już teksty drukowane w „Gazecie Wyborczej”²⁴. Barańczak, wówczas w 1990 roku, odpowiedział Szyborskiej:

[...] jaki szczęśliwy jestem, że Cię trochę rozśmieszyły moje felietony! Czasami mi się wydaje, że ubawienie kogoś przy pomocy literatury to najwyższe osiągnięcie pisarza, szczególnie w dzisiejszych czasach. Żeby Cię bawić dalej, przesyłam Ci mój debiut w dziedzinie zoologii absurdałnej.

s. 67

Do listu, jak czytamy w komentarzu Krynickiego, dołączony był wydruk przygotowywanego tomiku *Zwierzęca zajadłość. Z zapisków zniechęconego zoologa*²⁵. Trzy miesiące później, gdy Barańczak

²³ W. Szyborska: *Wielka liczba*. W: Idem: *Wiersze wybrane...*, s. 199.

²⁴ S. Barańczak: *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich 1975–1980 i 1993*. Kraków 2009.

²⁵ W. Szyborska, S. Barańczak: *Inne pozytywne uczucia...*, s. 67. Tomik Barańczaka *Zwierzęca zajadłość. Z zapisków zniechęconego zoologa* wydany został przez Wydawnictwo a5 w Poznaniu w 1991 roku.

pracował nad kolejnym tomikiem, tym razem zatytułowanym *Zupełne Zezwierzęcenie. Zeszyt znacznie zgryźliwszych, zaskakujących złośliwością znany zbiorek „Zwierzęca zajadłość” zapisków zniechęconego zoologa, w liście do poetki wyznawał:*

Ze mną dzieje się coś dziwnego ostatnio: świat wygląda coraz bardziej ponuro, i z tego zapewne powodu mój organizm produkuje niepokojące ilości absurdalnych wierszyków, którymi zadreczam Przyjaciół. Wybacz, że zajmuję Ci czas załączonym zbiorkiem, i to w tak małym odstępie czasu po poprzednim.

s. 70

Niewiele później, już po ukazaniu się *Zwierzęcej zajadłości*, pisał:

Twoja diagnoza sytuacji krajowej dokładnie pokrywa się z moją. Jest to dość ponure. Ja osobiście znajduję ostatnio ucieczkę od czarnych myśli w tłumaczeniu poezji absurdalnej (angielskiej i amerykańskiej), z której powoli składa mi się cała antologia. Żeby i Tobie trochę poprawić humor, pozwalam sobie załączyć dwa najbardziej skuteczne pod tym względem kawałki.

s. 75

Mowa w tym liście o antologii *Fioletowa krowa. 333 najślawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare'a do Johna Lennona* wydanej przez Wydawnictwo a5²⁶. Nietrudno domyślić się, z jaką aprobatą odniosła się Szymborska do tych zabawnych utworów. Na przesłanej wyklejance notowała:

Kochany Staszku! Wielką mi znowu radość sprawiłeś swoimi nowymi sztuczkami translatorskimi. Język Ci jest posłuszny tak, jak był Boyowi, gdy tłumaczył Villona, Rabelaisa [!], Montaigne'a. To już pochwała w moim przeświadczeniu najwyższa.

s. 76

²⁶ S. Barańczak: *Fioletowa krowa. 333 najślawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare'a do Johna Lennona*. Poznań 1993.

Barańczak w odpowiedzi pisał: „Twoje porównanie z Boyem pochlebilo mi tak, że pozostanę obrzydliwie zarozumiały do końca życia” (s. 77). A po ukazaniu się książki w druku poetka notowała: „Twoja Krowa jest jednym z cudów Twojego dowcipu i talentu” (s. 133). Wzajemne porozumienie i docenienie łączyło oboje tych pisarzy więzią szczególną, którą tworzyła wspólna pasja poetycka i przekładowa, ale także skłonność do wyrafinowanej, zabawnej i celnie zbudowanej wypowiedzi w stylu XVII-wiecznego *wit*. Na te pokrewieństwa intelektualne zwracał również uwagę Fiut:

Upodabniało ich ponadto uwrażliwienie na rozmaite odmiany i odcienie mowy potocznej, idące w parze z wyrafinowaną żonglerką semantyczną, misternym konceptem, chętnym uleganiem pokusie ludycznej. Nie przypadkiem bliska im była – oczywiście inaczej rozumiana – tradycja barokowa. Dlatego dykcji poważnej, choć dyskretnie zabarwionej ironią, antytetycznie odpowiadał w ich wierszach żywioł słownych igraszek, uciecha czerpana z pisania kunsztownych limeryków, wymyślanie na poczekaniu nowych podgatunków literackich²⁷.

W tworzeniu cenionych przez Szymborską limeryków w odmianie *verse de société*, które wyróżnia, jak tłumaczy Maria Tarnogórska, „elegancja, umiar, wdzięk i wyrafinowanie, odpowiadające poziomowi salonowej, w niczym nienaruszającej granic dobrego smaku, elitarnej rozrywki”²⁸, Barańczak był niedoścignionym mistrzem i tak tytułowała go poetka nie tylko w przesyłanych kolażach. W *Rymowanekach dla dużych dzieci* pisała: „Mistrzem limeryku finezyjnie i akrobatycznie rymowanego jest prof. Stanisław Barańczak”²⁹. On z kolei odwzajemniał się w tomie *Pegaz zdębiał*, ustanawiając „szymberyki”, czyli limeryki pisane „w holdzie lub dla uczczenia Wisławy Szymborskiej, Mistrzynie i Prawodawczyni Gatunku w Jego

²⁷ A. Fiut: *Zabarwione humorem męstwo bycia...*, s. 155.

²⁸ M. Tarnogórska: *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*. Wrocław 2012, s. 223.

²⁹ W. Szymborska: *Rymowanki dla dużych dzieci*. Kraków 2003, s. 5.

Polskim Wydaniu”³⁰. W zbiorze korespondencji *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę* zebrane i opublikowane zostały niektóre tego typu utwory o żartobliwym charakterze, między innymi *Sarmatoloty albo Szowinietki sarmackie* (s. 252–253)³¹. Szyborska w liście pisała: „Dostałam Twoje Sarmackie Pogrózki, świetne!” (s. 248), a w kolejnym: „To, że włączyłeś się w zabawę w Sarmatów, to dla mnie zaszczyt. Wcale nie przesadzam” (s. 254). Wkrótce poprosiła Barańczaka, by napisał limeryk o mieście Ocypel. Poeta niezwłocznie przesłał *Trzy Ocypelimeryki* z dedykacją *Pod Stopy i na Zamówienie Wisławy Szyborskiej*. Uradowana poetka odpisywała: „Z satysfakcją widzę, że zamówienie społeczne wykonałeś w 300 procentach” (s. 262). Barańczak stworzył także serię prowerberyków, jak tłumaczył, „limeryków, które w ostatniej linijce umieszczają parafrazę albo echo dźwiękowe jakiegoś znanego powszechnie przysłowia” (s. 289) oraz limeryki mickiewiczowskie z dołączeniem „listy alternatywnych linijek końcowych, które Czytelnik może doczepiać według własnego wyboru” (s. 274). Twórczość ta, uprawiana towarzysko, była przez Szyborską bardzo ceniona. Wymagała bowiem, analogicznie jak w barokowym *ingenio*, pomysłowości i zręczności języka poetyckiego. Barańczak sprawdzał się w tym zadaniu znakomicie, stąd zachwyty poetki, która w nagłówkach zaznaczała: „Stasiu Nasz Najlepszy!” (s. 248), „Kochany Znakomity Staszku” (s. 263), „Kochany Mistrzu!” (s. 172). Dziękując za *Snop siedmiu limeryków, rzucony z głuchym łomotem pod stopy Wisławy Szyborskiej w Pozna-*

³⁰ S. Barańczak: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Londyn 1995, s. 170.

³¹ Anna Bikont i Joanna Szczęsa w *Pamiętkowych rupieciach* odnotowują historię powstania *Sarmatolotów*. Szyborska, wspominając, „przysłała nam »Rymowaną rozprawę o wyższości Sarmatów nad inszymi nacjami tudzież o słusznej karze na zatwardziały, którzy tego poglądu nie podzielają« [...]. Pod ostatnią (siedemnastą) zwrotką »Rozprawy« napisała: »Koniec, ale tylko z braku dobrze rymujących się określeń, bo nie jestem Barańczakiem...«. Wezwany w ten sposób do tablicy Stanisław Barańczak, któremu tekst przefaksowałyśmy, stanął na wysokości zadania, przysyłając kilkanaście dalszych zwrotek”. Zob. A. Bikont, J. Szczęsa: *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szyborskiej*. Kraków 2012, s. 331–332.

niu w dniu 27 października 1994 (s. 161–162) oraz dwadzieścia pięć innych limeryków (s. 163–168) poetka na wyklejance zapisywała: „Ciagle Ci za coś muszę dziękować. Tym razem za te limeryki, no, niedoścignione!” (s. 172), a w mailu z 2002 roku pisała: „dziękuję także za cudowne limeryki. Jeden z nich wzbudził u moich przyjaciół ogólny zachwyty” (s. 294). Te wspólnie podzielane pasje literackie nie umknęły uwadze recenzentów tomu *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę*. Katarzyna Szkaradnik zauważała między innymi:

Tych dwoje gigantów literatury bezsprzecznie połączyło finezyjne poczucie humoru, powiązane z ponadprzeciętnym słuchem językowym. [...] Oboje reprezentują podobne zapatrywania na literaturę, z jednej strony bowiem traktują ją bez zadęcia [...] z drugiej natomiast przyznają jej wzniosłą misję³².

Najważniejszy jednak nurt wspólnej korespondencji Szymborskiej i Barańczaka dotyczył tłumaczenia jej wierszy i przygotowywania edycji utworów wybranych. Poezja autorki *Wołania do Yeti* nie była nieznana amerykańskiej i angielskiej publiczności czytającej. W 1981 roku ukazał się w Wydawnictwie Princeton University Press polsko-angielski wybór jej wierszy w tłumaczeniu Magnusa J. Krynskiego i Roberta A. Maguire’a, zatytułowany *Sounds, Feelings, Thought. Seventy Poems by Wisława Szymborska*. Barańczak znał te przekłady i wysoko je cenił, a jednak po ukazaniu się w 1986 roku tomu *Ludzie na moście* zrodziła się w nim nieodparta potrzeba przetłumaczenia zawartych tam wierszy. Okoliczności były sprzyjające, bo amerykańscy tłumacze Szymborskiej zajęci byli realizacją innych projektów. On sam współpracował już wtedy przy tworzeniu przekładów ze swoją studentką, później doktorantką, obecnie profesorem slawistyki na Northwestern University – Clare Cavanagh. W liście z grudnia 1986 roku, przesyłając dwanaście przełożonych

³² K. Szkaradnik: *Widokówki z poetyckiego świata (Wisława Szymborska, Stanisław Barańczak: „Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę”)*. „ArtPapier” 2020, nr 2 (386). www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=386&artykul=7713 [dostęp: 19.11.2020].

wierszy z tomu *Ludzie na moście*, prosił Szymborską o zgodę na tłumaczenie jej wierszy:

Od dłuższego czasu wraz z moją doktorantką (zarazem obiecującą amerykańską poetką) Clare Cavanagh pracujemy intensywnie nad przekładami najnowszej polskiej poezji. Oczywiście wspaniałe wiersze Pani zajmują w tej pracy szczególne miejsce. Powiem krótko: zamierzaliśmy przełożyć kilka z nich, tymczasem tak nas to wciągnęło, że przetłumaczyliśmy „większą połowę” tomiku a nad jego resztą obecnie siedzimy. I tu oficjalna prośba [...]: czy zgadza się Pani, abyśmy te przekłady tu w Ameryce publikowali? Chodzi mi zarówno o publikacje w pismach literackich (będziemy się starali wybierać pisma najbardziej prestiżowe a zarazem takie, które w ogóle płacą jakieś honoraria, co niestety nie zawsze tutaj idzie w parze), jak i, być może, o ogłoszenie całego tomiku w którymś z pierwszorzędnych wydawnictw.

s. 49

Odnosząc się do przekładów Krynskiego i Maguire’a, Barańczak przekonywał: „choć o zbiorze wydanym przez nich jestem bardzo dobrego zdania, powiem zarozumiale (ale szczerze), że nasze przekłady wydają mi się ciut lepsze” (s. 49). Swoje zdanie opierał na ocenie czytelników, zaznaczając: „paru poetów amerykańskich, którym pokazaliśmy te dwanaście wierszy, bardzo wychwalało zwięzłość, a zarazem swobodną kolokwialność, jaką udało nam się osiągnąć” (s. 49). Szymborska odpowiedziała niebawem:

Drogi Wspaniały Panie Staszku!

Jakże miałabym sobie odmówić takiej radości, jak zgoda na Wasze przekłady? Są świetne, ściśle, w tonie właściwym, a może nawet niektóre lepsze od oryginału? Dziękuję, że znalazł Pan dla nich czas i ochotę.

s. 52

I tak, na przełomie roku 1986 i 1987 zawiązała się między Barańczakiem i Szymborską wieloletnia, skutkująca istotnymi zdarzenia-

mi kulturowymi w ich życiu, relacja już nie tylko poetycka czy krytyczna, ale przekładowa i wydawnicza³³. Barańczak opublikował tłumaczone wiersze Szymborskiej w czasopismach: „New Yorker”, „The New Republic”, „Harvard Review”, „The New York Review of Books”, „TriQuarterly”, „The Manhattan Review”, „Partisan Review”, w roczniku „Cross Currents”. Donosił o redagowanym przez niego specjalnym numerze pisma „Translation” poświęconego najnowszej literaturze polskiej, w którym zamieszczony był również utwór autorki *Wielkiej liczby*. Szczegółowo donosił o pojawiających się recenzjach i artykułach na temat jej utworów. Zajmował się przekazywaniem honorariów przez okazyjne osoby wracające z Ameryki do Polski. Prowadził rozmowy z wydawnictwami. Pośredniczył w podpisywanych umowach. Tłumaczone wiersze Szymborskiej znalazły się także w przygotowywanej przez Barańczaka i Cavanagh antologii współczesnej poezji polskiej *Spoiling Cannibals' Fun. Polish Poetry of the Last Two Decades of Communist Rule*³⁴. Jeszcze w kwietniu 1991 roku w trakcie przygotowań pisał: „Twoje wiersze (a właściwie cały tomik *Ludzie na moście*) stanowią absolutnie najważniejszą część książki i od wszystkich, którzy je do tej pory czytali, słyszymy wyrazy najwyższego zachwytu” (s. 72). Miesiąc później donosił: „właśnie zamykamy antologię, której jesteś Gwiazdą i Ozdobą” (s. 75), a w grudniowych życzeniach świątecznych nadmieniał: „wyszła wreszcie nasza antologia – ufam, że wydawnictwo prześle Ci egzemplarze” (s. 81). Jeszcze w grudniu w liście, zapowiadając przyjazd do Krakowa, pisał:

³³ Szczegółową translologiczną analizę przekładów wierszy Szymborskiej dokonanych przez Barańczaka i Cavanagh przedstawia A. Brajerska-Mazur w: *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie. Wisława Szymborska w anglojęzycznym przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh*. Lublin 2012. Por. także: A. Brajerska-Mazur: „Waligórzanka” kontra „filutka z filigranu”. *O pewnych tendencjach w pracy translatorskiej Barańczaka / Cavanagh nad przekładem utworów Wisławy Szymborskiej na język angielski*. W: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Red. J. Grądziel-Wójcik, K. Skibski. Kraków 2015, s. 361–385.

³⁴ *Spoiling Cannibals' Fun. Polish Poetry of the Last Two Decades of Communist Rule*. Edited and with translations by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh. With a Foreword by H. Vendler. Evanston, Illinois 1991.

Mam nadzieję, że do tego czasu dotrze do Ciebie nasza po długich kłopotach wreszcie wydana amerykańska antologia [...]. Jesteś tej książki prawdziwą ozdobą – jak już chyba wiesz, weszły w nią wszystkie wiersze z *Ludzi na moście* [...] wydawnictwo ma wysłać Ci książkę, ale niezależnie od tego przyjadę do Krakowa z egzemplarzem i może uda mi się być jego pierwszym doręczycielem oraz wręczycielem (nie będąc zarazem dręczycielem Ciebie przez czas zbyt długi).

s. 83

Doświadczenia translatorskie wyniesione ze wspólnej pracy z Clare Cavanagh nad tłumaczeniami wierszy Szymborskiej posłużyły Barańczakowi do napisania artykułu o problemach przekładu jej utworów na język angielski: *Amerikanizacja Wisławy albo o tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii”*. Zauważał w nim, że poetka „osiąga najświetniejsze efekty, gdy zakotwicza obraz poetycki lub sytuację liryczną jednocześnie w podłożu codziennej zwyczajności czy utartego obyczaju i w podłożu zamaskowanego żartu językowego, który tę zwyczajność swoim nieoczekiwanym humorystycznym sensem rozsadza niejako od wewnątrz”³⁵. Z tego napięcia rodzi się skomplikowany problem przekładowy, ponieważ – jak pisze – „dążenie tłumacza do znalezienia odpowiedników dla wszystkich igraszek słownych i frazeologicznych Szymborskiej wydaje się na pierwszy rzut oka marzeniem ściętej głowy!”³⁶. A jednak, jak podkreślał w zakończeniu tekstu, „to trudne zadanie da się wykonać”³⁷. Artykuł pierwotnie ukazał się w „Tekstach Drugich” (1991, nr 4). Szymborska od razu zareagowała, przesyłając wyklejanekę z następującą treścią:

³⁵ S. Barańczak: *Amerikanizacja Wisławy albo o tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii”*. W: Idem: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992, s. 139.

³⁶ Ibidem, s. 145.

³⁷ Ibidem, s. 146.

Mój Wspaniały!

Nie tylko świetnie pracujesz, ale w dodatku potrafisz o swojej pracy świetnie pisać. Przeczytałam Twój tekst w „Tekstach” i cieszę się (a nawet jestem dumna) że te wierszyki stały się pretekstem do Twojego eseju o sztuce tłumaczenia poezji. Dziękuję!

s. 79

Wspomniany artykuł został następnie włączony do książki Barańczaka *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Szymborska nie kryła zachwytu tą publikacją:

Jestem pod wielkim wrażeniem Twojej Księgi o sztuce tłumaczenia. Ale tak ją określając, chyba jej temat zawężam. To jest jedyna w swoim rodzaju Ars Poetica, której do tej pory jeszcze żaden poeta nie napisał. Życzę tej Księdze, żeby czytali ją nie tylko tłumacze, nie tylko poeci-tłumacze, nie tylko poeci-nie-tłumacze, ale może? może? Choć z garstka zwykłych czytelników, zwłaszcza ci, dla których pisanie to taka sobie robótka, o której regułach można nic nie wiedzieć...

s. 91

Miesiąc później w kolejnej wyklejance jeszcze raz wracała do oceny książki, pisząc: „Jesteś fenomenem, a Twoja księga *Ocalone w tłumaczeniu* to zjawisko, którego jeszcze w naszej kulturze nie było” (s. 94). I dodawała: „Zdaje się, że już Ci o tym pisałam poprzednio, ale mam ochotę pisać Ci jeszcze parę razy” (s. 94). Barańczak dziękował „za wszystkie miłe słowa (miłe! znowu idiotyczny przymiotnik, który nie jest w stanie zdać sprawy z tego, jak podskoczyło moje ego oraz ogólne samopoczucie po przeczytaniu Twojej opinii o moich translatorskich kawałkach)” (s. 95).

Barańczak wielokrotnie dzielił się z poetką refleksjami, które wpływały z przekładów jej wierszy, zaznaczając od czasu do czasu: „pracujemy nad Twoimi dawnymi i nowymi arcydziełami (słowo dobrane z pełną świadomością jego znaczenia i bez żadnej przesady)” (s. 92), „siedzimy w tych wierszach stale, na ile czas i inne

zajęcia pozwalają, i praca postępuje coraz zwawiej” (s. 95), „przekłady, nie chwając się, wychodzą nam coraz lepiej” (s. 98), „najwięcej zabawy [...] mieliśmy do tej pory chyba z *Koloraturą*, której szczególnie jeszcze szlifujemy, ale już w tej chwili widać, że – bez fałszywej skromności – będzie to wiersz z kategorii wielkich również w swojej wersji angielskiej” (s. 95). Przekazywał także autorce *Soli* usłyszane słowa pochwały na temat jej twórczości, między innymi nadmieniał: „Seamus Heaney, wspaniały poeta irlandzki, prosi o przekazanie Ci wyrazów najwyższego uznania za wiersze, które czytał ostatnio” (s. 119), „przed *Uśmiechami* albo *Kotem* wszyscy padają na kolana” (s. 92), „Charles Simic [...] nie przestaje piąć z zachwytu nad Twoją twórczością a zarazem (powiem nieskromnie) wychwala nasze przekłady” (s. 104), „Josif Brodski, któremu przy jakiejś okazji posłałem z dziesięć wybranych tytułów, zadzwonił zaraz i dosłownie piął z zachwytu w słuchawkę przez dobre pół godziny” (s. 126). Przekazywał także opinię Lawrence’a Weschlera na temat opublikowanego wiersza *Maybe All This*, którego zdaniem „jest to w ogóle najlepszy wiersz, jaki ukazał się na łamach »New Yorkera«” (s. 113). Takich cytatów można by przytaczać wiele. Wkrótce dla profesora z Harvardu stało się jasne, że tłumaczone wiersze Szymborskiej powinny ukazać się w postaci książki jako obszerny wybór jej poezji³⁸. Barańczak pisał do przyszłej Noblistki:

[...] powzięliśmy z Clare wspólnie pewien plan, który chcę Ci oto przedstawić. Mamy po prostu zamiar – jeśli pozwolisz – sporządzić (wyłącznie w naszym z Clare przekładzie) i wydać pierwszy wybór Twoich wierszy po angielsku, który będzie Cię naprawdę należycie reprezentował. [...] Chcemy sięgnąć do Twoich wcześniejszych tomów, a także do wierszy drukowanych w prasie po wydaniu *Ludzi na moście*. [...] Z Twojej naj-

³⁸ Wcześniej, bo w 1990 roku, ukazał się w wydawnictwie Forest Books szczupły, liczący trzydzieści sześć wierszy wybór poezji Szymborskiej w przekładzie Adama Czerniawskiego. Zob. W. Szymborska: *People on a bridge. Poems*. Introduced and translated by A. Czerniawski. London–Boston 1990.

nowszej twórczości (naprawdę wspaniałej) chcielibyśmy w zasadzie zamieścić wszystko.

s. 87–89

Szyborska niebawem odpisywała: „Ależ naturalnie, macie – Ty i Pani Clare – wszelkie prawa do tłumaczenia moich wierszyków” i retorycznie zapytywała: „Cóż lepszego może mnie spotkać?” (s. 94). Prace nad przygotowaniem wyboru wierszy trwały trzy lata i w tym czasie Barańczak skrupulatnie informował poetkę w listach o powziętych krokach wydawniczych, postępach w przekładach, uzgadniał zawartość tomu, przysyłał dokumenty do podpisu. „Odzywam się w roli Twego agenta” (s. 182) – notował. Szyborska natomiast przysyłała słowa podziękowań:

Staszku mój Wspaniały!

Tonę w długach – oczywiście wdzięczności i oczywiście wobec Ciebie. I w dodatku te długi wciąż rosną i rosną, a ja jestem niewypłacalna.

s. 129

Autorka *Wielkiej liczby*, całkowicie zawierając Barańczakowi w działaniach translatorskich i wydawniczych, w sprawach literackich okazywała się skrupulatna. Tak było w przypadku wiersza *Nic darowane*, który pierwotnie opublikowany był w „NaGłosie”. Interwencyjnie pisała:

Ale tam zakończenie jest pokręcone, z mojej zresztą winy, bo dałam im jakąś wersję roboczą zamiast ostatecznej. (Pamiętam zresztą, wtedy Kornel zaczął mi chorować, papiery mi się pomylily, a potem korekty nie dopilnowałam). – A właściwe zakończenie wygląda tak:

s. 108

I w tym miejscu zamieszczała końcowy fragment *Nic darowane*. Podobnie reagowała przy zmianach w wierszu *Komedyjki*, o którym pisała:

Pod koniec jest ta „rozuśtana wesołość”. Ale nie będzie się ona huścić „na smutku” (bo to za słabe) ale „na grozie”. Bo życie nie jest nawet tyle smutne, co raczej groźne. A więc będzie to tak:
s. 108

Szyborska ingerowała również, ale tym razem z przyczyn emocjonalnych, w kwestię zatytułowania przygotowywanego wyboru wierszy. Pierwotnie, jak planował Barańczak, tom miał nosić tytuł: *Kot w pustym mieszkaniu i inne wiersze*. Poetka, która napisała ten utwór po śmierci Kornela Filipowicza, natychmiast reagowała:

I tylko proszę o inny tytuł. Każdy, tylko nie ten. Wiemy przecież, że na tytule książki spoczywają jeszcze obowiązki „handlowo-reklamowe” – czy jak tam je nazwać. A ja nie chciałabym, żeby *Kot w pustym mieszkaniu* w tej roli występował... Wolałabym nigdy tego wierszyka nie napisać, ale skoro już musiałam, niechże sobie będzie cicho, w środku książki. To są takie moje racje najosobistsze, a Ty z pewnością je zrozumiesz.

s. 129

Ostatecznie wybór stu wierszy Szyborskiej ukazał się w 1995 roku w wydawnictwie Harcourt, Brace&Jovanovich pod tytułem *View with a Grain of Sand: Selected Poems*. Na czwartej stronie okładki zamieszczone były noty Richarda Howarda i Charlesa Simica. Jak donosił Barańczak w liście po otrzymaniu egzemplarza sygnałnego, „Richard Howard nazywa cię »a great European poet« i przyrównuje m.in. do Kawafisa, Charles Simic zaś powiada, że Twoje wiersze są nie tylko wielkie, ale że się je świetnie czyta, zwłaszcza w naszych »oślniewających« przekładach” (s. 190). Poetka w dedykacji na tomiku dla Barańczaka napisała dziesięciokrotnie słowo „dziękuję” na końcu z wykrzyknikiem (s. 194). W kolejnych miesiącach autor *Atlantydy* przysyłał w listach informacje o ukazujących się recenzjach książki w amerykańskich czasopismach, wysoko oceniających nie tylko poezję Szyborskiej, ale także prezentowane tłumaczenia. W maju 1996 roku Barańczak i Cavanagh otrzymali nagrodę amerykańskiego PEN Clubu za najlepsze tłumaczenie wydane w USA

za przekład wierszy Szyborskiej *View with a Grain of Sand*. Poetka z „wielkim przejęciem” gratulowała:

Wczoraj dotarła do nas – już oficjalnie – wiadomość o Twojej (z Clare) sprawiedliwej Nagrodzie. Wobec tego raz jeszcze chcę wykrzyknąć jak bardzo się cieszę!

s. 213

W wywiadzie, przeprowadzonym w trakcie jednego z pobytów w Polsce, Barańczak, pytany o twórczość Szyborskiej, mówił:

[...] od lat jestem zagorzałym wielbicielem Wisławy Szyborskiej i ważność jej poezji dla mnie osobiście, dla mojego życia i rozumienia świata, była zawsze ogromna, a w ostatnich latach, po *Ludziach na moście* i *Końcu i początku*, wzrosła jeszcze bardziej. Zwłaszcza że w tym okresie pozostawałem z poezją Szyborskiej w kontakcie najbliższym i najintymniejszym z możliwych – jako jej tłumacz³⁹.

Publikacja wyboru wierszy Szyborskiej, przetłumaczonych na język angielski przez tandem Barańczaka i Cavanagh, miała znaczący wpływ na przyznaną poetce w 1996 roku Nagrodę Nobla. Zwracał uwagę na ten fakt Ryszard Krynicki w rozmowie z Katarzyną Kubisiowską:

Jestem głęboko przekonany, że dopiero dzięki przekładom Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh Szyborska prawdziwie zaistniała w Ameryce – i w ogóle w obszarze języka angielskiego. Myślę też, że nie dostałaby Nagrody Nobla akurat w 1996 – czyli rok po ukazaniu się w Stanach jej pierwszego wyboru wierszy w ich tłumaczeniu. Umacnia mnie w tym przekonaniu komunikat prasowy Akademii Szwedzkiej z 3 października 1996 roku, w którym czytamy m.in.: „Znakomitą prezentacją jej poezji jest wybór stu wierszy w angielskim tłumaczeniu

³⁹ Po stronie sensu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska, *Roman Bąk, Paweł Kozacki OP. „W Drodze”* 1995, nr 10, s. 55.

Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh, zatytułowany »View with a Grain of Sands«⁴⁰.

Zaraz po ogłoszeniu werdyktu o Nagrodzie Nobla dla Szymborskiej Barańczak zapisywał w nagłówku listu: „hura, hura, hura i jeszcze raz hura” (s. 219), po czym przechodził do konkretów wydawniczych, konieczności dotłumaczenia nowych wierszy i zgody na opublikowanie wykładu sztokholmskiego w tygodniku „The New Republic” (przełożonego przez Barańczaka i Cavanagh). Specjalnym uhonorowaniem Noblistki przez Barańczaka było napisanie przez niego utworu *Konferencja w „Astorii”*, w którym poetka na wieść o Nagrodzie Nobla zaczyna mówić głosami wybitnych polskich poetów: Biernata z Lublina, Leopolda Staffa, Jana Andrzeja Morsztyna, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Ignacego Krasińskiego, Tytusa Czyżewskiego, Tadeusza Micińskiego, Józefa Wittlina i Cypriana Kamila Norwida (s. 222–225). Szyborska odpisywała „Prześwietnym Barańczakom”: „Kocham Was i wdzięczna jestem za wszystko!” (s. 228). Przesłała im też fotografie uroczystości noblowskich ze Szwecji, na które Barańczak odpowiadał:

Zdjęcia są wspaniałe, a Ty wyszłaś na nich jako Ty w każdym calu, czyli tak, że nie można lepiej. W konkurencji z królową szwedzką wygrywasz o parę długości.

s. 231

Zaraz też informował o opublikowanym w „The New Republic” przemówieniu noblowskim, które wywoływało, jak pisał, „wyłącznie pozytywne echa – wszystkim bardzo się spodobało i wszyscy mówili o tym tekście z wielką sympatią” (s. 231). Wkrótce też Barańczak z Cavanagh rozpoczął przygotowania do kolejnej, poszerzonej edycji wierszy wybranych Symborskiej, które ukazały się w 1998 roku pod tytułem *Poems New and Collected 1957–1997* w wydawnictwie Harcourt Brace&Company w Nowym Jorku.

Zebrany tom listów i wyklejaneek *Inne pozytywne uczucia też wchodzią w grę* w szczególny sposób rejestruje wszystkie detale pocz-

⁴⁰ *Charakter pisma...*, s. 69–70.

nań profesora z Harvardu, który z niesłabnącą energią zabiegał o wprowadzenie twórczości Szymborskiej do świadomości amerykańskiej społeczności czytającej. „Zanosi się coraz wyraźniej na to – pisał w trakcie rozmów wydawniczych – że *Widok...* będzie sensacją i rzuci Amerykę na kolana” (s. 149). Na tę rolę wykraczającą poza wyłącznie profesję tłumacza zwracał uwagę również Fiut:

Korespondencja ta uzmysławia, ile torująca sobie stopniowo drogę do Nagrody Nobla Wisława Szymborska zawdzięczała, co poetka oczywiście umiała dostrzec i docenić, mistrzowskim przekładom Barańczaka oraz jego usilnym staraniom publikowania ich w Stanach Zjednoczonych – czy to w prestiżowych czasopiśmie oraz miesięcznikach, czy też, później, w formie osobnych książek. Jakże wymowny dowód szlachetnej bezinteresowności⁴¹.

Początkowo profesjonalna relacja dwojga poetów z czasem przerodziła się w przyjaźń budowaną na empatii i wzajemnym oczarowaniu. Wspominając pobyt w Polsce i spotkanie z Szymborską, Barańczak w liście do niej pisał:

[...] mimo całej Twojej skromności wiesz dobrze, co dla mnie znaczyły Takie Słowa z Takich Ust. Nie wiem, czy kiedykolwiek w życiu posłyszałem coś równie dla mnie cennego i ważnego. A także – nie ukrywam – niesłuchanie pomocnego, bo mimo obnoszenia po świecie pewnej siebie miny i optymistycznej filozofii życiowej, jestem oczywiście na co dzień i w środku (i to z pewnością wiesz – musiałś mnie już dawno rozgryźć) wydany na tak zwaną pastwę zwątpień o całkiem zasadniczym charakterze.

s. 177

Ta intymna niemal wypowiedź obrazuje szczególną więź, która zawiązała się pomiędzy obojgiem twórców. Dotyczyła ona spraw nie tylko zawodowych, ale w miarę postępów choroby Barańczaka

⁴¹ A. Fiut: *Zabarwione humorem męstwo bycia...*, s. 159.

także jego sytuacji zdrowotnej. „Kochany Stasiu! Nareszcie zrozumiałeś, że się o Ciebie ciągle niepokoję” (s. 254) – pisała Szymborska – „Cierpię, kiedy nie mam od Was wiadomości” (s. 287), „tęsknię za Wami oczekuję jakiegoś słówka” (s. 338). W wyklejance noworocznej przesyłała życzenia: „Tobie, fenomenalny Staszku, życzę odmiany zdrowia na lepsze – nic w nadchodzącym roku nie sprawi mi większej radości!” (s. 228). Barańczak od czasu do czasu przeproszał za dłuższą przerwę w korespondencji spowodowaną złym stanem zdrowia, krótko informował o lekach i nowych terapiach, symptomach choroby, zawsze jednak bez utyskiwania i uskarżania. Uspokajająco odpisywał na przykład: „Z moim zdrowiem – wbrew temu, co możesz słyszeć, bo wiem, że krążą na ten temat różne przesadzone pogłoski – nie jest wcale tak źle” (s. 203), „niepokoilem Cię wzmiankami o moim zdrowiu: nie jest to naprawdę nic poważnego – pospolite dolegliwości neurologiczne, których objawy można zmniejszyć połykając odpowiednie pigułki” (s. 106), „ostatnio sytuacja trochę się poprawiła, wszedł mianowicie na rynek nowy lek, który zażywam już od miesiąca a który przedłuża – w sumie o parę godzin w ciągu dnia – moje okresy względnie dobrego samopoczucia, kiedy to mogę jako tako pisać” (s. 242). Szymborska oczywiście niezwłocznie odpisywała: „Nie muszę chyba dodawać, jak bardzo chcę, żeby to nowe lekarstwo nadal dobrze skutkowało – aż do chwili, kiedy wymyślą nowe, jeszcze lepsze...” (s. 244). Na przełomie wieków pojawiały się jednak i tragiczniejsze w tonie informacje o postępującej chorobie Parkinsona, łagodzone zawsze poszukiwaniem pozytywnych stron takiego stanu, ku zadowoleniu piszącego, wykluczających z obowiązków społecznego życia, utrudniające jednak czy wręcz uniemożliwiające stałe wykonywanie zaplanowanych tłumaczeń. Barańczak nadmieniał na przykład, że pracuje: „mając co dzień, wcześniej rano, ledwie parę godzin, w ciągu których mogę normalnie funkcjonować przy biurku” (s. 249). To pełne żalu i skargi wyznanie kontrował zaraz wywoodem, mającym podtrzymać nadzieję:

A tak źle jeszcze ze mną nie jest: powtarzam sobie codziennie, że w gruncie rzeczy jestem wybrańcem losu, to znaczy, jeśli

już musiałem na coś zachorować, to akurat ta choroba dla mnie i akurat w tym czasie historycznym jest stosunkowo nie-najgorsza. Zmusza mnie na przykład (z powodu trudności z chodzeniem i równowagą) do siedzenia w domu: i bardzo dobrze – tak się składa, że całe życie byłem domatorem. Unie-możliwia występy publiczne? Świetnie dla mnie i dla publiczności – wiadomo, że jako mówca czy recytator nigdy nie byłem wiele wart. A już najlepsze jest to, że zacząłem chorować w odpowiednim momencie historycznym, kiedy już odkryto rolę dopaminy i wynaleziono różne zastępujące ją albo wspomagające leki [..], co mi pozwoliło dożyć do obecnych lat, w ciągu których tyle się dzieje w dziedzinie badań nad Parkinsonem, że naukowcy zapowiadają właśnie zupełnie nowy lek, wreszcie leczący chorobę (metodą regeneracji komórek) a nie tylko łagodzący jej objawy, i to w ciągu najbliższych pięciu lat. Wystarczy więc tylko trzymać się te parę latek i czekać cierpliwie, co też zrobią.

s. 249–250

W 2001 roku Barańczak poddany został nowej, będącej w fazie testów terapii, o czym powiadał Szyborska:

Nie żebym czuł się gorzej – od kilku tygodni czuję się wyraźniej lepiej, dzięki nowemu leki, które jest jeszcze „w próbach”, tzn. nie zatwierdzone oficjalnie, mam jednak do niego dostęp jako jeden z tych chorych, na których specyfik właśnie przez ostatnie 8 miesięcy próbowano. Jest to leki nie tyle leczące chorobę ile łagodzące jej objawy, ale dobre i to.

s. 288

Szyborska stale niepokoiła się o zdrowie Barańczaka i przypominała na wyklejankach: „proszę o jakieś słoweczko!” (s. 248). Korzystała też z okazji spotkań z przyjaciółmi, by wypytać o szczegóły postępującej choroby poety i sytuację życiową Barańczaków. Pisała między innymi: „Aniu i Staszku! Jest u nas w Krakowie Clare i mówimy ciągle o Tobie i Tobie” (s. 298), „przepytuję każdego, kto u Was gościł. I zawsze rozmawiamy o Was z miłością i tęsknotą” (s. 301),

„ciągle o Was myślę, jak o Osobach z najbliższej rodziny” (s. 254). Innym razem na wyklejance notowała:

Była u mnie na wsi Clare [...]. Było trochę tak, jakbyście i Wy byli z nami... No ale trochę tylko, bardzo trochę... Tęsknię za Wami

s. 279

W liście, tym razem skierowanym do Anny Barańczak, która planowała przyjazd do Polski, Szyborska pisała:

Wszyscy tu na Ciebie, a ściślej na Was Oboje czekają. Bo jak Ty jesteś, to i odrobinę Staszka jest z Tobą zawsze. I vice versa.

s. 301

Podobnie Ryszard Krynicki, wspominając spotkania z Szyborską, zwracał uwagę na troskę i czułość, jakimi poetka darzyła Barańczaka. W wywiadzie mówił: „prawie za każdym razem, kiedy się widzieliśmy, kiedy nas odwiedzała albo kiedy zapraszała nas do siebie, pytała o Staszka, i jak dojmująco mówiła o jego nieubłaganej chorobie”⁴². Te fragmenty rozmów o nim i towarzyszące temu uczucia odnalazł później Krynicki w rękopisach nieukończonych utworów Szyborskiej w trakcie kompletowania do druku jej ostatniego tomu zatytułowanego *Wystarczy*. „Przygotowując do druku jej ostatnie wiersze – mówił – nie potrafiłem odczytać trzech fragmentów jednego z jej rękopisów, i dopiero wtedy, kiedy udało mi się odczytać słowo »Newtonville«, zrozumiałem, iż te z trudem odczytane słowa to echo jej tamtych słów, tamtych rozmów – i że układają się w przejmujące do głębi linijki wiersza, którego nie zdążyła napisać”⁴³. Krynicki zamieścił je w tomie *Wystarczy* w części zatytułowanej *Wiersze ostatnie (Faksymilia i opis rękopisów)*, gdzie znajdują się odczytane z kartek i notatników fragmenty zamierzonych i nieukończonych utworów. Na jednym z rękopisów poetka zapisała trzy

⁴² *Charakter pisma...*, s. 68.

⁴³ *Ibidem*.

notatki, jak czytamy w komentarzu, „do zamierzonego wiersza o Stanisławie Barańczaku”:

- [1] *Więc można żyć / w dwóch miejscach równocześnie / na przykład tu w Krakowie / i tam w Newtonville*
- [2] *to drugi wpis / w księdze zażaleń / że każdy cierpi / w swój / niepodzielny sposób*
- [3] *Każdy z przyjaciół / cierpiałby tylko trochę / i tylko kilka minut / w ciągu doby⁴⁴*

Z równym przejęciem śledziła Szymborska późną poezję Barańczaka. Po ukazaniu się *Podróży zimowej*⁴⁵ pisała: „bardzo mocno przeżyłam Twoje Szubertowsko-Barańczakowskie pieśni!” (s. 189). *Chirurgiczną precyzję*⁴⁶ powitała wyrazami „podziwu i radości”, dopowiadając:

Podziw – zgoda, ale skąd radość? Przecież to są wiersze bardzo niewesołe? No właśnie, to jest ta tajemnica – jeśli coś wypowiedziane jest z odwagą, bez taniego sentymentu, i w sposób warsztatowo doskonały, nie potrafi przygnębiać...

s. 244

Na ostatni opublikowany utwór Barańczaka zatytułowany *Hemofilia*⁴⁷, dedykowany Czesławowi Miłoszowi, Szymborska zareagowała słowami: „Czytałam Twój wstrząsający wiersz w »Zeszytach Literackich«” (s. 287). Poeta odpisywał: „jestem Ci naprawdę niezmiernie wdzięczny za to, co piszesz w pocztówce o moim wierszyku” (s. 289). Słowa te pochodzą z ostatniego listu, jaki Barańczak wysłał do Szymborskiej, obiecując w zakończeniu odezwać się „po-

⁴⁴ W. Szymborska: *Wystarczy*. Red. R. Krynicki. Kraków 2011, s. 25.

⁴⁵ S. Barańczak: *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1994.

⁴⁶ Idem: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998.

⁴⁷ Idem: *Hemofilia*. „Zeszyty Literackie” 2001, nr 75. Wiersz przedrukowany został w *Wierszach zebranych* przygotowanych przez Wydawnictwo a5. Zob.: S. Barańczak: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006, s. 491–494.

nownie już nie po tak długiej przerwie” (s. 289). Noblistka kontynuowała korespondencję jeszcze przez kolejnych dziesięć lat, wysyłając do Anny i Stanisława Barańczaków swoje kolaże. Ostatnia jej wyklejanka z życzeniami wielkanocnymi pochodzi z 26 kwietnia 2011 roku.

wirus sensu

O miłości szczęśliwej w wierszach Stanisława Barańczaka i Wisławy Szymborskiej*

Zacznijmy od fragmentu wiersza Wisławy Szymborskiej:

Na przekór rachunkowi prawdopodobieństwa!
I powszechnemu dzisiaj przekonaniu!
Wbrew niezbitym dowodom, które lada dzień
mogą wpaść w ludzkie ręce! Ach, poezja!
[...]
Niestety, cóż. Ta z gruntu ryzykowna teza
[...]
i rozwinięcie jej w niefrasobliwym stylu
[...]
sprawiają, że ktoś temu wiarę da?
Z pewnością nikt. No właśnie.

Recenzja z nie napisanego wiersza, s. 221–222¹

* Niniejszy rozdział jest poprawioną i znacznie rozszerzoną wersją szkicu mojego autorstwa, pt. *Probabilistyka w poezji Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka*, pomieszczonego w: *Literatura polska w świecie*. T. 6: *Barańczak. Postscriptum*. Red. R. Cudak. K. Pospiszyl. Katowice 2016, s. 75–87.

¹ W. Szymborska: *Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*. Kraków 2001. Wszystkie cytaty z wierszy podaje za tym wydaniem, notując tytuł i numer strony.

Ten przepelniony ironią cytat pochodzi z wiersza Wisławy Szymborskiej zatytułowanego *Recenzja z nie napisanego wiersza*, który zamieszczony był w tomie *Wielka liczba*. Stanisław Barańczak, o czym wspominałam w poprzednim rozdziale, opublikował w „Tygodniku Powszechnym” recenzję tego zbioru, zatytułowaną *Posązek z soli*². Zwracał w niej uwagę na problematykę prawdopodobieństwa, ale przede wszystkim na wyeksponowane przez poetkę zjawisko „wielkiej liczby”:

Wyrażenie „wielka liczba” jest nam dobrze znane. Pobrzmiewa w naszych uszach natrętnym echem terminów statystycznych czy dziennikarskich frazesów, takich jak „prawo wielkich liczb” albo „doniesienia agencyjne mówią o wielkiej liczbie zabitych i rannych”. Myślę, że Wisława Szymborska celowo wybrała na tytuł swego tomu takie właśnie zestawienie słów: nie poetycką metaforę, ale frazeologizm ciągnący za sobą pozaliterackie skojarzenia. Dzięki tytułowi od pierwszej chwili lektury wkraczamy w świat poetycki, który manifestuje swój związek ze współczesnością, z dzisiejszą rzeczywistością zjawisk masowych, „wielkich liczb” – i zarazem naciskowi „prawa wielkich liczb” próbuje się przeciwstawić³.

Barańczak, odnosząc się do wiersza *Żona Lota*, który jest, jak zauważa, „pod wieloma względami kluczowy dla całego tomu i najbardziej chyba znamienny dla wyznawanej przez Szymborską koncepcji istoty ludzkiej”⁴, podejmuje problem możliwości. Wskazuje na różnicę między wykładnią mitu, który z założenia operuje perspektywą „wielkiej liczby”, oraz ujęciem poetyckim, które ukonkretnia i uczłowiecza pojedynczą egzystencję:

² S. Barańczak: *Posązek z soli*. „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 4. Recenzja następnie została przedrukowana w książce S. Barańczaka *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*. Paryż 1979.

³ S. Barańczak: *Etyka i poetyka...*, s. 130.

⁴ Ibidem, s. 132.

Żona Lota, ta, którą znamy z porzekadeł o „słupie soli”, której rodowodu biblijnego już nieraz nie pamiętamy, była – powiada nam wiersz – żywym człowiekiem. Mogła mieć tysiące ludzkich powodów, aby się obejrzeć: naturalny odruch buntu przeciw niezrozumiałemu zakazowi, poczucie samotności, lęk, gniew, czysty przypadek wreszcie. I już samo wyliczenie tych możliwych motywów wystarcza, aby poczuć wobec bohaterki ludzką solidarność i współczucie⁵.

Kwestia możliwości i prawdopodobieństwa stała się dla Barańczaka jednym z kluczowych zagadnień tomu *Wielka liczba*, jak i całej, dotychczasowej wówczas twórczości Szymborskiej. Do problematyki tej sięgnie autor *Chirurgicznej precyzji* również w swojej poezji.

Probabilizm (od łacińskiego słowa *probabilis* – ‘prawdopodobny’) jest teorią filozoficzną rozwijaną w starożytności, którą historycy filozofii umiejscawiają między dogmatyzmem a sceptycyzmem. Neguje on możliwość poznania prawdy absolutnej, ale dopuszcza istnienie prawd prawdopodobnych⁶. W czasach współczesnych probabilistyką, nazywaną także teorią prawdopodobieństwa, określa się dział matematyki zajmujący się zdarzeniami losowymi. Poddaje on analizie takie zjawiska, które nie podlegają determinizmowi, ale wynikają ze zmiennych losowych. Początki badań nad tą teorią sięgają XVII wieku, kiedy powstały pierwsze założenia matematycznych obliczeń prawdopodobieństwa sformułowane przez Pierre’a de Fermata oraz Blaise’a Pascala⁷.

W polskiej poezji współczesnej, jak słusznie zauważał Barańczak, problematyka prawdopodobieństwa zyskała pierwszorzędne znaczenie w poezji Wisławy Szymborskiej, autorki wiersza *Wielka liczba*, ale także *Wszelki wypadek* czy *Możliwości*. Założenia filozoficzne Pascala, Leibniza, Berkeleya przywoływane są w rozważaniach na temat jej twórczości. Pojęcia z zakresu teorii prawdopodobieństwa,

⁵ Ibidem, s. 133.

⁶ J. Didier: *Słownik filozofii*. Przeł. K. Jarosz. Katowice 1992, s. 276.

⁷ A.R. Lacey: *Słownik filozoficzny*. Przeł. R. Matuszewski. Poznań 1999, s. 229–233.

zaczernięte z filozofii oraz matematyki, w sposób niejako metaforyczny bywają wykorzystywane w interpretacji jej utworów lirycznych. Wojciech Ligęza na przykład zagłębiał się w miarach i liczbach autorki tomu *Sto pociech*⁸, Stanisław Balbus pisał wręcz o jej probabilistycznej metafizyce oraz światach możliwych⁹, do tej ostatniej kategorii odwoływał się także Marian Stala, zastanawiając się nad relacją między „światem danym faktycznie a światem możliwym” w poetyckim uniwersum autorki *Ludzi na moście*¹⁰. Właśnie w kontekście teorii prawdopodobieństwa chciałabym się przyjrzeć wybranym zagadnieniom obecnym w poezji Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka.

Świat ukazywany w wierszach autorki *Wołania do Yeti* jawi się jako dany w nadmiarze, w przesycie, jak mówi poetka, w „wielkiej liczbie” (*Wielka liczba*, s. 199). Nie udaje się go objąć świadomością, nie można go pojąć w całości, doświadczyć we wszystkich przejawach. „Nie dziwi zatem – pisze Iwona Gralewicz-Wolny – że poetka jest wobec wielkich cyfr programowo nieufna”¹¹. Ta ontologiczna wielość różnorodności potencjalnie mogłaby stwarzać nieskończone możliwości, ustanawiać, jak w wierszu *Dworzec*, „raj [...] prawdopodobieństwa” (s. 123). Tak się jednak nie dzieje. Jak ukazuje Szymborska, kondycja człowieka, który istnieje „zanadto w jednej osobie” (*Zdumienie*, s. 181), znacznie go ogranicza. Dlatego w wierszu *Pod jedną gwiazdką* zapisuje:

Przepraszam wszystko, że nie mogę być wszędzie.

Przepraszam wszystkich, że nie umiem być każdym i każdą.

Pod jedną gwiazdką, s. 195

⁸ Tytuł *Miary i liczby* nosi jeden z rozdziałów książki Wojciecha Ligęzy. Zob. Idem: *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*. Kraków 2001, s. 315–358.

⁹ Nazwą „światy możliwe” posłużył się Stanisław Balbus w tytule jednego z rozdziałów książki. Zob. S. Balbus: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków 1996, s. 126–153.

¹⁰ M. Stala: *Dość czytania Szymborskiej*. W: Idem: *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*. Kraków 1991, s. 141.

¹¹ I. Gralewicz-Wolny: *Tysiąc i jeden. Wobec liczby*. W: Eadem: *Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*. Katowice 2014, s. 60.

Różnorodność świata daje potencjalne szanse na ich wielorakie spełnienie. Mówi o tym wiersz zatytułowany *Możliwości* (s. 277). Wyrażona jest w nim, jak zauważa Marian Stala, „apologia możliwości pojmowanej jako antidotum na nadmiar porządku, określoności, ogólności, utopijnych ideologii”¹². Wiersz składa się wyłącznie z długiego szeregu wyliczeń, które ukazują możliwość wyboru, przywilej decydowania, ale zarazem konieczność i przymus dokonywania wyboru. Im więcej wyliczeń i wskazywanych w wierszu „możliwości”, tym bardziej objawia się cząstkowość oraz fragmentaryczność ludzkiego doznawania świata. Szeroko zakrojone brzegowe granice prawdopodobieństwa w jednostkowym doświadczeniu objawiają się zaledwie w szczątkowym i fragmentarycznym wymiarze.

Problem potencjalnego nadmiaru różnych możliwości, jakie oferuje człowiekowi otaczający świat, prowadzi poetkę do zagadnień ontologicznych i pytań dotyczących konieczności wyboru. W wierszu *Wielka liczba* zapisuje zatem:

Wybieram odrzucając, bo nie ma innego sposobu,
ale to, co odrzucam, liczebniejsze jest,
gęstsze jest, natarczywsze jest niż kiedykolwiek.

Wielka liczba, s. 199

„Reszta – dodaje poetka – w przesłepienie idzie, / w niepomyślenie, w nieodżałowanie” (s. 199). Szymborska, zauważa Wojciech Lięża, „używa języka miar i liczb, chcąc dokładnie określić to, co nieokreślone. Zorientować się w skali oraz ilości rzeczy tego świata, wiedząc z góry, że jest to przedsięwzięcie daremne”¹³. Jej „buchalteria metafizyczna” przynosi ostatecznie w rozliczeniu jedynie „bilanse elegijne”¹⁴.

Do wiersza *Wielka liczba* Szymborskiej nawiązywał Barańczak w szkicu *Tablica z Macondo*, rozważając paradoksalny fenomen utworu

¹² M. Stala: *Wolę możliwości. Trzeci raz o jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 68.

¹³ W. Lięża: *O poezji Wisławy Szymborskiej...*, s. 316.

¹⁴ Ibidem, s. 340.

lirycznego, którego sztuka polega na „zmieszczeniu maksimum znaczeń w ograniczonej liczbie znaków”¹⁵. Podobnie jak autorka *Wołania do Yeti* zastanawiał się, pisząc:

Jeśli już samego siebie z całym bagażem myśli i wyobraźni tak trudno ulokować w ciasnym przedziale wiersza, to co powiedzieć o tłumie innych pasażerów, tak ogromnym, że w gruncie rzeczy równoznacznym z pojęciem Wszystkiego? Już sama przytłaczająca nas, nieprzeliczona wielość innych istnień ludzkich – przeszłych, teraźniejszych i przyszłych [...] – stawia nas wobec konieczności eliminacji i wyboru, przy których nie sposób uchylić się od poczucia winy¹⁶.

Powstaje jednak pytanie, co rządzi „rajem [...] prawdopodobieństwa”, fortunnością probabilistycznych zdarzeń losowych? Szyborska z przekonaniem twierdzi, że to przypadek. Jeszcze w latach siedemdziesiątych Zbigniew Bieńkowski pisał: „Życie jest u niej królestwem przypadku w skali kosmicznej i mikroskopijnej”¹⁷. Podobnie Marian Stala w kontekście wiersza *Możliwości* zauważał: „Szyborska chciałaby widzieć świat jako pole możliwości, jako chaos umożliwiający swobodne, twórcze istnienie [jednakże – J.D.P.] owa całość zjawia się zazwyczaj nie jako domena racji i porządku, lecz jako przestrzeń przypadku, bezsensu, destruktywnego chaosu”¹⁸.

Przede wszystkim samo istnienie – poszczególne, własne, to, które się wydarzyło i wydarza – jest dla poetki nieustannie zastanawiającym przypadkiem, niewiarygodnie powstałym fenomenem. W wierszu *Może być bez tytułu* ze zdziwieniem konstatuje:

¹⁵ S. Barańczak: *Tablica z Macondo albo najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*. W: Idem: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 230.

¹⁶ Ibidem, s. 231–232.

¹⁷ Z. Bieńkowski: *Zwyczajność*. „Kultura” 1972, nr 34, s. 5.

¹⁸ M. Stala: *Wolę możliwości...*, s. 68–69.

Zawiły jest i gęsty haft okoliczności.

[...]

Tak się złożyło, że jestem i patrzę.

Może być bez tytułu, s. 288

Tkaninę życia tworzy więc splot nitek – okoliczności, „zawiłych” i „gęstych”, które składają się na poszczególne, w sposób przypadkowy utkane, istnienie. W wierszu *W zatrzęsieniu* poetka napisze:

Jestem kim jestem.

Niepojęty przypadek

jak każdy przypadek.

Inni przodkowie

mogli być przecież moimi,

a już z innego gniazda

wyfrunęłabym,

W zatrzęsieniu, s. 326

Oprócz fenomenu życia najbardziej niezwykłym przypadkiem, niemal cudownym splotem okoliczności jest, zdaje się mówić Szymborska, miłość spełniona i szczęśliwa. W horyzoncie roztaczanych możliwości, ale także prześlepień, niepomyśleń, nieodżałowań, tego wszystkiego, co zostaje odrzucone, pojawienie się dwojga ludzi, których linie losu połączy miłość, wydaje się mało prawdopodobne. A jednak to przypadek sprawia, jak ukazuje Szymborska, że sytuacja taka może się zdarzyć. Mówi o tym wiersz zatytułowany *Miłość od pierwszego wejrzenia*:

Oboje są przekonani,

że połączyło ich uczucie nagle.

[...]

Bardzo by ich zdziwiło,

że od dłuższego czasu

bawił się nimi przypadek.

Jeszcze nie całkiem gotów

zamienić się dla nich w los,

zbliżał ich i oddalał,
zabiegał im drogę
i tłumiąc chichot
odskakiwał w bok.

*Miłość od pierwszego
wejrzenia*, s. 306

Miłość zatem jawi się jako gra przypadku, zabawa losu, który czasem, za sprawą tkania niepojętego splotu, okazuje się fortunny, spełniony, przynoszący uczucie zrodzone, jak wydaje się zakochanym, od pierwszego wejrzenia¹⁹.

Miłość oceniana w perspektywie probabilistycznej jest więc zjawiskiem mającym małe szanse na zaistnienie, w granicach prawdopodobieństwa zdarzeniem prawie niemożliwym, choć jednak czasem urzeczywistnionym. W wierszu *Seans* ta szansa kalkulowana jest jako jedna na miliardy:

Przypadek obraca w rękach kalejdoskop.
Migocą w nim miliardy kolorowych szkiełek.
I raptem szkiełko Jasia
brzdęk o szkiełko Małgosi.

Seans, s. 304

Obracający się kalejdoskop okoliczności za sprawą przypadku, jak w teorii prawdopodobieństwa, wywołuje zdarzenie losowe – spotkanie dwojga osób, dla których rodzi się szansa na wzajemną miłość. „Szczęśliwa miłość – zauważyła Wiesława Wantuch – jest równie możliwa i niespodziana jak każdy cud popsolity”²⁰. Dzieje się tak, po-

¹⁹ Trzeba tu jednak wspomnieć o ujawniającym się w wierszu ironicznym i sceptycznym dystansie Szyborskiej. Miłość od pierwszego wejrzenia, jak zauważa w interpretacji Adam Poprawa, nie istnieje. „Nie tyle jednak – pisze – z powodu takich czy innych postanowień losu, co z tej przyczyny, że – jak wszystko inne – okazuje się »tylko ciągiem dalszym«” (s. 153). Zob. A. Poprawa: *Miłość po wielu wejrzeniach*. W: Idem: *Formy i afirmacje*. Kraków 2003, s. 154.

²⁰ W. Wantuch: *Miłość na wieży Babel*. (O liryce miłosnej Wisławy Szyborskiej). W: *Radość czytania Szyborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Oprac. S. Balbus, D. Wojda. Kraków 1996, s. 168.

nieważ świat w rozpoznaniu Szyborskiej „jest domeną przypadku i przypadkowości – tłumaczy Stala – jest dziwną grą, w którą nie wiadomo kto gra z nie wiadomo kim wedle niejasnych reguł”²¹.

Ten fortunny zbieg okoliczności, którym jest miłość wzajemna, opisze poetka także w wierszu „...*Nicość przenicowała się także i dla mnie*”. Za sprawą tytułowego słowa „nicować” przywołuje ona także metaforykę tkania losu. Działanie przypadku, przekonuje, może prowadzić do splecenia nitek życia dwojga kochanków we wspólny los:

A mnie tak się złożyło, że jestem przy tobie.
I doprawdy nie widzę w tym nic
zwyczajnego.
„...*Nicość przenicowała się także i dla mnie*”, s. 194

Nadzwyczajność miłości szczęśliwej i spełnionej, fortunny spłot przypadków i okoliczności są w perspektywie probabilistycznej tyleż możliwe, co bardzo rzadkie, tym bardziej więc niezwykle i cenne. W wierszu tym kryje się, jak zauważa Stanisław Balbus, „wyłoniona w chwili nagłego miłosnego olśnienia [...] chęć natychmiastowego zwierzenia się ukochanemu z doznanej epifanii”²². W jej błysku oboje dostrzegają otaczające uniwersum i wspólne w nim istnienie „jako rzecz niezwykłą, cudownie nieprawdopodobną wobec niezmiernych obszarów możliwości ich niezaistnienia”²³. Na tym polega, przekonywał Jerzy Kwiatkowski w odniesieniu do tego wiersza, „jedna z najcenniejszych wartości poetyckich: w tym, co zwyczajne, zobaczyć niezwykłość, zagadkowość, cudowność”²⁴.

Ta właśnie perspektywa teorii prawdopodobieństwa musiała w sposób inspirujący poruszyć wyobraźnię Stanisława Barańczaka. W wierszu zatytułowanym *Madrygał probabilistyczny*, należącym do cyklu *Piosenki, nie śpiewane Żonie (wyłącznie z małodusznego braku*

²¹ M. Stala: *Smutek Szyborskiej*. W: Idem: *Druga strona...*, s. 72–73.

²² S. Balbus: *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 86.

²³ Ibidem, s. 87.

²⁴ J. Kwiatkowski: *Wisława Szyborska*. W: Idem: *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska. Kraków 1995, s. 141.

wiary we własne możliwości wokalne), autor *Chirurgicznej precyzji*, podobnie jak Szymborska, zakreśla warunki fortunności wspólnego spotkania małżonków:

I patrz, co narobiłaś:
 – och ty niewybaczalna –
 dość, że się narodziłaś
 – och ty nieobliczalna –
 w tym jednym miejscu
 i w tym momencie
 zarazem,
 a wirus sensu
 już siał w bezsensie
 zarazę.
 A szanse były jak kwadrylion
 do jednego,
 że chwila z miejscem się rozminą
 i nic z tego;
 że tu żyć będziesz, lecz dopiero
 w przyszłej erze,
 lub żyjesz dzisiaj, ale w Peru
 czy w Canberze.
 Madrygał probabilistyczny, s. 60–61²⁵

Podstawowym warunkiem wspólnego spotkania dwojga kochających się osób jest pojawienie się w tej samej czasoprzestrzeni, w jednym miejscu i czasie zarazem. Drobną zmianą – inna era, inna przestrzeń: Peru, Canberra – mogłaby doprowadzić do rozminięcia się obu trajektorii losu, do sytuacji nieurzeczywistnienia się ich wspólnego życia. Granice prawdopodobieństwa, które Szymborska szacowała: jeden na miliardy, Barańczak znacznie rozszerza i hiperbolizuje, ustalając szanse na „kwadrylion do jednego”. W tej perspektywie możliwość spotkania graniczy niemal z cudem. A jednak,

²⁵ S. Barańczak: *Madrygał probabilistyczny*. W: Idem: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 60–61. Cytaty z wiersza podaję za tym wydaniem.

mówi podmiot, „przypadki nieuchronne [...] / wiodły cię w moją stronę” (*Madrygał probabilistyczny*, s. 60). Wśród wielkiej liczby możliwych przecięć czasoprzestrzeni ten jeden punkt zbieżny był dla nich mocą przypadków nieuchronnie pisany.

Perspektywa probabilistyczna obecna jest także w wierszu Barańczaka *Wrzesień 1967*, pochodzącym z tomu *Widokówka z tego świata*. Utwór opowiada o wspólnej nocy zakochanych spędzonej na campingu nad morzem:

I jakim prawem mieliśmy w sobie aż tyle
nieprzeznaczenia, aby w bezsennym przedziale
spędzić noc, wysiąść, drząc z zimna, i znaleźć
między dnem szarych chmur a warstwą rudych szpilek
śliski od mżawki, pusty po sezonie camping –
[...] aby w przemokniętym
domku z dykty nie zwlekać już ani przez chwilę
dłużej i paść w ubraniach na nagi materac
i, niezdarnie zdzierając je z siebie, docierać
do nas, odnalezionych Bóg wie jakim cudem
i jakim trafem;

Wrzesień 1967, s. 26–27; podkr. – J.D.P.²⁶

Zakochani po wspólnie spędzonej nocy w epifanijnej iluminacji postrzegają się jako „odnalezieni” „cudem” i „trafem”. W horyzoncie prawdopodobieństwa i nieskończonych możliwości uświadamiają sobie niezwykłość tego spotkania. Dopiero perspektywa probabilistyczna unaocznia wyjątkowość tego zbiegu okoliczności, znikomość szans na jego zaistnienie, które przypadkiem, cudem, trafem się dokonało. Być może jest w tym wierszu przywołana nawet pewna sfera metafizyczna, jednak wypowiedź podmiotu zamyka się w domenie pytań, domysłów, hipotez. Wspólne spotkanie stało się bowiem, w ich przekonaniu, naruszeniem praw świata: „jakim właściwie cudem, jakim trafem, jakim / prawem wszystko ma

²⁶ Zob. S. Barańczak: *Wrzesień 1967*. W: Idem: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 26–27.

odtąd pozostać tym samym” (s. 27) – pytał w zakończeniu podmiot tego wiersza.

Dla Barańczaka, podobnie jak dla Szymborskiej, miłość szczęśliwa, spełniona i zaspokojona jest najważniejszym doznaniem człowieka, stanem wyjątkowym, który narusza zastany porządek świata, przekracza reguły jego funkcjonowania. Mówi o tym wiersz Szymborskiej *Miłość szczęśliwa*:

Miłość szczęśliwa. Czy to jest normalne,
czy to poważne, czy to pożyteczne –
[...]
Czy to obraża sprawiedliwość? Tak.
Czy narusza troskliwie piętrzone zasady,
strąca ze szczytu moral? Narusza i strąca.
Miłość szczęśliwa, s. 192

Kategoryczne odpowiedzi nie pozostawiają wątpliwości: miłość szczęśliwa okazuje się zanegowaniem ładu świata, jest stanem anormalnym, cudem, trafem, naruszeniem wszelkich zasad. Tak też powie Barańczak w *Madrygale probabilistycznym*: „I przez te wszystkie lata [...] podważasz wciąż ład świata” (s. 61). Dlatego obcowanie dwojga wybranych przez los kochanków staje się wydarzeniem na miarę wszechświata, poruszeniem uniwersum. Tak jest w wierszu Szymborskiej zatytułowanym *Jawność*:

Oto my, nadzy kochankowie,
piękni dla siebie – a to dosyć –
odziani tylko w listki powiek
leżymy wśród głębokiej nocy.
Ale już wiedzą o nas, [...]
Jawność, s. 30

W dalszej części wiersza wyliczone zostały: przedmioty, rośliny, zwierzęta, stany natury, żywo zainteresowane losem obojga kochanków. Miłość, która zaistniała, dzięki przypadkowi zbiegła się w cza-

sie i przestrzeni, godna jest uwagi i zainteresowania całego świata, podglądania i komentowania. Staje się przez to wydarzeniem, jak podkreśla tytuł wiersza, jawnym.

Szyborska przydaje też miłości wyjątkowy status. Kochankowie, jak w wierszu *Miłość szczęśliwa*, są „wywyższeni ku sobie”, ponadto w tym wywyższeniu nie podlegają działaniu czasu. W wierszu *Obmyślam świat* Szyborska pisze:

Czas [...]

nie będzie mieć najmniejszej władzy

nad kochankami, bo zbyt nadzy,

bo zbyt objęci, z nastroszoną

duszą jak wróblem na ramieniu.

Obmyślam świat, s. 58–59

Przekonanie o tym, że miłość jest stanem wyjątkowym, przewyższającym wszystkie inne, obecne jest także w wierszu Barańczaka 4.2.80: *Śnieg V* z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*:

Milczkiem opadający, chyłkiem bielący się śniegu,
cóż w lutym, za oknem, nad ranem może być w tobie jasnego

bardziej niż to, że trzeba pod kołdrą jedną i ciepłą
objąć się, spleść ze sobą obydwaj sny, nim uciekną

przed świtem; niż to, że trzeba do nastroszonej piersi
przemówić ciepłym językiem [...]

[...]

niż to, że pokój rozwidnia

ten chłód nagi, wilgotny, przed którym tylko nagie,
wilgotne ciepło chroni – i to, co zrywa się nagle,

dwoiste, jednolite, zdławione, nie do zniesienia,
wzbijające się z krzykiem, jawne i mroczne jak ziemia.

4.2.80: *Śnieg V*²⁷

²⁷ Zob. S. Barańczak: 4.2.80: *Śnieg V*. W: Idem: *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Kraków 1980, s. 49.

W wierszu 4.2.80: *Śnieg V* jak dźwięki echa powracają przywołane wcześniej fragmenty wierszy Szyborskiej²⁸. „Nadzy kochankowie”, „jawność”, „nastroszona dusza” przenikają do tekstu Barańczaka w odmiennych konfiguracjach metafor. Śnieg, żywioł natury, jak w utworze *Jawność*, staje się świadkiem ich miłości i jej ujawnienia. Inaczej niż Szyborska, dla której jawność aktu miłości stawiała się *teatrum* dla natury, autor *Tryptyku*... ową jawność łączy z tym, co wilgotne, cielesne, mroczne jak ziemia. Wyrażenie „nastroszona dusza” z wiersza Szyborskiej *Obmyślam świat* w *Śniegu V* wytraca metafizyczny kontekst i przekształcone zostaje w część ciała – „nastroszoną pierś”. „Nastroszenie” sprowadzone zostaje do sfery sensualnej, somatycznej, gdy bohater wyznaje, że „trzeba do nastroszonej piersi / przemówić ciepłym językiem”. Jawne *teatrum* dla świata i nastroszona dusza przejętych i wylęknionych kochanków Szyborskiej odnajdują zmienione znaczenia w intymnej i cielesnej przestrzeni wiersza Barańczaka.

Istnieje jednak zasadnicza różnica w podejściu Szyborskiej i Barańczaka do istoty miłości. Autorka tomu *Chwila* postrzega zjawiska w ich ulotności, podkreśla nietrwałość, zmienność, zanikanie. „Na chwilę tu jestem i tylko na chwilę” – napisze w wierszu *Urodziny* (s. 182). Świadomość tego atroficznego procesu, jak zauważa Anna Legeżyńska, wywołuje „tonację nie tyle tragiczną, co elegijną”²⁹. Tak dzieje się również z miłością³⁰. W wierszu *Nic dwa razy* poetka zapi-

²⁸ Interesująca wydaje się tu pewna szczególna zbieżność. Stanisław Barańczak w 1972 roku jako redaktor działu literackiego w miesięczniku „Nurt” zwrócił się do Wisławy Szyborskiej z prośbą o jej wiersz, który następnie mógłby zostać opublikowany w tym czasopiśmie. Poetka niebawem nadesłała właśnie *Obmyślam świat*. Wiersz ukazał się w „Nurcie” w 1973 roku (nr 2, s. 46). Szczegółowo piszę na ten temat w rozdziale piątym niniejszej książki.

²⁹ A. Legeżyńska: *Wisława Szyborska*. Poznań 1996, s. 118.

³⁰ Najbardziej osobistym wyznaniem poetki, podejmującym temat miłości i śmierci pozostaje, napisany po śmierci Kornela Filipowicza, wiersz *Kot w pustym mieszkaniu*. Marian Stala i Anna Węgrzyniak zaliczają go do „rachunków elegijnych” Szyborskiej. Zob. M. Stala: *Kot i puste mieszkanie. O jednym wierszu Wisławy Szyborskiej*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 56–59; A Węgrzyniak: *Umrzeć – tego nie robi się bliskim* („Kot w pu-

suje: „Jesteś – a więc musisz minąć” (s. 28). Stanisław Balbus ów nie-trwały stan miłości objaśnia następująco:

Miłość jest „cudem”, który jak z cudami bywa zawsze, tylko czasami i momentalnie w życiu się wydarza [...]. A zatem miłość-pełnia, miłość ekstazyjna [...] okazuje się egzystencjalnie i psychologicznie niemożliwa jako modus życia w jego „długim trwaniu”. [...] jest miłość w gruncie rzeczy niemożliwością ontologiczną, a przewyciężenie tej niemożliwości jest w istocie złudzeniem³¹.

Stąd w utworach autorki *Soli* pojawiający się motyw miłości niespełnionej, niezaistniałej, w perspektywie prawdopodobieństwa nieurzeczywistnionej³². Tak jest w wierszu *Dworzec*, który opowiada o niedoszłym spotkaniu, „raju utraconym / prawdopodobieństwa”, „poza zasięgiem / naszej obecności” (s. 123) – mówi osoba wypowiadająca się w wierszu. Utwór kończy się słowami:

Gdzie indziej.
Gdzie indziej.
Jak te słówka dźwięczą.

Dworzec, s. 123

Barańczak tymczasem w *Madrygale probabilistycznym* mówi jakby wręcz przeciwnie, opowiada o miłości spełnionej, szczęśliwej, ponadczasowej, w myśl logiki prawdopodobieństwa właśnie możliwej, chociaż „szanse były jak kwadrylion do jednego”. Co więcej, w przekonaniu poety uczucie łączące go z żoną jest nie tylko możliwe, ale przede wszystkim nieuchronne:

stym mieszkaniu” W. Szymborskiej). W: Eadem: *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glosy*. Bielsko-Biała 2004, s. 177–179.

³¹ S. Balbus: *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 114–115.

³² O różnych obliczach i rolach zakochanych kobiet w poezji Szymborskiej pisze J. Kisiel: „Nikt w rodzinie nie umarł z miłości”. *Szymborska po Pawlikowskiej*. W: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Red. J. Grądziel-Wójcik, K. Skibski. Kraków 2015, s. 32–53.

Przypadki nieuchronne
 [...] wiodły cię w moją stronę
 [...] aż w innym miejscu,
 w innym momencie
 porządek
 naszego sensu
 znalazł w bezsensie
 początek.
Madrygał probabilistyczny,
 s. 60

Melancholijno-nostalgiczne słowa Szymborskiej „Gdzie indziej. Gdzie indziej” powracają w wierszu Barańczaka w wyrażeniach „w innym miejscu”, „w innym momencie”, ale tylko po to by, wbrew autorce *Wołania do Yeti*, zakomunikować nieuchronne, kierowane przez przypadki zbliżenie i połączenie z ukochaną. Towarzyszy temu przemiana jakościowa świata: oto w jego bezsensie wraz z narodzinami wybranki powstaje nowy porządek wspólnego ich losu i „sensu”. Zauważa Arent van Nieukerken: „Człowiek jest istotą stwarzającą sens. Nawet w obliczu przypadkowości bytu (czyli wbrew wszelkiemu *prawdopodobieństwu*) [...] nie rezygnuje z czynów sensotwórczych”³³. W odniesieniu do *Madrygału probabilistycznego* badacz zauważał:

Sens jawi się tu jako anomalia na ciele bezsensu, nie jest w stanie uzasadnić swej własnej prawomocności. Po prostu *jest*, lecz jako „niepodważalnego” faktu egzystencjalnego nie wolno nam go lekceważyć. Może nic nie dowodzi, lecz o wszystkim decyduje, np. o tym, że myśmy *wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu* się zesзли³⁴.

³³ A. van Nieukerken: *Zasady konstruowania zdarzenia w poezji Stanisława Barańczaka*. W: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 142.

³⁴ *Ibidem*.

Takiej przemiany „bezsensu” w porządek wspólnego „sensu” dokonać może tylko osoba niezwykła. I tak przedstawia ją poeta w *Madrygale probabilistycznym*: „I przez te wszystkie lata [...] podważasz wciąż ład świata” (s. 61). Chociaż bohaterka wiersza pozostaje zaledwie zarysowana, pozbawiona głosu, to wyznania madrygalisty, jak zauważa Bogumiła Kaniewska, w słownych wariacjach prowadzą do przeświadczenia „wiążącego istnienie sensu, ładu i miłości w świecie z jedną osobą. Z NIA”³⁵.

W *Madrygale probabilistycznym*, zgodnie z zasadą formy XIV-wiecznego madrygału, Barańczak tworzy kompozycję wielogłosową. Wyowiedź podmiotu, dominująca w tekście, którą uznać można za *cantus firmus*, wzbogacona jest głosem chóru, co w zapisie wiersza zaznaczone jest wersalikiem. Głos chóru z przerażeniem komentuje poczynania zakochanej kobiety, śpiewa: „och ty nieobliczalna”, „och ty nieprzeczuwalna”, „och ty niepoczytalna”. Jej niezwykle narodzenie, zjawienie się i istnienie, które wprowadza zamęt podważając ład świata, prowadzi w końcu do uznania, iż jest ona „niepodważalna” w swym działaniu, a ostatecznie także „niepowtarzalna”.

W *Madrygale probabilistycznym* Barańczak w swobodnym i finezyjnym przetworzeniu nawiązuje do wyrafinowanej formy stroficznej madrygału zaproponowanej przez Francesca Petrarę³⁶. Również tematyka miłosna, ujęta w żartobliwym tonie³⁷, nawiązuje do tej renesansowej tradycji. Jak zauważa Ludvík Štěpán, madrygał tamtego czasu „uwytatniał dowcip przeznaczony dla kobiety komplementu”³⁸. I takim komplementem właśnie jest dla Anny Barańczak *Madrygał probabilistyczny*. Aby wzmocnić jeszcze wyraz tej wyszukanej

³⁵ B. Kaniewska: *Barańczak i rodzaj żeński*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 30.

³⁶ A. Nowicka-Jeżowa: *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978; S. Nieznanowski: *Madrygał*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. Michałowska. Wrocław 1990, s. 443–444.

³⁷ O zabawnym charakterze cyklu Barańczaka *Piosenki, nieśpiewane Żonie...* pisze P. Czwardon-Lis: *Buffo i blues, terapia i bezsilność. Źródła komizmu i źródła powagi w „Piosenkach, nieśpiewanych Żonie”*. W: *Poeta i duch wolności...*, s. 157–171.

³⁸ L. Štěpán: *Madrygał*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 390.

pochwały, poeta w finale zapewnia ukochaną o swej bezgranicznej miłości, przekraczającej determinacje czasu i przestrzeni:

w książce znajdowałbym włos jasny
po stu latach,
czekał na wizę w peruwiańskich
konsulatach.

Madrygał probabilistyczny, s. 61

Bogumiła Kaniewska, o czym wspominałam w poprzednich rozdziałach, zwracała uwagę, że Anna Barańczak jako bohaterka miłosnej poezji autora *Atlantydy* bywała zgodnie z zamysłem poety subtelnie schowana za słowami, ukrywana w intymnym świecie tekstu. „Barańczak jako poeta – pisze Kaniewska – nigdy tej granicy nie przekroczył – jako człowiek natomiast powierzył swój świat opiece Ani. Jedynej”³⁹.

Po ukazaniu się tomu Barańczaka *Chirurgiczna precyzja* w „Zeszytach Literackich” opublikowane zostały wypowiedzi różnych autorów na temat zebranych tam wierszy. Zamieszczony jest także głos Wisławy Szymborskiej, która napisała *List otwarty do Czytelników, poety Barańczaka i jego żony Ani*. Oprócz pochwał, których adresatem jest autor tomu, są tam także słowa kierowane do jego żony:

Droga Aniu! Dawno już nie czytałam wierszy miłosnych takiej urody. Ponieważ Tobie są poświęcone, powinnaś chodzić po ziemi dumna i szczęśliwa⁴⁰.

A w prywatnej korespondencji do Anny i Stanisława Barańczaków Szymborska po otrzymaniu *Chirurgicznej precyzji* na wyklejance notowała: „Aniu, moja równie kochana, ile kobiet będzie Ci zardziściło dedykowanej Ci »Serenady«”⁴¹.

³⁹ B. Kaniewska: *Barańczak i rodzaj żeński...*, s. 34.

⁴⁰ W. Szymborska: *List otwarty do Czytelników, poety Barańczaka i jego żony Ani*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 163.

⁴¹ W. Szymborska, S. Barańczak: *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972–2011*. Kraków 2019, s. 244.

To oczywiście również ukłon w stronę samego poety. Tym bardziej ważny, że doceniający, mimo odmiennych przekonań samej Szymborskiej, wyrażaną przez Barańczaka apologię nieprzemijalnego trwania uczucia miłości.

Trzeba bowiem zaznaczyć, że czytając miłosne liryki Szymborskiej, Barańczak starał się zaprzeczyć wpisanej w nie świadomości przemijania, nietrwałości i znikomości tego uczucia. To odmienne od Noblistki przekonanie najpełniej wyraził, o czym była już mowa, w ostatnim wierszu tomu *Chirurgiczna precyzja* zatytułowanym *Płynąc na Sutton Island*. Wspólny rytuał powrotu do miejsca szczęśliwego, odwiedzanego po raz kolejny i obdarzonego sentymentalnym uczuciem, pozwala unieważnić aktualność mijającego czasu i przenieść to przeżycie, nawet mimo wątpliwej świadomości, w wymiar nieprzemijalności i trwania. Zakładając, że prawdopodobnie „wszyscy się mylą”, a zatem w nieobliczalnych i niepoczytalnych przypadkach

[...] można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą.

Płynąc na Sutton Island, s. 70⁴²

⁴² Zob. S. Barańczak: *Płynąc na Sutton Island*. W: Idem: *Chirurgiczna precyzja...*, s. 69–70.

nocy droższa nad jutrznię różaną O tłumaczeniach poezji św. Jana od Krzyża

W 1991 roku upłynęło 400 lat od śmierci św. Jana od Krzyża. Z tej okazji św. Jan Paweł II – teolog głęboko związany z myślą karmelitańskiego zakonnika, autor rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Zagadnienia wiary w dziełach świętego Jana od Krzyża* – wystosował *List apostolski* skierowany do o. Filipa Sainz de Barandy, przełożonego generalnego Zakonu Karmelitów Bosych. 14 grudnia 1990 roku w dniu śmierci hiszpańskiego mistyka, otwierając jubileuszowy rok pamięci o nauczaniu św. Jana od Krzyża, św. Jan Paweł II pisał następująco:

Z radością cały Kościół stwierdza obfite owoce świętości i mądrości, które ten jego Syn przekazuje nieustannie swym życiem i pismami. Rzeczywiście, jego postać i nauczanie przyciąga uwagę różnorodnych środowisk religijnych i kulturowych, które znajdują w nim zrozumienie i odpowiedź na najgłębsze aspiracje zarówno człowieka, jak i wierzącego. [...]

Jest wiele aspektów, dzięki którym święty Jan od Krzyża jest znany w Kościele i w świecie kultury: jako pisarz i poeta języka kastylijskiego, jako poeta i humanista, jako człowiek o głębokim doświadczeniu mistycznym, teolog i duchowy egzegeta, duchowy mistrz i kierownik dusz. Będąc mistrzem na drogach wiary sprawia, iż jego postać i pisma oświecają tych wszystkich, którzy szukają doświadczenia Boga na drodze kontemplacji [...].

Stojąc u progu czterechsetlecia śmierci świętego Jana od Krzyża, napawa radością fakt powszechnie panującego zainteresowania jego dziełami, po które sięgają osoby pochodzące z różnych środowisk: mistycy i poeci, filozofowie i psycholodzy, przedstawiciele różnych wyznań religijnych, zarówno ludzie kultury jak i ludzie proci¹.

Rację miał św. Jan Paweł II, wskazując na niesłabnącą żywotność myśli hiszpańskiego karmelity i ciągle zamięłowanie do zgłębiania jego twórczości. Być może na tej fali zainteresowania w 2010 roku w Wydawnictwie Karmelitów Bosych w Krakowie ukazało się wydanie książkowe *Poezji wybranych* św. Jana od Krzyża w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka². Ta wysmakowana estetycznie, dwujęzyczna edycja powraca do wierszy hiszpańskiego mistyka w przekładzie Barańczaka po ponad trzydziestu latach³. Po raz pierwszy bowiem utwory te wydrukowane były przez Polską Prowincję Dominikanów w miesięczniku „W Drodze” w 1979 roku⁴. Ich ówczesna publikacja wraz z podaniem pełnego nazwiska tłumacza może wywołać zdziwienie, ponieważ od 1975 roku wskutek podpisania protestacyjnego Listu 59 w sprawie projektowanych poprawek do konstytucji nazwisko Barańczaka objęte było zapisem cenzorskim. W 1976 roku poeta został jednym z założycieli Komitetu Obrony Robotników oraz redaktorem wydawanego poza cenzurą kwartalnika „Zapis”, rozpoczął publikowanie w Paryżu i Londynie, co ostatecznie niweczyło starania o druk w oficjalnych, państwowych instytucjach.

¹ św. Jan Paweł II: *Św. Jan od Krzyża, mistrz w wierze. List Apostolski z okazji czterechsetlecia śmierci św. Jana od Krzyża, doktora Kościoła*. W: Święty Jan od Krzyża Doktor Kościoła: *Dzieła*. Przeł. O.B. Smyrak OCD. Kraków 1995, s. 5, 7, 17.

² św. Jan od Krzyża: *Poezje wybrane w przekładzie Stanisława Barańczaka*. Kraków 2010. Wszystkie cytaty z wierszy podaję za tym wydaniem. Lokalizuję je, podając tytuł utworu i stronę w tomie, na której jest pomieszczony.

³ Pewne wątki z niniejszego rozdziału zostały zasygnalizowane w tekście mojego autorstwa pt. *Święty Jan od Krzyża w lekturze Stanisława Barańczaka*, pomieszczonego w tomie *Janowe. Teksty i konteksty*. Red. I. Gralewicz-Wolny, J. Kisiel, B. Mytych-Forajter. Katowice 2020, s. 179–186.

⁴ *Poezje św. Jana od Krzyża*. Przeł. S. Barańczak. „W Drodze” 1979, nr 9, s. 39–45. <http://bc.dominikanie.pl/dlibra/docmetadata?id=533> [dostęp: 26.01.2019].

Jak wspominał Barańczak po latach, była to dla niego pora „dość paskudna, bez cienia nadziei”⁵.

Wyrzucono mnie z pracy na poznańskim uniwersytecie – tłumaczył w wywiadzie – siedziałem dużo w domu [...], dzieląc swój czas pomiędzy przyjmowanie interesantów KOR-u, zmienianie pieluszek mojej świeżo narodzonej córce oraz, w przerwach, pisanie własnych wierszy i tłumaczenie poezji obcej⁶.

Barańczak, oprócz utworów św. Jana od Krzyża, przekładał wówczas także poezję Gerarda Manleya Hopkinsa⁷ oraz wiersze XVII-wiecznych angielskich poetów metafizycznych⁸.

Krótko po ukazaniu się w miesięczniku „W Drodze” tłumaczeń poematów św. Jana od Krzyża Barańczak w rozmowie z Maciejem Ziębą OP, pytany o okoliczności towarzyszące jego pracy nad przekładem poezji metafizycznej, mówił:

[...] kiedy dziś wspominam te dni, uderza mnie, że pisząc wtedy we własnych wierszach o trywialnym konkretnym PRL-owskiego życia, o betonowych osiedlach i o kolejkach po mięso, jednocześnie jako tłumacz pasjonowałem się [...] „metafizycznymi” Anglikami. Widocznie nie byli tak dalecy od moich własnych przeżyć w tym okresie, przeżyć, które obejmowały całą gamę od wściekłości, gdy w sklepie zabrakło karkówki albo gdy na osiedlu wyłączono ogrzewanie, poprzez moją

⁵ S. Barańczak: *Nie obrażać się na tłum. Rozmowa z Krystyną Lars i Stefanem Chwinem*. W: Idem: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 114.

⁶ Idem: *Metafizyczna pocztą. Rozmowa z Maciejem Ziębą OP*. W: Idem: *Zaufać nieufności...*, s. 38.

⁷ *Wybór poezji G.M. Hopkinsa w tłumaczeniu Barańczaka* ukazał się w wydawnictwie „Znak” w Krakowie w 1981 roku. Nowa edycja zatytułowana *33 wiersze* wydana została w 1992 roku w ramach przygotowywanej przez Barańczaka Biblioteczki Poetów Języka Angielskiego.

⁸ *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia w wyborze, przekładzie i opracowaniu S. Barańczaka* ukazała się w PIW-ie w Warszawie w 1982 roku.

aktywność społeczną, czy polityczną, aż po wewnętrzne rozmowy z Panem Bogiem o sensie życia⁹.

Tłumacząc dominikaninowi swoje zainteresowanie poezją metafizyczną, Barańczak stwierdzał: „Mnie bardziej interesuje kontynuowanie tradycji takiej poezji [...], w której dialog z Bogiem się odbywa, ale dotyczy rozmaitych tematów naszego ziemskiego, doczesnego życia”¹⁰. Przekładane wówczas metafizyczne wiersze XVII-wiecznych poetów angielskich, podobnie jak filozoficzne i religijne liryki Gerarda Manleya Hopkinsa, sprzyjały prowadzonym namysłom i wewnętrznym, hipotetycznym dialogom poety z Bogiem. Nie mniejszą rolę w tych konfesyjnych rozmowach odegrały zapewne także mistyczne poezje św. Jana od Krzyża nazywanego największym poetą wśród mistyków i największym mistykiem wśród poetów. W XX wieku w jego naukach dostrzegano nie tylko aspekt mistycznej medytacji, ale także wymiar ludzkiego doświadczenia. Święty Jan Paweł II we wspomnianym *Liście apostolskim*, napisanym z okazji czterechsetlecia śmierci św. Jana od Krzyża, podkreślał tak istotne dla teologii hiszpańskiego karmelity znaczenie symbolu nocy, który współcześnie nabral głębokiego znaczenia w kontekście egzystencjalnych przeżyć każdego człowieka:

Doktor Mistyczny przyciąga dzisiaj szczególną uwagę wielu wierzących i niewierzących *swym opisem nocy ciemnej jako doświadczeniem typowo ludzkim i chrześcijańskim*. Nasza epoka przeżyła dramatyczne momenty, w których doświadczyła boleśnie uczucia milczenia czy nieobecności Boga: doświadczenie klęsk i nieszczęść, jak wojny, albo jak pochłaniający wiele niewinnych istot holokaust. To wszystko pozwala na głębokie zrozumienie znaczenia symbolu nocy, nadając mu charakter znaczenia zbiorowego, zastosowanego do rzeczywistości samego życia, nie tylko do pewnego etapu życia duchowego. Dzisiaj doktryna Świętego jest przyzywana wobec niezgłębionego misterium cierpienia ludzkiego. [...] Cierpienie fizyczne, moralne

⁹ S. Barańczak: *Metafizyczna pocztka...*, s. 38.

¹⁰ Ibidem.

czy duchowe, jak choroba, plaga głodu, wojna, niesprawiedliwość, samotność, brak sensu życia, kruchość ludzkiego istnienia, bolesne doświadczenie grzechu, pozorna nieobecność Boga są dla wierzącego doświadczeniem oczyszczającym, które można nazwać *nocą wiary*. Temu doświadczeniu Jan od Krzyża nadał symboliczne i wymowne imię *nocy ciemnej*, z wyraźnym odniesieniem do jasności i ciemności tajemnicy wiary¹¹.

Święty Jan od Krzyża urodził się w 1542 roku w Fontiveros w Hiszpanii, w zamożnej rodzinie. Jego ojciec miał szlacheckie pochodzenie¹². Ponieważ małżeństwo ojca z ubogą kobietą bez majątku uznano za mezalians, rodzina zerwała z nim stosunki i wydziedziczyła go. Wkrótce po urodzeniu się Jana ojciec zmarł, a matka, zatrudniona jako tkaczka, z trudem wychowywała dwóch synów w Medinie del Campo. Jan uczył się w szkole dla ubogich i sierot. W wieku siedemnastu lat zatrudnił się jako pielęgniarz w szpitalu, a jednocześnie pobierał nauki w pobliskim kolegium jezuickim. Jako 21-latek wstąpił do Zakonu Karmelitów Bosych, ukończył nowicjat, a następnie rozpoczął studia teologiczne i filozoficzne na uniwersytecie w Colegio de San Andrés w Salamance, ważnym w tym czasie ośrodku naukowym. W 1567 roku przyjął święcenia kapłańskie. Momentem zwrotnym w jego życiu okazało się spotkanie ze św. Teresą z Ávila, która przekonała go do podjęcia rozpoczętego przez nią dzieła reformy zakonu. Wkrótce, opowiadając się po stronie surowych reguł życia kontemplacyjnego, popadł w konflikt z braćmi zakonnymi. W nocy 2 grudnia 1577 roku został porwany i osadzony w murach zakonu w Toledo, gdzie próbowano wymusić na nim wyrzeczenie się działań reformatorskich. Zamknięto go w ciasnej celi z małym prześwitem okiennym w suficie, biczowano, zakładano kajdany i głodzono. Przebywał w takich warunkach dziewięć miesięcy. Cierpienia tam doznane doprowadziły do wykrystalizowania się najważniejszych założeń jego wiary, opartych na miłości i nadziei.

¹¹ św. Jan Paweł II: *Św. Jan od Krzyża, mistrz w wierze...*, s. 14–15.

¹² O.N. Cummins OCD: *Wprowadzenie do nauki św. Jana od Krzyża*. Przel. T. Kieniewicz. Kraków 1992, s. 8.

Pod koniec pobytu w więzieniu na skrawkach papieru, które dostarczał mu pilnujący go zakonnik, św. Jan od Krzyża zaczął spisywać swój najśłynniejszy poemat liryczny – *Pieśń duchową. Strofy duszy i Oblubieńca*. Szczęśliwie udało mu się zbiec z Toledo, a utwór ukończył już w żeńskim zakonie w Beas, otoczony troskliwą opieką karmelitanek. *Pieśń duchowa*, wzorowana na *Pieśni nad Pieśniami*, prezentuje dialog duszy-Oblubienicy z Chrystusem-Oblubieńcem. W niecały rok później napisał drugi poemat zatytułowany *Noc ciemna* opowiadający o drodze duszy zdążającej do zjednoczenia z Bogiem.

Święty Jan od Krzyża pozostawił dwadzieścia dwa utwory poetyckie¹³, choć żaden z nich nie zachował się w rękopisie. Dwa jego poematy – *Pieśń duchowa* i *Noc ciemna* – uchodzą za arcydzieła liryki hiszpańskiej i najważniejsze dzieła mistyczne, na których wzorowała się literatura światowa. Na prośbę Any de Jesus, przeoryszy karmelitanek bosych, z którą św. Jan od Krzyża przyjaźnił się przez wiele lat, napisał komentarze do *Pieśni duchowej*. W *Prologu* tłumaczył zamysł swojej pracy:

[...] *strofy* powstały w chwilach porywów miłosnych i głębokiego zrozumienia mistycznych tajemnic, nie można ich dokładnie objaśnić. Nie zdążam też do tego. Pragnę tylko rzucić na nie nieco ogólnego światła [...]. Strofy zaś tych pieśni umieszczę wszystkie razem na początku, następnie będę przytaczał jedną po drugiej, by je objaśnić¹⁴.

W podobny sposób powstały komentarze do *Nocy ciemnej*, zawierające odniesienia do dwu pierwszych strof tego poematu. Inspiracją do napisania *Drogi na Górę Karmel* jest również poetycka *Noc ciemna*, traktat rozpoczyna się bowiem komentarzem do dwu pierwszych wersów poematu, po czym przekształca się w studium kontemplacji mistycznej. Dzieła św. Jana od Krzyża można określić jako teistyczną

¹³ O.O. Filek OCD: *Wprowadzenie*. W: Święty Jan od Krzyża Doktor Kościoła: *Dzieła...*, s. 34.

¹⁴ św. Jan od Krzyża: *Pieśń duchowa*. W: Idem: *Dzieła...*, s. 524–525.

mystykę jaźni¹⁵. Wewnętrzne, duchowe doświadczenie zakonnika realizuje się bowiem w „mystyce spotkania”¹⁶. „Chodzi tu o spotkanie – tłumaczy Stanisław Judycki – w którym Bóg w jakiś sposób ujawnia się w obrębie świadomej »wewnętrzności« człowieka”¹⁷.

Barańczak przetłumaczył sześć utworów poetyckich św. Jana od Krzyża: *Żywy płomień miłości* (*Llama de amor viva*), *Noc ciemna* (*Noche oscura*), *Jak dobrze znam to źródło* (*Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*), *Spragniony miłosnych ran wielu* (*Tras de un amoroso lance*), *Bez podpory a oparty* (*Sin arrimo y con arrimo*), *Żyję, życia nie mając w sobie* (*Vivo sin vivir en mí*)¹⁸.

Swoje przemyślenia na temat różnicy między poezją metafizyczną i mistyczną wyraził Barańczak we wspomnianej rozmowie z Maciejem Ziębą OP. Mówił wówczas:

[...] istotą poezji „metafizycznej” jest nie tylko to, że taka poezja zastanawia się nad miejscem człowieka we wszechświecie i w planach Stwórcy, ale również to, że dochodzi ona do sformułowania swoich pytań dzięki zanurzeniu w konkretności ludzkiego życia. To właśnie różni poezję „metafizyczną” od poezji

¹⁵ S. Judycki: *Doświadczenia mistyczne: typologia i fundament egzystencjalny*. W: *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*. Red. T. Garbol. Lublin 2017, s. 24.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ O manuskryptach, z których pochodzą tłumaczone przez Barańczaka utwory poetyckie św. Jana od Krzyża, wspominają autorzy *Noty wydawniczej*: „Święty Jan od Krzyża napisał kilkanaście utworów poetyckich, jednak żaden z nich nie zachował się w rękopisie. Wydania krytyczne jego poezji opierają się na odpisach zawartych w trzech kodeksach *Pieśni duchowej*, w których wiersze umieszczono na końcu. Te trzy manuskrypty to: kodeks *Pieśni duchowej* w redakcji A, znajdujący się w klasztorze Karmelitanek Bosych w Sanlúcar de Barrameda (Andaluzja), kodeks *Pieśni duchowej* w redakcji A-1, znajdujący się w Sacromonte (dzielnica Grenady), oraz kodeks *Pieśni duchowej* w redakcji B, znajdujący się w klasztorze Karmelitanek Bosych w Jaén. Oryginały wierszy Jana od Krzyża podajemy za wydaniem krytycznym dzieł, opracowanym przez Eulogio Pacho OCD na podstawie najbardziej cenionego kodeksu z Sanlúcar de Barrameda”. Zob. św. Jan od Krzyża: *Poezje wybrane...*, s. 53.

mistycznej, bo istotą tej ostatniej jest raczej odrzucenie ziemskiego świata jako balastu, który tylko przeszkadza duszy w jej wzlocie ku Bogu¹⁹.

W mistycznej twórczości św. Jana od Krzyża obecne są, co oczywiste, odwołania do wertykalnie ukształtowanych obrazów wzlotu duszy. „W poezji wszystkich czasów kierunek ów symbolizuje dążność człowieka do zjednoczenia z Bogiem” – podkreślał Barańczak we *Wstępie do Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*²⁰. Taki kierunek wznoszenia nadaje duszy także św. Jan. W komentarzu do *Pieśni duchowej*, tłumacząc proces podążania do zjednoczenia z Bogiem, karmelita mówi o pragnieniach duszy, którą prowadzi miłość w kierunku wzwyż: „w męstwie duszy wzlatuje ta miłość ku Bogu mocnym i szybkim lotem, nie zatrzymując się na żadnej rzeczy. [...] *tchnienie Ducha Świętego* porusza i podnosi tę miłość mocną, by wzlatywała do Boga”²¹. W przekładanych przez Barańczaka utworach poetyckich hiszpańskiego mistyka motyw wzlotu duszy również jest uobecniiony. Wiersz zatytułowany *Bez podpory a oparty* rozpoczyna się następującą wizją:

1.
Dusza moja, rwąc zażarcie
więz z rzeczami tego świata,
nad samą siebie ulata;
w Bogu ma tylko oparcie,
Bez podpory a oparty, s. 37

W szczególnie sposób motyw wznoszenia duszy wykorzystany został przez św. Jana od Krzyża w poemacie *Spragniony miłosnych ran wielu*, łącząc się z najważniejszymi wyznacznikami jego myśli teologicznej: nocą ciemną, jasnością Bożej miłości, pragnieniem zjednoczenia duszy w Bogu:

¹⁹ S. Barańczak: *Metafizyczna poczta...*, s. 38.

²⁰ S. Barańczak: *Wstęp*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. S. Barańczak. Warszawa 1991, s. 24.

²¹ św. Jan od Krzyża: *Pieśń duchowa*. W: *Idem: Dzieła...*, s. 674; podkr. – J.D.P.

*Spragniony miłosnych ran wielu
i gnany nadziei zapalem,
wysoko, wysoko wzleciałem,
aż wreszcie dotarłem do celu.*

1.

Raniąca miłosna potęga
stawiała mi cel tak wysoko,
że wzlecieć musiałem, gdzie oko
człowiecze spojrzeniem nie sięga;
imając się próżnych prób wielu,
lecz ciągle z jednakim zapalem
wciąż wyżej i wyżej leciałem
i wreszcie dotarłem do celu.

2.

Gdy wzbiłem się w górę, w noc ciemną,
źrenice mi jasność zalała
i zdobycz niezmiernie wspaniała
zjawiła się w mroku przede mną;
lecz, pomny miłości apelu,
wyrwałem się rzutem zuchwałym
i wyżej, wciąż wyżej leciałem,
aż wreszcie dotarłem do celu.

3.

Im wyżej zaś byłem, im bliżej
miłości i wzniosłej mej rany,
tym silniej w dół byłem ściągany,
tym bardziej mnie męczył lot chyży;
więc rzekłem: Nie znajdę fortelu;
i omal już w dół nie spadałem,
lecz wzbiłem się z nowym zapalem,
aż wreszcie dotarłem do celu.

4.

Cud to był, że niespodziewanie
lot jeden miał siłę tysiąca:
nadzieja prawdziwie gorąca,

gdy nieba chce – niebo dostanie;
znalazłem się w niebios weselu,
choć tylko nadzieję ran miałem:
tak bowiem wysoko wleciałem
że wreszcie dotarłem do celu.

Spragniony miłosnych ran wielu,
s. 31–33

Pomimo iż mistyczny motyw wlotu duszy do Boga towarzyszy rozważaniom św. Jana od Krzyża, równie często w jego pismach można spotkać zobrazowany kierunek przeciwny – zagłębiania się i drogi w dół. W księdze drugiej *Nocy ciemnej* czytamy: „Światło duchowe Boga jest tak niezmierne i tak przewyższa wszelkie pojęcie naturalne, że gdy dusza zbliży się do niego, zostaje oslepiona i pogrążona w ciemnościach”²². Te dwa bieguny – najwyższa jasność Boga i najgłębsza ciemność ludzkiej duszy – paradoksalnie nie oznaczają wertykalnego oddalenia, ale spotykają się w miejscu wewnętrznej kontemplacji. „To nadmierne światło, płynące z wiary, jest dla duszy ciemnym mrokiem” – pisze mistyk. W *Pieśni duchowej* św. Jan, zwracając się do duszy poszukującej Boga, mówi do niej: „szukasz Go, duszo, ukrytego, bo pewnie Go posiadasz i szybciej przyjdiesz do Niego, jeśli Go będziesz uważała za o wiele wyższego i głębszego niż wszystko”²³. Wyznanie to, charakterystyczne dla mistyki katafaticznej²⁴, oznajmia o Bożej mocy na podstawie bezpośredniego doświadczenia Jego obecności.

Aby dusza mogła znaleźć światłość Boga, musi najpierw wejść w samą siebie, w swoje głębokie ciemności. „By jednak dusza wiedziała – pisze św. Jan od Krzyża – jak to ma czynić, należy szczegółowiej objaśnić tę ciemność, którą ona musi mieć, by mogła wejść w owe głębie wiary”²⁵. W *Prologu do Drogi na Górę Karmel* św. Jan tłumaczy konieczność tego procesu pogrążania:

²² św. Jan od Krzyża: *Noc ciemna*. W: Idem: *Dzieła...*, s. 494.

²³ Idem: *Pieśń duchowa...*, s. 537; podkr. – J.D.P.

²⁴ S. Judycki: *Doświadczenia mistyczne...*, s. 27.

²⁵ św. Jan od Krzyża: *Droga na Górę Karmel*. W: Idem: *Dzieła...*, s. 193.

Trzeba by głębszej nauki i doświadczenia niż moje, by móc objaśnić i dać poznać tę *noc ciemną*, przez którą przechodzi dusza, by dojść do boskiego światła, do możliwie najdoskonalszego w tym życiu zjednoczenia miłości z Bogiem. Mroki bożiem i trudności zarówno duchowe, jak i doczesne, przez które zwykle przechodzą dusze, zanim osiągną ten wysoki stan doskonałości, są tak głębokie, że nie starczy mądrości ludzkiej, by je pojąć, ani doświadczenia, by je zdołać wyjaśnić²⁶.

W tłumaczonych przez Barańczaka utworach lirycznych hiszpańskiego karmelity można również odnaleźć ten wertykalnie zaznaczony poziom najniższej głębi. W *Żywym płomieniu miłości* przyjmuje on symboliczną postać otchłani i jaskini:

1.
 Żywy miłości płomieniu,
 twój czuły cios już nie boli,
 choć rani mojej duszy najgłębsze otchłanie!
 [...]

 3.
 O, pochodnie płomienne,
 blaski zalewające
 głęboko utajone umysłu jaskinie,
 które ślepe i ciemne
 były, a dziś gorące
 światło się z nich dobywa, ku Miłemu płynie!
Żywy płomień miłości, s. 9

W poemacie lirycznym *Jak dobrze znam to źródło* wiara i miłość Boga nazywane są źródłem: „Jego jasności czystej – czytamy – żaden mrok nie szkodzi / i wiem, że owo źródło wszelkie światło rodzi”. Źródło wypływa z najgłębszej ciemności – „tryska z głębi nocy”. Wydobywa się w świetlistej postaci z otchłani mroku. Wers „choć tryska z głębi nocy” kończy każdą tercynę, jak refren powraca czter-

²⁶ Idem: *Droga na Górę Karmel...*, s. 143; podkr. – J.D.P.

naście razy w toku całego wiersza, podkreślając wewnętrzną przestrzeń kontemplacji i poznania wiary:

*Jak dobrze znam to źródło, co płynie szeroko,
choć tryska z głębi nocy.*

1.

To źródło wiekuiste tajemnica skrywa,
lecz wiem dobrze, skąd ono wody swe dobywa,
choć tryska z głębi nocy.

2.

W mroku, co spowił świata naszego obszary,
poznałem chłodne źródło mocą swojej wiary,
choć tryska z głębi nocy.

[...]

5.

Wiem, że jest głębsze niżli bezdenne otchłanie
i że w bród go przekroczyć nie jesteśmy w stanie,
choć tryska z głębi nocy.

Jak dobrze znam to źródło, s. 23–25

Głębia występuje też w poemacie lirycznym *Żyję, życia nie mając w sobie*. Podmiot mówiący żali się w nim na niewystarczające doznawanie wiary, na brak bliskiego obcowania z Bogiem. Czynione starania wtrącają go w jeszcze głębsze otchłanie odczuwanego niedostatku:

5.

Kiedy czasem w Twej własnej Osobie
ujrzę Cię w Tajemnicy Ołtarza,
nowych udruk to mi przysparza,
że nie mogę odnaleźć się w Tobie.
W jeszcze głębszej tonię żalobie,
gdy na próżno w Ciebie się wdzieram –
i umieram, bo nie umieram.

[...]

7.

Weź mnie z głębin tej śmierci głuchej,
o mój Boże, i daj mi życie;

Żyję, życia nie mając w sobie, s. 45–47

Doświadczenie wyniesione z translacji mistycznej poezji św. Jana od Krzyża opisał Barańczak w książce *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. W części prezentującej „antologię przekładów-problemów” przywołał wiersz *Vivo sin vivir en mí*, czyli cytowany powyżej utwór *Żyję, życia nie mając w sobie*. Rozpatrując zadanie tłumacza, Barańczak wskazywał na dwa immanentne źródła zagrożeń pojawiające się w podejmowaniu mistycznego dyskursu w lirycznej wypowiedzi:

Poezję mistyczną trudno pisać, a jeszcze trudniej ją tłumaczyć. Mistyczny wzlot oznacza dwie rzeczy: intensywną żarliwość emocji i oderwanie się od ziemi. W tłumaczeniu żarliwość robi wrażenie takowej tylko wtedy, jeśli temperatura emocjonalna i siła ekspresji przekładu dorównuje oryginałowi. Wszelkie półśrodki na nic się tu nie zdadzą: jeśli nie osiąga się szczytu, spada się na dno, którym w podobnych wypadkach bywa zwykle nieznośna, przesłodzona czułościowość. Oderwanie się od ziemi oznacza natomiast w praktyce, że to, co jest siłą każdego innego typu poezji – zmysłowy konkret – w poezji mistycznej z zasady nie odgrywa takiej roli, a czasami w ogóle się w niej nie pojawia. Operuje ona słownikiem złożonym głównie z abstrakcyjnych pojęć, a jeśli obrazami, to alegorycznie-konwencjonalnymi [...]. Pod tym względem tłumaczowi grozi stale to, że przekład albo zredukuje się do pustej retoryki albo, przeciwnie, skutkiem nieostrożnego użycia nazbyt konkretnego obrazu stanie się nadmiernie „ziemski”²⁷.

²⁷ S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992, s. 216–217. Przywołany tu komentarz Barańczaka do wiersza św. Jana od Krzyża *Vivo sin vivir en mí* został przedrukowany jako „swoiste posłowie” w zakończeniu *Poezji wybranych* św. Jana od Krzyża wydanych przez Wydawnictwo Karmelitów Bosych (Kraków 2010).

Tymczasem, jak zauważa Barańczak, poezja św. Jana od Krzyża, dzięki wyrafinowanej formie i figurze konceptu, uwalnia się od zagrożeń czułościowości, pustej retoryczności czy ziemskiej konkretności. Barańczak pisze:

Św. Jan od Krzyża, XVI-wieczny pustelnik i autor mistycznych traktatów, napisał zaledwie kilkanaście utworów poetyckich, ale z niebezpieczeństw osaczających uprawiany przezeń typ poezji zdawał sobie sprawę jak wytrawny praktyk. Zapora, mająca bronić jego wiersze przed zalewem czułościowości, uczynił więc rygorystyczną konstrukcję wiersza i strofy. Narzędziem samoobrony przeciw pustej retoryce uczynił natomiast równie rygorystyczną i ścisłą logikę paradoksalnego wywodu²⁸.

Właśnie na to ostatnie zagadnienie, logikę paradoksalnego wywodu, chciałabym zwrócić szczególną uwagę. I to nie tylko ze względu na dostrzeżony już przez Platona paradoks, iż „przez sam fakt mówienia o niebycie mówimy o nim jak o byciu”²⁹. Paradoks metafizyki wymaga w poezji podjęcia poetyki paradoksalnego wywodu, by jakieś powszechne przekonanie (*doxa*) weszło w semantyczną grę przeciwności (*parádoxos*) i wprawiło odbiorcę w stan oszołomienia i bezinteresownego zdumienia (*paradoksia*). Jedynie język poetyki operujący paradoksalnymi antylogiami jest w stanie wyrazić głęboko duchowe doświadczenie człowieka. Święty Jan od Krzyża był świadomy aporii i niewyraźności mowy, w *Prologu do Pieśni duchowej* zwracał na to szczególnie uwagę, pisząc:

Byłoby [...] znakiem nieznamomości rzeczy myśleć, że mistyczne pieśni miłości, jakimi są te strofy, można dostatecznie wyjaśnić słowami. [...] Bo i któż może opisać to, co On pozwala zrozumieć duszom rozmiłowanym, w których mieszka? I kto osmieli się wyrazić słowami to, co On im daje odczuć? [...] I to

²⁸ Ibidem, s. 217.

²⁹ W. Stróżewski: *Ontologia*. Kraków 2003, s. 210.

jest przyczyna, dla której nie w ścisłych naukowych określeniach, lecz raczej w słowach pełnych przenośni, obrazów i porównań dają nam one poznać nieco ze swych przeżyć i z pełni ducha wyjawiają sekrety i tajemnice. Jeśli tych podobieństw nie czyta się z prostotą ducha miłości i w znaczeniu im właściwym, wydają się one raczej niedorzecznością niż istotną prawdą³⁰.

Poezja św. Jana od Krzyża operuje paradoksem prowadzącym do nieoczywistych i zaskakujących wniosków. Dwa wykluczające się przekonania (*doxa*), układające się w *coincidentia oppositorum*, a więc równoczesność rzeczy i zdarzeń przeciwnych, tworzą w istocie nieoczekiwaną i nierozzerwalną zbieżność przeciwieństw. W wierszu *Vivo sin vivir en mí* paradoks „żyję, nie mając w sobie życia” zderzony zostaje z drugim paradoksem „umieram, ponieważ nie umieram”. Tworzą one opozycyjną, binarną parę kontrastowego zestawienia życia i śmierci, która wskutek paradoksu właśnie odsłania nieoczywiste wymiary istnienia: życia w pragnieniu śmierci i śmierci w pragnieniu życia. Jak zauważa Barańczak, „ta piętrowa *coincidentia oppositorum* nie jest sztucznym konceptem, ale jedynym możliwym wyrazem bolesnej duchowej prawdy, z którą zmagają się mówiący – człowiek marzący bezskutecznie o doznaniu obecności Boga”³¹. W wierszu *Vivo sin vivir en mí* św. Jan od Krzyża w kolejnych strofach za pomocą paradoksów zbija słuchacza z tropu, wprawia w oszołomienie, budzi zdumienie, przeczy zdrowemu rozsądkowi, ale odsłania, jak powiedziałby Waław Forajter, „nie mniej prawdziwą prawdę”³². Forajter tłumaczy:

Mówiący paradoksami to z jednej strony ktoś mówiący rzeczy cudowne, wyjątkowe, niesamowite. I tę niesamowitość należy

³⁰ św. Jan od Krzyża: *Pieśń duchowa...*, s. 523–524.

³¹ Ibidem.

³² W. Forajter: *Paradoks*. W: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*. Red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki. Gdańsk 2018, s. 365.

rozumieć w sensie freudowskim, jako odkrycie zaskakujących aspektów w tym, co znane, swojskie, „samowite”, czyli stojące po stronie *doksy*. [...] Paradoks, przenicowujący *dokse*, otwiera furtkę na nieznaną, nieoczywistą³³.

W przetłumaczonych przez Barańczaka utworach poetyckich hiszpańskiego mistyka z Zakonu Karmelitów Bosych znajdziemy wiele wypowiedzi o charakterze paradoksu, które mogą wydać się „nieдорęcznością”:

uśmiercasz, lecz twa władza śmierć w życie przemienia.

Żywy płomień miłości, s. 9

i wiem, że owo źródło wszelkie światło rodzi,
choć tryska z głębi nocy,

Jak dobrze znam to źródło, s. 25

Gdy wzbilem się w górę, w noc ciemną,
źrenice mi jasność zalała

Spragniony miłosnych ran wielu, s. 31

Bez podpory a oparty,
zując w mroku, choć na jawie,

Bez podpory a oparty, s. 37

gdy żyję, tym bardziej umieram

Żyję, życia nie mając w sobie, s. 45

Podobnie w zapisanych komentarzach do utworów poetyckich św. Jan od Krzyża bardzo często posługiwał się paradoksami. W księdze drugiej *Drogi na Górę Karmel* pisał między innymi: „To nadmierne światło, płynące z wiary, jest dla duszy ciemnym mrokiem”³⁴, „wiara jest dla duszy ciemną nocą [...] im bardziej ją zaciemnia, tym więcej udziela jej światła”³⁵. Tę istotę paradoksu w mistycznej myśli karmelity o. Norbert Cummins OCD tłumaczy

³³ Ibidem, s. 364–365.

³⁴ św. Jan od Krzyża: *Droga na Górę Karmel...*, s. 190.

³⁵ Ibidem, s. 192.

następująco: „nie istnieje rozumiała droga ku niepojętemu Bogu. Wymyka się nam zawsze w chwili, gdy wydaje się nam, że coś rozumiemy. Wszystko, co możemy osiągnąć to ciemne spotkanie z Bogiem, jakiego dostarcza nam jedynie wiara”³⁶. Dlatego św. Jan od Krzyża w *Nocy ciemnej* zapisuje: „to, co w Bogu jest największym światłem i jasnością, jest dla człowieka największym mrokiem”³⁷. „Człowiek może wybrać – tłumaczy Cummins – albo pozostać przy swoim ludzkim sposobie kochania i rozumienia, albo przyjąć nową moc pojmowania i miłowania na sposób Boży”³⁸. Święty Jan wybrał tę drugą możliwość i dlatego swoje wykraczające poza racjonalność doświadczenie mistyczne, przeżywane „na sposób Boży”, objaśniał za pomocą paradoksu.

Poetyka paradoksu prowadzi bowiem poza tradycyjnie przyjęty tok sądzenia, poza powszechnie panujące mniemania, posiłkuje się oksymoronem, przeciwstawnymi argumentami, szuka antytezy i kontrastu, by odsłonić niedostrzegane i pomijane aspekty „istotnej prawdy”. Zwracał na to uwagę Forajter:

Paradoks jest graniczącą z oksymoronem nieoczywistością, której zwięzłość pozornie wskazuje na pochodzenie z epifanicznego przeblýsku. Dlatego w porządku retorycznym sąsiaduje z aforyzmem czy filozoficzną sentencją. W rzeczywistości jednak często bywa efektem długotrwałego, precyzyjnego namysłu. Przede wszystkim rodzi się w głowie filozofa [...]. Zawsze jednak w radykalny sposób przeciwstawia się wiedzy potocznej, życiowej kompetencji³⁹.

Można by pomyśleć, że Barańczak był czytelnikiem poezji św. Jana od Krzyża od lat młodzieńczych. Już w najwcześniejszych jego wierszach widoczna staje się retoryka paradoksu, która, jak uważał Dariusz Pawelec, pozostanie „podstawą stylistyczną po-

³⁶ O.N. Cummins OCD: *Wprowadzenie do nauki św. Jana od Krzyża...*, s. 45.

³⁷ św. Jan od Krzyża: *Noc ciemna...*, s. 494.

³⁸ O.N. Cummins OCD: *Wprowadzenie do nauki św. Jana od Krzyża...*, s. 45.

³⁹ W. Forajter: *Paradoks...*, s. 363–364.

ezji Stanisława Barańczaka⁴⁰. Zastanawiający w kontekście mistyki hiszpańskiego zakonnika jest wiersz z debiutanckiego tomu *Korekta twarzy* noszący tytuł *Zbudzony w jeszcze głębszy sen*. Oto fragment:

Zbudzony w jeszcze głębszy sen, bo w jawę
udzielną wszystkim i rozrzną
na wszystkich, [...]

[...] budzić będę długo

mój sen do jawy głębszej; a nasienie
nocy, w głąb oczu wbite ziemną grudą,
wzrośnie światłem; z nim w siebie wejść i wyjść ze siebie⁴¹.

Wiersz otwiera paradoksalna fraza: „Zbudzony w jeszcze głębszy sen, bo w jawę”. Na podobnym paradoksie, jak pamiętamy, osnute były wydarzenia w dramacie Calderóna de la Barca *Życie jest snem*. Główny bohater wyrażał tam następujące przekonanie:

przecież życie jest snem
tylko snem
i ten kto żyje śpi
i śni siebie pokąd
nie prześni siebie⁴²

Calderónowski paradoks w wierszu Barańczaka nie wyczerpuje się w przewrotności snu i jawy, realności i snienia, życia i „prześnienia siebie”, ale ostatecznie prowadzi do koncepcji poznania: „nasienie / nocy, w głąb oczu wbite ziemną grudą, / wzrośnie światłem”. Słowa te przypominają paradoks poznania na drodze kontemplacji opisany w rozważaniach z *Nocy ciemnej* św. Jana od Krzyża, w których mowa jest właśnie o oświeceniu światłem duchowym:

⁴⁰ D. Pawelec: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992, s. 14.

⁴¹ S. Barańczak: *Zbudzony w jeszcze głębszy sen*. W: Idem: *Korekta twarzy*. Poznań 1968, s. 31.

⁴² P. Calderón de la Barca: *Życie jest snem*. Imitował J.M. Rymkiewicz. Warszawa 1971, s. 112.

Tak działa w duszy ów boski promień kontemplacji. Przechodzi on siły naturalne duszy i dlatego, gdy ją przenika swą światłością, zaciemnia ją równocześnie. [...] Jeśli jednak to światło duchowe, przenikające duszę, natrafi na jakiś przedmiot odbicia, to znaczy, kiedy mu się nasunie jakaś chociażby najmniejsza rzecz dla zrozumienia duchowego, dotycząca doskonałości lub niedoskonałości, albo sądu o prawdzie lub fałszu, dusza natychmiast to spostrzega i widzi o wiele jaśniej niż przed wejściem w owe ciemności⁴³.

Ksiądz Krzysztof Grzywocz proces tego poznania tłumaczy następująco:

Promień światła przenika w głąb człowieka i, jeśli nie natrafi na przeszkodę, która światło rozprasza, dociera do głębi egzystencji, obdarowując ją swym tajemnym blaskiem. Z głębi tego „oświecenia” rozjaśnione zostają wszystkie płaszczyzny antropologiczne [...]. Tylko rozświetlone tym blaskiem rozum, uczucia, wyobrażenia itp. mogą w pełni urzeczywistnić swój potencjał rozwojowy, którego celem jest zdolność do wolności i miłości⁴⁴.

W młodzieńczych wierszach Barańczaka z *Korekty twarzy* interesująca w kontekście prowadzonych tu rozważań jest również proza poetycka zatytułowana *Ciemność*, w której, podobnie jak w wierszu *Zbudzony w jeszcze głębszy sen*, proces poznania wyrażony został za pomocą poetyki paradoksu, wykorzystującej opozycję mroku i światła:

Tu trzeba siły mroku, aby jaśniej widzieć miejsce, gdzie na unosząca się w pył drogę opada sadza z podpalonej kurtyny nieba [...]. I jaśniej jest ujrzyć mrokiem krew wiążącą łąkę z wodą,

⁴³ św. Jan od Krzyża: *Noc ciemna...*, s. 468.

⁴⁴ ks. K. Grzywocz: *Duchowość i antropologia – koncepcja św. Jana od Krzyża. W: Ocalić obraz człowieka: antropologiczne podstawy moralności*. Red. P. Morciniec. Opole 2003, s. 75.

kartkę papieru ze ściętym drzewem. I ciemniej wrócić w światło, w ogólnik zieleni i wymijający błękit⁴⁵.

W prozę poetycką *Ciemność* wpisana jest perspektywa metafizyczna. Zakreślone przeciwieństwa mikro- i makrokosmosu ustanawiają granice uniwersum między ziemią i niebem. Wyznaczają je: ziemska droga i kurtyna niebios oraz zieleni i błękit. Poznanie w tej przestrzeni, jak w mistycznej kontemplacji, dokonuje się za sprawą paradoksu: „Tu trzeba siły mroku, aby jaśniej widzieć”, „jaśniej jest ujrzeć mrokiem”, „I ciemniej wrócić w światło”. „W *Ciemności* – pisała Marta Baron – gdzie rządzi paradoks, oczy szeroko otwierają się na mrok i widzą więcej”⁴⁶. Być może wówczas, jak zauważał Paweł Próchniak, uda się „dostrzec przez ciemność ukryte pokrewieństwa, prześlepione braterstwa krwi, niewidoczne korespondencje, spajające krwiobieg istnienia”⁴⁷. O ile w poezji i komentarzach św. Jana od Krzyża mamy do czynienia z centralną pozycją Boga, pojmowanego jako *Deus solus*, to, zgodnie zresztą z tendencją literatury nowoczesnej, w metafizycznych, kryptoteologicznych wierszach Barańczaka pojawia się Bóg, który się chowa⁴⁸. Możemy jedynie przeczuwać, czy domyślać się Jego niepewnego istnienia za „podpaloną kurtyną nieba”, w zieleni, błękitcie, mroku.

Przejawiane już w tak młodym wieku przez Barańczaka predykcje do poetyki paradoksu można także wywieść z jego zainteresowania przekładaną w latach sześćdziesiątych twórczością Dylana Thomasa, jak czytamy w *Posłowniu do Wierszy wybranych* – „hermetyczną, »ciemną« i zagadkową”, której język pełen jest „zaskakujących

⁴⁵ S. Barańczak: *Ciemność*. W: Idem: *Korekta twarzy...*, s. 38.

⁴⁶ M. Baron: *Poetyckie aporie. Przypadek „Walk” Stanisława Barańczaka*. W: *Żywioły wyobraźni poetyckiej pokolenia '68*. Red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak. Kraków 2010, s. 162.

⁴⁷ P. Próchniak: *W kwestii tej nocy (głosy do wierszy Stanisława Barańczaka)*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 220.

⁴⁸ Na temat literatury nowoczesnej, w której Bóg się chowa, pisała A. Bielik-Robson w: *Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata*. W: *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*. Red. T. Garbol. Lublin 2017, s. 45–65.

i skłóconych z sobą metafor i symboli”, zestawianych zgodnie z „zasadą walki przeciwieństw”⁴⁹. W szkicu zamykającym książkę Barańczak zwracał uwagę, że „Biblia, ulubiona książka z dzieciństwa poety, odgrywała w jego twórczości rolę podstawową”⁵⁰, zaś sam proces pisania określał Walijczyk jako „obdzieranie ciemności, przebijanie do światła”⁵¹. Autor *Korekty twarzy* przywołał także słowa Thomasa, który mówił, że „poezja, rejestrując obnażanie indywidualnych ciemności, musi nieuchronnie rzucać światło na to, co do tej pory było ukryte”⁵². Decyzja Barańczaka, by przekładać wiersze autora tomu *Zgony i wstąpienia*, wydaje się więc głęboko umotywowana i przynosząca długofalowy efekt. Skłonność autora *Dziennika porannego* do poezji paradoksu, antytez, sprzecznych zestawień i kontrastów wzmacniana była później przez tłumaczenie poezji św. Jana od Krzyża i angielskich metafizyków XVII stulecia. W twórczości Barańczaka uzyskała najdoskonalszą postać w metafizycznej poezji powstającej już w Ameryce. Szczególnym przypadkiem wykorzystującym poetykę paradoksu wydaje się wiersz zatytułowany *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* z tomu *Widokówka z tego świata*⁵³. Utwór ma charakter metafizyczny, dotyczy problemu istnienia w świecie, doświadczania w jego obszarze przejawów Transcendencji czy może nieoczywistej obecności Boga⁵⁴. Na jego związek z mi-

⁴⁹ S. Barańczak: *Posłowie*. W: D. Thomas: *Wiersze wybrane*. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył S. Barańczak. Kraków 1974, s. 207–212.

⁵⁰ Ibidem, s. 211.

⁵¹ Ibidem, s. 212.

⁵² Ibidem, s. 211.

⁵³ Na temat wiersza S. Barańczaka *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* pisałam w mojej książce *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 97–101.

⁵⁴ Problem nieoczywistości istnienia Boga w poezji S. Barańczaka przedstawia P. Bogalecki: *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*. W: Idem: *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*. Kraków 2016, s. 201–220. O tej nieoczywistej obecności pisze także T. Kunz: „Betwixt this wor(l)d and that of grace...” albo o pewnej różnicy (nie tylko dźwiękowej) w związku z wierszem Stanisława Barańczaka „Co mam powiedzieć”. „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 327–341.

styką św. Jana od Krzyża wskazywał już Marian Stala⁵⁵. Wiersz ten jest rodzajem późnowieczornej medytacji, chwilą konfesyjnego namysłu, modlitwy przed snem, stąd rozpoczyna go następująca refleksja:

Ponieważ nigdy nie wiadomo,
czy oczy również jutro z rana
otworzą się, czy bielą stromą
rozwidni się jak co dzień ściana
na wprost;⁵⁶

Wyciszony nocną porą ton przemyśleń czynionych przed zaśnięciem sprzyja podejmowaniu najbardziej istotnych problemów życia – doświadczania Transcendencji, prawd wiary, eschatologii. Podmiot mówiący zastanawia się nad obecnością Istoty Najwyższej, Stwórcy Świata, nad mocą Jego kreacji i przenikliwością Boskich (?) planów. Marian Stala pisze, że „Druga Osoba jest w tym wierszu kimś, w kogo gotów jest uwierzyć jego bohater”⁵⁷. „Czy jest Bogiem? – pyta w interpretacji – Zapewne jest także Nim... tego jednak poeta nie mówi”⁵⁸.

Tytuł wiersza pozornie wykorzystuje kolokwialny zwrot: „żeby w tej kwestii była pełna jasność”. Barańczak jednak, swoim zwyczajem, przekształca ów zwrot, modyfikując jego znaczenie i wprowadzając dodatkowe słowo „nocy”. W istocie tworzy w ten sposób paradoksalne zestawienie nocy i jasności: „żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność”. Na znaczenie tego paradoksu zawartego w tytule wiersza wskazywał Stala, pisząc:

Obecna w nim obietnica wyjaśnienia „kwestii tej nocy” – jest przecież związana z jawnym paradoksem... Paradoksem,

⁵⁵ M. Stala: *Jasność nocy. Wokół jednego wiersza Stanisława Barańczaka*. W: Idem: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 91.

⁵⁶ S. Barańczak: *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*. W: Idem: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 49.

⁵⁷ M. Stala: *Jasność nocy...*, s. 93.

⁵⁸ Ibidem.

który – stawiając obok siebie „noc” i „jasność” – w jednej chwili przypomina, iż istotą nocy jest ciemność; nadaje owej ciemności sens nie tylko dosłowny, lecz także metaforyczny; budzi skojarzenia z terminologią mistyczną (choćby z „nocą ciemną” św. Jana od Krzyża); przywraca pierwotną naoczność i głębię wytartej metaforyce jasności i światła...⁵⁹

W poemacie lirycznym św. Jana od Krzyża zatytułowanym *Noc ciemna*, tłumaczonym przez Barańczaka, zestawienie nocy i jasności metaforycznie obrazuje paradoks mistycznej kontemplacji. Droga duszy wiedzie przez ciemność, a prowadzi ją światło kontemplacji włanej, przedstawione jako miłosne płomienie:

1.
W noc ciemną, pełną trwogi
i przez miłosne spalana płomienie,
wysłałam – o losie błogi! –
[...]
2.
bezpieczna pośród mroku,
[...]
3.
pośród tej nocy błogiej
nikt mnie nie widział, kiedym szła swobodnie,
nie wskazało mi drogi
żadne światło przewodnie:
tylko w moim sercu płonęły pochodnie.
[...]
4.
Ich blask drogę wskazywał
pewniej, niżeli południa żar biały,

Noc ciemna, s. 15–17

W komentarzach *Nocy ciemnej* św. Jan od Krzyża tłumaczył tę drogę duszy podejmującej trud mistycznego oświecenia i podążania do zjednoczenia z Bogiem. Pisał:

⁵⁹ Ibidem, s. 91.

[...] im dusza bardziej jest pogrążona w ciemnościach i bardziej też opróżniona ze swych działań naturalnych, tym idzie bezpieczniej. [...] O, człowieku duchowy, gdy ujrzysz swe pożądania zaciemnione [...] nie martw się tym [...] sam Bóg ujawszy twe ręce prowadzi cię jak ślepeca wśród ciemności. Doprowadzi cię bowiem tam, gdzie byś ty nigdy nie doszedł z pomocą twych oczu i nóg, choćbyś się najwięcej wysilał. [...] sam Bóg jest tu mistrzem i przewodnikiem tej ślepej duszy⁶⁰.

W wierszu Barańczaka *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* również pojawia się motyw ślepoty powiązany z jasnością i mrokiem:

[...] ponieważ jestem
– jak na blask gwiazd – dość niewidomy,
aby mi z łaski była dana
zdolność sięgania po kryjomu,
na oślepe, w zaczajony na nas
mrok, [...]

Święty Jan od Krzyża w mroku nocy, w którym pogrążała się dusza, dostrzegał pełną cierpienia drogę do osiągnięcia kontemplacji oczyszczającej, a w dalszej perspektywie doznania łaski połączenia z Bogiem. „Gdy duszę – pisał – obejmuje udreka tej oczyszczającej kontemplacji, odczuwa ona cień śmierci [...]. Musi bowiem wejść w ten grób ciemnej śmierci, aby następnie mogła dojść do czekającego ją [duchowego] zmartwychwstania”⁶¹. W wierszu Barańczaka *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* takiego pokornego wyznania wiary i bezwarunkowego zawierzenia w moc zmartwychwstania oczywiście nie znajdziemy. Jego podmiot mówiący w zakończeniu deklaruje:

[...] ponieważ jestem
– jak na śmierć – dość żywego zdania
o krwi, tętniącej w skroń rejestrem

⁶⁰ św. Jan od Krzyża: *Noc ciemna...*, s. 491–493.

⁶¹ *Ibidem*, s. 459.

łask, nie myśl, że nie jestem w stanie
wierzyć, żeś jest. W to nie wierz: jestem.

„Niepewność ludzkiego istnienia – pisał Stala – jego nieistotność w wymiarze kosmosu, niemożność przekroczenia narzuconych mu granic: te zasadnicze tony wieczornej medytacji Barańczaka zdają się kierować w stronę świata jako nieprzenikalnej i niepokonywalnej ciemności”⁶². Wbrew jednak tej mrocznej tonacji wiersza w wygłosowych słowach odnajdywał badacz „pochwałę siły życia”⁶³. Tomasz Mizerkiewicz w finale wiersza dostrzegał uzyskaną przez „ja” w toku długiego procesu reanimacji zdolność sformułowania współczesnego aktu wiary, wypowiedianego za pomocą słów własnej mowy postsekularnej⁶⁴. W przewrotnej, wypełnionej przeczeniami wypowiedzi podmiotu słowo „jestem”, podkreślające perspektywę osobową, uzyskuje szczególnie jaskrawe znaczenie. Występuje ono również w zakończeniu każdej ze strof, skupiając na sobie cały sens wiersza. Modlitewna, konfesyjna refleksja „ja” lirycznego paradoksalnie pozwala mu w świetle świadomości ujrzeć uobecniające się własne istnienie, dlatego mówi „jestem”. A jednak, przekonuje Stalę, ukryta w tym słowie „afirmacja jednostkowego istnienia umożliwia myślenie o Drugiej Osobie”⁶⁵. Ludzką egzystencję poświadcza bowiem nie tylko „miejsce w punkcie, gdzie atomy się zbiegły”, ale również doznawanie pulsu krwi „tętniącej w skroń rejestrem łask”. Można zatem powiedzieć, że najbardziej przekonującym, metafizycznym śladem nieoczywistej Transcendencji czy ukrytego Boga, jaki odnalazł podmiot w trakcie swojej ciemnej, nocnej kontemplacji, pozostaje on sam oraz jego istnienie w świecie: ponieważ „jestem”, (być może) jest również On.

Barańczak przekonywał, że bliższa jest mu poezja metafizyczna niż mistyczna. „Do wizji metafizycznej – mówił – dociera się nie

⁶² M. Stala: *Jasność nocy...*, s. 92.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ T. Mizerkiewicz: *Poezja reanimacji. Próba postsekularnej lektury „Widokówki z tego świata” Stanisława Barańczaka*. W: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*. Red. A. Kałuża, A. Świeściak. Kraków 2011, s. 489.

⁶⁵ Ibidem.

przez odrzucenie doczesnego świata, ale właśnie poprzez ten świat, poprzez jego konkretne i realne formy istnienia”⁶⁶. I tak właśnie osadzony jest w „niezbieżnych planach planet” podmiot wiersza *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*.

W rozmowie z Piotrem Wierzchosławskim Barańczak, nadmieniając, że przekładał poetyckie utwory św. Jana od Krzyża, mówił: „trochę tłumaczyłem z hiszpańskiego, ale bardziej z ciekawości i dla eksperymentu, niż z rzeczywistego poczucia powinowactwa”⁶⁷. Poematy zakonnika karmelitów bosych mogły wydawać się odległe w mistycznych doznaniach duszy, paradoksalnie jednak sytuowały się blisko tej problematyki egzystencji, która najbardziej zajmowała Barańczaka. Ukazywały człowieka, który zanurzony jest w niepojętym mroku świata, doświadcza jego niezrozumiałych sprzeczności, w sposób niezasłużony doznaje cierpienia, a jednak kieruje się drogą poznania prawdy. Zarysy takiego świata przedstawionego i toczącej się w nim egzystencji odnaleźć możemy również w wielu wierszach autora *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*. Przekładanie bowiem poezji, jak przekonywał Barańczak w rozmowie z Gabriellą Łęcką, „dostarcza intensywnych przeżyć estetycznych, poszerza horyzonty umysłowe i w ogóle wzbogaca duchowo...”⁶⁸. Można zatem przypuszczać, że św. Jan zgodziłby się z takimi oto słowami swojego polskiego tłumacza: „zasadnicza i nieusuwalna paradoksalność świata i ludzkiej w nim egzystencji jest problemem, którego żaden inny typ ludzkiej wypowiedzi nie jest w stanie ująć tak przekonująco, jak poezja”⁶⁹.

Zainteresowanie autora *Korekty twarzy* twórczością metafizyczną i mistyczną wiązano zazwyczaj z tłumaczeniem wierszy poetów barokowych i przygotowywaniem *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. W świetle niniejszych rozważań można, jak się

⁶⁶ S. Barańczak: „Jestem pięknoduchem, esteta i parnasia”. Rozmowa z Krzysztofem Biedrzyckim. W: Idem: *Zaufać nieufności...*, s. 17.

⁶⁷ S. Barańczak: „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wierzchosławskim. W: Idem: *Zaufać nieufności...*, s. 77.

⁶⁸ G. Łęcka: *Pomiędzy biegunami*. Rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem. W: Eadem: *Salon literacki*. Warszawa 2000, s. 125.

⁶⁹ Ibidem, s. 60.

wydaje, sytuować je wcześniej niż dotąd sądzono. Barańczak, pytany w jednym z wywiadów o pokrewieństwa myślowe z poetami tłumaczonych wierszy, mówił:

Gdybym takiego pokrewieństwa w wypadku danego poety nie odkrywał, nie mógłbym go wcale tłumaczyć [...] myślę, że jest w tym coś więcej niż tylko dziwactwa indywidualnego smaku. Jest tym czymś [...] zjawisko naturalnej wielowarstwowości czy wielonurtowości świata wewnętrznego każdego z nas. Sięganie przez tłumacza do tak różnych filozoficznie i językowo autorów to może po prostu forma kulturowania tej wielowarstwowości⁷⁰.

Problem pokrewieństwa, a zarazem wpływu tłumaczonej poezji na twórczość własną, podejmowany był w rozmowie Barańczaka z Piotrem Szewcem. Autor przekładów św. Jana od Krzyża, pytany o granice indywidualności twórczej, odpowiadał, zastanawiając się:

czym jest i na czym polega moja indywidualność: [...] może stanowi ona eklektyczną sumę cech, jakimi nasiąknęła moja własna twórczość w trakcie niezliczonych lektur i prób przekładu innych poetów? I może nie jest to wcale zjawisko wyjątkowe, może w ogóle w dzisiejszej poezji kształtowanie się indywidualności poety to nie jest tylko proces wyrabiania sobie własnego głosu, ale i – jednocześnie – nabywanie umiejętności przemawiania wieloma różnymi głosami?⁷¹

⁷⁰ *Po stronie sensu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska, Roman Bąk, Paweł Kozacki* OP. „W Drodze” 1995, nr 10, s. 62–63.

⁷¹ P. Szewc: *Stanisław Barańczak. O przyjaciółach, tłumaczeniach, Ameryce i pisaniu wierszy*. W: *Idem: Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*. Kraków 2002, s. 17–18.



Fot. 3. Stanisław Barańczak.

Zdjęcie wykonane przez Zbigniewa Sawicza

Źródło: Archiwum Uniwersytetu Śląskiego, sygn. 948-6-2-34.

artysta jest tajemnym wyrobnikiem miłości
Twórczość Normana Manei
w lekturze Stanisława Barańczaka

Oprawcy – ale ci na monumentalną skalę,
S. Barańczak: *Długowieczność oprawców*

Celem jest mówić płynnie, choć w języku, który
do końca będzie obcy.

S. Barańczak: *Ze wstępu do rozmówek*

W 1992 roku w Stanach Zjednoczonych w Wydawnictwie Grove Weidenfeldt ukazały się dwie przetłumaczone z języka rumuńskiego na język angielski książki rumuńskiego pisarza żydowskiego pochodzenia Normana Manei – zbiór esejów *On Clowns: The Dictator and the Artist* oraz opowiadania *October, Eight O'Clock*. Barańczak przeczytał obie pozycje, zaznajamiając się z twórczością Manei w przekładzie na język angielski. Wywarły one na nim duże wrażenie. Rumuński pisarz był wówczas w Polsce w ogóle nieznany. Obszerną recenzję obu pozycji, zatytułowaną *The Gulag Circus*, Barańczak opublikował w czasopiśmie „The New Republic”¹. Polska wersja tego tekstu pt. *O kłownach i katach* ukazała się w „Gazecie Wyborczej”. Artykuł opatrzony był nagłówkiem: „Stanisław Barańczak o Normanie Manei – jednym z najwybitniejszych pisarzy Europy

¹ S. Barańczak: *The Gulag Circus*. „The New Republic” 1992, no 206, s. 44–49.

Wschodniej”². Poprawiony szkic: *Klown i kat*, został następnie włączony do książki *Poezja i duch Uogólnienia*³. Barańczak pisał tam: „Ten nieśmiały starszy pan o poczciwie-mieszczkańskim, nie rzucającym się w oczy wyglądzie, wyraźnie źle się czujący w świetle jupiterów [...], jest z całą pewnością jednym z najciekawszych pisarzy, jakich wydała Europa Wschodnia w ostatnich dziesięcioleciach komunizmu”⁴.

Norman Manea urodził się 19 lipca 1936 roku w Burdujeni koło Suczawy, w rodzinie żydowskiej osiadłej na Bukowinie. Jego matka Janeta była córką księgarza Abrahama, a ojciec Marcu – księgowym. Miejsce wczesnego dzieciństwa to obszar, jak pisał Manea, „kosmopolitycznej Bukowiny, w której Rumuni, Żydzi, Niemcy, Polacy i Ukraińcy współlistnieli w obszarze szczególnej wibracji duchowej”⁵. W 1941 roku, mając zaledwie pięć lat, Manea został deportowany wraz z rodziną do obozu koncentracyjnego w Transnistrii, znajdującego się na obszarze ukraińskim zajęтым przez Rumunię. Nieludzkie warunki życia, głód, choroby i powszechną śmierć opisał we wspomnieniowych opowiadaniach zawartych w książce *Październik, godzina ósma*⁶. Dziadkowie pisarza zmarli w obozie, jemu wraz z rodzicami udało się przeżyć i ponownie zamieszkać w Suczawie. „Doświadczenie Transnistrii – zauważała Joanna Ugniewska – stygmat Innego, jaki pisarz otrzymuje w dzieciństwie [...] stanie się jego podpisem, herbem, znakiem identyfikującym”⁷. W roz-

² Idem: *O klownach i katach*. „Książki”, nr 295 [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 16.12.1992, s. 1.

³ Idem: *Klown i kat*. W: Idem: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996, s. 259–269.

⁴ Ibidem, s. 259.

⁵ N. Manea: *Rumunia w trzech zdaniach (z komentarzem)*. W: Idem: *O klownach: Dyktator i Artysta*. Przeł. H. Mirska-Lasota. Sejny 2001, s. 36.

⁶ N. Manea: *Październik, godzina ósma*. Przeł. H. Mirska-Lasota. Sejny 2000. Na temat prozy wspomnieniowej Normana Manei dotyczącej okresu Holokautu pisze Dana Mihăilescu: *Being Without Pleasurable Memories: On the Predicament of the Shoah's Child Survivors in Norman Manea's „Proust's Tea” and Kindred Narratives*. „American Imago” 2013 (Spring), no 1 (70), s. 107–124.

⁷ J. Ugniewska: *Chuligan i patrycjusz: dwa oblicza wygnania*. „Zeszyty Literackie” 2013, nr 4, s. 203.

mowie z Krzysztofem Czyżewskim Manea, wracając do wspomnień z okresu już po wojnie, mówił:

Kiedy powróciliśmy z obozu w Transnistrii w 1945 roku miałem dziewięć lat. Nie odczuwałem żadnej pretensji. Dla żydowskiej rodziny to było wielkie szczęście powrócić. W szkole mówiono po ukraińsku, niemiecku, żydowsku i rumuńsku. Pamiętam największego spryciarza w naszej klasie – ja byłem najlepszym uczniem, on najsprytniejszym – mojego dobrego przyjaciela i Polaka z pochodzenia⁸.

Manea studiował na Wydziale Hydrotechnologii Instytutu Politechnicznego w Bukareszcie, pracował później jako inżynier gospodarki wodnej. Wspominał: „Pracowałem jako inżynier przez prawie czterdzieści lat i ten zawód był mi całkowicie obcy”⁹. Od 1974 roku poświęcił się wyłącznie pisaniu. Debiutował w 1966 roku w awangardowym i wpływowym czasopiśmie „Povestea vorbii”, które zamknięto po sześciu numerach. Biograf pisarza Virgil Nemoianu, odnotowując przebieg jego pisarskiej obecności w Rumunii, pisał:

[...] jedno z najlepszych dzieł literackich Manei, zwłaszcza *Październik, godzina ósma* (1981) i *Czarna koperta* (1986), ukazały się w latach 80. XX wieku, aczkolwiek z wielkim trudem i okaleczone cięciami narzuconymi w toku długich walk z cenzorami. Usunięte fragmenty interpretowano jako satyryczne aluzje do społeczeństwa ukształtowanego przez komunistyczny totalitaryzm¹⁰.

Pisarstwo Manei cieszyło się uznaniem w mniej podległej władzy części środowiska literackiego. W 1979 roku przyznano mu Nagrodę Literacką Stowarzyszenia Pisarzy Bukaresztu, a w 1984 roku

⁸ *Wygnaniec ku wolności*. Z Normanem Maneą rozmawia Krzysztof Czyżewski. „Krasnogruda” 2000, nr 10, s. 28.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cyt. za: M. Cazan: *Short Guide to Fiction Writing under Communism. The Case of Romania*. „Romanica Cracoviensia” 2015, nr 15, s. 177; tłum. – J.D.P.

zdołał Krajową Nagrodę Związku Literatów Rumuńskich w dziedzinie literatury pięknej (którą następnie cofnięto). Pomimo prestiżu, jakim się cieszył, nasilające się ataki w prasie, zwiększone problemy z cenzurą, wstrzymanie druku powieści, liczne świadectwa inwigilacji dawały wyraźne sygnały o pogarszającej się politycznie sytuacji pisarza. „Ten koszmar i terror ostatnich lat wygnał nas stamtąd” – powie wiele lat później¹¹. W 1986 roku Manea wyjechał do RFN na stypendium DAAD Berliner Künstler Programm. W 1988 roku otrzymał stypendium Fulbrighta na Katolickim Uniwersytecie Ameryki w Waszyngtonie i udał się do Stanów Zjednoczonych. Po roku przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie zaproponowano mu pracę w Bard College. W jednym z autobiograficznych esejów notował: „historia zniweczyła moje aspiracje, zmuszając mnie znowu do przygody, której nie pragnąłem”¹².

Twórczość Manei spotkała się z dużym uznaniem w Stanach Zjednoczonych i Europie. Jego utwory były tłumaczone na ponad dwadzieścia języków. Otrzymał wiele prestiżowych nagród literackich. Był zgłaszany jako kandydat do literackiej Nagrody Nobla przez instytucje literackie i akademickie ze Stanów Zjednoczonych, Szwecji, Rumunii, Włoch i Francji.

Barańczak dobrze rozumiał twórczość Manei. Był nie tylko świadomym i empatycznym odbiorcą, ale także człowiekiem doświadczającym podobnego losu, któremu wprowadzenie stanu wojennego w Polsce zamknęło możliwość powrotu do kraju. Z wczesnego okresu pobytu w USA znane są szkice Barańczaka podejmujące problem emigracji, wygnania, odosobnienia, wyobcowania, na przykład: *Kto jest dysydentem?*¹³, *Emigracja: co to znaczy?*¹⁴, *E. E., przybyysz z innego świata*¹⁵, *O pisaniu w obcym języku*. (Notatki po ośmiu la-

¹¹ *Wygnaniec ku wolności...*, s. 31.

¹² N. Manea: *Wygnanie*. W: Idem: *O kłownach: Dyktator i Artysta...*, s. 222.

¹³ S. Barańczak: *Kto jest dysydentem?* W: Idem: *Poezja i duch Uogólnienia...*, s. 107–112.

¹⁴ Idem: „*Emigracja*”: *co to znaczy?* W: Idem: *Poezja i duch Uogólnienia...*, s. 226–238.

¹⁵ Idem: *E. E., przybyysz z innego świata*. W: Idem: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 191–199.

tach)¹⁶. Łatwo było mu zatem wczuć się w sytuację Manei, prześladowanego przez komunistyczne władze wygnańca z Europy Środkowej, który w wieku pięćdziesięciu dwóch lat rozpoczynał nowy rozdział egzystencji w amerykańskiej rzeczywistości. Wspólnota pochodzenia z kraju tzw. Bloku Wschodniego, doświadczenie opresyjności tamtejszego życia zarówno w sensie fizycznym, jak i mentalnym pozwalały Barańczakowi na wnikliwą i popartą doświadczeniem analizę tekstów autora *O kłownach: Dyktator i Artysta*. Niemniej lektura tej książki pozwalała dostrzec głębokie różnice między sytuacją społeczeństwa w Polsce i Rumunii. Barańczak pisał:

Spojrzenie z bliska na to niebywale połączenie skrajnego ucisku poddanych z absolutną swobodą despoty wcielającego w życie swoje najdziksze fantazje, na tę kombinację totalnej kontroli każdego kroku każdego obywatela z całkowitą bezkarnością obłąkańca u władzy – jest w stanie uświadomić i Polakowi, jak mało wiedział o Rumunii do tej pory i jak wiele dzieliło ten kraj [...] od wschodnioeuropejskich sąsiadów¹⁷.

W szkicu *Kłown i kat* Barańczak sytuuje pisarstwo Manei między dwoma biegunami wschodnioeuropejskiej literatury dysydenckiej – między twórczością Aleksandra Sołżenicyna i Milana Kundery¹⁸. W sposób symboliczny bieguny te obrazują: Łagier i Cyrk, a właściciel Łagier obarczony świadomością Absurdu (Sołżenicyn) i Cyrk, w którym czai się Terror (Kundera). Oba stanowiska są w istocie, jak zaznacza Barańczak, „dwoma nierozzerwalnie zrosniętymi stronami jednej monety”¹⁹. Różni je jedynie stopień nacisku, ponieważ,

¹⁶ Idem: *O pisaniu w obcym języku. (Notatki po ośmiu latach)*. W: Idem: *Tablica z Macondo...*, s. 208–221.

¹⁷ Idem: *Kłown i kat...*, s. 263.

¹⁸ Warto wspomnieć, że Barańczak jest autorem artykułów o Milanie Kunderze. Na temat zmiany stosunku Barańczaka do pisarstwa Kundery pisał A. Poprawa: *Przymiar jardowy. Stanisław Barańczak o późnych powieściach Milana Kundery*. W: *Ameryka Barańczaka*. Red. S. Karolak, E. Rajewska. Kraków 2018, s. 133–146.

¹⁹ S. Barańczak: *Kłown i kat...*, s. 261.

jak podkreśla autor szkicu, „nie ograniczona niczym przemoc i nie ograniczony niczym absurd stanowią dwa ściśle się uzupełniające aspekty życia w totalitaryzmie”²⁰.

Nawet pisarz tak śmiertelnie zasadniczy i poważny – pisze Barańczak – jak Solżenicyn nie mógł nie dostrzegać w sowieckiej rzeczywistości jej fundamentalnego absurdu. Nawet u pisarza tak silnie skłaniającego się ku grotesce i niepowadze jak Kundera, za pierwszym planem absurdu czai się drugi – terroru²¹.

W przypadku Rumunii jednak dychotomia ta pozostaje, jak uważa Barańczak, nieużyteczna. „Skrzyżowanie Łagru z Cyrkiem – pisze – nie ma lepszej definicji dla tego, czym była Rumunia pod rządami Nicolae Ceaușescu”²². Ta sytuacja niejako wyjątkowa, w której niemożliwa staje się nawet emigracja wewnętrzna artysty, wymagała od pisarza wynalezienia odmiennej dykcji narracji. „Norman Manea – pisze Barańczak – jest jednak w tym, co opowiada i jak opowiada o Rumunii za życia Ceaușescu, tak świetnym pisarzem, że przy lekturze jego szkiców z tomu *O kłownach* wszelkie analogie schodzą na plan dalszy: stoimy twarzą w twarz z koszmarem, który przerasta możliwości nawet naszej wytrenowanej w horrorze i absurdzie dwudziestowiecznej wyobraźni”²³. Rumunia, w której na piętnastu obywateli przypadał jeden milicjant, a tajna Securitate miała nieograniczoną władzę, uciekając się do aktów szantażu, tortur i skrytobójstwa, jako państwo przybierała postać wielkiego, powszechnego Łagru. Manea nazywał je więzieniem. Pisał:

W totalitarnym państwie zamknięte społeczeństwo oraz jednostki stłoczone w amorficzną masę zmierzały w kierunku globalnego więzienia, składającego się z cel prywatnych i z cel państwowych. Jedne i drugie są strzeżone nie tylko przez do-

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 262.

²³ Ibidem, s. 262–263.

zorców więziennych, ale również przez naszych bliźnich – współobywateli²⁴.

Jednocześnie niemal niepiśmienny dyktator Ceaușescu oraz jego niemająca wykształcenia małżonka, choć posiadająca tytuły profesorskie i zawiadująca krajową nauką oraz szkolnictwem wyższym, którzy mogli jedną decyzją skazać tysiące ludzi na cierpienie i śmierć, przekształcali rumuńską rzeczywistość w absurdalną arenę Cyrku, budowaną na fundamentach terroru. Claudio Magris, który pisał o twórczości Manei, również zwracał uwagę na cyrkowe ujęcie świata w utworach tego pisarza:

Współczesna rzeczywistość wydaje się autorowi cyrkiem, spektaklem akrobatów i klaunów będącym zapowiedzią bliskich katastrof. Dla Normana Manei tragedia jest punktem wyjścia, pozostaje obecna w niezwykłych książkach tego wielkiego pisarza²⁵.

Praca w miarę niezależnego artysty, podejrzana i niewygodna dla władzy, uwarunkowana była wpływem cenzury, inwigilacją, ryzykiem infamii. Jak pisał Manea: „Przez ponad czterdzieści lat jedną z najgroźniejszych broni władzy była cenzura – »tajna policja słowa«”²⁶. W kraju rządzonym przez Ceaușescu jej presja uzyskała wyjątkowo wyrafinowaną i perfidną postać. „Jednym z oryginalnych pomysłów Dyktatora [...] – tłumaczy Manea – było teoretyczne zniesienie cenzury”²⁷. W Rumunii od lat siedemdziesiątych „tajna policja słowa” oficjalnie nie istniała, co prowadziło do absurdalnej niejasności w sprawowaniu kontroli. Jak tłumaczy Matei Călinescu:

Ponieważ [cenzura – J.D.P.] nie istniała, nie mogła mieć zasad ani reguł; a kiedy (pomimo jej nieistnienia) odrzuciła rękopis

²⁴ N. Manea: *Od autora*. W: Idem: *O kłownach: Dyktator i Artysta...*, s. 10.

²⁵ C. Magris: *Norman Manea – ból wygnania, którym karmi się życie*. Przel. J. Ugniewska. „Zeszyty Literackie” 2013, nr 1, s. 79.

²⁶ N. Manea: *Recenzja cenzora (z wyjaśnieniami ocenzonego autora)*. W: Idem: *O kłownach: Dyktator i Artysta...*, s. 85.

²⁷ Ibidem.

lub jego części, mogła nie wyjaśniać dlaczego. Jej werdykty były niezrozumiałe, tajemnicze, niepodważalne. Redaktorzy i autorzy musieli odgadnąć obiekcje niewidzialnego, nieistniejącego cenzora, dokonać odpowiednich zmian w tekście i spróbować ponownie²⁸.

O sytuacji pisarza tworzącego w opresyjnym systemie cenzury Manea pisał następująco:

Prawda musiała szukać dla siebie schronienia w rumuńskiej literaturze, posługując się pomysłowymi albo mglistymi kodami, żyła w formach często dwuznacznych i niejasnych. Czytelnik oczekiwał od literatury tego, czego nie mógł znaleźć w gazetach, książkach historycznych czy publikacjach socjologicznych. Czytał między wierszami. Pisarz zaś zgadzał się na stosowanie kodu, traktując to jako nieuniknioną cenę solidaryzowania się z czytelnikiem. Proces ten wymagał ogromnego nakładu energii, czegoś w rodzaju emigracji wewnętrznej²⁹.

Ów kod, szyfr wzajemnego porozumienia między wierszami stawał się rodzajem grypsery dla wtajemniczonych. Jak zauważał Juliusz Kurkiewicz, „z publicznością pisarz może rozmawiać tylko przy użyciu systemu kodów, które są zrozumiałe jedynie dla żyjących *hic et nunc*; gdzie indziej i później okażą się pewnie zupełnie bezsensowne”³⁰.

Refleksje nad presją cenzury zapisał Manea, będąc już w Ameryce. Esej *Recenzja cenzora (z wyjaśnieniami ocenzonego autora)* daje obraz nieustannego napięcia i rozdrażnienia, amplitudy skrajnych emocji, którym poddawany był pisarz. „Pisałem walcząc z tym, co wydawało się niemożliwe” – notował Manea³¹. Magris, komentując

²⁸ Cyt. za: M. Cazan: *Short Guide to Fiction Writing under Communism...*, s. 176; tłum. – J.D.P.

²⁹ N. Manea: *Rumunia w trzech zdaniach (z komentarzem)*..., s. 45.

³⁰ J. Kurkiewicz: *Daremnie, daremnie. O esejach Normana Manei*. „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 34, s. 16.

³¹ N. Manea: *Recenzja cenzora (z wyjaśnieniami ocenzonego autora)*..., s. 91.

sytuację rumuńskiego pisarza poddanego naciskom cenzury, wskazywał na wielopostaciowy splot presji i zależności:

W jego powieściach i esejach totalitarna perwersja jest nie tylko tyranią narzuconą jednostce z zewnątrz, lecz staje się również jej wewnętrzną skazą, nałogiem i narkotykiem, ostatecznie się z nią utożsamiając. Trzeba pisać, lecz w końcu również żyć, w sposób zaszyfrowany, tak, aby wymknąć się politycznej tyranii, ale również, w ostateczności, także po to, by zmylić wszelką władzę, również nieuchwytną opresję społeczeństwa³².

Nawet sama fizyczna czynność zapisywania poddana była w Rumunii kontroli. Każdy człowiek posiadający maszynę do pisania (nawet stary, bardzo ciężki egzemplarz o charakterze antyku) musiał co miesiąc zgłaszać się z nią osobiście do komisariatu milicji w celu sprawdzenia i weryfikacji. Ów paranoiczny rytuał ukazuje stronę cyrkowego absurdu, ale i zarazem łagrowego zniewolenia.

Barańczak w szkicu *Klown i kat* podkreśla jednak, że teksty Manei „w gruncie rzeczy wcale nie »fascynują się« postacią Ceaușescu”, „jego eseje – pisze – są o czym innym”³³. „Bohaterem tej książki – tłumaczy – nie jest dyktator, ale społeczeństwo. Fenomen, jakim jest społeczeństwo żyjące w Łagrze, który jest zarazem Cyrkiem, pod dyktaturą zarazem upiornie groźną i upiornie groteskową – oto, co zgłębia rumuński pisarz”³⁴. Pomimo w istocie tragicznej sytuacji pisarza, przyjęcie tej roli, tłumaczy Manea, było konsekwencją „głębokiej solidarności z ludzkim nieszczęściem”³⁵.

W twórczości Manei dostrzegął Barańczak wielokrotnie podejmowane przez pisarza próby odpowiedzi na pytania o możliwości przeżycia w systemie totalitarnym. Barańczak pisał:

³² C. Magris: *Norman Manea...*, s. 80.

³³ S. Barańczak: *Klown i kat...*, s. 266.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ N. Manea: *O klownach: Dyktator i Artysta. Notatki z lektury Felliniego*. W: *Idem: O klownach: Dyktator i Artysta...*, s. 73.

Jak można się przystosować psychicznie do życia w nieprzerwanym strachu, upokorzeniu, niepewności, przy braku perspektyw i ze świadomością, że każdy mijający dzień odbiera nam bezpowrotnie część naszego własnego ja? Jak – w szczególności – radzi sobie z taką sytuacją osamotniona, myśląca jednostka, wyposażona w instynktowną wiarę w to, że życie ma sens, ale na każdym kroku przekonywana o braku tego sensu przez własne empiryczne doświadczenie? Pięć znakomicie napisanych esejów, które składają się na zbiór *O kłownach*, to pięć prób rozważenia tych nielicznych możliwości wyboru, jakie pozostawały jednostce w kraju takim jak Rumunia pod rządami kogoś takiego jak Ceaușescu³⁶.

Właśnie te pięć prób opisu sytuacji jednostki znajdującej się pod presją totalitarnego terroru sprawiło, że eseje rumuńskiego pisarza zestawiano z modelowymi diagnozami Czesława Miłosza przedstawionymi w *Zniewolonym umyśle*. Na czwartej stronie okładki książki Manei *O kłownach: Dyktator i Artysta* wydrukowano fragment recenzji z czasopisma „Forward”, autorstwa Susan Miron. Recenzentka podkreślała, że „*O kłownach* jest najbardziej błyskotliwą, tragiczną i z pewnością druzgocącą literacką krytyką życia obywatela i pisarza w warunkach totalitaryzmu od ukazania się *Zniewolonego umysłu* Czesława Miłosza”³⁷. Fragment recenzji, będący rekomendacją esejów Manei, stał się wyraźnym – wyróżniającym i wartościującym – sygnałem dla polskich czytelników. Paraboliczna opowieść o Białym Kłownie i Artyście, o ludziach zniewolonych i o życiu w totalitarnych warunkach policyjnego państwa, odczytywana była poprzez analogię do parabolicznych losów Alfry, Bety, Gammy i Dety opisywanych przez Czesława Miłosza w *Zniewolonym umyśle*. Juliusz Kurkiewicz zwracał jednak uwagę na różnicę w ujęciu sytuacji pisarza przez obu twórców. Upatrywał jej w procesie introspekcji, którą kierował się autor *O kłownach: Dyktator i Artysta*. Tworzenie w totalitarnym państwie w obliczu niszczyielskich działań cenzury oraz po-

³⁶ S. Barańczak: *Kłown i kat...*, s. 266–267.

³⁷ N. Manea: *O kłownach: Dyktator i Artysta...* [czwarta strona okładki].

litycznej inwigilacji, zauważał Kurkiewicz, „nie jest niczym nowym dla środkowoeuropejskiego pisarza, nowe jest natomiast spojrzenie Manei”³⁸. Argumentował to następująco:

Bo jego wiedza jest wiedzą introspekcyjną. O ile inni dawali świadectwo, starając się zdobyć dystans niezbędny do postawienia diagnozy (jak Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle*), Manea próbuje rozwikłać ów zadziwiający splot psychiczny, który tkwi w nim samym. Nie obawia się przy tym ani pisania o sprawach dla pisarza wstydlivych, ani ironicznego spojrzenia na swoją pracę³⁹.

We wstępie do niemieckiego wydania *O kłownach* Manea zaznaczał: „Nie chciałem przemawiać w imieniu żadnej grupy, tylko w imieniu ściśle osobistego doświadczenia, które reprezentuję”⁴⁰. Pisarz zdawał sobie sprawę z uwikłania w totalitarną rzeczywistość i konsekwencji jej wpływu na własną psychikę. „Wiedziałem – pisał – że gdybym nawet zdołał się uratować, na zawsze pozostanę zatruty toksynami tego makabrycznego okresu w moim życiu”⁴¹. Virgil Nemoianu w biografii Manei podkreślał, że w Rumunii pisarz tworzył, „próbując trzymać się z dala od zaraźliwych kłamstw systemu komunistycznego”⁴². W tytułowym eseju książki Manea wyznawał:

Wystrzegalem się służby naszemu tyrańskiemu klaunowi nie dlatego, że gardziłem jego łaskami, lecz dlatego, że ignorowałem go, jak tylko mogłem. [...] Wystrzegalem się nienawiści do niego, ponieważ nie chciałem przypisywać mu zbyt wielkiego znaczenia⁴³.

³⁸ J. Kurkiewicz: *Daremnie, daremnie...*, s. 16.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Cyt. za: Cazan: *Short Guide to Fiction Writing under Communism...*, s. 178; tłum. – J.D.P.

⁴¹ N. Manea: *O kłownach: Dyktator i Artysta. Notatki z lektury Felliniego...*, s. 65.

⁴² Cyt. za: M. Cazan: *Short Guide to Fiction Writing under Communism...*, s. 177; tłum. – J.D.P.

⁴³ N. Manea: *O kłownach: Dyktator i Artysta. Notatki z lektury Felliniego...*, s. 69.

Z perspektywy czasu już w Ameryce Manea notował: „Przez cały okres powojenny starałem się – dzięki lekturze i pisaniu – stawiać wewnętrzny opór tym presjom zewnętrznym, będącym nie do zniesienia”⁴⁴. W recenzji zbioru esejów *O kłownach: Dyktator i Artysta* Kurkiewicz podkreślał, że jest to „książka odsłaniająca pisarza usiłującego zachować godność i niezależność w świecie, w którym cechy te wyrzucają poza nawias, jest, przy całej swojej ironii, tak dramatyczna, że postaciami, jakie moglibyśmy zestawić z bohaterem i autorem tych esejów, są zmagający się z fatum bohaterowie mitów”⁴⁵.

„Czy w Rumunii pod rządami Ceaușescu mógł w ogóle przeżyć – nie szmacać się – wolny i uczciwy człowiek?” – pytał Barańczak po lekturze książek Manei⁴⁶. W odpowiedzi na to pytanie pisał:

Tak, można było przeżyć – jeśli się nie chciało przeżyć za wszelką cenę. Ścisłej: można było ocaleć duchowo – ale tylko wtedy, jeśli wiodło się życie tak, jakby fizyczne ocalenie było w nim sprawą najmniej istotną. Jak w obozach zagłady, w których do wyboru były tylko dwa wyjścia – zostać współnikiem morderców albo ich ofiarą – tak i w Rumunii Ceaușescu jedyną alternatywą był wybór pomiędzy duchowym samobójstwem przyzwolenia a fizycznym samobójstwem protestu⁴⁷.

Barańczak w szkicu o pisarstwie Manei zwracał uwagę, że aberrację rządów Ceaușescu można pojąć tylko wówczas, gdy spojrzysz się na faszystowską przeszłość Rumunii. „Nie da się zrozumieć istoty tyranii – pisał – jeśli obserwator skupi się wyłącznie na jej pojedynczym, wyodrębnionym z procesu przemian etapie”⁴⁸. Taki przefiltrowany przez historię sposób postrzegania komunistycznych rządów dyktatora odnajduje Barańczak w pisarstwie autora *O kłownach: Dyktator i Artysta*:

⁴⁴ N. Manea: *Wygnanie...*, s. 222.

⁴⁵ J. Kurkiewicz: *Daremnie, daremnie...*, s. 16.

⁴⁶ S. Barańczak: *Kłown i kat...*, s. 267.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, s. 268.

Manea zbyt dobrze to rozumie – pisze Barańczak – aby ważyć się na interpretowanie zjawiska „Rumunia” wyłącznie w fazie, w jakiej kraj znalazł się w ostatnich dziesięcioleciach. Rumunia Ceaușescu (i również Rumunia Iliescu) jest dla niego dalszym ciągiem Rumunii Żelaznej Gwardii⁴⁹.

Znaczenie tego faszystowskiego etapu wyjaśnia Kurkiewicz:

Nacjonalistyczna i antysemicka prawica rumuńska, w przeciwieństwie do prawicy polskiej, chętnie powoływała się na Hitlera, czego ukoronowaniem była zbrodnicza działalność faszystowskiego Legionu Michała Anioła. Militarne zaplecze Legionu stanowiła Żelazna Gwardia, która, już w okresie II wojny, dokonała między innymi mordu na bukareszteńskich Żydach; otoczka tego mordu miała charakter rytualny⁵⁰.

W 1940 roku Rumunia została ogłoszona Żelaznogwardyjskim Państwem Narodowym, rozpoczęły się prześladowania Żydów, a od 1941 roku ich deportacje do obozów koncentracyjnych na tereny Ukrainy. Historia boleśnie dotknęła wówczas pięcioletniego Maneę⁵¹. Ugniewska zaznacza, że „żydowskie korzenie Manei odgrywają tu zasadniczą rolę, ponieważ już w dzieciństwie, gdy Żelazna Gwardia zesłała go do obozu w Transnistrii, pojmując, co znaczy »choroba getta«: bycie obcym, nieczystym, niegodnym ojczyzny, połączona z obsesją, by nie być już ofiarą, by przeciąć wszelkie więzy”⁵². Wygnanie i doświadczenie obcości naznaczyły całe jego życie. W eseju zatytułowanym *Wygnanie*, odnosząc się do XX wieku, notował:

W stuleciu, które obciążało historię strasznymi cierpieniami, Europa to nie tylko kolebka zachodniej demokracji, to również

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ J. Kurkiewicz: *Daremnie, daremnie...*, s. 16.

⁵¹ Pisze na ten temat B. Baron: *Zawile dzieje rumuńskiego Żyda*. „Tygiel Kultury” 2011, nr 10/12, s. 173.

⁵² J. Ugniewska: *Chuligan i patrycjusz...*, s. 200–201.

tragiczny eksperyment totalitarny – faszystowski i komunistyczny. Po raz pierwszy wypędzono mnie z Rumunii w roku 1941, gdy miałem pięć lat. Na śmierć posłał mnie pewien dyktator i określona ideologia. W roku 1986, w wieku pięćdziesięciu lat, wskutek jakiejś ironicznej symetrii, znów zostałem zmuszony do wyjazdu – za sprawą innego dyktatora i innej ideologii. *Holokaust, totalitaryzm, wygnanie* – te podstawowe doświadczenia współczesności – są ściśle związane z definicją obcego i obcości⁵³.

Kurkiewicz, odczytując zbiór esejów *O kłownach: Dyktator i Artysta*, zauważa, że „w nacjonalizmie i szowinizmie upatruje Manea pierwiastek wspólny Rumunii przedwojennej i powojennej, aż po dzień dzisiejszy”⁵⁴. Wyjaśnia to następująco:

Choć niechlubne tradycje Żelaznej Gwardii, odwołujące się do mistycznych pierwiastków ruchu faszystowskiego, zostały w komunistycznej Rumunii oficjalnie potępione, w rzeczywistości pozostały żywe. Paradoksalnie, bardziej żywe niż oficjalna ideologia. Trafiając na podatny grunt, przybierały postać protochronizmu, głoszącego wyższość rumuńskich wartości duchowych⁵⁵.

Problem przenikania się elementów totalitaryzmu faszystowskiego z totalitaryzmem komunistycznym był przedmiotem szczególnej uwagi Manei, który poświęcił temu zagadnieniu wiele miejsca. Jak zaznacza Barańczak, „w najlepszym chyba esej w zbiorze, *Felix culpa*, Manea dokonuje subtelnej analizy porównawczej, w której tak wzajemne filiacje czy kontynuacje jak kontrasty obu ideologii ukazują się w całej swojej złożoności”⁵⁶. Szkic poświęcony jest postaci Mircei Eliadego, światowej sławy religioznawcy, Rumuna, który od 1940 roku pracował w placówkach dyplomatycznych, a po wojnie

⁵³ N. Manea: *Wygnanie...*, s. 220–221.

⁵⁴ J. Kurkiewicz: *Daremnie, daremnie...*, s. 16.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 16.

⁵⁶ S. Barańczak: *Kłown i kat...*, s. 269.

nie wrócił do kraju. Wykładał najpierw w Paryżu, a od 1956 roku na stałe na uniwersytecie w Chicago. Eliade w czasach swojej młodości popierał faszystowską ideologię i działania Żelaznej Gwardii, nigdy się z nich nie rozliczył, co więcej, pozostał im wierny do końca życia, o czym zaświadcza jego autobiograficzne zapiski. „Wizerunek Eliadego, jakim obecnie dysponujemy – pisze Manea – wydaje się szczególnie niekorzystny”⁵⁷. W analizowanych *Dziennikach* i *Autobiografii* rumuńskiego religioznawcy autor eseju *Felix culpa* ukazuje, jak wybrzmiewa w nich wciąż zakamufLOWANA fascynacja skompromitowaną ideologią faszystów i antysemityzmu. Claudio Magris zauważa, że „Manea demistyfikuje ów ton, hieratyczny i wtajemniczący, który tak spodobał się Zachodowi, ukazując jego banalną wulgarność”⁵⁸. Barańczak w eseju o Eliadem dostrzega jeszcze głębszy poziom analizy ideologicznych wpływów i zależności oraz rozliczenia z utrwalaniem fałszywych pozorów i mitów:

Manea dokonuje w tym szkicu znacznie więcej niż tylko spektakularnej demaskacji kryptofaszysty. Jego rozważania rzucają światło na fundamentalne pokrewieństwo „otwartej” nieludzkości ultranacjonalistycznego faszystów i komunistycznej farsy „humanistycznych” i „internacjonalistycznych” pozorów. Potężna siła przyciągania obu tych ideologii bierze się z tego samego: obie oferują radosne poczucie oswobodzenia od indywidualnej ludzkiej odpowiedzialności myślenia, osądu i wyboru, poczucie ulgi płynącej z przynależności do tej czy innej zbiorowości, która podsuwa nam jednoznaczne wytyczne postępowania, wskazuje, kogo otaczać czcią, a kogo nienawidzić⁵⁹.

Esej *Felix culpa* ukazał się po raz pierwszy w 1991 roku w Stanach Zjednoczonych. Jego publikacja w ojczyźnie Eliadego spotkała się z powszechnym oburzeniem, a sam Manea został zaliczony do oszczerców wielkiego uczonego. „Opublikowanie, w 1992 roku roku, w Rumunii eseju *Felix culpa* – pisze Manea – z miejsca zostało

⁵⁷ N. Manea: *Felix culpa*. W: Idem: *O kłownach: Dyktator i Artysta...*, s. 123.

⁵⁸ C. Magris: *Norman Manea...*, s. 81.

⁵⁹ S. Barańczak: *Kłown i kat...*, s. 269.

odebrane jako bluźnierstwo pod adresem wielkich wartości narodowych⁶⁰. Manuela Cazan tłumaczy, że wydrukowanie w rodzinnym kraju eseju o Eliadem „było postrzegane jako atak nie tylko na jednego z nielicznych uznanych na całym świecie rumuńskich intelektualistów, ale także na to, co było w tamtym czasie przekształcane w mityczny »złoty wiek« rumuńskiej kultury – na okres międzywojenny (całkowicie ignorując obecny w nim bardzo silny ruch faszystowski lub interpretując go pozytywnie w nacjonalistycznych terminach)⁶¹. W odrodzonej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku rumuńskiej prasie prawicowo-nacjonalistycznej zaczęły ukazywać się artykuły, które zarzucały Manei zdradę ideałów narodowych, udział w żydowskim spisku międzynarodowym i przedkładanie wartości internacjonalizmu. Magris, zastanawiając się nad emigracyjną sytuacją rumuńskiego pisarza, pisał o Manei:

[...] wygnańca, który przybył do Ameryki, wciągają niekiedy na powrót ruchome piaski wielkiej i często ambiwalentnej kultury rumuńskiej, która potrafiła genialnie analizować, a niekiedy również fałszować świat mitu, pogardzając ideologiami (liberalną i demokratyczną) w imię niewyrażalnych tajemnych prawd i kompromitując się zażyłością z najprymitywniejszą z ideologii, z faszyzmem, antysemityzmem bliskim nazizmowi⁶².

Barańczak na początku lat dziewięćdziesiątych, przedstawiając sylwetkę Manei, zauważał:

[...] można się domyślać, że mało kto zna jego dorobek i w oczystej Rumunii [...]. Za czasów Ceaușescu był przeważnie na czarnej liście i pod policyjną obserwacją. Pod rządami Iliescu jest częstym obiektem ataków w środkach masowego przekaza-

⁶⁰ N. Manea: *Bluźnierstwo i karnawał*. W: Idem: *O kłownach: Dyktator i Artysta...*, s. 241.

⁶¹ M. Cazan: *Short Guide to Fiction Writing under Communism...*, s. 180; tłum. – J.D.P.

⁶² C. Magris: *Norman Manea...*, s. 81.

zu i trudno przypuścić, aby komukolwiek – czy z prawa, czy z lewa – zależało na wydawaniu i propagowaniu jego twórczości⁶³.

Od tego jednak czasu wiele się zmieniło. Pomimo wieloletniej zwłoki Manea odwiedził Rumunię w 1997 roku, ale pobyt tam okazał się dla niego dość przygnębiający. W wywiadzie w 1999 roku mówił:

Ostatnio powróciłem do Rumunii na dziesięć dni. Wiele mnie to kosztowało. Jedyny dzień, w którym byłem całkowicie szczęśliwy, to był dzień spędzony na Bukowinie. Czuję, jakbym nigdy tego miejsca nie opuścił. Nagle odzyskałem swoje wewnętrzne, dziecięce jestestwo⁶⁴.

Po pierwszym pobycie Manea utrzymywał później relacje z przyjaciółmi i publikował swoje utwory, jednak już bez odwiedzania kraju. Ponownie przyjechał do Rumunii w 2008 roku z okazji uroczystości nadania mu tytułu doktora *honoris causa* dwóch prestiżowych uczelni: Uniwersytetu w Bukareszcie i Uniwersytetu Babeșu i Bolyaia w Klużu-Napoce. Został także odznaczony Orderem Zasługi dla Kultury przez Prezydenta Rumunii. Ten drugi powrót musiał pozostawić dobre wspomnienia, ponieważ zdecydował się na kolejną wizytę w 2010 roku, w trakcie której spotkał się z dużym zainteresowaniem zarówno mediów, jak i świata akademickiego⁶⁵. W 2012 roku otrzymał nagrodę w dziedzinie literatury przyznaną przez Rumuński Związek Pisarzy, a w 2016 roku został uhonorowany odznaką Gwiazdy Rumunii przez Prezydenta Rumunii.

Zdobyte w późniejszych latach uznanie nie zmieniało faktu, że wyjazd Manei do Berlina, a następnie do Stanów Zjednoczonych zdecydował o jego losie wygnańca. Pobyt w Ameryce uświadamiał pisarzowi jego wyobcowanie czy, jak zauważa Ugniewska, „sytuację

⁶³ S. Barańczak: *Klown i kat...*, s. 259.

⁶⁴ *Wygnaniec ku wolności...*, s. 28.

⁶⁵ Pisze na ten temat M. Cazan: *Short Guide to Fiction Writing under Communism...*, s. 177.

alochtona, »tamtego«, obiektu ataków faszystów i komunistów, a także nowych nacjonalistów oskarżających go o zdradę ojczyzny⁶⁶. „W przypadku kogoś, kto doznał urazu przedwcześnie – pisze Manea – kto nigdy nie wyzwolił się z psychozy tymczasowości i świadomości niebezpieczeństwa, że kiedyś znów zostanie rzucony w chaos nieznanego, wygnanie za jednym zamachem wydobywa na zewnątrz wszystkie dawne strachy⁶⁷. Najgłębszy lęk wywoływała obawa o utratę języka, który, wzorem wielu wcześniejszych pisarzy, stawał się dla niego domem, intymną ojczyzną. „Mieszkanie w języku – zauważała Ugniewska – ukrycie się w skorupie języka rumuńskiego, niemające nic wspólnego z konkretnym terytorium, religią, narodem, wydaje się jedynym schronieniem⁶⁸. Manea w eseju *Wygnanie* przypominał przeświadczenie Thomasa Manna, że pisarz „od zawsze jest podejrzany, jest *par excellence* wygnańcem, który poprzez język zdobywa ojczyznę⁶⁹. Dla rumuńskiego pisarza, jak wyznawał, wypędzenie z tego schronienia, wywłaszczenie z języka oznaczałoby w istocie tragiczne unicestwienie. „Wszyscy autentyczni pisarze – pisze Manea – są wiecznymi wygnańcami z tego świata⁷⁰.”

Problem wygnania prowadził jednak autora *O kłownach* niespodziewanie w stronę miłości. Zwracał na to uwagę również Kurkiewicz, który zauważał, że „w zakończeniu eseju o wygnaniu, jeszcze jednego dwudziestowiecznego tekstu na ten temat, Manea wzywa artystę do afirmacji świata, afirmacji nazywanej przez niego po prostu miłością⁷¹. Rumuński pisarz, podążający śladami Prousta⁷²,

⁶⁶ J. Ugniewska: *Chuligan i patrycjusz...*, s. 200.

⁶⁷ N. Manea: *Wygnanie...*, s. 225.

⁶⁸ J. Ugniewska: *Chuligan i patrycjusz...*, s. 201.

⁶⁹ N. Manea: *Wygnanie...*, s. 225.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 226–227.

⁷¹ J. Kurkiewicz: *Daremnie, daremnie...*, s. 16.

⁷² Norman Manea jest autorem opowiadania *Herbata Prousta*, w którym występują wyraźne nawiązania do dzieła Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* do pierwszej części zatytułowanej *W stronę Swanna*, gdzie znajduje się słynny opis doznania smaku magdalenki zamoczonej w herbacie. Zob. N. Manea: *Herbata Prousta*. W: *Idem: Październik, godzina ósma...*, s. 35–40.

notował: „niezależnie od tego, jak paradoksalne mogłoby się to wydać, artysta jest »tajemnym wyrobnikiem miłości«⁷³. I jednocześnie zadawał pytanie: „Czy wygnaniec jest swego rodzaju »rozczarowanym kochankiem«?⁷⁴ Odrącony i zignorowany pisarz-dysydent wygnany jest z miejsca swojej nieodwzajemnionej miłości. A jednak nadal, mimo rozczarowania i odrzucenia, kieruje nim miłość. Manea pisze: „Artysta codziennie, od nowa wynajduje jakieś przesłanki dla swoich trudnych poszukiwań i zaszczycą swego potencjalnego czytelnika [...] darem wymagającej miłości⁷⁵. „Czy jest to wezwanie utopijne?“ – pyta Kurkiewicz⁷⁶. Odpowiadając na to pytanie twierdząco, jednocześnie zauważa: „Manea należy jednak do tych artystów, którzy wierzą, że ta utopia jest niezbędną, by cokolwiek mogło zostać opisane⁷⁷.”

Interpretację tego opowiadania Normana Manei w kontekście prozy Prousta prezentowała Dana Mihăilescu: *Being Without Pleasurable Memories: On the Predicament of the Shoah's „Proust's Tea” and Kindred Narratives...*, s. 107–124. Zob. także C. Turcuș: „October, Eight O’Clock” – *East-Central European Proustianism or Synesthetic Reappropriation of The Real*. „Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media” 2011, no 1, s. 186–192.

⁷³ N. Manea: *Wygnanie...*, s. 227. Zapatrywania Normana Manei na temat sztuki pozostają bliskie poglądom Marcela Prousta. Jan Błoński w książce poświęconej twórczości autora *W poszukiwaniu straconego czasu* pisze, że dla Prousta artysta jest „kapłanem”, „magiem”, „praktykiem tajemnicy” (ibidem, s. 127). Zastanawiając się nad rolą pisarza w dziele genialnego Francuza, badacz zauważa: „artysta jest dla Prousta sługą ludzkości, ale sługą uprzywilejowanym: bez niego ludzkość nie może zdobyć samoświadomości. Takie ujęcie roli artysty zmienia go – w najściślejszym znaczeniu – w kapłana. Tak jak bez kapłana wierny nie może porozumieć się z bóstwem, tak bez artysty ludzie nie mogą osiągnąć istoty świata, w którym przyszło im żyć” (ibidem, s. 118). „Dzieło jest najwyższym dobrem [...] – konkluduje Błoński – Artysta, tworząc dzieło, oddaje więc ludziom największą z możliwych przysług” (ibidem, s. 117). Zob. J. Błoński: *Widzieć jasno w zachwyconiu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Kraków 1985.

⁷⁴ N. Manea: *Wygnanie...*, s. 227.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ J. Kurkiewicz: *Daremnie, daremnie...*, s. 16.

⁷⁷ Ibidem.

Szkic Barańczaka z 1992 roku, pt. *Klown i kat* rozpoczynał się słowami: „Norman Manea to pisarz w Polsce nie znany”⁷⁸. W zakończeniu tego obszernego omówienia twórczości rumuńskiego pisarza z naciskiem notował: „polecam polskim tłumaczom i wydawcom zbiór szkiców *O klownach*, książkę, która w naszej znajomości świata i jego rozumieniu zapełnia wiele luk naraz”⁷⁹. Ten przekaz Barańczaka wysłany z Ameryki nie spotkał się z natychmiastowym odzewem w Polsce. Na tłumaczenie utworów Manei trzeba było czekać jeszcze kilka lat. Publikacji książek rumuńsko-żydowskiego pisarza podjęła się Fundacja Pogranicze, instytucja powołana jako ośrodek praktyk międzykulturowych, a także Międzynarodowe Centrum Dialogu, którego patronem honorowym był Czesław Miłosz. Wspomniane przez Barańczaka opowiadania i eseje Manei – *Październik, godzina ósma* (2000) oraz *O klownach: Dyktator i Artysta* (2001), a także pochodząca z późniejszego okresu biograficzna powieść *Powrót chuligana* (2010)⁸⁰ – ukazały się w Wydawnictwie Pogranicze w liczącej ponad trzydzieści pozycji serii Meridian, prezentującej twórczość wybitnych autorów z Europy Środkowej: Słowenii, Bośni, Chorwacji, Albanii, Czech, Litwy, Rumunii, Ukrainy i Węgier. W 2012 roku Wydawnictwo Czytelnik opublikowało kolejną, czwartą już książkę Manei zatytułowaną *Kryjówka*⁸¹. *Powrót chuligana* oraz *Kryjówka* znalazły się w finale przyznania nominacji do Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus”.

Czytając eseje, opowiadania i powieści Manei – rumuńskiego pisarza i dysydenta, który przeżywał wygnanie w Stanach Zjednoczonych – nie sposób uwolnić się od przewrotnych paraleli z Owidiuszem⁸². Antyczny poeta wygnany z Rzymu, zesłany do rumuńskiego Tomi, w którym otaczały go obce języki i obyczaje, leczył smutek, pisząc *Tristia*. Wygnaniec Manea, zauważa Ugniewska, „przebył drogę odwrotną: od prowincjonalnego Tomi do nowego Rzymu, gdzie

⁷⁸ S. Barańczak: *Klown i kat...*, s. 259.

⁷⁹ Ibidem, s. 269.

⁸⁰ N. Manea: *Powrót chuligana*. Tłum. K. Jurczak. Sejny 2010.

⁸¹ N. Manea: *Kryjówka*. Przeł. K. Jurczak. Warszawa 2012.

⁸² Sam Manea nawiązuje do postaci Owidiusza w autobiograficznej powieści *Powrót chuligana*.

smutek leczy się tabletkami i terapią, a nie pisaniem wierszy⁸³. Każdy z nich – Owidiusz i Manea – okazuje się odtrąconym i rozczarowanym kochankiem, który pisze swoje dzieło miłości.

W eseju *O pisaniu w obcym języku* Barańczak zaznaczał: „Głównym powodem, dla którego pisarz na emigracji bierze się do pisania w języku swoich nowych współziomków, jest pragnienie spełnienia literackiej misji – dotarcia z tym, co się ma do powiedzenia, do rozległych kręgów słuchaczy⁸⁴. Z czasem kierunek komunikacji zmienił pozycję i wiedzą o nowym miejscu zamieszkania mógł dzielić się z dawnymi współmieszkańcami. Manea i Barańczak, nieustrudzenie pisząc, tłumacząc i publikując, przekazywali w słowach przemyslenia i doświadczenie swojego życia, pozostawali też wiernymi wykonawcami misji „tajemnych wyrobników miłości”.

⁸³ J. Ugniewska: *Chuligan i patrycjusz...*, s. 202.

⁸⁴ S. Barańczak: *O pisaniu w obcym języku. (Notatki po ośmiu latach)*. W: Idem: *Tablica z Macondo...*, s. 220.

Bibliografia

- Ameryka Barańczaka*. Red. S. Karolak, E. Rajewska. Kraków 2018.
- Angelus Silesius (Anioł Ślązak): *Cherubinowy wędrowiec; Poglądowe opisanie czterech spraw ostatecznych*. Przeł. i oprac. Andrzej Lam. Opole 2012.
- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. S. Barańczak. Warszawa 1991.
- Bach J.S.: *Bądź przy mnie wciąż*. Tłum. S. Frąckowiak. Oprac. S. i J. Hoffmanowie. Kraków 1958. https://www.bibliotekapiosenki.pl/utwory/Badz_przy_mnie_wciaz/tekst [dostęp: 20.10.2018].
- Balbus S.: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków 1996.
- Balcerzan E.: O „wczesnym” Barańczaku autobiograficznie. „Topos” 2008, nr 1–2 (98–99), s. 9–15.
- Balcerzan E.: *Wstęp*. W: J. Przyboś: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. III–CXIV.
- Balcerzan E.: *Wyklejanki – felietony – wiersze*. W: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski. Kraków 2015, s. 93–116.
- Barańczak – religijność poety? Rozmowa Karoliny Król z Marianem Stalą. <https://kulturaopodstaw.pl/baranczak-religijnosc-poety/> [dostęp: 26.07.2021].
- Barańczak S.: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985*. Londyn 1986.
- Barańczak S.: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998.
- Barańczak S.: *Dziennik poranny*. Poznań 1972.
- Barańczak S.: *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*. Paryż 1979.
- Barańczak S.: *Fioletowa krowa. 333 najslawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare’a do Johna Lennona*. Poznań 1993.
- Barańczak S.: *The Gulag Circus*. „The New Republic” 1992, no 206 (June 1), s. 44–49.
- Barańczak S.: *Hemofilia*. „Zeszyty Literackie” 2001, nr 75, s. 23–25.
- Barańczak S.: *Korekta twarzy*. Poznań 1968.

- Barańczak S.: *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich 1975–1980 i 1993*. Kraków 2009.
- Barańczak S.: „Niezliczone odmiany koloru szarego”. *„Zeszyty Literackie”* 1986, nr 16, s. 133–138.
- Barańczak S.: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992.
- Barańczak S.: *O kłownach i katach*. „Książki”, nr 295 [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 16.12.1992, s. 1.
- Barańczak S.: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Londyn 1995.
- Barańczak S.: *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1994.
- Barańczak S.: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996.
- Barańczak S.: *Poszęk z soli*. „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 4, s. 3.
- Barańczak S.: *Posłowie*. W: Thomas D.: *Wiersze wybrane*. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył S. Barańczak. Kraków 1974, s. 207–215.
- Barańczak S.: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelotem lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988.
- Barańczak S.: *San Juan de la Cruz (1542–1591). Vivo sin vivir en mí*. W: św. Jan od Krzyża: *Poezje wybrane w przekładzie Stanisława Barańczaka*. Kraków 2010.
- Barańczak S.: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dla czego się pisze*. Londyn 1990.
- Barańczak S.: *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Kraków 1980.
- Barańczak S.: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994.
- Barańczak S.: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988.
- Barańczak S.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006.
- Barańczak S.: *Wstęp*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. S. Barańczak. Warszawa 1991, s. 6–35.
- Barańczak S.: *Wstęp: po obu stronach lustra*. W: Merrill J.: *Wybór poezji*. Przekł. i oprac. S. Barańczak. Paryż 1990, s. 7–14.
- Barańczak S.: *Wykład Doktora Honoris Causa*. W: *Uroczystość nadania Stanisławowi Barańczakowi godności Doktora Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego*. Katowice 1995, s. 7–14.
- Barańczak S.: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993.
- Barańczak S.: *Zwierzęca zajadłość. Z zapisków zniechęconego zoologa*. Poznań 1991.
- Baron B.: *Zawiłe dzieje rumuńskiego Żyda*. „Tygiel Kultury” 2011, nr 10/12, s. 172–174.
- Baron M.: *Poetyckie aporie. Przypadek „Walk” Stanisława Barańczaka*. W: *Żywioły wyobraźni poetyckiej pokolenia '68*. Red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak. Kraków 2010, s. 151–165.

- Barthes R.: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bińczyk. Warszawa 1999.
- Barthes R.: *S/Z*. Przeł. M.P. Markowski, M. Gołębowska. Warszawa 1999.
- Berger K.: *Koncert Barańczaka*. „Gazeta Wyborcza”, 12.01.2017, s. 15.
- Biedrzycki K.: „odtworząc z ognia / ciebie, mój tekst”. *Dwa wiersze Stanisława Barańczaka – o stwarzaniu i czytaniu drogich drugich*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019 nr 36 (56): *Barańczak: korekta wizerunku*, s. 15–29.
- Biedrzycki K.: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995.
- Bielik-Robson A.: *Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata*. W: *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*. Red. T. Garbol. Lublin 2017, s. 45–65.
- Bieńkowski Z.: *Zwyczajność*. „Kultura” 1972, nr 34, s. 5.
- Bikont A., Szczęśna J.: *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*. Kraków 2012.
- Bishop E.: *33 wiersze*. Wybór, przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak. Kraków 1995.
- Błoński J.: *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Kraków 1985.
- Bogalecki P.: *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*. W: *Idem: Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*. Kraków 2016, s. 57–76.
- Bogalecki P.: „Rozwiecznione w horyzont”. „*Wieki średnie*” Stanisława Barańczaka. „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 26, s. 31–51.
- Bolecki W.: *Język jako świat przedstawiony: o wierszach Stanisława Barańczaka*. „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2 (76), s. 149–174.
- Borowy W.: *Drobiazgi Mickiewiczowskie*. „Pamiętnik Literacki” 1948, nr 38, s. 374–398.
- Brajerska-Mazur A.: *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie. Wisława Szymborska w anglojęzycznym przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh*. Lublin 2012.
- Brajerska-Mazur A.: „Waligórzanka” kontra „filutka z filigranu”. *O pewnych tendencjach w pracy translatorskiej Barańczaka / Cavanagh nad przekładem utworów Wisławy Szymborskiej na język angielski*. W: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski. Kraków 2015, s. 361–385.
- Calderón de la Barca P.: *Życie jest snem*. Imitował J.M. Rymkiewicz. Warszawa 1971.
- Cavanagh C.: [Opinia]. W: *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 153–156.
- Cazan M.: *Short Guide to Fiction Writing under Communism. The Case of Romania*. „*Romanica Cracoviensia*” 2015, nr 15, s. 173–182.
- Charakter pisma*. Wywiad z Ryszardem Krynickim przeprowadziła Katarzyna Kubisiowska. „*Tygodnik Powszechny*” 2019, nr 50, s. 66–70.

- Cieślak-Sokołowski T.: *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*. Kraków 2011.
- Cummins O.N. OCD: *Wprowadzenie do nauki św. Jana od Krzyża*. Przeł. T. Kieniewicz OCD. Kraków 1992.
- Cyz T.: *Barańczaka słuch (i humor) absolutny*. W: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*. Wybór R. Krynicki. Kraków 2016, s. 362–371.
- Czaja K.: „Świat przebrany, nieprzebrany”. *Metafora tekstylna w poezji Stanisława Barańczaka*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019, nr 36 (56): *Barańczak: korekta wizerunku*, s. 125–148.
- Czwordon-Lis P.: *Buffo i blues, terapia i bezsilność. Źródła komizmu i źródła powagi w „Piosenkach, nieśpiewanych Żoniu”*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 157–171.
- Dembińska-Pawelec J.: *Arabeska. Szkice o poezji*. Katowice 2013.
- Dembińska-Pawelec J.: *Probabilistyka w poezji Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 6: *Barańczak. Postscriptum*. Red. R. Cudak, K. Pospizyl. Katowice 2016, s. 75–87.
- Dembińska-Pawelec J.: *Stanisław Barańczak – „niepowtarzalny rytm wiersza”*. W: Eadem: „*Poezja jest sztuką rytmu*”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Katowice 2010, s. 389–435.
- Dembińska-Pawelec J.: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999.
- Dembińska-Pawelec J.: *Święty Jan od Krzyża w lekturze Stanisława Barańczaka*. W: Eadem: *Janowe. Teksty i konteksty*. Red. I. Gralewicz-Wolny, J. Kisiel, B. Mytych-Forajter. Katowice 2020, s. 179–186.
- Dembińska-Pawelec J.: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. Katowice 2006.
- Didier J.: *Słownik filozofii*. Przeł. K. Jarosz. Katowice 1992.
- Dybel P.: *Mam ciało, więc jestem! (Motyw ciała w poezji Nowej Fali)*. W: Idem: *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje o polskich poetach współczesnych*. Mikołów 2019, s. 371–381.
- Dźwinel K.: *Kilka uwag o komunikacyjnych aspektach ironii w poezji Stanisława Barańczaka*. „*Tematy i Konteksty*” 2013, nr 3 (8), s. 351–362.
- Fazan J.: *Spotkanie z „Innym” (człowiekiem i – niekiedy, być może – Bogiem) w poezji Stanisława Barańczaka*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019, nr 36 (56): *Barańczak: korekta wizerunku*, s. 95–105.
- Filek O. OCD: *Wprowadzenie*. W: *Święty Jan od Krzyża Doktor Kościoła. Dzieła*. Przeł. O.B. Smyrak OCD. Kraków 1995, s. 23–62.
- Fiut A.: *Zabarwione humorem męstwo bycia*. „*Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze*” 2019, nr 4, s. 154–162.
- Forajter W.: *Paradoks*. W: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*. Red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki. Gdańsk 2018, s. 363–368.

- Forstner D. OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990.
- Grabowski A.: *Wiersz. Forma i sens*. Kraków 1999.
- Gralewicz-Wolny I.: *Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*. Katowice 2014.
- Grądział-Wójcik J.: *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*. Poznań 2010.
- Grądział-Wójcik J.: „Zmiażdżona epopeja”. „Dziennik poranny” Stanisława Barańczaka a twórczość Tadeusza Peipera. W: Eadem: *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Poznań 2010, s. 114–128.
- Grzywocz K., ks.: *Duchowość i antropologia – koncepcja św. Jana od Krzyża*. W: *Ocalić obraz człowieka: antropologiczne podstawy moralności*. Red. P. Morcinek. Opole 2003, s. 75–86.
- Heaney S.: *Zawierzyć poezji. Wykład z okazji przyjęcia literackiej Nagrody Nobla*. Przeł. A. Szostkiewicz. W: Heaney S.: *Zawierzyć poezji*. Wybór i oprac. S. Barańczak. Kraków 1996, s. 283–303.
- Herbert G.: *Wiersze wybrane*. Wyboru dokonał, przeł. i posłowiem opatrzył S. Barańczak. Kraków 1989.
- Jan od Krzyża, św.: *Dzieła*. Przeł. O.B. Smyrak OCD. Kraków 1995.
- Jan od Krzyża, św.: *Poezje wybrane w przekładzie Stanisława Barańczaka*. Kraków 2010.
- Jan Paweł II, św.: *Św. Jan od Krzyża, mistrz w wierze. List Apostolski z okazji czterechsetlecia śmierci św. Jana od Krzyża, doktora Kościoła*. W: *Święty Jan od Krzyża Doktor Kościoła: Dzieła*. Przeł. O.B. Smyrak OCD. Kraków 1995.
- Jaworski M.: *Implozja wiersza. O Amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 141–155.
- Jonas H.: *Religia gnozy*. Przeł. M Klimowicz. Kraków 1994.
- Judkowiak B., Nowicka E.: „W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, nr 6 (26): *Barańczak – poeta lector*, s. 157–170.
- Judycki S.: *Doświadczenia mistyczne: typologia i fundament egzystencjalny*. W: *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*. Red. T. Garbol. Lublin 2017, s. 17–43.
- Kandziora J.: *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa 2007.
- Kaniewska B.: *Barańczak i rodzaj żeński*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 23–34.
- Kisiel J.: „Nikt w rodzinie nie umarł z miłości”. *Szyborska po Pawlikowskiej*. W: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski. Kraków 2015, s. 32–53.

- Kleiner J.: „Zdania i uwagi” i fragmenty liryki mistycznej. W: Idem: *Studia inedita*. Oprac. J. Starnawski. Lublin 1964, s. 272–298.
- Kleist H. von: *O teatrze marionetek*. Przeł. J. Ekier. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybrał i oprac. T. Namowicz. Wrocław 2000, s. 573–581.
- Kochanowski J.: *O żywocie ludzkim*. W: Idem: *Dzieła polskie*. Oprac. J. Krzyżanowski. T. 1. Warszawa 1976, s. 131–132.
- Kopaliński W.: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Warszawa 2000.
- Kunz T.: „Betwixt this wor(l)d and that of grace...” albo o pewnej różnicy (nie tylko dźwiękowej) w związku z wierszem Stanisława Barańczaka „Co mam powiedzieć”. „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 327–341.
- Kurkiewicz J.: *Daremnie, daremnie. O esejach Normana Manei*. „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 34, s. 16.
- Kwiatkowski J.: *Słowo Barańczaka*. W: Idem: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 107–111.
- Kwiatkowski J.: *Wisława Szymborska*. W: Idem: *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska. Kraków 1995, s. 132–143.
- Lacey A.R.: *Słownik filozoficzny*. Przeł. R. Matuszewski. Poznań 1999.
- Lam A.: *Anioł Ślązak Mickiewicza*. Kraków 2015.
- Legeżyńska A.: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.
- Legeżyńska A.: *Stanisław Barańczak (1946–2014) o języku poetyckim, kulturze popularnej i sztuce przekładu*. W: *Stulecie poznańskiej polonistyki (1919–2019)*. T. 3: *Nauka o literaturze (po roku 1945)*. Red. S. Wysłouch, B. Judkowiak, S. Karolak, A. Piotrowicz. Poznań 2019, s. 219–247.
- Legeżyńska A.: *Wisława Szymborska*. Poznań 1996.
- Libera A.: [Opinia]. W: *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 156–159.
- Ligeża W.: *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*. Kraków 2001.
- Ligeża W.: *Wstęp*. W: *W. Szymborska: Wybór poezji*. Wstęp i oprac. W. Ligeża. Wrocław 2016, s. V–CCLXIII.
- Łęcka G.: *Pomiędzy biegunami. Rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem*. W: *Eadem: Salon literacki*. Warszawa 2000, s. 117–125.
- Magris C.: *Norman Manea – ból wygnania, którym karmi się życie*. Przeł. J. Ugniewska. „Zeszyty Literackie” 2013, nr 1, s. 79–82.
- Manea N.: *Kryjówka*. Przeł. K. Jurczak. Warszawa 2012.
- Manea N.: *O kłownach: Dyktator i Artysta*. Przeł. H. Mirska-Lasota. Sejny 2001.
- Manea N.: *Październik, godzina ósma*. Przeł. H. Mirska-Lasota. Sejny 2000.
- Manea N.: *Powrót chuligana*. Tłum. K. Jurczak. Sejny 2010.

- Markowski M.P.: *W języku jak w domu*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47, s. 8.
- Maslowski M.: „Zdania i uwagi” Adama Mickiewicza: mądrość i samotność. „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 4, s. 5–18.
- Merrill J.: *Wybór poezji*. Przeł. i oprac. S. Barańczak. Paryż 1990.
- Mickiewicz A.: *Dzieła*. Wydanie narodowe. T. 15: *Listy*. Część II. Oprac. S. Pi-goń. Warszawa 1954.
- Mickiewicz A.: *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Aniola Ślązaka (Angelus Sile-sius) i Sę-Martena*. W: Idem: *Dzieła*. Wydanie narodowe. T. 1: *Wiersze*. Oprac. W. Borowy, L. Płoszewski. Warszawa 1948.
- Mihăilescu D.: *Being Without Pleasurable Memories: On the Predicament of the Shoah's Child Survivors in Norman Manea's „Proust's Tea” and Kindred Narratives*. „American Imago” 2013 (Spring), no 1 (70), s. 107–124.
- Miłosz C.: *Piesek przydrożny*. Kraków 2016.
- Misiak I.: *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga*. „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 69–92.
- Mizerkiewicz T.: *Poezja reanimacji. Próba postsekularnej lektury „Widokówki z tego świata” Stanisława Barańczaka*. W: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*. Red. A. Kałuża, A. Świeściak. Kraków 2011, s. 479–489.
- Mozart Barańczaka*. Rozmawiali M. Bristiger, M. Dziewulska, P. Kłoczowski, G. Michalski. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 67, s. 157–168.
- Mozart W.A.: *Le Nozze di Figaro. Drame giocoso in quattro atti*. Libretto L. Da Ponte, dopo Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, Collegium Vocale Gent, dir. René Jacobs, Concerto Köln on AllMusic 2004, (CD-Audio).
- Mozart W.A.: *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*. Libretto L. Da Ponte. Tłum. S. Barańczak. „Res Facta Nova” 1997, nr 2(11), s. 95–150.
- Mozart W.A.: *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*. Libretto według P. Beaumarchais'go L. Da Ponte. Reżyseria M. Weiss-Grzesiński, K. Szaniecki. *Program Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu*. Poznań 1995.
- Musierowicz M.: *Tym razem serio (opowieści prawdziwe)*. Łódź 1994.
- Namowicz T.: *Wstęp*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybrał i oprac. T. Namowicz. Wrocław 2000, s. V–XCVIII.
- Neuger L.: *Uciekające imię*. W: „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 7–17.
- Nieukerken A. van: *Zasady konstruowania zdarzenia w poezji Stanisława Barańczaka*. W: „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 136–156.
- Nieznanowski S.: *Madrygał*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. Michałowska. Wrocław 1990, s. 443–444.
- Nowicka-Jeżowa A.: *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978.

- Nyczek T.: *Wolność słowa*. W: Idem: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*. Londyn 1985, s. 92–110.
- O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1.
- Opacka-Walasek D.: *Artykulacje wzniosłości w poezji Stanisława Barańczaka*. W: Eadem: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013, s. 157–174.
- Opacka-Walasek D.: *„...ta próba jest grana tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny”*. *Teatralizacje Stanisława Barańczaka*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 6: *Barańczak. Postscriptum*. Red. R. Cudak, K. Pospiszil. Katowice 2016, s. 27–42.
- Pawelec D.: *Nieskończone Ty*. W: Idem: *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*. Katowice 2006, s. 112–133.
- Pawelec D.: *Od Grudnia do Sierpnia – Stanisław Barańczak jako poeta*. W: Idem: *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*. Katowice 1998, s. 85–95.
- Pawelec D.: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992.
- Pawelec D.: *Rewolta słowa poetyckiego – Barańczak, Krynicki*. W: *Poznań w Marcu – Marzec w Poznaniu (w rocznicę wydarzeń 1968 roku)*. Red. S. Wysłouch, J. Borowiec. Poznań 2010, s. 77–90.
- Pawelec D.: *Wirpsza Stanisława Barańczaka*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 111–116.
- Peiper T.: *Ja, ty; Naga*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. II. Wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1987, s. 317.
- Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy*. „Magazyn” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 2.09.1999, s. 20–22.
- Pietrych K.: *Amerykańska „Podróż zimowa”*. W: *Ameryka Barańczaka*. Red. S. Karolak, E. Rajewska. Kraków 2018, s. 87–103.
- Pietrych K.: *„[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę” – doświadczenie choroby w „Chirurgicznej precyzji”*. W: *„Obchodzę urodziny z daleka...”*. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 111–135.
- Pigoń S.: *„Zdania i uwagi”*. 2. *Niektóre źródła*. W: Idem: *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*. Kraków 1947, s. 192–203.
- Piotrowska-Grot M.: *„Zwiąźle spleciony warkocz kontrapunktu”*. *Poezja Stanisława Barańczaka a doświadczanie granicy*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019, nr 36 (56): *Barańczak: korekta wizerunku*, s. 149–165.
- Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński. Cz. II. Wrocław 1987.
- Poezje św. Jana od Krzyża*. Przeł. S. Barańczak. „W Drodze” 1979, nr 9. <http://bc.dominikanie.pl/dlibra/docmetadata?id=533> [dostęp: 26.01.2019].
- Poprawa A.: *Bach w samochodzie albo próba kontrapunktu*. W: Idem: *Formy i afirmacje*. Kraków 2003, s. 19–31.

- Poprawa A.: *Międzyludzkie Barańczaka*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 9–21.
- Poprawa A.: *Miłość po wielu wejrzeniach*. W: *Idem: Formy i afirmacje*. Kraków 2003, s. 144–154.
- Poprawa A.: *Przymiar jarodowy. Stanisław Barańczak o późnych powieściach Milana Kundery*. W: *Ameryka Barańczaka*. Red. S. Karolak, E. Rajewska. Kraków 2018, s. 133–146.
- Po stronie sensu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska, Roman Bąk, Paweł Kozacki OP*. „W Drodze” 1995, nr 10, s. 51–65.
- Późniak W.: *„Wesele Figara” W.A. Mozarta*. Kraków 1956.
- Próchniak P.: *W kwestii tej nocy (głosy do wierszy Stanisława Barańczaka)*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 215–229.
- Przyboś J.: *Z dłoni*. W: *Idem: Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 45.
- Przymuszała B.: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków 2006.
- Rajewska E.: *Pauza Barańczaka*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2014, s. 175–182.
- Rajewska E.: *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*. Poznań 2007.
- Reimann A.: *Muzyczne tętno poezji Stanisława Barańczaka*. W: *Eadem: Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaskiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*. Poznań 2013, s. 99–177.
- Reimann-Czajkowska A.: *Kiedy ucho robi oko, czyli o fonetach Stanisława Barańczaka wobec muzyki*. W: *Eadem: Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski*. Kraków 2018, s. 133–163.
- Reimann-Czajkowska A.: *„Tłumaczenia muzyczne” Barańczaka, czyli kilka uwag o słuchaniu opery Mozarta i libretta Da Ponte’go*. W: *Eadem: Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski*. Kraków 2018, s. 165–206.
- Sikora A.: *Posłannicy słowa. Hoene-Wroński. Towiański. Mickiewicz*. Warszawa 1967.
- Słownik łacińsko-polski*. Oprac. K. Kumaniecki. Warszawa 2001.
- Sobolewski T.: *Stanisław Barańczak: najbardziej uroczy geniusz*. „Gazeta Wyborcza”, 30.04.2015. <https://wyborcza.pl/7,75410,17838020,stanislaw-baranczak-najbardziej-uroczy-geniusz.html> [dostęp: 26.07.2021].
- Spoiling Cannibals’ Fun. Polish Poetry of the Last Two Decades of Communist Rule*. Ed. and with transl. by S. Barańczak, C. Cavanagh. With a Foreword by H. Vendler. Evanston, Illinois 1991.

- Stala M.: *Ironia i wierność. Uwagi o tomie „Przed i po” Stanisława Barańczaka, spisane jesienią 1988 roku*. W: Idem: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 200–209.
- Stala M.: *Jasność nocy. Wokół jednego wiersza Stanisława Barańczaka*. W: Idem: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 89–94.
- Stala M.: *Kot i puste mieszkanie. O jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 56–59.
- Stala M.: *Radość czytania Szymborskiej*. W: Idem: *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*. Kraków 1991, s. 133–158.
- Stala M.: *Smutek Szymborskiej*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 70–73.
- Stala M.: *Ten żart na śmierć i życie. O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*. W: Idem: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 117–124.
- Stala M.: *Waga słów, niewygoda istnienia. Wokół dwóch zdań Stanisława Barańczaka*. W: Idem: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 210–214.
- Stala M.: *Wolę możliwości. Trzeci raz o jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 65–69.
- Stanisław Barańczak *śłucha arcydzieł*. Wybór R. Krynicki. Kraków 2016.
- Starobinski J.: *Opery Da Pontego*. W: Idem: *Czarodziejki*. Przeł. M. Ochab, T. Swoboda. Gdańsk 2011, s. 61–75.
- Starobinski J.: *„Wesele Figara”*. W: Idem: *Czarodziejki*. Przeł. M. Ochab, T. Swoboda. Gdańsk 2011, s. 76–98.
- Stróżewski W.: *Ontologia*. Kraków 2003.
- Szaj P.: *„Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność” – radykalnohermeneutyczne wątki poezji Stanisława Barańczaka*. W: Idem: *Hermeneutyka radykalna a powojenna poezja polska. Wot – Różewicz – Barańczak*. Poznań 2017, s. 215–262.
- Szczęsna J.: *Bez banalnych komplementów. Co pisali do siebie Szymborska i Barańczak*. <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,25288868,kazdy-tylko-troche-przez-kilka-minut-w-ciagu-doby.html> [dostęp: 6.11.2020].
- Szczęsna J., Bikont A.: *Pamiątkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*. Kraków 2012.
- Szewe P.: *Stanisław Barańczak. O przyjaciółach, tłumaczeniach, Ameryce i pisaniu wierszy*. W: Idem: *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*. Kraków 2002, s. 7–20.
- Szkaradnik K.: *Widokówki z poetyckiego świata (Wisława Szymborska, Stanisław Barańczak: „Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę”)*. „ArtPapier” 2020, nr 2 (386). www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=386&artykul=7713 [dostęp: 19.11.2020].

- Szucki H.: *Mickiewicz i Boehme. (Przyczynki do mistyki polskiej)*. „Pamiętnik Literacki” 1929, z. 1, s. 315–341.
- Szyborska W.: *List otwarty do Czytelników, poety Barańczaka i jego żony Ani*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 163.
- Szyborska W.: *Obmyślam świat*. „Nurt” 1973, nr 2, s. 46.
- Szyborska W.: *People on a bridge. Poems*. Introduced and translated by A. Czerniawski. London–Boston 1990.
- Szyborska W.: *Poeta i Świat. Odczyt Noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996)*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 337–342.
- Szyborska W.: *Rymowanki dla dużych dzieci*. Kraków 2003.
- Szyborska W.: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001.
- Szyborska W.: *Wystarczy*. Red. R. Krynicki. Kraków 2011.
- Szyborska W., Barańczak S.: *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972–2011*. Oprac. R. Krynicki. Kraków 2019.
- Śliwiński P.: *Melancholik pod krawatem*. W: Idem: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007, s. 173–184.
- Śliwiński P.: *Stanisław Barańczak: droga ku arcydziełu*. W: Idem: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 103–114.
- Śliwiński P.: *Wolny wybór. Stulecie wierszy 1918–2018*. Poznań 2018.
- Štěpán L.: *Madrygał*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 390–391.
- Tański P.: *Języki miłości w twórczości Stanisława Barańczaka*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 6: *Barańczak postscriptum*. Red. R. Cudak, K. Pospiszil. Katowice 2016, s. 20–26.
- Tarnogórska M.: *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*. Wrocław 2012.
- Thomas D.: *Wiersze wybrane*. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył S. Barańczak. Kraków 1974.
- Tischner J.: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paryż 1990.
- Toruńczyk B.: [Opinia]. W: O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 164–165.
- Turcuş C.: „October, Eight O’Clock” – East-Central European Proustianism or Synesthetic Reappropriation of The Real. „Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media” 2012, no 1, s. 186–192.
- Ugniewska J.: *Chuligan i patrycjusz: dwa oblicza wygnania*. „Zeszyty Literackie” 2013, nr 4, s. 199–204.
- Venclova T.: [Opinia]. W: O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 165–166.
- Walczak S.: *Pierwszy dzwonek. Szkolne spotkania Staszka Barańczaka z Ameryką*. W: *Ameryka Barańczaka*. Red. S. Karolak, E. Rajewska. Kraków 2018, s. 19–32.

- Wantuch W.: *Miłość na wieży Babel. (O liryce miłosnej Wisławy Szymborskiej)*. W: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Oprac. S. Balbus, D. Wojda. Kraków 1996, s. 164–174.
- Wesele Figara. *Opera komiczna w czterech aktach*. Libretto: L. Da Ponte. Tłum. S. Barańczak. W: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*. Wybór R. Krynicki. Kraków 2016, s. 163–338.
- Węgrzyniak A.: *Umrzeć – tego nie robi się bliskim („Kot w pustym mieszkaniu” W. Szymborskiej)*. W: *Eadem: Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glosy*. Bielsko-Biała 2004, s. 177–179.
- Wygnaniec ku wolności*. Z Normanem Maneą rozmawia Krzysztof Czyżewski. „Krasnogruda” 2000, nr 10, s. 27–33.
- Zgorzelski C.: *Jak pracował Mickiewicz nad tekstem „Zdań i uwag”?* W: *Idem: O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 2001, s. 485–564.
- Žižek S., Dolar M.: *Druga śmierć opery*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008.

Indeks osobowy

A

Ana de Jesus 157
Angelus Silesius 90, 92, 201
Armstrong Louis 61

B

Baader Franz von 90, 91, 95, 96
Bach Anna Magdalena 83, 84, 98
Bach Johann Sebastian 16, 48, 60, 61, 83, 84, 201
Balbus Stanisław 136, 140, 141, 147, 201, 212
Balcerzan Edward 26, 37, 103, 201, 209
Baranda Filip Sainz de 152
Barańczak Anna 15, 16, 35, 48, 52, 101, 103, 108, 129, 130, 132, 149, 150
Barańczak Stanisław *passim*
Baron Barbara 191, 202
Baron Marta 29, 32, 171, 202
Barthes Roland 8, 18, 33, 36, 41–44, 203
Bąk Roman 12, 45, 62, 125, 178, 209
Beaumarchais Pierre 69, 70, 72, 77, 207
Berger Karol 65, 66, 74, 203
Berkeley George 135
Białoszewski Miron 26
Biedrzycki Krzysztof 7, 10, 24, 31, 40, 154, 177, 202, 203

Bielik-Robson Agata 171, 203
Bieńczyk Marek 36, 203
Bieńkowski Zbigniew 138, 203
Biernat z Lublina 126
Bikont Anna 116, 203, 210
Bishop Elizabeth 54, 203
Błoński Jan 197, 203
Boehme Jakub 90, 95, 96
Bogalecki Piotr 24, 87, 172, 203
Bolecki Włodzimierz 26, 203
Borowiec Jarosław 8, 25, 208
Borowy Waclaw 91, 203, 207
Boy-Żeleński Tadeusz 114, 115
Brajerska-Mazur Agata 119, 203
Bristiger Michał 64, 207
Brodski Josif 109, 122
Brophy Brigid 74

C

Calderón de la Barca Pedro 169, 203
Călinescu Matei 185
Campion Thomas 102
Caruso Enrico 60
Cavanagh Clare 58, 103, 117–120, 122–126, 129, 130, 203, 209
Cazan Manuela 181, 186, 189, 194, 195, 203

Ceașescu Nicolae 184, 185, 187, 188,
190, 191, 194

Chwin Stefan 154

Cichy Michał 36, 46, 51, 75, 99, 208

Cieślak-Sokołowski Tomasz 27, 33,
204

Ciszewska Magdalena 12, 45, 62, 125,
178, 209

Cudak Romuald 41, 85, 133, 204, 208,
211

Cummings Edward Estlin 110

Cummins Norbert OCD 156, 167, 168,
203

Cyz Tomasz 66, 67, 204

Czabanowska-Wróbel Anna 29, 171,
202

Czaja Kamila 27, 204

Czerniawski Adam 122, 211

Czwordon-Lis Paulina 149, 204

Czyżewski Krzysztof 181, 212

Czyżewski Tytus 126

D

Da Ponte Lorenzo 17, 65, 66, 69, 70,
72, 73, 77, 207, 212

Dembińska-Pawelec Joanna 13, 15,
21, 28, 36, 49, 51, 75, 86, 148, 204,
207, 208

Didier Julia 135, 204

Dolar Mladen 69–74, 77, 212

Dybel Paweł 13, 17, 34, 204

Dymarski Lech 48

Dziewulska Małgorzata 64, 207

Dźwiniel Kamil 82, 204

E

Ekier Jakub 80, 206

Eliade Mircea 192, 193

Enslar Eve 74

Evans Bill 60

F

Fazan Jarosław 15, 204

Fermat Pierre de 135

Filek Otto OCD 157, 204

Filipowicz Kornel 103, 123, 124, 146

Fiut Aleksander 102, 103, 115, 127,
204

Forajter Waclaw 166, 168, 204

Forstner Dorothea OSB 89, 205

Franklin Benjamin 90

Frąckowiak Szczęsny 84, 201

G

Garbol Tomasz 158, 171, 203, 205

Gazda Grzegorz 149, 211

Gigli Beniamino 60

Głowiński Michał 37, 208

Gołębowska Maria 8, 203

Gomez Eddie 60

Gould Glenn 60

Grabowski Artur 10, 205

Gralewicz-Wolny Iwona 136, 153, 204,
205

Grądział-Wójcik Joanna 8, 37, 103, 119,
147, 201, 203, 205

Grudzińska Irena 52

Grzywocz Krzysztof, ks. 170, 205

H

Haendel Georg Friedrich 60

Hardy Thomas 50, 75

Heaney Seamus 57, 58, 122, 205

Herbert George 96, 98, 205

Herbert Zbigniew 82

Heydel Magdalena 54

Hopkins Gerard Manley 154, 155

Howard Richard 124

I

Iliescu Ion 191, 194

J

- Jachimecki Zdzisław 72
 Jacobs René 72, 207
 Jan od Krzyża, św. 16, 17, 94, 97, 152–159, 161, 162, 164–175, 177, 178, 202, 204, 205, 208
 Jan Paweł II, św. 152, 153, 155, 156, 205
 Jarosz Krzysztof 135, 204
 Jaworski Marcin 47, 205
 Jonas Hans 88, 205
 Judkowiak Barbara 35, 66, 205, 206
 Judycki Stanisław 158, 161, 205
 Jurczak Kazimierz 198, 206

K

- Kadłubek Zbigniew 166, 204
 Kałuża Anna 176, 207
 Kandziora Jerzy 13, 52, 86, 88, 95, 205
 Kaniewska Bogumiła 36, 49, 149, 150, 205
 Karolak Sylwia 35, 46, 61, 183, 201, 206, 208, 209, 211
 Kawafis Konstandinos 124
 Kendall William K. 52
 Kieniewicz Teresa 156, 203
 Kisiel Joanna 147, 153, 204, 205
 Kleiner Juliusz 89, 90, 91, 95, 206
 Kleist Heinrich von 79, 80, 88, 206
 Klimowicz Marek 88, 205
 Kłoczowski Piotr 64, 207
 Kochanowski Jan 85, 206
 Kopaliński Władysław 12, 206
 Kozacki Paweł OP 12, 45, 62, 125, 178, 209
 Krasicki Ignacy 126
 Król Karolina 45, 201
 Królak Sławomir 69, 212
 Krynicki Ryszard 16, 25, 52, 60–62, 100–102, 113, 125, 130, 131, 203, 204, 210–212

- Krynski Magnus J. 117, 118
 Krzyżanowski Julian 86, 206
 Kubisiowska Katarzyna 60, 101, 203
 Kumaniecki Kazimierz 12, 209
 Kundera Milan 183, 184
 Kunz Tomasz 172, 206
 Kurkiewicz Juliusz 186, 188–192, 196, 197, 206
 Kuroń Grażyna 106
 Kwiatkowski Jerzy 26, 33, 141, 206

L

- Lacey A.R. 135, 206
 Lam Andrzej 90, 92, 201, 206
 Larkin Philip 56
 Lars Krystyna 154
 Lauritz Melchior 60
 Legeżyńska Anna 33, 35, 37, 47, 58, 146, 201, 206, 209
 Leibnitz Gottfried Wilhelm 135
 Lévy Armand 96
 Libera Antoni 55, 56, 76, 206
 Ligeża Wojciech 62, 136, 137, 206
 Lowell Robert 54
 Ludwik XVI, właśc. Louis August de France 69

Ł

- Łebkowska Anna 141, 206
 Łęcka Gabriela 177, 206

M

- Magris Claudio 185–187, 193, 194, 206
 Maguire Robert A. 117, 118
 Maistre Joseph de 90
 Mandelsztam Osip 26
 Manea Norman 16, 179–199, 206, 212
 Mann Thomas 196
 Markowski Michał Paweł 8, 67, 203, 207

Maslowski Michał 89, 207
 Matuszewski Roman 135, 206
 McCormack John Francis 60
 McGraw Ali 57
 Merrill James 51, 58, 59, 202, 207
 Michalski Grzegorz 64, 207
 Michałowska Teresa 149, 207
 Miciński Tadeusz 126
 Mickiewicz Adam 89–92, 94, 96–98, 207
 Mihăilescu Dana 180, 197, 207
 Miłosz Czesław 27, 28, 131, 188, 189, 198, 207
 Miron Susan 188
 Mirska-Lasota Helena 180, 206
 Misiak Iwona 29, 56, 86, 171, 202, 207
 Mizerkiewicz Tomasz 176, 207
 Montaigne Michel de 114
 Morciniec Piotr, ks. 170, 205
 Morell Marty 60
 Morsztyn Jan Andrzej 126
 Mozart Wolfgang Amadeus 17, 60–73, 75, 76, 207
 Müller Wilhelm 82
 Musierowicz Małgorzata 23, 35, 207
 Mytych-Forajter Beata 153, 166, 204

N

Nabokov Vladimir 48
 Namowicz Tadeusz 80, 206, 207
 Napoléon Bonaparte 69
 Nawarecki Aleksander 166, 204
 Nemoianu Virgil 181, 189
 Neuger Leonard 15, 35, 51, 207
 Nieukerken Arent van 43, 148, 207
 Nieznanowski Stefan 149, 207
 Norwid Cyprian Kamil 20, 126
 Nowicka Elżbieta 66, 205
 Nowicka-Jeżowa Alina 149, 207
 Nyczek Tadeusz 25, 208

O

Ochab Maryna 68, 210
 Odyniec Antoni Edward 91
 Opacka-Walasek Danuta 85, 99, 208
 Owidiusz, właśc. Publiusz Owidiusz
 Nazo (łac. Publius Ovidius Naso)
 198, 199

P

Pachciarek Paweł 89, 205
 Pacho Eulogio OCD 158
 Paine George L. 52
 Pascal Blaise 135
 Pawelec Dariusz 8, 15, 21, 25, 26, 30, 36, 38, 51, 86, 148, 168, 169, 207, 208
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 126
 Peiper Tadeusz 8, 37, 208
 Petrarca Francesco 149
 Pietrych Krystyna 46, 86, 99, 208
 Pigoń Stanisław 89–91, 207, 208
 Piotrowicz Anna 35, 206
 Piotrowska-Grot Magdalena 11, 208
 Płoszewski Leon 91, 207
 Podraza-Kwiatkowska Maria 141, 206
 Poprawa Adam 11, 15, 140, 183, 208, 209
 Pospiszil Karolina 41, 85, 133, 204, 208, 211
 Poźniak Włodzimierz 69, 72, 74, 209
 Proust Marcel 196, 197
 Próchniak Paweł 171, 209
 Przyboś Julian 37, 201, 209
 Przymuszała Beata 33, 209
 Purcell Henry 61

R

Rabelais François 114
 Rajewska Ewa 26, 46, 52, 61, 183, 201, 208, 209, 211
 Randolph Thomas 21

Reimann-Czajkowska Aleksandra 61,
63, 68, 77, 209
Rosen Charles 70
Rusinek Michał 104
Rymkiewicz Jarosław Marek 169, 203

S

Saint-Martin Louis Claude de 90, 91,
95
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph
von 95
Schlegel Friedrich 95
Schmieder Wolfgang 83
Schönberg Arnold 61
Schubert Franz 60, 61, 131
Schwarzkopf Elizabeth 76
Sikora Adam 97, 209
Simic Charles 122, 124
Skiński Krzysztof 103, 119, 147, 201,
203, 205
Sławiński Janusz 37, 208
Smyrak Bernard OCD 153, 204, 205
Sobolewski Tadeusz 84, 209
Solżenicyn Aleksandr 183, 184
Staff Leopold 126
Stala Marian 14, 30, 45, 81, 89, 136–
138, 141, 146, 173, 174, 176, 201, 210
Stańko Tomasz 60
Starnawski Jerzy 90, 206
Starobinski Jean 68–71, 74, 77, 210
Štěpán Ludvik 149, 211
Stölzel Gottfried Heinrich 83, 84, 98
Stróżewski Władysław 165, 210
Swoboda Tomasz 68, 210
Szaj Patryk 9, 10, 19, 210
Szaniecki Krzysztof 76, 207
Szczęsna Joanna 103, 116, 203, 210
Szewc Piotr 24, 46, 47, 93, 178, 210
Szkardnik Katarzyna 117, 210
Szostkiewicz Adam 57, 205

Szucki Henryk 95, 96, 211
Szymborska Wisława 16, 19, 20, 52,
62, 100–131, 133–142, 144–148, 150,
151, 206, 211

Ś

Śliwiński Piotr 10, 13, 15, 18, 26, 30–
32, 36, 47, 49, 52, 149, 171, 204, 205,
208, 209, 211
Świeściak Alina 176, 207

T

Tański Paweł 40, 41, 211
Tarnogórska Maria 115, 211
Tatum Art 48, 60
Tauber Richard 60
Teresa z Ávilla, św. 156
Thomas Dylan 26, 33, 171, 172, 202,
211
Tieck Ludwig 95
Tischner Józef 13, 211
Toruńczyk Barbara 55, 211
Turcuş Claudiu 197, 211
Turzyński Ryszard 89, 205
Tynecka-Makowska Słowinia 149, 211

U

Ugniewska Joanna 180, 185, 191, 195,
196, 198, 199, 206, 211

V

Venclova Tomas 58, 211
Vendler Helen 119, 209
Villon François 114

W

Walczak Sebastian 61, 211
Wantuch Wiesława 140, 212
Weiss-Grzesiński Marek 76, 207
Weschler Lawrence 122

Węgrzyniak Anna 146, 212
Wierzchosławski Piotr 10, 14, 177
Wirpsza Witold 26
Wittlin Józef 126
Wojda Dorota 140, 212
Wysłouch Seweryna 8, 25, 35, 206, 208

Z

Zakrzewska Wanda 89, 205
Zgorzelski Czesław 90, 212
Zięba Maciej OP 154, 158
Ziomek Jerzy 35
Žižek Slavoj 69–74, 77, 212

Joanna Dembińska-Pawelec

The meaning of life, the meaning of a poem
On Stanisław Barańczak's literary oeuvre

Summary

The works of Stanisław Barańczak – poet, translator, essayist, literary critic and literary scholar – have been for years the source of study, commentary and interpretation. The recent publication of new editions of his works, in the form of translations of poems, opera librettos and letters, opens the door to further research. The monograph *The meaning of life. The meaning of a poem. On Stanisław Barańczak's literary oeuvre* addresses the poetic, translational, epistolary and essayistic aspects of Barańczak's oeuvre that have not yet been touched upon by critics and scholars.

In an interview, Barańczak once said that “life essentially has meaning,” and at the same time, in a lecture delivered during the ceremony to receive an honorary doctorate from the University of Silesia, he confessed that his life gives meaning to writing poetry. Creating poetry means composing “meaningful words,” whose power is, as Szyborska used to say, and Barańczak repeated, “the revenge of the mortal hand.” Barańczak's poetic conviction to write “in spite of Non-existence” and to give meaning to the essential aspects of life meant that the themes of love, the other person, poetry, music and transcendence gained primary importance in his poetry. This axiological conviction of Barańczak's has, therefore, accompanied the author of this monograph in her exploration of his work.

In the first chapter, the author begins with an analysis of the poems from his debut volume, *Facial Corrections*, in which she notes the presence of a meta-poetic reflection that underlies Barańczak's mature lyricism. He distinguishes two courses of self-reflection: meta-poetic discourse and meta-erotic discourse. Interpretations of the poems point to the connection between writing and somatism. The meta-poetic discourse construes the creative process as violence against the body, oppression, pain, and at the same time a feeling of freedom. In the meta-erotic discourse, corporeality is revealed as an intimacy of sensation for which it is difficult to find adequate words. The eroticism of Barańczak's early poetry is understood by the author in the context of both his affinity with

the avant-garde tradition and his later work, as well as his biography (the addressee of the early erotic poems from his debut volume is, as one might guess, the poet's wife; her figure recurs in later chapters).

The biographical context returns in Chapter Two, in the interpretation of the poem *Sailing to Sutton Island*. The piece recounts the annual trip of a loving couple of characters to Sutton Island in the Atlantic Ocean (Harvard University had two summer homes there). The annual ritual of the holiday trip comes to represent, therefore, the problem of Passing and Lasting (T. Hardy). The monograph's author sees in the poem an epiphanic praise of Persistence and takes up a polemic against many readings of the poem in the elegiac spirit.

The problem of love and Persistence is also present in the third chapter in the interpretation of the poem *From a window on some floor this Mozart's aria*. Barańczak was the translator of Lorenzo Da Ponte's libretto to Mozart's opera *The Marriage of Figaro*. The poet used a fragment of Cherubino's Aria from Act I of the opera as a quotation in the poem. The author of the monograph recalls the historical and political circumstances of the writing of Beaumarchais's comedy, on which the libretto of Mozart's opera was based, and refers to contemporary readings of Da Ponte's libretto (J. Starobinski, S. Žižek and M. Dolar) that emphasize not only the amorous but also the political and revolutionary nature of *The Marriage of Figaro*. This is the context for the author's reading of Barańczak's poem, in which she points to the indelible connection between History and Art, but also Passing and Lasting, and thus the metaphysical dialectics of existence. The presence of the Cherubino's Aria, however, reveals the poet's conviction about the primordial importance of love in human existence and its power to transcend Art into the sphere of eternity.

A musical reference – a fragment of Stölzel's aria from *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, mistakenly attributed to J.S. Bach – appears as the motto of Barańczak's poem *Bist Du bei mir*. The reference to a love aria opens up an intertextual space that evokes the context of mystical poetry: Mickiewicz's epigrams from *Sentences and Notes from the Works of Jakub Bem*, Angelus Silesius and Se-Marten, as well as Herbert's poems translated by Barańczak. In spite of the ironic and conceptual play on the words of the motto, the world in the poem appears as a cruel *theatrum mundi*, in which man is a marionette dancing on the strings tugged by the hands of God. In the monograph author's interpretation, the work reveals the deeply tragic dimensions of life, as well as, perhaps, the poet's own personal experience of suffering.

The next two chapters of the book concern the relationship between Stanisław Barańczak and Wisława Szymborska. In 2019, a5 Publishers published the correspondence of the two poets, titled *Other Positive Feelings Also Come Into Play. Collected Letters 1972–2011*. Barańczak and Szymborska enjoyed a warm friendship, evidenced by shared literary fascinations, translations, and nearly forty

years of exchanged letters, postcards, and stickers. An analysis of the epistolary volume provides a detailed record of the Barańczak's efforts to introduce Szymborska's work to the American reading public with his unflagging energy as a translator. The published selection of Szymborska's poems, translated by Barańczak and Clare Cavanagh, *View with a Grain of Sand*, significantly contributed to the poet's 1996 Nobel Prize.

Barańczak was an ardent admirer of Szymborska's work, including her love poems. In Chapter Six the monograph's author discusses the influence of Szymborska's probabilistic beliefs and her love poetry on Barańczak's poems. She also points out the difference between the two authors: Szymborska spoke of the passing of feelings, Barańczak believed in the permanence of love and wrote a series of poems dedicated to his wife, Anna Barańczak.

Chapter Seven is devoted to the book edition of *The Collected Poems of St. John of the Cross*, translated by Stanisław Barańczak prepared by the Carmelite Barefoot Publishing House in Krakow in 2010. The monograph's author discusses the circumstances of the publication of St. John of the Cross's poems, translated by Barańczak, and recalls his opinions on mystical poetry and his reflections on the problems of its translation. He pays particular attention to the poetics of paradox present in the poetry of the Spanish mystic. Paradox was also a basic stylistic device in Barańczak's works. Moreover, the monograph's author demonstrates how the internal, spiritual dialogue with the sixteenth-century Barefoot Carmelite exerted an influence on Barańczak's own work, as is perhaps most clearly seen in the poem *That there may be full clarity concerning this night*.

The final chapter presents the Polish reception of the work of Norman Manea, a Romanian writer of Jewish descent, dissident resident in the United States, and professor at Bard College. Barańczak, an emigrant living in the United States for eleven years at that time, read Manea's books in English and recommended his work to Polish translators and readers. In 1992, he published an article on Manea's writing in a Polish literary magazine, entitled "On Clowns and Executioners," which he later reprinted in the book *Poetry and the Spirit of Generalization*. He commented on the Romanian novelist and essayist, stating that he was "certainly one of the most interesting writers Eastern Europe has produced in the last decades of communism." The community of dialogue and understanding between the two dissident writers was marked by the experience of living in a totalitarian country and later in exile. Manea's books, recommended by Barańczak, have been translated and published in Poland and were nominated for the prestigious Angelus Central European Literature Award.

Redaktor: Katarzyna Więckowska

Na okładce wykorzystano zdjęcie Stanisława Barańczaka
autorstwa Zbigniewa Sawicza, Archiwum UŚ (nr sygn. 948-6-2-34)

Projekt okładki oraz stron – przedtytułowej i tytułowej: Emilia Dajnowicz

Redakcja techniczna: Małgorzata Pleśniar

Korekta: Adriana Szaforz

Łamanie: Grażyna Szewczyk

Redaktor inicjujący: Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.12.2022

Copyright © 2021 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego


Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzymy otwartej nauce. Od 1.01.2023 publikacja dostępna
na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersja elektroniczna monografii zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu
w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego www.rebus.us.edu.pl.

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

Dembińska-Pawelec, Joanna

Sens życia, sens wiersza : szkice o twórczości

Stanisława Barańczaka / Joanna Dembińska-Pawelec. **ISBN 978-83-226-4104-0**

Wydanie I. - Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021

<https://doi.org/10.31261/PN.4068>

ISBN 978-83-226-4103-3

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-4104-0

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa

Volumina.pl Daniel Krzanowski

ul. Księcia Witolda 7-9

71-063 Szczecin

Wydanie I. Arkuszy drukarskich: 14,0 + 3 wkl. Arkuszy wydawniczych: 12,5. Publikację wydrukowano na papierze offsetowym 90 g. PN 4068. Cena 24,90 zł (w tym VAT)

Książka Joanny Dembińskiej-Pawelec opowiada o poetyckich poszukiwaniach sensu w świecie. Twórczość Stanisława Barańczaka staje się podstawą rozważań metafizycznych. Autorka tropi zapisane w wierszach ślady ładu, nawet jeśli jest on podszyty lękiem i cierpieniem. Pokazuje twórczość Barańczaka w dialogu z innymi twórcami, poszukiwanie jego własnego języka dokonuje się w ustawicznym intertekstualnym napięciu. Mocno podkreślany jest tu jednak również kontekst pozaliteracki, osobisty – miłość do żony, przyjaźń (na przykładzie korespondencji z Wisławą Szymborską), wreszcie dotkliwe doświadczenia przemocy politycznej, próby zakorzenienia się na obczyźnie, choroby, cierpienia. Wszystkie dostrzegane przez autorkę konteksty wpływają na wnikliwe i głębokie interpretacje, w wyniku których wydobywane są rozliczne zawarte w utworach znaczenia, które prowadzą do ukazania sensu świata, tak jak go postrzegał poeta i jak go odczytuje badaczka.

*Z recenzji wydawniczej
dr. hab. prof. UJ Krzysztofa Biedrzyckiego*

Cena 24,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4104-0



9 788322 641040

Więcej o książce

