

„Obchodzę urodziny z daleka...”

Szkice o
Stanisławie Barańczaku

redakcja

Joanna Dembińska-Pawelec i Dariusz Pawelec



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2007

Joanna Dembińska-Pawelec

W kwestii rytmu O niemożliwej eurytmii w późnej twórczości Stanisława Barańczaka

Wszyscy czytelnicy wierszy Stanisława Barańczaka pamiętają wyłaniający się z nich barwny obraz przedstawianego świata. W migawkowym rytmie videoclipu rejestrowane są często ułamkowe serie zdarzeń, jak choćby ta z wiersza *Sierpień 1988*¹:

[...]

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

W, s. 39

¹ S. Barańczak: *Sierpień 1988*. W: I d e m: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986—1988*. Paryż 1988, s. 39. W niniejszym szkicu posługiwać będę się następującymi symbolami tytułów tomów wierszy Stanisława Barańczaka: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981—1985*. Londyn 1986 (A); *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986—1988* (W); *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1994 (P); *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995—1997*. Kraków 1998 (Ch).

W przestrzeń wierszy autora *Atlantydy* i *Widokówki z tego świata* wdarła się wszechobecna, amerykańska kultura masowa (*Pierwsza piątka*) wraz z hobbystycznym sposobem spędzania wolnego czasu (*Obserwatorzy ptaków*) i syntetyczną tandetą telewizyjnego show (*Ustawienie głosu*). Coraz częściej ukazowaną rzeczywistość dotyka przemożna siła rozpadu i niszczenia (*Po przejściu huraganu „Gloria”*). Widoczna także staje się destrukcyjna siła zjawisk, które powodują atrofie i przemijanie (*Implozja*, *Altana*). W wyniku tego objawiona zostaje nietrwałość i przemijalność przedmiotów codziennego użycia wystawianych na uliczną wyprzedaż (*Yard sale*) czy wyrzucanych wprost do kubła ze śmieciami (*Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami*). Obrazem przestrzeni otaczającej człowieka staje się, jak zauważa Marian Stala, „monstrualne cmentarzysko rzeczy, które już się rozpadły, bądź rozpadną się wkrótce”²:

Cmentarze samochodów —
lasagne z rdzy i blach —
wysypisk miejskich odór,
samotnej szklarni dach,

druciane siatki działek —
gdzieś pies podnosi gwałt —
zarosłe sadzą hale
i dym żużlowych hałd,
[...]

P, s. 39

Ale nie taki bezładny i mroczny stan rzeczy jest, co oczywiście, finalnym przesłaniem tej poezji. Poeta, prowadząc czytelnika przez obszary ziemi jałowej, jak pisze Stala, „na skraj otchłani, przestrzeni naznaczonej śmiercią, nie pozostawia ich w tym miejscu, nie oddaje we władanie obrzydzeniu, lękowi

² M. Stala: *Między Schubertem a cmentarzem samochodów. Nie tylko o jednym wierszu Stanisława Barańczaka*. W: I d e m: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 127.

i rozpaczy, lecz odnajduje w strefie rozpadu, na cmentarzu świata — kruche i niejasne znaki nadziei”³. Jakie zatem znaki nadziei kryją się w twórczości autora *Atlantydy*?

W przywoływanym na wstępie wierszu *Sierpień 1988* chaosowi rzeczywistości przeciwstawia Barańczak miarowy, jednostajny rytm natury i wiarę w sens ludzkiego istnienia. Między fragmentami newsów telewizyjnych wiadomości padają także takie oto słowa:

[...] w każdej sekundzie ospale
toczyły się wody rzek, krew krążyła w miliardach
krwiobiegów,
zastawki otwierały się miarowo w sercu,
[...]

W, s. 39—40

W zakończeniu tego wiersza wypowiedziane jest zagadkowe i intrygujące stwierdzenie:

[...] przez każdy moment i miejsce przewlekała się nitka
sensu,
którego nie chcieliśmy dociec, [...]

W, s. 40

Słowa te wyraźnie wskazują na pewien istotny aspekt świata, którego znamieniem jest właśnie poczucie sensu istnienia. Jego obecność w powszechnym doświadczeniu, pomijana i niezauważana, jest tym, czego „nie chcieliśmy dociec”. A zatem miarowy, ospały rytm natury i powiązana z nim „nitka sensu” umykają świadomości człowieka zanurzonego nieustannie w strumieniu aktualnie doznawanych wrażeń rzeczywistości. Ale oprócz natury umyka coś więcej — to, co zapisane jest w finałowym dwuwiersie wiersza *Sierpień 1988*:

[...] a na naszych przegubach ucięty
palec Thomasa Randolpha wystukiwał bezgłośnie akcenty.

W, s. 40

³ M. Stala: *Między Schubertem...*, s. 127.

„Trwałość poezji — zauważa Dariusz Pawelec w interpretacji *Sierpnia 1988* — jej »wieczne teraz« ignoruje w wierszu Barańczaka przemijalną historię, [...] poezja trwa na prawach imperfectum”⁴. Do podobnych konkluzji dochodzi Anna Legeżyńska, pisząc: „[...] sztuka może pokonać czas, [...] nie tylko pocieszenie jest ważne, również horacjańska obietnica wieczności, jaką niesie sztuka”⁵.

Warto zwrócić uwagę także na fakt, że wiersz *Sierpień 1988* przywołuje ponadto możliwą, acz niepewną sferę transcendencji:

[...]

nad wszystkim, jeśli istniał, czuwał niewidzialny opiekun
lub tylko obserwator, nie wiem; [...]

W, s. 39

Można zatem zauważyć, że miarowy, jednostajny w czasie rytm natury i nieprzemijalne trwanie poezji, dodajmy, że także muzyki, oraz przeczuwana, hipotetyczna obecność Istoty Boskiej wyznaczają, jak się wydaje, najbardziej istotne aspekty owej „nitki sensu”, która przenika świat. Mówiąc jednakże o sztuce, trzeba mieć na uwadze wyłącznie poezję i muzykę. Warto, jak myślę, zrobić to uściślenie w odniesieniu do twórczości Stanisława Barańczaka, ponieważ próżno jest w jej obszarze szukać na przykład ekfrastycznych wierszy-obrazów, odwołań do malarstwa, rzeźby, architektury. Nie można także, jak sędzę, absolutyzować i wyabstrahowywać w sposób wyłączny i samoistny sfery muzyki w jego twórczości⁶. Wydaje

⁴ D. Pawelec: *Od Grudnia do Sierpnia — Stanisław Barańczak jako poeta*. W: *Idem: Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*. Katowice 1998, s. 93.

⁵ A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 180.

⁶ W sposób wyłączny i absolutyzujący, z jednoczesnym pominięciem aspektu sztuki słowa, pojawia się temat muzyki w szkicu K. Cichy: „*Używa mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała*”. *Muzyka w twórczości Stanisława Barańczaka*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1.

się bowiem, że autor *Chirurgicznej precyzji* w swoich wyborach estetycznych bliski jest pitagorejskiej i platońskiej koncepcji *artes liberales*, sztuk wyzwolonych, wytwarzanych *via et ordine*, czyli według reguł matematycznej miary rytmicznej, „z trafnym rozumowaniem”, jak określał to później Arystoteles⁷. Nazywane były także encyklicznymi, „tworzącymi krąg” sztuk wtajemniczonych.

Rozpatrując starożytne, greckie pojmowanie sztuki, Władysław Tatarkiewicz zaznacza, że „mowa zdawała się Grekom związana najściślej z melodią i rytmem, dzięki temu sztuki działające mową, melodią i rytmem, [...] włączali do jednego pojęcia”⁸, określanego jako „trójjedyna chorea”. Tworzyła go zespolona jedność tych trzech, odrębnie dzisiaj pojmowanych, rodzajów sztuki. Elementem ekspresyjnym, przenikającym i spajającym wszystkie trzy dziedziny chorei był rytm układający się w uporządkowaną periodyczność zdarzeń w czasie⁹. Wyznaczana w sposób sekwencyjny ekspresja towarzyszyła misteriom i obrzędom o charakterze sakralnym. Stała i miarowa powtarzalność pozwalała włączać się, jak określił to Platon, w Rytm Duszy Świata przenikającej Kosmos, który wydawał się wówczas czymś harmonijnie uporządkowanym i zrytmizowanym. Porządek nadawała całości uniwersum

⁷ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórczość. Przeżycie estetyczne*. Warszawa 1988, s. 62–63. W starożytnej Grecji do *artes liberales* były zaliczane: gramatyka, retoryka, logika, arytmetyka, geometria, astronomia i muzyka, którą rozumiano jako teorię harmonii. Poezja nie była zaliczana do sztuki jeszcze do czasów Platona, który wyróżniał poezję natchnioną przez Muzy (*mania*) oraz tę, która powstaje dzięki umiejętności pisarskiej (*techné*). Od czasów *Poetyki* Arystotelesa, który potraktował poezję wyłącznie jako umiejętność, zaczęto ją zaliczać do grona sztuk.

⁸ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 91.

⁹ M.C. Ghyka: *Złota Liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*. Kraków 2001. M.C. Ghyka podkreśla, że „rytm tańca Grecy analizowali i ujmowali dokładnie tak samo jak rytm prozodyczny bądź muzyczny (por. Platon: *Państwo*); w takty o równym czasie trwania grupowano gesty”. (*Złota Liczba*, s. 145).

Liczba-Idea pojmowana jako Logos. „Pojęcie to — czytamy w pracy o ewolucji myśli Platonskiej — odgrywało w starożytnej Grecji kluczową rolę w określaniu obrazu świata i sposobu życia, jaki ów obraz implikował. Współwystępuje ono od początku z takimi pojęciami, jak »harmonia«, »symetria« czy »proporcja«, wyrażającymi szczególnie rodzaj doświadczenia związanego z pojmowaniem świata jako stanu ściśle uporządkowanego, który wynika z działania wiecznych praw czy zasad organizujących jego strukturę. [...] Pitagorejczycy twierdzili przy tym, że harmonia, ład i miara czy też dobra proporcja stanowią obiektywną własność świata”¹⁰. Bogdan Dembiński podkreśla także, że Grecy „pojęcia harmonii i dysharmonii opierali na jeszcze ogólniejszych pojęciach ładu i porządku. Tylko to, co obliczalne, regularne, przejrzyste, co ma w sobie porządek i miarę, jest rozumne, piękne i dobre. To zaś, co nieregularne i nieograniczone, uważali za nieuchwytny chaos”¹¹.

Dotykając najistotniejszych zagadnień egzystencjalnych człowieka, Stanisław Barańczak przywołuje, jak się wydaje, w swych odniesieniach pitagorejsko-platoński system postrzegania zjawisk, zwłaszcza uporządkowania, miary i ładu, które starożytni przeciwstawiali chaosowi. Tę konfrontację starożytnych wizji ze współczesnym obrazem świata kształtuje poeta w sposób dialektyczny i ambiwalentny, o czym mowa będzie w dalszej części szkicu.

Pitagorejskie nawiązania widać najwyraźniej w sposobie ujmowania muzyki jako sfery transcendentnej i zrytmizowanej, doskonałej w swej harmonii. Zarówno Pitagoras, jak i Platon traktowali muzykę jako sztukę wyjątkową, niepodobną do innych, szczególnie dar bogów. Jej niepoślednią rolę historyk estetyki tłumaczy następująco: „Założywszy, że każdy ruch prawidłowy wydaje harmonijny dźwięk, sądzili, że wszechświat cały dźwięczy, wydaje »muzykę sfer« [...]. Dźwięki znajdują

¹⁰ B. Dembiński: *Teoria idei. Ewolucja myśli Platonskiej*. Katowice 2004, s. 134—135.

¹¹ Ibidem.

w duszy oddźwięk, ona współdźwięczy z nimi”¹². W wierszu Stanisława Barańczaka *Kontrapunkt*, bardzo istotnym dla rozważań o muzyce, poruszone jest zagadnienie harmonii, etymologicznie oznaczające zestrój, zjednoczenie. Jeden z uczniów Pitagorasa zapisał: „Rzeczom niepodobnym, niepokrewnym, różnorodnym potrzebna jest harmonia, aby je utrzymała w ładzie”¹³. I właśnie w utworze Barańczaka pojawiają się dwa przebiegi zdarzeń, które kontrapunktowo, a więc zgodnie z regułą tytułowej kompozycji, budowane są niejako przeciw sobie, „z których każdy odbywa w czasie osobną podróż / a w każdym punkcie czasu łączy je inna harmonia”. Jadący samochodem bohater doświadcza dysonansowego zderzenia przenikających się dwu sfer: pospiesznej, doraźnej codzienności i doskonałej linii melodycznej muzyki Jana Sebastiana Bacha. Moment epifanii, który przeżywa, otwiera przed nim perspektywę ontologiczną:

[...] w tak gęstej muzyce
 jest miejsce na wszystko, z nim włącznie — że jedno nie
 przeciwdziała
 drugiemu, że nie on słucha ale muzyka używa
 mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co
 przewidziała.
 W, s. 44

Uzyskana w *Kontrapunkcie* harmonia wyłoniła się z doświadczanych przeciwieństw i doprowadziła na chwilę do pełnej zgodności w wizji ustanowionego ładu świata. Ale objawiła się wyłącznie na chwilę, by obnażyć niemożliwą dosko-

¹² W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. 1: *Estetyka starożytna*. Warszawa 1985, s. 89–90.

¹³ Cyt. za: W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki...*, s. 89. Podobnie tłumaczy zjawisko harmonii Theon ze Smyrny w księdze *Mathematica I*: „Pitagorejczycy, za którymi w wielu wypadkach idzie Platon, muzykę nazywają zestrojeniem rzeczy przeciwnych, zjednoczeniem wielorakich, uzgodnieniem niezgodnych. Bo mówią, że zasadzają się na niej nie tylko rytmy i melodia, ale po prostu cały ustrój (świata). Celem jej bowiem jest jednoczenie i zestrzanie. Wszak bóg jest zestroicielem rzeczy niezgodnych”. (s. 94).

nałość tego stanu. W interpretacji tego wiersza Adam Poprawa zauważa: „Paradoksalnie — nieprzystawalne sfery przedstawiane są nie tylko jako wzajemne przeszkody, ale i jako — nie dostrzegane od razu — zbliżenia, paralelizmy. Dochodzi do swoistej kontaminacji. Rwać strumień akcentów jest elementem kompozycji Bacha. Rwać strumień samochodów jest jednym z elementów Kompozycji, o którą pyta wiersz”¹⁴. Badacz poezji Barańczaka dochodzi w konkluzji do wniosków o charakterze ontologicznym: „Dla poety kontrapunkt jest sztuką egzystencjalnego uczestnictwa w grze wielości sensów świata oraz sztuką odczytywania Kompozycji owe sensy tworzące”¹⁵.

W otwierającym tom wierszy *Chirurgiczna precyzja* utworze *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* muzyka postrzegana jest także jako sfera ponadziemską, doskonałą i nieprzemijającą. Dostrzeżenie muzycznej harmonii kosmicznej przez podmiot stało się podobnie, jak w *Kontrapunkcie*, udziałem przeżycia epifanijnego: „Właśnie ta aria Mozarta / miała tu brzmieć” — podkreślał podmiot mówiący. Dzięki temu został mu objawiony wymiar transcendentny muzyki. Zawiera się w nim Platońska triada piękna, dobra i prawdy (podkreślenia w wierszach — J.D.-P.):

[...]

„Non sò più...” — ten żar róż bez ciężaru, [...]

Jak gdyby wszystkie **dobra** zdążyła ta martwa
ręka nie poczytalnie zapisać nam, [...]

w których rośła, wbrew nim, na niczym nie oparta
wiara, że to nie błąd, że nigdy się **nie myli**
w oknie na którymś piętrze ta aria Mozarta.

[...]

Ch, s. 9

¹⁴ A. Poprawa: *Bach w samochodzie albo próba harmonii. O „Kontrapunkcie” Stanisława Barańczaka*. „Warsztaty Polonistyczne” 1993, nr 2, s. 47.

¹⁵ Ibidem, s. 52.

Muzyka została ponadto obdarzona walorem etycznym:

[...] zawsze **uchyli**

jakieś okno czy **wyrok** ta aria Mozarta.

Ch, s. 9

W podobny sposób postrzegali rolę muzyki starożytni Grecy, podkreślając *ethos* muzyki i jej wychowawcze działanie. „Celem muzyki nie jest przyjemność, lecz służenie cnocie” — miał mawiać Atenajos¹⁶.

W wierszu Barańczaka aria Cherubina z *Wesela Figara* Mozarta, określana jako „żart na śmierć i życie”, jest wskazaniem transcendentnych właściwości muzyki, obecnych w dwu wymiarach: ziemskim („żart na [...] życie”) i wychylającym się w wymiar ponadziemski („żart na śmierć”). Marian Stala zwraca także uwagę, że aria jest „takim żartem, który prowadzi nie tylko w stronę czystego piękna, lecz także — życia i śmierci, zasadniczego myślenia o świecie”¹⁷.

Zarysowana w liryce Barańczaka wizja uniwersum, postrzegana w kontekście muzycznej harmonii, ma dopełnienie w pojęciu miary periodycznej dynamizującej wszelkie istnienie. „W przypadku całego wszechświata — tłumaczy Platońską myśl Bogdan Dembiński — (jeżeli jest on w ruchu) przyjąć należy istnienie Duszy Świata, odpowiedzialnej za jego dynamikę. [...] Ruch udzielany zjawiskom przez Duszę Świata jest ruchem uporządkowanym, gdyż podstawę jego stanowi wewnętrzna (muzyczna) harmonia”¹⁸. Stala, miarowa, niczym nie zmacona pulsacja, obecna w otaczającym świecie, może być

¹⁶ Cyt. za: W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki...*, s. 91. Warto przypomnieć tu treść przesłania Damona, jednego z obrońców teorii pitagorejskiej, o którym wspomina Tatarkiewicz: „Właściwy rytm jest znakiem uporządkowanego życia wewnętrznego i uczy ładu wewnętrznego. Śpiew i gra uczą młodzież nie tylko odwagi i umiarkowania, ale — jak twierdził — także sprawiedliwości. Sądził, że zmiana form muzyki sięga tak głęboko, że musiałaby pociągnąć za sobą zmianę ustroju państwowego”. (s. 92).

¹⁷ M. Stala: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 119.

¹⁸ B. Dembiński: *Teoria idei...*, s. 139, 159.

pojmowana, zgodnie z rozróżnieniem Ernsta Lévy'ego, jako oddziaływanie metrum. Jest ono odrębne od oddziaływania rytmu, który ze swej istoty cechuje się niemetrycznością¹⁹. Jak pamiętamy, w wierszu *Sierpień 1988* właśnie miarowy, okresowy ruch w czasie określał istotę bytu:

[...] **w każdej sekundzie** ospale
 toczyły się wody rzek, krew krążyła w miliardach
 krwiociągów,
 [...] poranek powierzał nas otwartemu
 oknu słońca, [...]
 [...] całowaliśmy delikatny
 puch na karku, zastawki otwierały się **miarowo** w sercu,
 gdy przez **każdy moment** i miejsce przewlekała się
 nitka sensu,
 [...]

W, s. 39—40

W podobnym tonie utrzymany utwór *Wrzesień 1967*, opowiadając o miłosnej nocy spędzonej na plaży, zestawia miarową periodyczność natury z rytmem dwojga ciał:

[...] „Morze **miarowo**
 szumi [...]”, pod wieczór
 czuć nadal w ciele słony, dziki, jednostajny
rytm fal, które zbijały z nóg spienionym światłem
 zmieszonym z piaskiem, żwirem i wodorostami,
 i ten **rytm** naśladować w śpieszniejszym narzeczu
 dwojga ciał; [...]

W, s. 26

¹⁹ Ernst Lévy rozróżnia pojęcia „metrum” i „rytm”, które odnosi do dwóch różnych funkcji fizjologicznych: „metrum” odpowiada normalnej częstotliwości pracy ludzkiego serca (ok. 80 uderzeń na minutę), „rytm” zaś oddechowi, będącemu prawzorcem procesu rytmicznego (powolny, głęboki oddech trwa mniej więcej 12 sekund, co odpowiada czterem taktom na 4/4 po trzy sekundy na każdy takt). Por. M.C. Ghyka: *Złota Liczba...*, s. 330. Rozróżnienie metrum i rytmu stosuje także w interpretacji poezji A. Działek: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.

Z kolei w wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* słyszane dźwięki utworu muzycznego, układające się w rytmiczną miarę, skorelowane zostają z rytmem stopy wierszowej w metaforze „anapest tętna”, podkreślającej związek rytmu i ciała:

Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta,
kiedy szedłeś wzdłuż bloku. [...]
[...] pędzący za chmurą motyli
anapest tętna.
[...]

Ch, s. 9

Moment porannego przebudzenia w wierszu *Co mam powiedzieć* podmiot mówiący odbiera jako zakłócenie rytmu o proveniencji muzycznej:

[...] **Nie w takt**, niespodziewane
targnięcia wiatru szarpia rozspanym niebem.
[...]

W, s. 11

Chwila przebudzenia staje się granicą dwu muzycznych przestrzeni: snu i jawy. Rozbudzona świadomość rzeczywistego świata niespodziewanie wytrąca podmiot z uprzednio doznawanej muzycznej rytmiczności snu i wprowadza zakłócenie, arytmie realnego życia.

Rytm objawia się także jako wyznacznik stałego, niezmiennego przestrzegane go porządku zachowań ludzkich. Niewypełnienie społecznie uznanej miary postępowania pociąga za sobą sankcje wyobcowania, jak ukazuje to utwór *Kwestia rytmu*:

[...]
Po latach, na patriotycznej mszy,
nagle uświadamia sobie ze zgrozą, że nie umie się
przeżegnać.

[...]
Wszyscy wokół wykonują ten gest, jednocześnie i płynnie,
jak w balecie,

teraz można by to naśladować, ale jest o sekundę za
późno,

[...]

rytm jeszcze wyraźniej **zakłócony**.

A, s. 17

Nieumiejętność dopełnienia społecznie uznanego sakralnego obrzędu prowadzi do poczucia nieprzynależności grupowej, niepożądaney odrębności. Pragnienie współuczestnictwa jest tak silne, że kieruje bohatera do zachowań pozornych:

[...]

Porusza niemo i **rytmicznie** ustami, aby przynajmniej wyglądać jak należy, [...]

A, s. 17

Zebrane fragmenty wierszy Stanisława Barańczaka ukazują kreację świata, której istotą jest przenikający, miarowy, jednostajny i uporządkowany rytm metryczny warunkujący funkcjonowanie wszystkich zjawisk przyrody i życia człowieka, także w jego istnieniu społecznym. W starożytnej Grecji ten miarowy, periodyczny ruch w czasie był udziałem Duszy Świata, którą Platon traktował zawsze jako zasadę ruchu, a więc przyczynę wszelkiej dynamiki. „We wszechświecie — zapisuje Platon w *Filebie* — jest wiele pierwiastka nieokreśloności i określonego też dość i jakaś jest nad nimi przyczyna nielicha, która porządkuje i układa lata i pory roku, i miesiące, która się chyba najsprawiedliwiej nazywa mądrością i rozumem”²⁰. Podobnie jak w koncepcjach starożytnych, także w poezji Barańczaka źródłem wszelkiego istnienia pozostaje transcendentna siła, Istota Boska, samoporuszająca się przyczyna ruchu, która udziela siebie i czyni życie, ów „niewidzialny opiekun lub tylko obserwator” z wiersza *Sierpień* 1988. Uporządkowany, ale także zaplanowany boski, miarowy dynamizm przenika całość uniwersum. Mówi o tym bardzo mroczny, oniryczny wiersz *Bist Du bei mir*, w którym daje się

²⁰ Platon: *Fileb*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1958.

słyszeć głos dobiegający z odległej przestrzeni bądź z głębi sennej jaźni:

[...]

jestem twym przedtem i teraz, i potem;
wiecznie milczącym reżyserem sceny,
która się tobie wydaje obrona
na chybił trafił z sensu, [...]

Twoje [...]

suflerskie szepty, poprawki — nie przerwę
wymusza, tylko popsują **rytm** sceny;

[...]

lecz wiedz: nie przerwę gry — [...]

Ch, s. 44—45

Człowiek będący przedmiotem tej gry, ustawiany w relacji wobec „Wiedzącego Niemego”, skazany jest wyłącznie na niepewny, własny domysł. „Posiekane komunikaty, zgłoski tonące w milczeniu” (*Ustawienie głosu*) będące niejasnym pogłosem boskiej komunikacji nie układają się w „melodyjny duet marzeń” z wiersza *Problem nadawcy*. Zaledwie przeczuwana fragmentaryczność i zdawkowość boskiego zamysłu tworzącego swoisty „rytm sceny” podkreślana jest także w wierszu *Długowieczność oprawców*:

[...]

Domyślam się, że w ten sposób nadajesz nam jakiś szyfr,
że kryje się w tym, jak zawsze, Twój zamysł,
który wymierzasz Tobie tylko wiadomą **miarą**.

[...]

W, s. 14

Intrygująca, niezauważana przez nikogo przewlekająca się „nitka sensu, którego nie chcieliśmy dociec” z wiersza *Sierpień 1988* układa się także w jeden z wątków miarowo splatanej boskiej tkaniny życia.

Uporządkowany ruch transcendencji, który przenika całość uniwersum, staje się także udziałem człowieka pojmowanego

jako mikrokosmos. W wierszu *Co mam powiedzieć* Istota Najwyższa, Osoba Transcendencji czy hipostazowana postać Boga określana jest także jako „Wiedzący Niemy, który, osiadłszy **w tętnie**, tka niespodziewane skrzyżowania przypadków na tej jednej z planet, w jednym z ciał”. Rozwija zatem swoje działanie zarówno w makrokosmosie („planet”), jak i mikrokosmosie („w tętnie; w jednym z ciał”), gdzie nieustannie tka swoją „nitkę sensu”.

Oparte na poetyce paradoksu zakończenie wiersza *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* wyraźnie także wpisuje boskie działanie w obszar ludzkiego ciała. Ma ono charakter rytmicznego, biologicznego tętna, będącego widowym przejawem daru życia:

[...] ponieważ jestem

— jak na śmierć — dość żywego zdania
o krwi, tętniącej w skroń rejestrem
łask, nie myśl, że nie jestem w stanie
 wierzyć, żeś jest. W to nie wierz: jestem.

W, s. 49

Podobnie działanie Istoty Boskiej wymiennie skupione w obrębie ciała ukazuje wiersz *Drogi kąciku porad*. Za pomocą dwugłosu przedstawiony jest hipotetyczny dialog z Bogiem, który wyjawia i potwierdza swe tajemnice:

[...] Ty tam

w górze, jakkolwiek mam Cię zwać, jakkolwiek
 uprościć, pozwól, niech z czegoś odczytam
 znak. (TYLKO STUK / WŁASNEGO SERCA.) **Rytmem**
 serca więc, tchu i mrugających powiek
 mów mi, co chwilę, że jestem, że jesteś.
 (JESTEM.) Nie słyszę. (NIE MA MNIE PRZY TOBIE, /
 BO JESTEM WSZĘDZIE.) [...]

W, s. 46

Przenikająca wszystko obecność Boga, objawiająca się za pomocą rytmu, wiąże się także z pojęciem powszechnego, kosmicznego ruchu. Dlatego też dalsza część wiersza Barańczaka, zawierająca pytanie podmiotu skierowane do Boga, odwołuje się do tej boskiej aktywności:

[...] I przez całą przestrzeń
swoich galaktyk, wirów, mlecznych smug
śledzisz ten okrucuch snu, **wprawiony w obieg**,
[...]

W, s. 46

Słowa te wydają się wyraźnym nawiązaniem do idei synchronii panującej między rytmem duszy jednostkowej i Duszy Powszechnej, o której mówi Platon w *Timajosie*²¹. Tę ważną dla kultury inspirację Platońską podkreśla Matila C. Ghyka: „[...] idea analogii, odpowiedniości między strukturą («Liczba») i **rytmem Kosmosu** oraz **rytmami człowieka**, między makrokosmosem i mikrokosmosem, jak zostaną one później nazwane, inspirowała i zapładniała przez ponad dwa tysiące lat filozofię zarówno świecką, jak i religijną»²².

Boska obecność za sprawą miarowej pulsacji przenikająca człowieka, będąca źródłem i istotą jego egzystencji, zarysowana jest także w wierszu Barańczaka zatytułowanym *Chęci*. Pojawia się w nim ponadto antyczne rozróżnienie miary rytmicznej właściwej sferze ciała oraz miary muzycznej właściwej duszy²³. W wierszu Barańczaka w taki właśnie sposób w odniesieniu do ciała pojawia się „**polirytmia** skurczów i rozkurczów”:

Wzruszające dbałością genialnego Stwórcy
[...]

²¹ Platon: *Timajos. Kritias albo Atlantyka*. Przeł., wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył P. Siwek. Warszawa 1986.

²² M.C. Ghyka: *Złota Liczba...*, s. 37. Podkreślenia — J.D.-P.

²³ „Pitagorejczycy, jak mówi Arystoksenes, stosowali medycynę do oczyszczania ciała, a muzykę do oczyszczania dusz”. Cyt. za: W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki...*, s. 94.

bezbłędne w **polirytмии** skurczów i rozkurczów,
 w inżynierii płuc, nerek, przyspieszonych kursów
 krwi, w pomysłach zastawek, zwieracza lub żrenic,
 w całym koncepcie brania i wchłaniania w siebie
 świata, aby wydalić to, co niepotrzebne —
 czy Ciało kiedykolwiek musi się rumienić
 za swego Projektanta, [...]

Ch, s. 35

W dalszej części wiersza *Chęci* „polirytmia” ciała w odniesieniu do duszy znajduje swój ekwiwalent w harmonijnej, muzycznej „**polifonii**”:

Wzruszająca samego genialnego Stwórcę
 [...]

bezbłędna w **polifonii** podszeptów — pouczeń,
 w dynamice przepływu z pokuty w pokusę,
 gry z tą kontrolną służą, jaką jest sumienie,
 w całym koncepcie brania, wchłaniania w swój parów
 świata, aby oczyścić go z mentalnych kałów —
 czy Dusza kiedykolwiek musi się rumienić
 za swego Projektanta, [...]

Ch, s. 35

Właśnie polifonia dzięki stałemu godzeniu odmiennych i różnorodnych zachowań („podszeptów — pouczeń”; „z pokuty w pokusę”) potrafi uchwycić właściwy umiar harmonii. Jej istotę, jak podkreślał Platon, wyznacza zachowanie właściwej miary. Jest ona pojmowana — pisze Bogdan Dembiński — jako „fundamentalna prawidłowość, określająca działanie i postępowanie człowieka. Stanowi to, wedle czego »mierzyć« można ludzkie zachowanie, jest »miarodajna« [...] właściwa postawa wobec drugiego człowieka, świata czy bogów wyrażała się w zachowaniu właściwej miary (»umiarkowanie«), zabezpieczającej przed działaniami ekstremalnymi, będącymi źródłem chaosu i zła”²⁴.

²⁴ B. Dembiński: *Teoria idei...*, s. 135.

Jednak wbrew rysującym się podobieństwom współczesna wizja rzeczywistości kreowana w poezji Stanisława Barańczaka zarysowuje się w kontrastowym oświetleniu wobec Platónskich idei. Dostrzegalny staje się brak umiarkowania, zachowywania właściwej miary, a coraz bardziej uwidacznia się powszechne pograżanie w chaosie i atrofii. Nie ma w twórczości autora *Widokówki z tego świata* optymistycznej wiary w to, że świat zbudowany jest na aksjomatach dobra, prawdy i piękna. Rzeczywistość zatraciła poczucie ładu i harmonii, a może raczej należałoby powiedzieć, że nigdy tego poczucia nie miała. W dialektycznej dynamice ambiwalencji nauki Platona podlegają działaniu deziluzji, by tym wyraziściej mógł się ukazać dramatyzm otaczającego świata. W jednym z wywiadów Stanisław Barańczak tak oto tłumaczył swoją postawę myślową: „Cała rzecz w stojącej za tym wszystkim świadomości, która — moim zdaniem — musi być świadomością do końca konsekwentną, nie cofającą się przed niczym, nie pozwalającą sobie na żadne samowmówienia czy łagodzące rzeczywistość mity. Jeśli się konsekwentnie odrzuca iluzje czy samooszustwa, nie sposób nie dostrzec, że cała ludzka egzystencja opiera się u swoich podstaw na sprzecznościach, które są — zasadniczo i nieodwołalnie — nie do pogodzenia. [...] 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 kształt”²⁵.

Starożytni Grecy wychodzili z założenia, że Stwórca świata jest rozumny i stworzył świat piękny i dobry. Tak o tym pisze Platon w *Timajosie*: „Ponieważ Bóg chciał, aby wszystko było dobre, a nie było żadnego zła, o ile to możliwe, dlatego ujął cały zasób rzeczy widzialnych, które nie były w stanie pokoju lecz w bezładnym i chaotycznym ruchu, i wyprowadził je z nieporządku do porządku, bo uważał, że porządek jest bez

²⁵ „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wierchośławskim. W: S. Barańczak: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990—1992*. Kraków 1993, s. 59.

porównania cenniejszy od nieporządku. [...] utworzył świat, łącząc rozum z duszą, a duszę z ciałem, aby dzieło przez niego dokonane było naturalnie najpiękniejsze i możliwie najlepsze”²⁶. Tymczasem w twórczości Stanisława Barańczaka Bóg jako Wiedzący Niemy, „który, osiadłszy w tętnie, tka niespodziewane skrzyżowania przypadków”, oskarżany jest o wadliwe ukształtowanie świata, w którym „wały się i z gruzów wstawały mocarstwa” (*Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, Ch, s. 9). W przywoływanym wierszu Chęci „genialny Stwórca”, będący jednocześnie „Projektantem”, „Wykonawcą”, „Autorem”, nazwany jest także „Brakarzem”, a więc tym, który stworzył produkt ułomny i wybrakowany. Ujawnia się ten stan zwłaszcza w takich momentach:

[...]

gdy któraś cząstka ciała ustanie, nawali,
zaboli czy okaże się śmiertelnie chora?

[...]

kiedy jej cząstka zdradzi, zawiedzie, nawali,
uświęci okrucieństwo, z nienawiści chora?

[...]

Ch, s. 35

Niedoskonałość rzeczywistości ma swą konsekwencję w postaci powszechnie doświadczanej krzywdy, o czym mówi *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson*:

[...]

Choćbyśmy chcieli zawsze
brać w siebie, wchłaniać świat,
odbierze go nam, zatrze
najgłębiej wyryty ślad

ta jedna ostatnia krzywda,
której nic nie uchyli —

[...]

²⁶ P l a t o n: *Timajos...*, s. 36—37.

pod skórą ciał, chmur, głosów,
sukien, jagód, hipotez.
[...]

A, s. 36—37

Platon w *Timajosie* w sposób logiczny zakładał: „Jeśli ten świat jest piękny, a jego konstruktor jest dobry, jasno stąd wynika, że patrzył na model wieczny”²⁷. W wierszu Barańczaka *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* jest niemal odwrotnie. Postrzegana boska dziedzina jest niebezpieczna i jawi się w tonacjach mrocznych, jako „zacząjony na nas mrok” (W, s. 49). Podobnie w utworze *Podnosząc z progu niedzielną gazetę* boska działalność przynosi „porcję Twego mroku i Twojej wiedzy” (W, s. 13). Jak zauważa Marian Stala: „Niepewność ludzkiego istnienia, 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... Zdają się kierować, ale jednak tego nie czynią”²⁸. Warto podkreślić, że nie czynią, ponieważ diagnozie świata jako bezładnego chaosu, obciążonego porcją boskiego mroku, przeciwstawia autor *Widokówki z tego świata* pewną sferę, przez którą, jak pamiętamy, „przewlekała się nitka sensu, którego nie chcieliśmy dociec” (W, s. 40). Sferę tę, jak już wspomniano, wyodrębnia wymiar muzyki wraz z jej rytmiczną miarą, a także poezja z jej melicznym i prozodycznym charakterem. Obie przenika rytm, ten sam, który staje się także udziałem materii ciała. Jego nieustająca pulsacja niejako uzmysławia i uświadamia przecucie transcencji. Pius Servien w eseju o rytmach tonicznych zauważa: „Rytm to periodyczność postrzeżona... Wszelkie postrzegalne zmysłowo zjawisko periodyczne odcina się od zespołu zjawisk nieregularnych i samodzielnie oddziałuje na nasze zmysły..., tak że w końcu nasz **oddech, puls**, nasze myśli i smutki za-

²⁷ Platon: *Timajos*..., s. 35.

²⁸ M. Stala: *Przeszukiwanie czasu*..., s. 92.

w których rośla, wbrew nim, na niczym nie oparta
wiera, że to nie błąd, że nigdy się nie myli
w oknie na którymś piętrze ta aria Mozarta.
[...]

Ch, s. 9

Podobnie jak w *Kontrapunkcie*, i tu sfera muzycznej transcendencji oddziałuje w sposób konieczny i absolutny, podporządkowując sobie słuchaczy, „w których rośla, **wbrew nim**, [...] wiara, że to nie błąd, że nigdy się nie myli”. Człowiek zostaje zatem poddawany oddziaływaniu jakiejś siły transcendentnej, obcej wobec niego, która wywierając nań swój wpływ, działa w sposób porządkujący i wartościujący. W starożytnej Grecji wierzano, że inkantacja ma władzę nad człowiekiem i odbiera mu swobodę działania, siłą taką przypisywano Muzom, które patronowały każdemu z *musikós*, podając go swej boskiej mocy³⁰.

Druga z transcendentnych sfer, która wymyka się oddziaływaniu czasu aktualnego i pozostaje w rytmicznym trwaniu wieczności, ma związek ze sztuką słowa. Poezja jako byt intencjonalny, ale dzięki temu niezniszczalny, trwale wpisujący się w życie człowieka, obecna jest w wierszu *Sierpień 1988*. Tłumaczona fraszka *Na utratę małego palca* siedemnastowiecznego poety Thomasa Randolpha objawia swą ponadczasową moc:

[...] a na naszych przegubach ucięty
palec Thomasa Randolpha wystukiwał bezgłośnie

akcenty.

W, s. 40

³⁰ Platon w *Timajosie*, pisząc o oczyszczającej roli harmonii muzycznej, zaznacza: „Muzy nam ją dały dla porządkowania i uzgadniania ze sobą ruchów periodycznych, które popadły w nas w nieład. Podobnie w tym samym celu te same Muzy dały nam rytm, aby pomagał nam w przypadkach nieumiarkowania i braku wdzięku widocznych w większości z nas”. Zob. P l a t o n: *Timajos...*, s. 60.

Na „przegubach”, a więc w miejscu badania pulsu krwi, odczuwane jest nieprzemijalne trwanie poezji. Objawia się ona jako moc transcendentna, która potrafi przenikać ciało i poddawać je swemu rytmicznemu oddziaływaniu w postaci wystukiwania akcentów.

W wierszu Barańczaka *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* to właśnie poetycka moc słowa lokuje je w pozaziemskim wymiarze, określanym jako gdzieś „ponad”, „poza”:

[...]

Jeśli świat się w nim rozpozna,
słowo — w końcu — jest tym
światem — jest gdzieś **ponad** — **poza**
zgoda czy protestem —

[...]

A, s. 37

W sferze „ponad”, zgodnej zresztą z wielowiekową tradycją, postrzega poezję także podmiot wiersza *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*. Poezja zostaje przywołana jako „umiejętność popelniania / wykroczeń **poza siebie**, przestępstw / **przez kordon czaszki**”. Ta sfera inkantacyjnej, rytmicznej wypowiedzi ma także charakter maniczny, dzięki czemu kształtuje się „zdolność **sięgania** po kryjomu, / na oślep, w zaczajony na nas / mrok”. Gwarantuje ona horacjańską obietnicę wieczności, za sprawą poetyckiej umiejętności — „zbrodni **trwania** / **większych niż śmierć**”.

Dostęp do tej sfery ponadziemskiej harmonii już od czasów starożytnych przypisywany był tylko wybrancom bogów, *musikós*, a więc także poetom manicznym. Jak pisze Platon w *Ionie*: „Bo wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią, a pieśniarze dobrzy tak samo. Jak korybanci nie przy zdrowych zmysłach tańczą, tak i pieśniarze nie przy zdrowych zmysłach piękne pieśni owe składają, tylko kiedy jeden z drugim wpadnie w **harmonię** i w **rytm**, w rodzaj szalu, w za-

chwycenie”³¹. I nieco dalej dodaje: „Nie ludzkie są owe piękne poematy i nie od ludzi pochodzą, ale boskie są i od bogów. A poeci nie są niczym więcej, tylko tłumaczami bogów w zachwyceniu”³².

Ślady tej Platońskiej idei natchnienia boskiego, które sprawia, że poeta ma dostęp do wiedzy najwyższego rodzaju, sięgającej świata duchowego, wiedzy tajemnej, odnajdujemy także w wierszu Stanisława Barańczaka *Co mam powiedzieć*. Podmiot mówiący — poeta, wyraża w nim przekonanie o transcendentnym, numinotycznym charakterze twórczości poetyckiej:

[...]

Co mam powiedzieć, wie, że będzie powiedziane.

[...]

Co nam w powiewie, w wietrze będzie powiedziane

na ucho, to się może w głębi krtani stanie
słowem, uwieźlým między podziwem a gniewem,
które poświadczy, będzie trwać, niespodziewane.

[...]

W, s. 11

U Barańczaka jednak, odwrotnie niż u Platona, nie odnajdziemy „pięknych poematów” pisanych „w zachwyceniu”. W *Co mam powiedzieć* poezja, która powstaje „w głębi krtani”, uzyskuje dramatyczną rozpiętość ambiwalencji, może stać się „słowem, uwieźlým między podziwem a gniewem”. Twórczość może zatem przybrać charakter apologetyczny, ale także głęboko krytyczny, dostrzegając całe zło i chaos, które opowiadają świat. W ostatecznym więc rachunku podmiotowi mówiącemu pozostaje wyłącznie wiara w moc własnej kreacji, w moc swojego „ja” poety³³.

³¹ Platon: *Hippiasz Mniejszy. Hippiasz Większy. Ion*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 161—162.

³² Ibidem.

³³ O tej dialektycznej ambiwalencji zawartej w wierszu *Co mam powiedzieć* piszę w mojej książce *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. (Katowice 2006).

W tytułowym wierszu *Chirurgicznej precyzji* przeczytać możemy słowa, w których Barańczak, w sposób ironiczny, dystansując się od tradycji manicznych poezji i boskiego natchnienia poety, nieco przewrotnie zapisał literackie *credo*:

[...]

Nie demiurgiem — chirurgiem być, chociażby takim:
nie bardzo precyzyjnym, niepewnym, co znakiem

a co przypadkiem, ale, gdy czegoś dotyka,
świadomym, że jest ważne to, co się wymyka.

Ch, s. 19

Realna ocena, ujawniająca cały dramatyzm rzeczywistości, oraz wnikliwa, pozbawiona złudzeń wizja ludzkiej, śmiertelnej natury człowieka stały się rozpoznaniem, z którego powstaje liryka Stanisława Barańczaka zawieszona „między podziwem a gniewem”. W szkicu *O pisaniu wierszy* tak na ten temat mówił sam poeta: „[...] poezja to nic innego jak wyzwanie rzucone niesprawiedliwości wpisanej w prawa wszechświata — prawa, zależnie od wyznawanej przez nas filozofii, »naturalne«, »naukowe« czy »ustanowione przez Boga«, ale zawsze sprzeczne czy co najmniej rozbieżne z tym, czego oczekujemy od życia. [...] poeta reaguje zawsze tak samo: na przekór logice i faktom, lekceważąc pewność przegranej, usiłuje bronić swego przyrodzonego prawa do ludzkiej normalności, do ludzkiej normy, którą uparczywie narzuca wszystkiemu, co go otacza i co go próbuje zmiażdżyć. [...] To stąd te wszystkie rymy, **rytmy**, metafory, gry słów — to tylko rozmaite formy naginania belkotu świata do jakiegoś znaczącego porządku, nadawania potokom jego chaotycznej wymowy jakiegoś kierunku i sensu”³⁴.

Przekonaniu o etycznym wymiarze twórczości poetyckiej towarzyszy jednocześnie świadomość jej bezsilności, „pewność przegranej”. W tym samym eseju zapisuje Barańczak gorzkie stwierdzenie: „[...] do świata, nie do poety należy ostateczna

³⁴ S. Barańczak: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970—1995*. Kraków, s. 153—154.

pointa”³⁵. Dostrzeganą w ten sposób ambiwalencję odnaleźć można także w utworach lirycznych, w których cień zwątpienia osłaniany jest ironicznym dystansem.

W wierszu *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* obok wspomnianej horacjańskiej wiary w wiecznotrwałość poezji pobrzmiwa także nuta ironicznego dystansu. Poeta przedstawiony jest jako „dość niewidomy”, który „na oślep” poszukując sensu, otrzymuje „zacząłony [...] mrok” (W, s. 49). W *Sierpniu 1988* idealny wymiar poezji reprezentuje zaledwie fraszka poety, poetycki kalambur, liryczny drobiazg pisarski. Transcendentną moc poezji doznawaną jak pamiętamy, cieleśnie „na naszych przegubach” wytwarza — paradoksalnie — „ucięty / palec”, który „wystukiwał **bezglębne** akcenty”.

Dystansująca ironia zwątpienia dotyka nie tylko horacjańskiej wiary w poezję, ale także w wiecznotrwałość muzyki. W utworze *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* przeczucie transcendentnej, Platońskiej, doskonałej sfery muzyki opatrzone jest także wątpliwą refleksją: „[...] na niczym nie oparta / wiara, że to nie błąd”. Idealny wymiar muzyczny arii Mozarta zaistniał wskutek działania „martwej / ręki”, która zapisała ją „niepoczytalnie”, a więc w afekcie, ale ponadto, odwołując się do zastosowanej tu gry słów, bez możliwości od czytania, nieczytelnie, „niepoczytalnie” (Ch, s. 9). Transcendentny wymiar Harmonii, o którym mowa jest w *Kontrapunkcie*, objawia się jako „niejasna myśl” nazwana przez Adama Poprawę „niepełnym spełnieniem Pełni”³⁶.

Ironiczna ambiwalencja, tak charakterystyczna dla twórczości Stanisława Barańczaka, kształtuje także kontrast pewności i zwątpienia w wierszu *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson*. Diagnoza lirycznej twórczości, pesymistyczna w ostatecznym wygłosie utworu, ale jednak w sposób dominujący przywołująca wiarę w ocalającą moc poetyckiego słowa, została niemal wprost wyrażona:

³⁵ Ibidem, s. 155.

³⁶ A. Poprawa: *Bach w samochodzie...*, s. 51.

słowo — [...]

I wiesz — choć się zwięzi w język —
w cztery kąty kartki —
w krzywy liter wężyk —
wiesz dobrze — że i tak warto

ocalić go — z każdą usterką —
do krwi — w całym blasku śniegu —
na dnie kuferka
na śmierć zapomnianego —

A, s. 37

Po raz kolejny potwierdzone zostaje stwierdzenie: „[...] do świata, nie do poety należy ostateczna pointa”. A jednak pomimo tej świadomości i niejako jej na przekór, jak mówi poeta, utwór liryczny „warto ocalić”.

Przemyślenia na temat trwałości poetyckiego słowa zawarł Stanisław Barańczak w szkicu *„Zemsta ręki śmiertelnej”*. Piśze on następująco: „W tym właśnie [tkwi — J.D.-P.] źródło perwersyjnej przyjemności poety i jego czytelnika: w demonstracyjnym zaprzeczeniu uniwersalności reguł, które — zdawałoby się — rządzą światem. Wiemy, że wszystko, co istnieje, zginie: a przecież wiersz potrafi żyć bez końca. Wiemy, że światem rządzi przypadek i chaos: a przecież wiersz oświadcza nam, że nie ma w nim nic przypadkowego.

Radość pisania (i czytania) wierszy bierze się więc w znacznej części stąd, że poezja psuje szyki Naturze; w pełni świadoma potęgi Nicości w świecie zewnętrznym, podaje tę moc w wątpliwość, zawiesza ją czy nawet unieważnia w granicach wewnętrznego świata wiersza”³⁷.

Poezja zatem jako świat osobny wydaje się tworem nieprzemijającym. W rozmowie z Piotrem Wierchosławskim Stanisław Barańczak zwrócił uwagę na pewną specyfikę komunikatu poetyckiego. Wyraził on takie oto przekonanie: „[...] poezja [...] — dzięki logice metafory, podobieństwa dźwię-

³⁷ S. Barańczak: *Poezja i duch Uogólnienia...*, s. 130.

kowego, **rytmu** — może zabrzmieć przekonywająco³⁸. Właśnie rytm jako jeden z najbardziej istotnych komponentów formy wierszowej wydaje się mieć niebagatelne znaczenie dla poczucia trwałości i nieprzemijalności poezji. Może on funkcjonować jako periodyczność naddana, projekcja miarowej pulsacji samego życia. Paul Claudel, wspominając o rytmie serca, powiedział: „Fundamentalny jamb: jedno uderzenie słabe, jedno mocne”³⁹.

Na szczególną istotę rytmu zwrócił uwagę Stanisław Barańczak w szkicu o eseistyce Josifa Brodskiego. Komentując poglądy tego wielkiego, rosyjskiego poety, zauważa: „[...] poezja, przeorganizowując swoimi metodami język, dokonuje zarazem swegostronnego przestrukturowania czasu. Na najniższym nawet poziomie, na poziomie tkanki dźwiękowej, zasada **rytmicznej powtarzalności** akcentów czy rymów da się zinterpretować jako taki właśnie zabieg nadawania płynnemu, nieuchwytnemu potokowi czasu pozorów regularności czy sensu — [...] strukturywanie czasu — czynność, której nikt nie wykona lepiej niż poeta. [...] Jego władza nad językiem jest tylko formą respektu dla — zawartego w języku — **rytmu życia i rytmu ludzkiej historii**”⁴⁰.

W obszarze twórczości Stanisława Barańczaka obserwacja „strukturywania czasu” i prób uchwycenia „rytmu życia” w poetyckim wymiarze wiersza musiałyby stać się tematem osobnego studium z zakresu poetyki. Jego oscylująca dialektyka opozycji i kontrastów między drobniawczo wyczelowaną formą wiersza a żywiołem języka poetyckiego, między rytmem wersu a destrukcyjnym działaniem przerzutni, między eufonią instrumentacji a grą znaczeń paronomazji i rymu stają się wyrazem, jak ujął to sam Barańczak, „niemożliwego pragnienia normalności”. Wytwarza się skutek tego w obrębie

³⁸ S. Barańczak: „Poezja musi być wieczną czujnością”..., s. 60.

³⁹ Cyt. za: M.C. Ghyka: *Złota Liczba...*, s. 145.

⁴⁰ S. Barańczak: *Rytm i czas*. W: *Idem: Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 136—138. (Podkr. — J.D.-P.).

utworu lirycznego pewien rodzaj dialektyki sprzeczności, ścierania racji, „arytmii życia” w obliczu idealnego „metrum istnienia”. Ostatecznie więc poezja pozostaje świadectwem nieosiągalnej eurytmii. Tomas Venclova, pisząc o wierszach z tomu *Chirurgiczna precyzja*, zauważał: „Ciągła kunsztowna gra między materią wiersza a jego znaczeniem służy wydobyciu tonacji dysonansu, zwątpienia, nawet nihilizmu, a jednocześnie stoicyzmu, która jest znakiem rozpoznawczym wielkiej poezji naszych czasów”⁴¹.

Problematyka istnienia w nieustająco upływającym strumieniu życia i trwania w idealnej przestrzeni bezczasu pojawiła się w wierszu *HI — FI*. Zarysowany jest w nim wymiar czasu wiecznego, w którym muzycy, między innymi z tria Billa Evansa, „grają nieprzerwanie” w bezczasie wieczności. Zostaje on zestawiony z wymiarem codziennym, narażonym na doznawanie „zgrzytów życia” uwikłanych w „przyziemność przypadku”. Trywialny dźwięk „potrąconej szklanki”, zapisany w trakcie nagrania, ów „zgrzyt życia”, ujawniony współcześnie dzięki nowoczesnej technice „dysków”, skłonił do następujących przemyśleń o naturze czasu:

[...] czas chciał nam dowieść w taki sposób,
z wykorzystaniem superczułych aparatur,
że i to, co najczystsze, można zbrukać, osnuć
podejrzeniem, oskarżyć o niewierność świata
wyższemu, uwikłanie w przyziemność przypadku.
[...]

Ch, s. 21

„Świata wyższemu”, doskonałemu, w którym obecne jest to, co „najczystsze”, przeciwstawiony jest świat niższy, uwikłany w „przyziemność przypadku”. „Zgrzyt życia”, którym „można zbrukać, osnuć / podejrzeniem, oskarżyć”, ujawnia niedoskonałą naturę ludzkiej kondycji. Paradoksalnie jednak ona

⁴¹ T. Venclova: *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 121–122.

właśnie stanowi o istocie człowieka, wpisując jego działanie w nieprzemijającą nieśmiertelność:

[...]

Jakby to właśnie mogło podlegać naganie
w oczach człowieka, zbiegu i zbiega dwu natur:
tej, którą tylko muzyka objąć jest w stanie,

i tej słyszającej tam, gdzie grają nieprzerwanie
Evans (fortepian), Eddie Gomez (bas) i Marty
Morell (perkusja), z życia czyjegoś w nagranie
zagarnięty brzęk szklanki, czysty, nie zatarty.

Ch, s. 21—22

Wiersz zarysowuje dwie natury czasu: doskonałą i przyziemną. Ukazuje także dwie natury człowieka: śmiertelną i wieczną, tę „gdzie grają nieprzerwanie”. O ile jednak muzyka obecna jest w sposób doskonały w wymiarze wieczności, o tyle człowiek za sprawą tworzonej muzyki wpisuje się w ów wymiar w całości wraz ze swą niedoskonałą naturą. Wieczność jednak uszlachetnia ją i „zagarnięty brzęk szklanki” pozostawia jako „czysty, nie zatarty”.

Problematyka nieprzemijalności w czasie przewija się także we fragmencie 13. *Przywracania porządku*. Pisany w formie wiersza list skłania do wspomnień:

A., ten list nie dojdzie na pewno, sam nie wiem,
czy jest sens pisać. Czytam twoje artykuły
przemycane z Białoleki. Twój triumfalnie jakający się
dyszkanct,

kosmyk włosów owijany wokół palca, celofan
z opakowania papierosów zwijany i rozwijany
w rękach, gdy perorujesz. Widzę to i nie widzę,
słyszę cię i nie słyszę [...]

A, s. 10

A jednak pamięć pozwala na przetrwanie. Umożliwia to rytmy jankania i mnemotechnika gestu:

[...]

Może dlatego wszystko tak dobrze pamiętam,
przez ten natarczywy **rytm** twojego **jąkania**.
Prawda, A. Nie ma się co obcyndalać. Trzeba
pamiętać tylko te parę prostych zdań,
pytań właściwie, tak krótkich, że można je wszędzie
przemycić
na skrawku celofanu, **zwijanym i rozwijanym**

w palcach.

A, s. 10

Rytm jąkania i powtarzalny rytm gestu stają się nośnikami trwania. Zarazem także zapisane rytmicznie w poetyckim słowie jako „zemsta ręki śmiertelnej”, mają szansę uchronić zapisany fakt od przemijania, przenieść go do wymiaru wieczności, jak powiedziałby Ireneusz Opacki, spokrewnić z „pozasłownym trwaniem”⁴².

Problematyka przemijania czasu i refleksja na temat możliwości nieprzemijalności stały się tematem w ostatnim, zamykającym *Chirurgiczną precyzję* wierszu *Płynąc na Sutton Island*. Podstawę światopoglądu podmiotu mówiącego stanowi w oczywisty sposób racjonalna świadomość przeżycia kolejnych „dwunastu miesięcy”. Paradoksalnie jednak aktualne doznanie rzeczywistości nie poświadcza przemijalności, ale wręcz manifestuje nieprzemijalną trwałość, co widać w takich oto stwierdzeniach: „a jednak Northeast Harbor / trwa w jeżących się jachtach”; „Łopot, sól, igliwie — / bez zmian”; „ale wszystko / inne jest, jakie było”. „Niemożliwe” w rzeczywistym wymiarze doświadczenie sprawiło, że cały wiersz stał się w istocie protestem przeciwko przemijalności czasu i próbą poszukiwania, być może niemożliwego, ocalenia. Wydaje się ono osiągalne, jak przekonuje wiersz, przez rytm powtórzenia, rytm ponowienia, doroczny rytuał wakacji. Dlatego też wypowiedź podmiotu podkreśla periodyczność czasową: „Jak co roku”; „ten sam jacht [...] co przed rokiem”; „Żelazna kon-

⁴² I. O p a c k i: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 136.

sekwencja kotwicy pamięci, co roku wznoszącej się znajomą rdzą żartu”, „Wrzucając, jak co roku bagaże”. Tylko nieustannie odtwarzany rytm repetycji, kolejnego ponowienia zdarzeń umożliwia sprzeniewierzenie się upływowi czasu:

[...] wszystko
inne jest, jakie było: nie zdążyły wyschnąć
na drewnie ławki ślady tamtej fali
(pamiętasz, jak rok temu zbryzgała nas pianą?);
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,
uchować coś przed zmianą.

Ch, s. 70

Miłosny rytuał powrotu, doświadczenie po raz kolejny znanej, kochanej przestrzeni pozwala na wyrwanie z doznawanej aktualności czasu i przeniesienie w wymiar nieprzemijalności i trwania, ponieważ rytm, jak zapisał kiedyś Marian Maciejewski, „w najrozmaitszych formach i przejawach prowadzi nas do wieczności”⁴³.

W wierszu Barańczaka doznaniu ponadczasowemu towarzyszy błąd cięń ironicznego, racjonalnego zwątpienia, który nakazuje postrzegać w tym zjawisku podleganie zbiorowej ułudzie, wszak „wszyscy się mylą”. Jednak trwanie w tej ułudzie ponawiane w rytmie corocznych powtórzeń staje się warunkiem sprzeciwu wobec czasu i jego nieubłaganych praw atrofii, staje się, nieco przekornie, warunkiem poczucia wieczności.

⁴³ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. W: *Liryki łoańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*. Oprac. M. Stala. Kraków 1998, s. 255.

Na zakończenie tych rozważań warto, jak myślę, przywołać jeszcze jedną wypowiedź Stanisława Barańczaka zawartą w jego szkicu „*Zemsta ręki śmiertelnej*”: „Wystarczy zaczernić papier jedną wierszową linijką, aby rzucić wyzwanie podstawowym prawom zewnętrznego świata. Albowiem sam akt pisania stwarza świat inny, w którym prawa te ulegają chwilowemu zawieszeniu — więcej, w którym można je trzymać w zawieszeniu w nieskończoność dzięki nieustającej mocy poetyckiego konceptu, rymu, gry słów, metafory, **rytmu**”⁴⁴.

⁴⁴ S. Barańczak: *Poezja i duch Uogólnienia...*, s. 128. (Podkr. — J.D.-P.).