

Teksty Drugie 2007, 3, s.69-92



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga.

Iwona Misiak

Iwona MISIAK

Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga

Poezja Stanisława Barańczaka jest wielogłosem i próbą pogodzenia nieusuwalnych sprzeczności świata. Autor *Chirurgicznej precyzji* kilkakrotnie wspominał, że interesuje go sztuka paradoksu, polifonii i ironii dopuszczająca przeciwstawne argumenty¹. W jego ostatniej książce znajdziemy nowy przykład złączonych przeciwieństw – chirurga i demiurga prowadzących aporetyczne dialogi, w których podważa się twierdzenia rozmówcy, nie podając ostatecznej odpowiedzi na żadne pytanie. Spór między tymi postaciami toczy się wokół zasadniczych kwestii: śmierci, języka, wolności i miłości. Chirurkiem nazywa się poeta w poincie tytułowego utworu *Chirurgicznej precyzji*: „Nie demiurkiem – chirurgiem być, chociażby takim: / nie bardzo precyzyjnym, niepewnym, co znakiem // a co przypadkiem, ale, gdy czegoś dotyka, / świadomym / że ważne jest to, co się wymyka”².

Barańczak znalazł nazwę odpowiednią dla swojego twórczego doświadczenia, uznając, że koncepcja rzucającego wyzwanie Bogu artysty-demiurga oraz przekonanie o istnieniu daimoniona zdezaktualizowały się w naszej rzeczywistości. Odpowiedzialny poeta-chirurg wyznacza sobie inne reguły postępowania, starając się uratować wszystkie niezbędne znaczenia wiersza oraz przekładu, gdyż utwór po tej operacji musi spełnić jeszcze jedno zadanie – uświadomić czytelnikom istnienie paradoksalnego ładu, jaki poezja wprowadza w życie. Jeśli natomiast jest to przekład zdania muszą przeżyć w środowisku nowego języka, aby przeciwstawić się chaosowi świata.

¹ S. Barańczak *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Wydawnictwo „M”, Kraków 1993, s. 60.

² S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995-1997*, Wydawnictwo a5, Kraków 1998, s. 19.

Kim jest demiurg? To apodyktyczna postać z sestyny *Bist du bei mir*, reżyser spektaklu w teatrze świata, w którym człowiek jest lalką pociągana za sznurki³. Czasem role chirurga i demiurga znajdują innych wykonawców, na przykład w *Dialogu duszy i ciała* demiurgiem jest dusza, a chirurgiem – ciało. Jednak oba utwory w podobny sposób definiują życie upływające w bezustannej obecności cierpienia i śmierci. W *Dialogu duszy i ciała* lancet zostaje zastąpiony brzytwą Ockhama, lecz zarówno lancet, jak i brzytwa redukują organy czy też byty, chyba zgodnie z podstawową zasadą poetyki autora, że „poezja jest jedynym rodzajem wypowiedzi słownej, w którym mówiąc mniej, mówi się więcej”⁴.

Twórczość Stanisława Barańczaka jest od lat przedmiotem badań i doczekała się wyczerpujących opisów. W latach 90. swoje prace poświęcili jej m.in.: Dariusz Pawelec, Joanna Dembińska-Pawelec i Krzysztof Biedrzycki⁵. W ostatnim czasie powstało wiele szkiców wnikliwie analizujących *Chirurgiczną precyzję*, m.in. Mariana Stali, Piotra Śliwińskiego, Adama Poprawy, Leszka Szarugi, Jacka Gutorowa⁶. Większość krytyków podkreśliła dążenie poety do zamykania wierszy w cykle. Jednak ostatni tom Barańczaka nie został dotychczas dokładnie omówiony jako cykl i jako „inter-poemat”⁷.

³ Demiurg z sestyny Barańczaka jest podobny do walentyniańskiego boga świata, którego cechuje „próżność, arogancja” oraz przekonanie, że jest „jedynym i najwyższym Bogiem”. Rola demiurga nie kończy się na stworzeniu świata, gdyż sprawuje on „despotyczną władzę [...], której głównym celem jest zniewolenie człowieka” (zob. H. Jonas *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Platan, Kraków 1994, s. 207-208 i 314).

⁴ S. Barańczak *Poezja musi być wieczną czujnością...*, w: *Zaufać nieufności...*, s. 79.

⁵ Por. D. Pawelec *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Śląsk, Katowice 1992; J. Dembińska-Pawelec *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1999; K. Biedrzycki *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Universitas, Kraków 1995.

⁶ Zob. M. Stala *Między tym światem a światem łaski*, w: tegoż *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Znak, Kraków 1991; M. Stala *Między Schubertem a cmentarzem samochodów. Nie tylko o jednym wierszu Stanisława Barańczaka*, w: tegoż *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Znak, Kraków 1997; M. Stala *Ten żart na śmierć i życie. O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, w: tegoż *Przeszukiwanie czasu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004; P. Śliwiński *Stanisław Barańczak: droga ku arcydziełu*, w: tegoż *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Znak, Kraków 2002; A. Poprawa *Wiersze na głos i fortepian*, w: tegoż *Formy i afirmacje*, Universitas, Kraków 2003; L. Szaruga *Siła kochania (O Stanisławie Barańczaku)*, w: tegoż *Wyzwanie (o poezji z przypisami i bez)*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004; J. Gutorow *Forma protestu (Stanisław Barańczak)*, w: tegoż *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Znak, Kraków 2003. W „Zeszytach Literackich” (1999 nr 65) ukazał się zbiór opinii O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka, autorstwa m.in.: C. Cavanagh, A. Libery, T. Nyczka, J. Pilcha, W. Szymborskiej, T. Venclovy).

⁷ Pojęcie „inter-poematu” odsyła do teorii poezji H. Blooma (por. H. Bloom *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002),

Stanisław Barańczak postawił tezę, że twórczość jest sposobem porozumiewania się z trzema odbiorcami: Innymi, Światem i Transcendencją⁸. Jednak w *Chirurgicznej precyzji* zmieniła się perspektywa rozmowy, pojawiła się poważna trudność, gdyż zmniejszyło się grono dotychczasowych sprzymierzeńców. Wiara w istnienie „Absolutnego Punktu Odniesienia”⁹ jest nadal mocna, lecz transcendencja zmienia status z odbiorcy na nadawcę, przypominając groźnego demiurga. Świat jeszcze bardziej niż poprzednio kojarzy się z teatralną sceną, gdzie ciągle zagłusza się poeta. Natomiast wśród Innych na pierwszym planie znalazła się żona, której autor zadedykował lirykę miłosną (oraz ponownie tom wierszy).

Chirurgiczna precyzja układa się w misternie skonstruowany cykl, zawierając wszystkie wyznaczniki: motto, kompozycyjną ramę z prologiem, epilogiem i czteroczęściowym podziałem, jedność lirycznego narratora/bohatera, a nawet minicykle. Można też uznać, że ten poetycki cykl jest wielogłosowym poematem skupiającym najważniejsze tematy twórczości autora, wśród których znajdują się intertekstualne tropy prowadzące do jego przekładów, przemyślenia zawarte w esejach i wywiadach, echa ulubionych utworów muzycznych oraz sceny zapamiętane z filmów¹⁰.

Dominantą tomu jest przejawiająca się na każdym poziomie dychotomiczność. Dwoistość określa kondycję człowieka, świata i Stwórcy, lecz autora interesuje wyłącznie tworzenie poezji powstającej „ze zderzenia [...] dwu równie bezwzględnych racji” – życia i śmierci¹¹. Architektura tomu przywodzi na myśl „wtórne miasto”¹² artystów opisane przez George’a Steinera, gdzie rządzi zasada bezpośredniego obcowania z dziełami sztuki i milknie szum krytycznej „gadaniny o estetyce”¹³, a czysto rozbrzmiewa głos poety nawiązującego porozumienie z innymi

której echa rozbrzmiewają w hermeneutycznym akcie wyjaśniania i zawłaszczania przekładu sformułowanym przez G. Steinera (zob. G. Steiner *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Universitas, Kraków 2000) oraz przypomina o istnieniu ich prekursora M. Bachtina, a także o H.-G. Gadamerze.

⁸ S. Barańczak *Tablica z Macondo albo: Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*, w: tegoż *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Aneks, Londyn 1990, s. 231.

⁹ Tamże, s. 232.

¹⁰ W omówieniu cykliczności formy *Chirurgicznej precyzji* korzystałam z książki *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, w której zamieszczono analizy dotyczące problematyki rozwoju, miejsca i roli cyklu literackiego.

¹¹ S. Barańczak *Zaufać nieufności...*, s. 60.

¹² Zob. G. Steiner *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury – słowo/obraz terytoria, Warszawa–Gdańsk 1997, s. 10.

¹³ Tamże.

twórcami oraz ciągnie się dialog między biegunowymi postaciami tomu – chirurgiem i demiurgiem.

Tytułowy utwór tomu, metapoetycka *Chirurgiczna precyzja*, zawiera rozważania dotyczące postulatu zwięzłości wiersza, lecz jest także ironicznym, literackim autoportretem, w dość przewrotny sposób ujawniającym zjawiska autotematyczne i osobiste aluzje Barańczaka. Zanim odkryjemy, że wiersz jest twórczym manifestem, musimy prześledzić krótką historię pojęcia *Chirurgiczna precyzja* i poznać mini-wykład o sztuce chirurgii, aby dowiedzieć się, że chodzi o precyzję pisania, tj. poetycką operację na języku, podczas której artysta usuwa nadmiar słów albo, jeśli mamy się trzymać porównań z dziedziny wojskowości, stara się dokładnie namierzyć cel.

Wiersz rozpoczyna się od przypomnienia, że określenie „chirurgiczna precyzja” znalazło zastosowanie militarne. Obecnie ten wojskowy slogan odnosi się do precyzji rażenia bomb najnowszej generacji. „Mniejsza o bombę – zastanawia się autor – ale czemu mam się zgodzić, / że „chirurgia” z „precyzją” to dwa synonimy?”¹⁴. Zawód chirurga nie cieszył się w przeszłości dobrą reputacją: „Trzysta lat temu „chirurg” / był wciąż kimś jak cyrulik – od cięższej roboty; // dwieście lat temu – kimś, kto w smrodzie lazaretu / amputował kończynę urwaną kartaczem, / uciekając się, raczej / naturalnie, do ręcznej piły, nie lancetu”¹⁵. Z czasem, w miarę nowych odkryć medycyny, opinie na temat pracy chirurga uległy zmianie, choć sposób jego działania nadal budzi wątpliwości: „Chirurgia – jedyna / w medycynie dziedzina, / która leczy kalecząc, tnąc bezwzględny ostrzem – // budzi niepokój tym, że zawsze się kwapiła / do konfiskat na zawsze: noga albo płuco, / odebrane – nie wróca”¹⁶. W kolejnej części autor przedstawia wspomnienie ze swojego pobytu w szpitalu, po wycięciu wyrostka robaczkowego. Appendix został porównany do „kamikaze i żywej torpedy”¹⁷ zagrażającej życiu właściciela. Inwazję przerwał „precyzyjny (a więc jednak!) lancet / doktora W. S.”¹⁸, dając pacjentowi jeszcze jedną szansę. Wreszcie w zakończeniu *Chirurgicznej precyzji* poznajemy założenia i zasady określające akt kreacji. Rekonwalescent otrzymuje kartkę od znajomych i uważnie przygląda się wykonanemu na niej szkicowi:

Rysunek: operacja w toku; pochylone
plecy chirurgów tworzą spoistą zasłonę,
ponad którą wystrzela jak z procy, wysoko,
śliski wewnętrzny organ (śledziona, na oko)

a główny chirurg wrzeszczy obecnym w tej scenie:

14 S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja...*, s. 16.

15 Tamże, s. 17.

16 Tamże.

17 Tamże, s. 18.

18 Tamże, s. 19.

„Nie wyrzucać – to może mieć jakieś znaczenie!”.

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.¹⁹

Poeta-chirurg ostrożnie odsłania wewnątrz wiersza, w którym stara się uratować wszystkie niezbędne znaczenia. Artysta jest zaprzeczeniem „eks-rzeźnika [który] mógłby krajać i ciąć bez wytchnienia – // zwłaszcza odcinać, bo to zdaje mu się prostsze / niż mozolne leczenie”²⁰. W dodatku wydaje się, że wiele poetyckich zabiegów (forma, wersyfikacja, prozodia) wymaga mikrochirurgicznej precyzji. Jednocześnie autor podaje w wątpliwość własną dokładność i poczucie pewności, ale wahań nie zna chyba tylko próżny poeta-demiurg, stawiający się w miejscu Boga. Demiurg odczytany jako daimonion, czyli wewnętrzny głos pochodzący od Boga, również nie pojawia się w utworach Barańczaka²¹, gdyż poeta nie wykracza nigdy zbyt daleko poza granice tego, co zamyka się w obrębie ludzkiego doświadczenia (autor prawdopodobnie nie byłby zadowolony z obecności nieproszonego gościa w swojej poetyckiej świadomości, który przychodząc bez zaproszenia, coś mu objawia, dyktuje bądź czegoś wymaga). Rozważny poeta-chirurg działa samodzielnie i kieruje się innymi regułami. Wyznacza sobie zadanie „mozolnego leczenia”, zgodnie z przykazaniem zawartym we fragmencie wiersza Emily Dickinson, który otwiera tom: „Chirurgdzy muszą być ostrożni, / Gdy biorą w dłoń pieczołowicie / Skalpel – pod jego cienkim ostrzem / Rusza się Winowajca – Życie!”.

Stanisław Barańczak, definiując poezję w eseju *Tablica z Macondo...*, napisał, że jest ona „wieloznacznością-wbrew-związłości-i-dzięki-związłości”²². Jak należy rozumieć postulowaną wieloznaczność utworu w odniesieniu do chirurgii i wojskowości? Gdyby wieloznaczność skojarzyć z diagnozą, wskaże się na niekompetencję lekarza, który nie umie rozpoznać symptomów choroby. Niejednoznaczność w odniesieniu do „inteligentnych” bomb oznaczałaby nieprawidłowe rozpoznanie zaatakowanego obiektu. Wydaje się, że autor dodaje cechę wieloznaczności do sensowności i zwartości, charakteryzując swoje wiersze. Poezja (w przeciwieństwie

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 17.

²¹ Daimonion pojawia się także w poezji Zbigniewa Herberta, który poświęcił mu dwa wiersze: *Głos i Głos wewnętrzny*. W pierwszym utworze poszukiwanie głosu świata wśród szmerów, bulgotania i wybuchów ziemi prowadzi do wniosku, że rzeczywistość jest niema albo człowiek głuchy. Za drugim razem wewnętrzny głos przypomina ciężko chorą osobę, która wydaje nieartykułowane dźwięki, nie spełniając roli sumienia (zob. Z. Herbert *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 47-48 i 138-139).

²² S. Barańczak *Tablica z Macondo...*, s. 232.

do medycyny i balistyki) potrafi ogarnąć fragment chaotycznej rzeczywistości i uporządkować ją na nowo w wersach. Za pomocą wieloznaczności można sobie lepiej poradzić z wielością i przytłaczającym ogromem „tego wszystkiego, co wobec wiersza zewnętrzne lub od niego wyższe”²³. Pisząc, należy zawrzeć maksimum sensu w niewielu słowach, a konieczność sprzeciwienia się światu powinna łączyć się z ironią, paradoksem, polifonią, które pomogą zdystansować się do problemów i zminimalizować zagrożenia, jakie codziennie przynosi życie.

Dziewięć lat przed opublikowaniem *Chirurgicznej precyzji* Stanisław Barańczak napisał w przedmowie do amerykańskiego wyboru swoich wierszy, że dwa wczesne utwory, *Nigdy bym nie przypuścił* oraz *Inikt mnie nie uprzedził*, stanowią jego *credo* poetyckie. „To, że pierwszy wiersz był erotykiem, drugi – czymś w rodzaju politycznej satyry, nie ma tu nic do rzeczy: złożone w jeden dwuwiersz, te dwa wyznania mogłyby stanowić motto całej mojej twórczości”²⁴, podkreśla autor. Warto pokrótce przypomnieć oba utwory, w których pojawiają się przemyślenia dotyczące paradoksalnej natury miłości i śmierci oraz wolności i jej braku. Punktem wyjścia autora jest stworzenie antytez, a następnie przekreślenie granicy między nimi, w wyniku czego opisywane doświadczenia zyskują dramatyczny wydźwięk.

W *Nigdy bym nie przypuścił* namiętność i śmierć są ściśle spokrewnione. Tłumiony krzyk, pot, skurcz, a potem bezwładność ciała charakteryzują intensywność erotycznego zbliżenia i zarazem agonię. Wiersz rozpoczyna się pełnym zdumienia zdaniem: „Nigdy bym nie przypuścił: że choć starcza tchu / na zduszony wzlot krzyku z jednoczesnych dwu // gardeł, to przecież kiedyś takie Nic jak śmierć / wpół słowa krtań zarośnie jak skudłona sierść”²⁵. Kończy się konfrontacją, ponownie stawiającą znak równości między przeżyciem miłosnym i umieraniem: „nigdy bym nie przypuścił, że bezwładna dłoń / zwieszająca się z łóżka sięga aż na dno // martwego morza potu, choć przedśmiertny pot / wyschnie prędzej niż pościel pognieciona pod // ciało podwójnym ciężarem, w których rośnie krew, / krążąca, aż nastanie ten i tamten kres”²⁶. Metafizyczny koncept utworu, scalającego odmienne obrazy w poszukiwaniu ukrytego podobieństwa, ma rodowód sięgający liryki Johna Donne’a, tłumaczonej przez Barańczaka²⁷. Namiętność została uka-

23 Tamże.

24 S. Barańczak *O pisaniu wierszy*, w: tegoż *Tablica z Macondo...*, s. 238.

25 S. Barańczak *159 wierszy*, Znak, Kraków 1990, s. 21.

26 Tamże.

27 W twórczości Donne’a, zdaniem tłumacza, „słowo bezustannie przemaga jakiś opór”, w liryce miłosnej angielskiego poety dochodzą do głosu skrajne emocje (m.in. sama w sobie sprzeczna współzależność między przeżyciem religijnym i erotycznym), a jego koncepcja człowieka przedstawia jednostkę zawieszoną „między naturą i Bogiem”, zmysłowością ciała i dążeniami duszy, niepewną „własnego miejsca i własnego sposobu istnienia na ziemi” (por. wstęp do: J. Donne *77 wierszy*, wyb., przekł., oprac. S. Barańczak, Znak, Kraków 1998, s. 5-14).

zana w perspektywie eschatologicznej, choć prawdopodobnie impulsem do napisania wiersza mogła być chęć odnotowania krótkotrwałości i przemijalności uczuć. Obraz śmierci, pojawiający się w tej intymnej scenie, jest przeczcuciem utraty, której autor później przeciwstawia pamięć, odwzorowując w *Chirurgicznej precyzji* miejsca i wydarzenia związane z obecnością ukochanej kobiety. Ponad dwadzieścia lat po powstaniu wiersza *Nigdy bym nie przypuścił* Barańczak napisał *Płynąc na Sutton Island*, gdzie położył nacisk na wyjątkową siłę uczuć nie podlegających czasowi.

W drugim utworze, *I nikt mnie nie uprzedził*, pewna konkretna sytuacja podniesiona zostaje do rangi poetyckiego wydarzenia: bohater jest przesłuchiwany w komisariacie przez cywilnych funkcjonariuszy. Siedzi przy stole z

brulionem własnych wierszy
ukrytym (co za groteska) w nogawce zimowej bielizny,
podczas gdy pięciu cywilów z wyższym wykształceniem
i jeszcze niższymi czołami ma prawo
obmacywać wnętrze wyszarpięte z mojego życia:
bilety tramwajowe, kwitek z magła, brudną
chustkę, a nade wszystko (nie, tego nie zniosę) tę kartkę: „włoszczyzna”
puszka groszku
koncentrat pomid.
ziemniaki²⁸

Mężczyzna nie przypuszczał, że bieguny wolności i zniewolenia mogą się kiedyś tak bardzo zbliżyć: „i nikt mnie nie uprzedził, że cały mój glob / to ten odstęp, dzielący przeciwne bieguny / między którymi nie ma właściwie odstepu”²⁹. Symetryczna budowa utworu, podobnie jak sytuacja, w której znajduje się bohater – uwięziony, lecz dzięki ukrytemu brulionowi wierszy zachowujący poczucie godności wolnego człowieka – jest ważną cechą twórczości Barańczaka. Dychotomie od początku wyznaczały jego wizję świata, w obrębie której istniało wiele sprzecznych zależności, lecz dopiero w tomach *Atlantyda* i *Widokówka z tego świata* pojawiły się półcienie. Nowością ostatniego zbioru jest natomiast wielowymiarowość łącząca w dynamiczną całość płaszczyznę historyczną, aksjologiczną, antropologiczną i transcendentną. Bohater wiersza *I nikt mnie nie uprzedził* anektuje dla siebie odstęp między biegunami, niewielki obszar, gdzie może poczuć się wolny. Świat w *Chirurgicznej precyzji* jest już inny – przypomina teatr, gdzie życie toczy się na wielu planach, poziomach i w różnych przestrzeniach, choć villanelle *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* można śmiało uznać za kontynuację rozważań o niszczącym wpływie mocarstwa na życie człowieka zasygnalizowanym w wierszu *I nikt mnie nie uprzedził*.

²⁸ S. Barańczak *159 wierszy*, s. 118. C. Cavanagh w szkicu poświęconym związkom poezji i polityki przytacza ten wiersz, pisząc, że w państwie totalitarnym niewinna lista zakupów może zyskać „złowrogą wymowę” (zob. *Granice liryki: zachodnia teoria a polska praktyka powojenna*, przeł. M. Maryl, w: „Teksty Drugie” 2004 nr 3, s. 12-13).

²⁹ S. Barańczak *159 wierszy*, s. 118.

Barańczak wytrwale powtarza, że nikt nie zasłużył na niesprawiedliwe traktowanie i domaga się od świata ludzkich, litościwych norm. Starannie wyznacza obszar, gdzie prowadzi negocjacje z rzeczywistością, jednocześnie wybierając tematy, które nie podlegają narzucanym warunkom. Odmawia uznania autorytetu adwersarza w niektórych kwestiach politycznych i metafizycznych. Protestuje przeciw krzywdom zadawanym człowiekowi przez ustroje i instytucje oraz przez czas i nicość³⁰. Konsekwentnie stara się przekształcić bełkotliwy monolog świata, zmieniając go w sensowną i zwięzłą wypowiedź, „aby przeciwstawić się wysysającej nas w lej nicości potędze pustych abstrakcji i statystycznych ogólników”³¹. *Ars poetica*, jaką jest tytułowy wiersz *Chirurgicznej precyzji*, mieści się gdzieś między zdaniem W.H. Audena twierdzącego, że nic się nie dzieje za sprawą poezji, a przekonaniem Czesława Miłosza, który mówił, że poezja powinna ocalać ludzi³². Stanisław Barańczak uważa, że: „Jeśli nawet poezja nie nakarmiła ani jednego pustego żołądka, czy nie uchroniła ani jednego ciała przed torturami, to przynajmniej zbawiła parę ludzkich dusz. To już sporo”³³.

Innym ważnym tłem dla *Chirurgicznej precyzji* jest *Maty, lecz maksymalistyczny manifest translologiczny...*, wprowadzający w *Ocalone w tłumaczeniu*. Co właściwie łączy oba te teksty? Poszukiwanie sensu w poezji oraz próba odpowiedzi, „w jaki sposób decyduje [on] o niepowtarzalnej tożsamości utworu”³⁴. Barańczak napisał, że celem tłumaczenia jest próba ocalenia najważniejszych znaczeń dzieła literackiego. Celem poety-chirurga jest zatrzymanie tego, co się wymyka. Wysiłek ten znajduje odbicie w toku wiersza, który wskazuje na bezustanne dążenie poety do perfekcji i charakteryzuje się: wielokrotnie złożonymi, wypełnionymi wtrętami, niekiedy pociętymi nagłymi przerzutniami zdaniami, często zmieniającym się kierunkiem myślenia naszpikowanym aluzjami, kolokwialnością nakładającą się na wyszukane, zwykle symetryczne konstrukcje intelektualne (czyżby to był nowoczesny odpowiednik prowansalskiej partiminy w wykonaniu jednego autora?), użyciem rzadkich form (villanella, emblemat, sestyna, serenada, rondo, alba, madrygał, zreformowane sonety czy też niemal wieniec sonetów), oryginalnymi rymami, strofami oraz metrum, wszechobecną ironią, fajerwerkami parodii i pastiszów, zawikłanymi paronomazjami, gdzieniegdzie paronimami, rozległymi

30 S. Barańczak *Tablica z Macondo...*, s. 240. „Czymkolwiek traktuje go świat – podkreśla autor – 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 uporczywie narzuca wszystkiemu, co go otacza i co go próbuje zmiażdżyć.”

31 S. Barańczak *O pisaniu wierszy*, w: tegoż *Tablica z Macondo...*, s. 240.

32 Zob. Cz. Miłosz *Przedmowa*, do: W.H. Auden *Pamięci W.B. Yeatsa*.

33 S. Barańczak *Zaufać nieufności...*, s. 71.

34 S. Barańczak *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem matej antologii przekładów-problemów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 15.

kontekstami literackimi, muzycznymi, filozoficznymi, a w całej tej orkiestrze środków dodatkowo rozbrzmiewają chóry i partie solowe.

Zdanie Roberta Frosta: „Poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu”, przywołane na początku *Ocalonego w tłumaczeniu*, sugeruje daremność wysiłków tłumacza, który nie może ocalić wszystkich dwuznaczności oryginału ani oddać różnic, trafiając na barierę obcej kultury i języka. Polemizując z tą opinią Stanisław Barańczak umieścił w postłowie książki wiersz Jamesa Merrilla *Przepadłe w tłumaczeniu*, w którym znajduje się przeciwny wniosek: „Nic nie przepada. Czy też: wszystko jest przekładem / I każda cząstka nas przepada w nim (lub się znajduje...)”³⁵. W świetle słów Merrilla jaśniejsze staje się przesłanie precyzyjnego poety-chirurga, na którym spoczywa odpowiedzialność ratowania sensu i nadawania kierunku wypowiedzi poetyckiej, którą autor wtrąca w „obląkany monolog clowna-świata”³⁶, starającego się zepchnąć swojego partnera ze sceny lub go zagłuszyć. Poeta musi dążyć do zwięzłości, aby w ogóle, choć na chwilę, dojść do słowa.

Założenia twórczego programu Stanisława Barańczaka, obejmujące zarówno poezję jak i tłumaczenia, cechuje maksymalizm oraz dążenie do perfekcji. Autor *Ocalonego w tłumaczeniu* jest przekonany, że przekład uczy dyscypliny i pomaga rozwijać własne umiejętności. Chyba dlatego tom *Chirurgiczna precyzja* przypomina inter-poemat, w którym poeta podejmuje dialog z innymi twórcami i postaciami. W polifonicznych utworach Barańczaka nietrudno znaleźć intersemiotyczne tropy prowadzące od *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* do *Wesela Figara* W.A. Mozarta, od *Implozji* do *Wielkomięskiej rekonwalescencji* Jamesa Merrilla, od *Chęci* do *Dźwięgu* George’a Herberta, od *Dialogu duszy i ciała* do Andrew Marvella oraz Józefa Baki przywołanych w dedykacji (a także nie wspomnianych cieni: Józefa Brodskiego, W.H. Audena, Johna Donne’a, Williama Szekspira), od *Problemu nadawcy* do wiersza #441 Emily Dickinson i *Zemsty* Aleksandra Fredry, od *Poreczy* do *Widel* Seamusa Heaneya, od *Powiedz, że wkrótce* do *Lustra* Jamesa Merrilla, od *Alby lodówkowej* do *Alby* Philipa Larkina³⁷. Sensy i konteksty wymienionych utworów przechodzą ewolucję, ulegają wzmocnieniu lub, przeciwnie, wyciszeniu, ostatecznie składając się w spójną całość, nad którą pracował poeta-chirurg, podejmujący rozsądne decyzje na temat tego, co trzeba zachować, a co usunąć z organizmu

35 Tamże, s. 500.

36 S. Barańczak *O pisaniu wierszy*, w: tegoż, *Tablica z Macondo...*, s. 240.

37 C. Cavanagh również wymieniła autorów, których głosy, jej zdaniem, rozbrzmiewają w *Chirurgicznej precyzji*: „W poezji Barańczaka słyszę echa znanych poetów mówiących nieoczekiwanie z polskim akcentem: oczywiście Donne’a i Dickinson, Jamesa Merrilla, Philipa Larkina i Seamusa Heaneya. To jak multilingwistyczny seans albo przerażający senny koszmar o zdawaniu egzaminu ustnego w niewłaściwym języku” (zob. *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999 nr 65, s. 154).

wiersza³⁸. Podobnym zabiegom podlegają tłumaczenia. Barańczak dąży do stworzenia przekładu, którego „jedność w wielości” sprawi, że czytelnicy poczują metafizyczny dreszcz³⁹.

Postać poety-chirurga pojawiła się w eseju Seamusa Heaneya *Przywództwo Lowella*, w którym autor stwierdził: „W dokonywanych przez poetę cięciach” [w tomie *Life Studies*] musiało być coś z chirurgii, element profesjonalizmu i ducha społecznego. Rzecz cała miała być próbą samego siebie oraz zasobów poezji⁴⁰. Twórczość Roberta Lowella ulegała dwukrotnej ewolucji, przypomina Heaney, jednym z jej wyznaczników był tom *Life Studies*. Jego kolejne książki „ukazują swą mądrość świata i głoszą mądrość o świecie”⁴¹. Ostatni zbiór amerykańskiego poety, *Day by Day*, jest wypełniony osobistymi wyznaniem. Rozpoczyna go wiersz *Ulysses and Circe* (Heaney nazywa go swoim ulubionym utworem), w którym pojawia się „stłumiona, homerycka nuta przybijania do brzegu”⁴².

38 Na początku lat 70. Barańczak napisał: „Wybierając tradycję, do której czuje się przypisany, poeta wybiera zarazem tradycję, od której pragnie się odciąć: są to dwie nierozdzielne strony jednego aktu wyboru” (zob. *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 41). Omawiając wpływ prekursorów na twórczość Barańczaka można przywołać gnostycką teorię relacji międzypoetyckich H. Blooma, podkreślającego bezustanną walkę, jaką toczy poeta, by stać się silnym, niezależnym artystą. *Chirurgiczna precyzja* wydaje się być ostatnim, zwyciężącym etapem tej poetyckiej rywalizacji (H. Bloom, *Lęk przed wpływem*). Odpowiednich kategorii do opisu wierszy Barańczaka dostarcza także S. Balbus rozpatrujący relacje międzystylowe w kontekście historycznoliterackim (zob. S. Balbus *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996). W całej twórczości Barańczaka pojawia się wielu partnerów „semiotycznej interakcji” zaproponowanej przez Balbusa, można nawet uznać, że jest to relacja dwukierunkowa, jeśli przyjmujemy, że tekst przetłumaczony przez Barańczaka wchłania jego indywidualny styl poetycki. Pomocne byłoby również przywołanie przemyśleń G. Steinera, szczegółowo przedstawiającego cztery fazy hermeneutycznego aktu wyjaśniania i zawłaszczania „transferu znaczenia” przez tłumacza: zaufanie, agresję, włączenie, prawo wzajemności. Teoria przekładu Steinera koresponduje w pewnych punktach z tezami autora *Ocalonego w tłumaczeniu*, prawdopodobnie Barańczak zgodził się m.in. ze zdaniem amerykańskiego badacza, że „relacja między tłumaczem a autorem powinna przypominać więź między malarzem i portretowanym modelem” (zob. G. Steiner *Po wieży Babel...*, s. 368 i 405-413).

39 „Ostatecznie po co czytamy wiersz?” – zastanawia się Barańczak-tłumacz – „Po to – że powtórzą za Witkacym, który zresztą akurat poezji tego rodzaju możliwości oddziaływania odmawiał – aby jego jedność w wielości przyprowadziła nas o dreszcz. Dreszcz metafizyczny, ale i całkiem fizjologiczny” (S. Barańczak *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 16).

40 S. Heaney *Przywództwo Lowella*, w: tegoż *Znalezione-przywłaszczone. Eseje wybrane 1971-2001*, przeł. M. Heydel, wyb. A. Pokojska, Znak, Kraków 2003, s. 159.

41 Tamże, s. 168.

42 Tamże, s. 173.

Robert Lowell w wierszu zamykającym tom *Day by Day* umieścił prośbę o „łaską precyzji” w sztuce⁴³, ale trzeba pamiętać, że technika pisania Barańczaka odpowiada wczesnej, odwołującej się do tradycji poetyce Lowella, który później rozluźnił formalność swoich wierszy. Od autora *Day by Day* ważniejsza jest obecność Heaneya w niektórych utworach Stanisława Barańczaka. Claire Cavanagh mocno podkreśliła fakt oddziaływania irlandzkiego poety:

Echem, które słyszę najwyraźniej w *Chirurgicznej precyzji*, jest głos Seamusa Heaneya, zwłaszcza Seamusa Heaneya z *Seeing Things* (1991). Rezonans budzą nie tyle poszczególne obrazy czy metafory – Heaney i Barańczak – wywodzą się z zupełnie różnych środowisk – a raczej to, jak skonstruowana jest książka i o czym traktuje. Podobnie jak *Seeing Things*, *Chirurgiczna precyzja*, jest, jak nazwałby ją krytyk Donald Fanger, „książką mądrości”. 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 obu zbiorach wiele miejsca zajmują opisy prozaicznych przedmiotów, rytuałów i czynności życia codziennego. [...] Obaj poeci biorą to, co pozornie oczywiste i szpiakują wieloznacznością, począwszy od tytułów.⁴⁴

Temat sprzecznych relacji między egzystencją i transcendencją, który wyzwala metafizyczny dreszcz, zostaje podjęty przez Barańczaka w *Dialogu duszy i ciała*. Autor wskazał w motcie dwóch prekursorów tego utworu, spośród których ważniejszy jest Andrew Marvell, ze względu na zapożyczenie tytułu oraz obrazu duszy uwięzionej w ciele i ciała spletanego przez obecność duszy (Józef Baka został żartobliwie dodany na wszelki wypadek). Wiersz zawiera różne aluzje przywołujące inne teksty: *Dwie godziny w zbiorniku* Josifa Brodskiego, *Sonety święte* Johna Donne’a, *Morze i Zwierciadło* W.H. Audena oraz *Burzę* Williama Szekspira, do której Auden napisał swój poetycki komentarz. Wydaje się, że niektóre włączone w dialog Barańczaka obcojęzyczne zwroty (tj. wtręty niemieckie, rosyjskie, angielskie) mogłyby pochodzić od wymienionych twórców, choć podobny zabieg zastosował też Josif Brodski, przywołując w *Dwóch godzinach w zbiorniku* postać Fausta rozdartego między dążeniami duszy i ciała, wiecznie poszukującego szczęścia, pięk-

⁴³ R. Lowell *Epilog*, w: *Poezje*, przeł. S. Barańczak, wyb. i postł. B. Taborski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1986, s. 313. Żartobliwą wersję postaci artysty-chirurga można odnaleźć w sztuce P. de Beaumarchais, która stała się podstawą libretta L. Da Ponte (przetłumaczonego przez S. Barańczaka) do *Wesela Figara* W.A. Mozarta. Z monologów Figara (w *Weselu Figara*: scena 3, akt V; w *Cyryliku sewilskim*: scena 2, akt I) dowiadujemy się, że zanim został on służącym Hrabiego i klucznikiem zamku, uczył się chemii, farmacji, chirurgii, był cyrulikiem lekarza Bartola, pisał komedie, madrygały, wreszcie zamienił lancet na brzytwę, pracując jako balwierz. Bohater *Fausta* J.W. Goethego również studiował prawo, medycynę, teologię, a poszukując wiedzy o świecie, przekroczył dozwolone granice (por. J.W. Goethe, *Faust*, przeł. K. Lipiński, Miniatura, Kraków 1996, s. 40-41).

⁴⁴ C. Cavanagh O „Chirurgicznej precyzji” ..., s. 154.

na, wiedzy⁴⁵. Rosyjski poeta, koncentrując się na bohaterze Goethego, kreśli los człowieka ograniczonego murem i pułapem swoich możliwości. John Donne w *Sonetach świętych* przedstawia podobny metafizyczny dramat rozgrywający się między duszą i materią, wskazując na obecność „żarłocznej śmierci”⁴⁶, która się czai, by je rozłączyć. Podobny jest *Dialog duszy i ciała* Andrew Marvella, w którym protagoniści zarzucają sobie nawzajem tyranie, dusza narzeka na uwięzienie w lochu ciała, ciało cierpi, czując w swym wnętrzu niespokojną duszę⁴⁷. W.H. Auden umieścił w zakończeniu *Morza i Zwierciadła* monolog Kalibana skierowany do widzów oraz liryczne postscriptum Ariela. Wypowiedzi obu postaci z *Burzy* Szekspira, do której tryptyk Audena jest metapoetyckim przypisem, zastąpiły epilog Prospera. Auden sformułował w *Morzu i Zwierciadle* definicję sztuki, która jest według niego ścisłym połączeniem pierwiastka ziemskiego, uosobionego przez Kalibana, i eterycznego, reprezentowanego przez Ariela⁴⁸.

45 Faust J.W. Goethego jest dramatem ludzkiej egzystencji, zapisem poszukiwań człowieka nowoczesnego, naznaczonym „dialektyką pewności i zwątpienia”. Według W. Szturca najważniejszymi składnikami mitu faustycznego „są postawione przez Goethego, ale mające sens ogólny, pytania o granice pomiędzy historią a naturą, biografią a wieczną egzystencją; o Universum i możliwość odrodzenia świata przez ludzkie siły; o udział ciała i materii w zbawieniu; o pochodzenie sił twórczych w człowieku, którego istotą jest wieczne i nieskończone dążenie, tak ironicznie przeciwstawione krótkości i skończoności życia” (*Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Universitas, Kraków 1995, s. 33 i 41). Brodski, przywołując w swoim utworze Fausta, charakteryzuje dualizm pojawiający się w świadomości każdego człowieka: „Taki był doktor Faust. I tacy sami / Marlow i Goethe, Tomasz Mann i masa / wieszczów, inteligentów. Między nami – / taka jest cała czytelników klasa. // Ich ślady w jednym gubią się potoku, / ich kolby – Donnerwetter! – więzy, luzy. / I daj im Boże zdążyć spytać: «Dokąd?» / oraz dosłyszeć, co odkrykną Muzy (*Dwie godziny w zbiorniku*, przeł. W. Woroszyński, w: *82 wiersze i poematy*, wyb. i opr. S. Barańczak, Znak, Kraków 1989, s. 40).

46 Obraz nienasyconej śmierci polującej na duszę pochodzi z VI sonetu Donne’a. W IV i V części cyklu poeta opisuje spektakl życia, podczas którego trwa walka między sprzecznymi żywiołami materii i ducha (J. Donne, *77 wierszy*, s. 177-179).

47 Por. A. Marvell *Dialog duszy i ciała*, w: S. Barańczak *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, PIW, Warszawa 1982, s. 244-245.

48 W.H. Auden uważa, że poezja nie może się obejść bez dwóch żywiołów: „Nieba prawdziwego Uogólnienia” i życia dręczonego przez „trzy wymiary”, a całość dzieła jest rezultatem „uporczywego i dosadnego dawania wyrazu temu, co stronnicze i skonstrastowane”. Poeta, posługując się konwencją teatralnego przedstawienia, umieszcza w epilogu pieśń Ariela, w której duch powietrza określa swoją pozycję w związku, jaki łączy go z Kalibanem. Ariel jest „cieniem”, „zwiwnym uzupełnieniem”, „wzlotem kunsztu”, lecz istnieje dzięki bliskości partnera, z którym tworzy jedność (W.H. Auden *Morze i Zwierciadło. Komentarz do „Burzy” Szekspira*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2003, s. 59, 67-68, 43, 67).

Dziesięć zminiaturyzowanych sonetów składających się na *Dialog duszy i ciała* Stanisława Barańczaka przedstawia spór, który kończy się remisem, ponieważ w twórczości poetów metafizycznych nie może paść wynik przyznający zwycięstwo jednej ze stron⁴⁹. Zachowanie równowagi między pragnieniami duszy i ciała jest zadaniem człowieka, którego życie przypomina walkę.

CIAŁO

We mnie jesteś –
ze mną dzielisz
wszystko; nie licz,
że się jeszcze
parę dzielnic
uda (resztę
czyniąc gettem)
tak uszczelnić,
że nie wtargną
w raj ten gwałtem
gangi gangren,
mafie martwień,
bandy angin,
und so weiter.

DUSZA

Mój Kaliban
kalambury
składa! Który
raz kaliber
twej natury
choć naiwnej
jak koliber,
żał ponury
w podziw zmieniał
Oto przykład
szcłowieczenia

⁴⁹ „Motyw sporu duszy z ciałem [...] ma oczywiście głęboko zakorzenione tradycje, sięgające jeszcze średniowiecza [Barańczak wskazuje na średniowiecze, przywołując początek pieśni *Dusza z ciała wyleciała...*]. Zauważmy jednak, że w ujęciu siedemnastowiecznych Anglików spór ten kończy się z reguły remisem. Widać to wyraźnie w znakomitym *Dialogu duszy i ciała* Marvella, gdzie partnerzy sporu oskarżają się nawzajem z równą słusnością o zniewolenie i tyrański ucisk. Starcie musi tu się skończyć wynikiem nie rozstrzygniętym, ponieważ człowiek nie jest określany w pełni ani przez wymogi ciała, ani przez wymogi duszy, lecz przez ich chybliwą i wewnętrznie sprzeczną symbiozę” (S. Barańczak *Wstęp do: Antologia angielskiej poezji metafizycznej...*, s. 17).

Szkice

niewolnika
p l u s więzienia –
rzecz niezwykła!⁵⁰

Rozdwojenie człowieka osiąga w tym wierszu apogeum, doprowadzone do granicy, której już nie można przekroczyć. Zarzuty ciała i duszy równoważą się i nie wiadomo, kto mógłby być uznany za tyrana. Czy jest nim dumna dusza, która narzeka na niewygody i ograniczenia pojawiające się w miejscu jej zamieszkania, czy urażone ciało skarżące się, że chroniąc w swoim wnętrzu duszę, jest narażone na niewdzięczność.

Dusza, szukając sposobu ucieczki z materialnego więzienia, porównuje swoją sytuację do zaszycia w cielesnym worku. Jej próby uwolnienia się przypominają rozpaczliwe chwytnie się brzytwy przez tonącego. Ciało, komentując jej żale, stwierdza, że jeśli brzytwa jest Ockhamowska i oznacza zasadę głoszącą, że nie należy mnożyć bytów ponad konieczność, to trzeba także zniwelować dualizm duszy i materii, kończąc tym samym spór o powszechniki. W dialogu pojawia się echo dwóch koncepcji, platońska dusza chce istnieć niezależnie (oddziela powszechniki od przedmiotów) i jest przekonana o swojej wyższości, a ciało, jak wytrawny arystotelik, uważa, że powszechniki istnieją w rzeczach i są od nich zależne, znajdując argumenty świadczące za pozostaniem duszy na swoim miejscu, tj. w materii. Ockham zaprzeczał realności powszechników, nie uznając rzeczywistych, oddzielnych natur niezależnych od rzeczy, które je posiadają. Jego nominalizm okazał się istotnym argumentem dla ciała. Spór z duszą kończy się osiągnięciem zgody. Dotychczasowi przeciwnicy kurtuazyjnie wyrażają pochlebne opinie. Dusza chwali gry słowne partnera i gratuluje swojemu Kalibanowi optymistycznej natury. Ciało przypuszcza, że tylko dzięki obecności niematerialnego Ariela może wyjaśnić cel życia, przeciwstawić się grozie i szaleństwu panującemu w świecie. Zdaniem Barańczaka poezja jest wyrazem zaufania „w realność bytu rzeczy wobec nas zewnętrznych i w zasadniczą sensowność tego, co istnieje”⁵¹, a barokowy koncept jest, być może, propozycją umiarkowanego konceptualizmu. Ten aporetyczny dialog nie zawiera żadnego gotowego rozwiązania, a jego remisowy wynik jest podany w ostatnim sonecie. Ciało ceni duszę, gdyż jej praca przynosi zyski (rozświetla ciemność egzystencji, łagodzi szaleństwa świata). Według Sokratesa człowiekiem jest jego dusza i zdanie filozofa wspólnie z końcowym wnioskiem utworu Barańczaka, nie burząc osiągniętej równowagi, ponieważ dusza to myśląca, działająca świadomość. Rozumne, niepodzielne, poetyckie Ja wyłaniające się z *Dialogu duszy i ciała* posiada siłę, żeby odejść od sporu dotyczącego różnic między bytem i myślą/słowem. Jedynie w zamknięciu ciała i nieograniczoności duszy można przewyciężyć aporię, tylko po to, żeby postawić kolejne pytania.

Dotarcie do granicy rozciągającej się między ciałem i duszą, poza którą mógłby się pojawić albo obszar nicości, albo raj, kończy się powrotem na ziemię. W *Bist*

⁵⁰ S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja...*, s. 41.

⁵¹ S. Barańczak, *Zaufać nieufności...*, s. 78.

du bei mir autor wraca do rzeczywistości, choć ciągle stara się powiedzieć coś więcej o transcendencji. Mówi o niej z ziemskiej perspektywy, niekiedy odwołując się do marzenia sennego. Jednak zawsze rozpoczyna poetycki proces wyjaśniania od nowa.

Zagawkowa postać z sestyny *Bist du bei mir* Stanisława Barańczaka kojarzy się z demiurgiem, a jego pojawienie się przypomina teatralny efekt *deus ex machina* na opak. Monolog koszmarnego demiurga jest czymś wyjątkowym w twórczości autora *Chirurgicznej precyzji* i podobnie jak rozmowy w *Dialogu duszy i ciała* wprowadza więcej zamętu niż pewności, że człowiek może być pierwszym reżyserem spektaklu, który nazywa własnym życiem.

Sestyna jest przerażającym wierszem gnostyckim. Jej tytuł został zaczerpnięty z arii przypisywanej J.S. Bachowi *Kiedy jesteś przy mnie, odchodzę z radością*⁵², wybranej również na motto utworu. Początek arii przypomina wyznanie wyszeptane bliskiej osobie w chwili śmierci albo wezwanie skierowane do Boga. W sestynie zamiast Boga, do którego podąża umierający, pojawia się dręczący człowieka niepokojącymi wizjami demiurg. Arogancja i apodyktyczność demiurga wskazują na to, że jest postacią pochodzącą z doktryny gnostyków. Przywołanie herezji w *Bist du bei mir* może być kolejnym wyrazem niezgody Barańczaka na reguły, jakimi rządzi się rzeczywistość i transcendencja, bądź próbą wyjaśnienia niesprawiedliwego traktowania człowieka przez świat. „Absolutny Punkt Odniesienia” jest miłosiernym, dobrym, lecz nieosiągalnym Bogiem. Demiurg pojawił się wcześniej w tomie *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, ale tam był „fachowcem od siedmiu boleści”, na którego skarżył się „lokator własnościowego życia”⁵³. W *Chirurgicznej*

⁵² S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja...*, s. 44. Aria jest przypisywana J.S. Bachowi, ponieważ nie wyjaśniono jej autorstwa. Przypuszcza się, że melodię do pieśni anonimowego poety mógł skomponować G.H. Stölzel. Zapis arii zachował się w notatniku muzycznym Anny Magdaleny, córki Bacha.

⁵³ S. Barańczak *Czas skończyć z takimi*, w: tegoż *159 wierszy*, s. 90. Poeta został nazwany „mimowolnym gnostykiem” przez A. van Nieukerken, który pisał o politycznej gnozie w twórczości Barańczaka, uważając, że zbieżność z doktryną Marcjona jest „raczej przypadkowa”. Holenderski badacz analizuje dysydencką gnozę Barańczaka, którą nazywa „postawą tych nielicznych uprzywilejowanych jednostek”, które dzięki łasce wiedzy „nie całkiem podlegają władzy złego księcia tego świata” (por. A. van Nieukerken *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Universitas, Kraków 1998, s. 322-324). Koncepcja van Nieukerken nie zgadza się z systemem Marcjona, który zajmował szczególną pozycję wśród gnostyków, ze względu na silny wpływ chrześcijaństwa (niektórzy uczeni wykluczają go z ruchu gnostyckiego). Marcjon uważał m.in., że wiara jest narzędziem zbawienia, a nie gnoza. Jedynie pojęcie obcego, niepoznawalnego, prawdziwego Boga przeciwstawione idei demiurga, który nie był złym księciem ciemności, lecz sprawiedliwym twórcą świata widzialnego, zbliża jego przemyślenia do religii gnostyckiej (zob. H. Jonas *Religia gnozy*, s. 152-154).

precyzji miejsce „niesolidnego rzemieślnika”, który buja w obłokach⁵⁴, zajmuje despotyczny bóg materialnego świata.

Według kosmologicznego mitu Walentyna upadły eon Sophia stworzyła demiurga, boską istotę przypominającą Ojca. Potem z jej inspiracji demiurg ukształtował świat naśladujący obraz niewidzialnej Pleromy oraz człowieka, któremu podarował pneumę. Błąd, który wkradł się do ziemskiego świata, miał źródło w wyższej, duchowej przestrzeni, z której Sophia została usunięta, próbując zbliżyć się do niepoznawalnego Ojca. Jej duchowa namiętność stała się przyczyną upadku i powstania Ziemi⁵⁵. Gnostycy, podobnie jak poeci metafizyczni, chętnie posługiwali się w swoich koncepcjach paradoksem, przedstawiając osamotnionego, człowieka, którego życiem kieruje ślepy przypadek (*Debiutant w procederze, Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce...*), lękającego się śmierci i chorób (*Implozja, Nowe zarazy, Chęci, Dialog duszy i ciała*). Motywy ludzkich działań są nieczyste, nawet sztuka jest niewierna wyższemu światu (*Hi-Fi, Łzy w kinie*). A może sestyna jest odpowiedzią demiurga, którego Raptusiewicz oskarża o stworzenie niedoskonałego świata i wysiedlenie ludzi z obszaru światła (*Problem nadawcy*)?

W *Bist du bei mir* panuje ciemność wskazująca na oddalenie się od źródła blasku utożsamianego ze świadomością, życiem, zbawieniem, Stwórcą. Demiurg zjawia się przy człowieku, jak nocna mara z obrazu Füssliego. Jest jedynym reżyserem wszystkich scen spektaklu, w którym główną rolę gra człowiek.

Przy tobie? Stale. Wiesz przecież. Od rana
do następnego rana, licząc przerwę
na noc. Bo jeśli zaludniona snami,
ja w nich za sznurki pociągam zza 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) –⁵⁶

W klauzulach wersów pojawia się sześć słów: „rana”, „przerwę”, „snami”, „sceny”, „linę”, „potem” (powtarzających się w poincie w innym układzie), tworzących w każdej sestynie sieć, w której autor wyławia najważniejszy sens. Barańczak

⁵⁴ S. Barańczak *159 wierszy*, s. 90.

⁵⁵ Por. H. Jonas *Religia gnozy*, s. 204-208; G. Quispel *Gnoza*, przeł. B. Kita, Pax, Warszawa 1988, s. 140-141.

⁵⁶ S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja...*, s. 44.

wybrał słowa kojarzące się z sytuacją uwięzienia w sennym koszmarze, wykorzystując niektóre homonimy („rana”, „przerwę”, „potem”), by oddać tragiczny wydźwięk spotkania demiurga z człowiekiem. W *Bist du bei mir* demiurg jest głównym reżyserem spektaklu życia wystawianego na scenie świata. Jego przedstawienie odbywa się codziennie, „od rana do następnego rana”, bez przerwy oddzielającej jawę od snu. W tej sztuce człowiek jest lalką pociągana za sznurki (sznurki czasem zastępuje powróż, pas albo lina, na której opuszcza się trumnę), które spajają poszczególne sceny i akty dramatu.

W sestynie pojawia się ćma uderzająca skrzydłami o okienną siatkę, która kojarzy się z duszą szukającą światła albo z gnostyckim wyobrażeniem światła uwięzionego w materii i poszukującego stamtąd wyjścia. Operowanie symboliką jasności i mroku w *Bist du bei mir* przypomina zmagania Królowej Nocy ze słonecznym królestwem Sarastry w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta⁵⁷. W operze dźwięki zaczarowanego fletu łagodziły rozpacz życia i ból rozdarcia. W wierszu Barańczaka nie znajdziemy podobnego pocieszenia, ale w *Chirurgicznej precyzji* muzyka wielokrotnie przywraca porządek w świecie, nadając sens życiu.

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

⁵⁷ H.-G. Gadamer zwraca uwagę na walkę toczoną przez światło i ciemność, omawiając niedokończony dramat Goethego *Czarodziejski flet*, będący kontynuacją opery Mozarta. Zdaniem badacza Goethe nie przedstawił w swojej sztuce „prostej drogi wiodącej od nocy do światła, od żywiołowego, instynktowego istnienia do duchowego porządku mądrości”, ponieważ tajemnica nierozzerwalnej więzi blasku i ciemności (dni i nocy) stanowi „nowy element, wzbogacający w utworze Goethego gnostyczno-oświeceniową opozycję mroku i światła”. Niemiecki uczone wskazuje także na ideę wolnomularstwa pojawiającą się w utworze Goethego, przede wszystkim na motyw prawdziwego oświecenia prowadzącego do zwycięstwa „nad mrokami nocy” (włoski eseista P. Citati, przybliżając treść libretta E. Schikanedera i Mozarta, dokładniej omawia motywy masońskie i gnostyckie w: *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, przeł. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 314-330). W przeciwieństwie do opery, w zakończeniu której Mozart umieścił triumfalną pieśń światła, Goethe stworzył obraz „współistnienia żywiołowych potęg i duchowej siły kształtującej życie”. Gadamer wyróżnia fragment dramatu ukazujący „moc i niemoc czarodziejskiej władzy sztuki nad życiem”. W tej scenie Tamino i Pamina zapadają w zaklęty sen. Kiedy się budzą, ogarnia ich rozpacz i szaleństwo, które łagodzi gra Papagena na flecie (zob. H.-G. Gadamer *O duchowej drodze człowieka. Studium nie dokończonych utworów Goethego*, w: tegoż *Rozum, słowo, dzieje*, wyb. i opr. K. Michalski, przekł. M. Łukasiewicz i K. Michalski, PIW, Warszawa 2000, s. 219, 230-239).

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 na raz dzieją wszystkie sceny,

zwady, parady, kłownady: bez ceny
dla was – ja rzucam wam tę samą linę
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 szepty, poprawki – nie przerwę
wymuszają, 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 linę
zawsze zza sceny podrzucę ci – snami
stłumię ból – potem, gdy rwać zaczniesz rana⁵⁸.

Demiurg manipuluje też innymi aktorami biorącymi udział w jego spektaklu. Wypełnia ich sny kopiami wcześniejszych przedstawień, nie robi prób, jest od razu gotowy na premierę, wznowienia i simultaniczne reżyserowanie wielu sztuk w tym samym czasie. Jeśli człowiek wtrąci się w jego tekst, usunie go ze sceny, żeby nie popsuł rytmu gry. Wydarzenia rozgrywają się na jawie i we śnie, nie ma między nimi różnicy, lecz finał zmierza najwyraźniej ku scenie śmierci. W *Burzy* Prospero, po zainscenizowaniu na wyspie przedstawienia z udziałem duchów, stwierdza, że przeznaczeniem jego aktorów jest rozplątać się bez śladu. Los człowieka jest podobny do roli odgrywanej przez eteryczne postaci, gdyż ludzkie życie spowija sen, nadając mu cechy złudności i nietrwałości⁵⁹.

Dotychczasowe przekonanie Barańczaka, że poezja istnieje dzięki obecności „potrójnego adresata” (transcendencji, świata i człowieka) zachwiało się w tym

⁵⁸ S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja...*, s. 44-45.

⁵⁹ „Ci nasi aktorzy” – mówi Prospero wyjaśniając sens sztuki Ferdynandowi – „jak ci już rzekłem, wszyscy są duchami / I rozplynęli się, znikli w powietrzu; / A tak jak pusty kształt tego widzenia, / Ukryte w chmurach szczyty wież, wspaniałe / Pałace, a nawet / cały glob ziemski, tak, i wszystko na nim / Musi rozplątać się, jak nierzeczywiste / To przedstawienie rozwiało się / Bez śladu. Bowiem my także jesteśmy / Tym, z czego rodzą się sny; a niewielkie / To życie nasze sen spowija wokół” (W. Szekspir *Burza*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 105).

wierszu, doprowadzając do zerwania kontraktu między człowiekiem a Bogiem i światem⁶⁰. W sestynie akt komunikacji ponownie ulega zakłóceniu, a próba spotkania z Innym kończy się staniem oko w oko z demiurgiem. Obszar ciemności podporządkowany jego władzy staje się przepaścią dzielącą człowieka od Boga. Trójczłonowa konfiguracja Barańczaka wyznacza przestrzeń dialogu między Bogiem, człowiekiem i światem, w której pojawiają się dłuższe przerwy, wypełnione milczeniem. W *Bist du bei mir* człowieka i Boga łączy przeciwstawność względem świata, lecz jednocześnie świat jest miejscem, który pogłębia podział między Stwórcą i stworzeniem. Świat jest stanem pośrednim między snem i rzeczywistością, odwrotnością wiedzy, brakiem światła, które wskazywałoby na obecność Boga.

W twórczości Stanisława Barańczaka można odnaleźć sporo punktów stycznych z systemem gnostyków. Przede wszystkim dychotomie określające kondycje człowieka, świata i Boga. Człowiek w poezji Barańczaka został wrzucony w świat, gdzie czuje się obco. Próbuje zrozumieć reguły, które kierują jego życiem. Jest świadomy przypadkowości i tymczasowości swojej egzystencji. Przypuszcza, że był „mieszkańcem Świata”, lecz jego terażniejszość jest błędną wersją wieczności, z którą stracił kontakt. Zdobywając wiedzę o rzeczywistości i absolicie staje naprzeciw nicości. W tym miejscu rozpoczyna się spór poety o transcendencję. Autor uważa, że jedynie w wierszach można rozwikłać „podstawowy defekt życia: jego skończoność”⁶¹. Zdaniem Barańczaka odpowiedź zawiera się w niezniszczalnej naturze wiersza, będącego skondensowanym sensem przeciwstawionym nie-ludzkim normom, jakimi rządzi się świat stworzony przez demiurga. Ostatecznie poezja pozostaje „w swojej najgłębszej istocie wołaniem o uczciwą grę”, jest przeciwiem jednostki wobec świata, który chce go zepchnąć ze sceny⁶².

Obraz cierpiącej i śmiertelnej materii pojawił się w *Dialogu duszy i ciała*, powrócił ze zwielokrotnioną siłą w sestynie, a po raz trzeci gnostycki temat zostanie podjęty przez Barańczaka w utworze *Za szkłem*. Można przypuszczać, że gnoza nieprzypadkowo przeniknęła w *Chirurgiczną precyzję*, wyznaczając dodatkową perspektywę odczytania przynajmniej tych trzech wierszy.

Wiersz *Za szkłem* jest na pozór zwyczajny, ogórki kiszzące się w słoju nie wywołują od razu dziwnych skojarzeń. Początek utworu wydaje się wręcz banalny: „W sa-

⁶⁰ G. Steiner napisał, że warunkiem przekazywania znaczeń i uczuć w sztuce jest konieczność założenia obecności Boga w świecie. Uważa, że spór o transcendencję toczy każdy artysta, a podjęty dialog rozpoczyna również od uznania rzeczywistości stworzonej „wewnątrz języka i formy” („dzięki założeniu istnienia Boga gramatyka żyje i generuje światy”). Badacz porównuje istnienie do działania semantycznego, a otwartość prowadzonego dyskursu ma także negatywną stronę, prowadząc do wywołania „logiki próżni i nihilizmu”, wiodącej do zerwania kontraktu między słowem a światem. Jednak w „mieście słów” panuje przekonanie, że sztuka istnieje dzięki obecności Innego (G. Steiner *Rzeczywiste obecności*, s. 7-8, 50, 110 i 113).

⁶¹ Tamże.

⁶² S. Barańczak *Tablica z Macondo...*, s. 239 i 240.

mo południe. Kuchnia. Ogórki swą małosolność / znoszą z opartą wprawdzie na solidnej podstawie dna słoja, / ale naiwną ufnością w naprawę tej krzywdy, w ogóle / w pomyślniejsze, co najmniej średniosolne jutro⁶³. Następne wersy wprowadzają już w inny wymiar. Metamorfozy słoja, wypełniającej go treści i zewnętrzno-świata są wieloznaczne. Ogórki stłoczone w mętnej wodzie przypominają słowa ustawione w naczyniu wiersza. Ich zmarszczona, pokryta brodawkami skórka kojarzy się również z mapą zmarszczek na twarzy. Zielono-żółty nalot powstający w wyniku fermentacji to rezultat działania czasu. Przebarwienia i bruzdy uformowały się na skutek wrodzonego uporu trwania w szklanym więzieniu (poeta porównuje wygląd pobrużdżonego ogórka do spoconej twarzy Gary Coopera). Można zaryzykować stwierdzenie, że słów to świat trzymający ludzi w szczelnym uścisku. Półprzezroczyste ściany pozwalają na obserwację, lecz obrazy poza szkłem są zamglone. Stone i kwaśne środowisko, w którym ogórki powoli się psują, jest jedyną, ograniczoną przestrzenią ich bycia. Motyw zamknięcia pojawił się wielokrotnie w *Chirurgicznej precyzji*, człowiek debiutujący w życiu został „nabity w butelkę, w cztery mleczne ściany porodówki” (*Debiutant w procederze*), bohater potrącony przez ciężarówkę odzyskuje przytomność w świecie, który go szczelnie zamyka (*Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce...*), dusza jest zamknięta w ciele, a ciało żyje dzięki jej niematerialnej obecności (*Dialog duszy i ciała*), aktor jest tyranizowany przez demiurga na scenie, której nie może samowolnie opuścić (*Bist du bei mir*), twarz człowieka cierpiącego na bezsenność więzi lustro (*Powiedz, że wkrótce*), bohater jest porównany do sześcianu „zamkniętej na przestrzał bieli” (*Alba lodówkowa*, z cyklu *Piosenek nie śpiewanych żonie*). W systemie gnostyków świat więzi człowieka, ciało uciska duszę, a archonci, strażnicy sfer niebieskich, bronią dostępu do kręgu, gdzie można uniknąć katastrofy wcielenia. Więzienie materii, czasu i losu przypomina cichą otchłań.

Twarz Gary Coopera, przygotowującego się do rewolwerowego pojedynku, pochodzi z pełnego napięcia kadru w westernie *W samo południe*, oglądanego „ze trzydziści lat temu w salce / kina «Muza»⁶⁴. Jaki ma związek słów z ogórkami oświetlony słońcem w porze południa z filmem? Skojarzenie poety może być przypadkową reminiscencją, ale prawdopodobnie chodziło o podkreślenie sytuacji walki na śmierć i życie, odbywającej się zgodnie z ustalonym rytmem zegara odmierzającego godziny kolejnych starć. Czy autor nawiązuje do sytuacji człowieka, który w każdej chwili musi mierzyć się z przeciwnikiem, jakim jest świat? Zakończenie wiersza chyba potwierdza tę hipotezę: „w samo południe, czyli w każdej chwili, wolno

63 Tamże, s. 53.

64 Tamże, s. 54. Barańczak wielokrotnie nawiązywał do filmów, m.in. porównując poetę do człowieka, który wiedział za dużo, odwołuje się do kryminału A. Hitchcocka (pod tym tytułem), a w zakończeniu wiersza *Płynąc na Sutton Island*, wymienia Ali McGraw, aktorkę występującą w katastroficznym filmie *Rozbitkowie* w reżyserii K.J. Dobsona.

ci sprawdzić / tę mgiełkę na szkle słoja, krwotok tej szyby, puls gwiazdy, / sprawdzić życie, własne, na przegubach świata kładąc półsłepce palce⁶⁵.

Thomas Venclova, wspominając o wierszu *Za szkłem*, napisał, że w poezji Barańczaka metafizyka prześwituje przez codzienny świat, „składający się z ulicznych wypadków, chorób czy wręcz ogórków w słoiku”, a jednym z ważniejszych tematów jego twórczości jest „dualizm i związek cierpiącej, zakażonej gniciem materii i ducha, który ją rozświetla, ale jest (prawie?) nie do pomyślenia bez tego ponurego domu”, jaki stanowi słój⁶⁶. Antynomia cierpiącej materii i duchowego światła, będąca podstawą gnostyckiej wizji świata, jest na stałe wkomponowana w plan *Chirurgicznej precyzji*. Gnozie, rozumianej jako wytrwałe dążenie do zdobycia wiedzy zbliżającej człowieka do wieczności, odpowiada upór i opór Barańczaka stawiany miazdzącej sile czasu, cierpienia, śmierci.

Stanisław Barańczak, uznając się za poetę-chirurga w tytułowym utworze *Chirurgicznej precyzji*, podjął decyzję o zbadaniu świata, transcendencji i innych ludzi. Jego koncepcja badawcza jest holistyczna, obejmując ciało i duszę. Figura poety-chirurga jest wizją człowieka precyzyjnego, przenikliwego i profesjonalnego. Postawa nieufności, szukanie najwłaściwszych odpowiedzi i diagnoz przypomina metodę Sokratesa. Celem lekarza jest dobro i piękno, nawet jeśli musi używać środków, które nie zniwelują bólu. Sztuka, dowodził Sokrates, w tym sztuka lekarska, jest umiejętnością rozpoznania tego, co lepsze i tego, co gorsze dla pacjenta⁶⁷. Doświadczenie dyktuje chirurgowi wybór lekarstwa, którym jest poezja, a jej niezbędnym składnikiem staje się miłość, skutecznie zwalczająca chorobę bezsensu. Wiara w siłę uczuć jest tematem elegii *Płynąc na Sutton Island* umieszczonej na końcu *Chirurgicznej precyzji*. Poeta przygląda się także samemu sobie, analizując reakcje na zewnętrzne czynniki, które zagrażają jego integralności. Świat zwykle mu nie sprzyja, transcendencja jest poza ludzkim zasięgiem, inni często rozczarowują. Poczucie bezpieczeństwa i siłę do życia można czerpać jedynie od najbliższych osób. Wiara Barańczaka w ponadczasową trwałość uczuć przywodzi na myśl zakończenie *Grobowca w Arundel* Philipa Larkina: „przetrwa z nas tylko jedno – miłość”⁶⁸.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ T. Venclova *O „Chirurgicznej precyzji”...*, s. 166. Wiersz *Za szkłem* w jakimś stopniu pomaga zrozumieć zagadkową *Anegdotę o stoju* W. Stevensa. Słój Stevensa, umieszczony na szczycie wzgórza, porządkuje i ujarzmia rozciągające się wokół pustkowie. Jeśli podstawimy pod obraz słoja wiersz, może uda się uzupełnić brakujący element układanki i odpowiedzieć na pytanie, czym jest szklane naczynie postawione w stanie Tennessee (W. Stevens *Anegdota o stoju*, przeł. S. Barańczak, w: tegoż *Od Walta Whitmana do Boba Dylana...*, s. 86).

⁶⁷ Platon *Gorgiasz*, w: tegoż *Gorgiasz. Menon*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 61-62 i 90.

⁶⁸ Ph. Larkin *44 wiersze*, wyb., przekł., wstęp i opr. S. Barańczak, Znak, Kraków 1991, s. 93.

Demiurg to antyteza poety-chirurga. Jako bóg materialnego świata jest odpowiadający za śmierć i zniszczenie. Jego obecność podkreśla rozdwojenie człowieka. Demiurg jest zarówno twórcą kabaretu, gdzie występuje jako clown-świat zagłuszający wszystkich wokół, jak i reżyserem dramatu życia tyranizującym aktorów. Czasem pojawia się w roli lalkarza, a wtedy człowiek staje się jego ulubioną marionetką. Bywa najemcą mieszkania ograniczającym swobodę lokatora. Jeśli demiurg pozostaje niewidzialny, to jego moc przejawia się inaczej. Umie zadawać ból, prowokować wypadki, zsyłać choroby, wywoływać bezsenność, budzić zwątpienia. Stworzony przez niego świat szczelnie otacza człowieka. Jedyną drogą wyjścia stąd, poza śmiercią, jest duchowa ucieczka. Twórczość wydaje się być obszarem, gdzie poeta-chirurg może zmierzyć się z demiurgiem i postawić znak sprzeciwu w postaci wiersza. Niezgoda dotyczy skomplikowanych spraw, gdyż człowiek, pojawiając się w świecie, poznaje reguły, jakimi rządzi się rzeczywistość. Teoretycznie zgadza się na nie, ale w praktyce okazuje się wiecznym malkontentem, może dlatego, że życie przypomina grę, „która ma wiele reguł, lecz ani jednego sędziego”⁶⁹.

W polifonicznym poemacie, jakim jest tom *Chirurgiczna precyzja*, znajdziemy kilka punktów widzenia i tematy powracające w różnych ujęciach. Poetyckie warianty wskazują na źródło inspiracji, którą jest muzyka, podobnie jak w przypadku twórczości Jamesa Merrilla, W.H. Audena czy Josifa Brodskiego. Narracyjność tomu⁷⁰, będąca wyróżnikiem gatunkowym cyklu, wpływa na odbiór liryki. Cykliczna struktura książki układa się według osi wyznaczonej przez tematy śmierci i miłości. W programowej *Chirurgicznej precyzji* autor zakłada, że będzie leczyć, nikogo nie kalecząc. W *Dialogu duszy i ciała* przedstawia sprzeczne racje ciała i duszy, przyznając im remis. W *Bist du bei mir* odkrywa demiurga instrumentalnie traktującego ludzi. Można również uznać, że szkielet kompozycyjny książki i manifest poety-chirurga zawiera w pięciu villanellach. Pierwsza (*Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*) mówi o przetrwaniu dzięki muzyce, druga (*Debiutant w procederze*) o konieczności życia pod dyktandem batuty świata, trzecia (*Poręcz*) jest wyrazem zaufania w realność bytu, czwarta (*Powiedz, że wkrótce*) rozmową o nieuchronności śmierci, a piąta (*Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*) przedstawia w dyskretnych półcieniach związek dwojga ludzi. Według Seamusa Heaneya forma villanelli jest „żywą figurą związku przeciwieństw, zanurza się zarówno w nur-

⁶⁹ Por. J. Brodski *Mowa na stadionie*, w: tegoż, *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Kraków 1996, s. 119.

⁷⁰ Zmodyfikowana narracyjność jest jedną z cech gatunkowych cyklu poetyckiego, a „określony wiersz liryczny, wzięty sam w sobie i dla siebie, może być wzorcem liryki czystej, nienarracyjnej i nieopisowej – natomiast w kontekście cyklicznych potrafi nabrać funkcji quasi-narracyjnej w danym «przebiegu»cyklicznym” (zob. R. Fieguth, „*Powab Korynny serce me rozrania*”. O pierwiastku quasi-narracyjnym w erotykach *Franciszka Dionizego Książnika*, w: *Od Kochanowskiego do Mickiewicza...*, s. 124).

cie naturalnej egzystencji, jak egzystencję bada i wyabstrahowuje, aby zapisać jej wzorzec⁷¹. Jednocześnie Barańczak spostrzega życie w kategoriach dramatycznych ułatwiających zrozumienie wszechświata, w którym człowiek gra jedną z ról. W czasie tego krótkiego angażu można rozwikłać przynajmniej część nieuleczalnych sprzeczności świata.

Dialog poety-chirurga i demiurga toczy się na pierwszym planie *Chirurgicznej precyzji*, a każdy wiersz Stanisława Barańczaka jest protestem wobec zakazów, jakie świat wymyśla dla człowieka. Poeta musi się spieszyć, by zmieścić maksimum sensu w ograniczonej liczbie lat, lecz „poezja zaczyna się tam, gdzie chęć wypowiedzi zderza się z ograniczeniem”, zmuszając „do poszerzenia i wzbogacenia form wyrazu”⁷². Przecucie ograniczenia wyzwala w nim pragnienie stworzenia iluzji niezmienności i beczasowości, dlatego w ostatnim utworze tomu, *Płynąc na Sutton Island*, autor tworzy mit, według którego ocalenie zależy od niezmiennej siły uczuć. Najprawdopodobniej poecie udaje się zbudować „wtórne miasto”, rozciągające się gdzieś pod wieżą Babel, a miejsce położenia sugeruje reprodukcja wieży umieszczona na okładce tomu. Trudno oprzeć się wrażeniu, że najpierw musiała nastąpić implozja (zagłada starego świata została opisana w wierszu *Implozja* podobnym do wcześniejszej wizji zniszczeń z villanelli *Na którymś piętrze ta aria Mozarta*), pozostawiająca pustą przestrzeń, gotową do zapełnienia wierszami przeciwstawiającymi się nicości. W *Chirurgicznej precyzji* pojawiają się także mieszkańcy nowego miasta – wielojęzyczni prekursorzy oferujący różne wersje odczytania świata. Autor, podejmując z nimi rozmowę, poszerza własne terytorium wolności⁷³. Wielogłosową poezję Barańczaka można poznawać wciąż od nowa, jak

71 Uwagi S. Heaney o villanelli zostały sformułowane podczas analizy wiersza D. Thomasa *Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy* (przeł. S. Barańczak), który poeta poświęcił umierającemu ojcu. Zdaniem Heaney'a villanella jest „żywym przekrojem poprzecznym”, w którym „cykle młodości i starości, wstępu i upadku, wzrostu i rozkładu znajdują analogie w stałych cyklach rymów i powtórzeń” (zob. S. Heaney *Dylan poeta trwał? O Dylanie Thomasie*, w: tegoż, *Znalezione-przywłaszczone...*, s. 226). Należy odnotować ukazanie się książki J. Dembińskiej-Pawelec, przedstawiającej historyczne dzieje villanelli, gdzie znalazły się m.in. interpretacje utworów S. Barańczaka (J. Dembińska-Pawelec *Villanella od Anonima do Barańczaka*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006).

72 S. Barańczak *Tablica z Macondo...*, s. 224.

73 „Odmienne języki są realizacją potrzeb prywatności i terytorialności, potrzeb, które nasza tożsamość uznaje za niezwykle żywotne. Każdy język w większym lub mniejszym stopniu oferuje własne odczytanie świata. Kiedy poruszamy się pomiędzy językami, kiedy tłumaczymy, nawet w ramach ograniczeń narzucanych przez totalność świata, doświadczamy niemal przyporządkowanej o zawrót głowy skłonności ducha ludzkiego do wolności. Gdybyśmy tkwili w jednej «skorze językowej» lub pośród małej ilości języków, nieuchronność naszego organicznego podporządkowania śmierci mogłaby się okazać jeszcze bardziej dławiąca niż zwykle” (G. Steiner *Po wieży Babel...*, s. 631-632).

miasto przypominające labirynt-świat, w którym rozpoznaje się coraz więcej twarzy, budowli, detali. Nie bez powodu *Chirurgiczna precyzja* przypomina księgę mądrości, w której rozbrzmiewa protest wobec świata, pochwała uczuć i refleksyjna nuta przybijania do brzegu.

Abstract

Iwona MISIAK
Jagiellonian University (Kraków)

A dialogue between a surgeon and a demiurge in Stanisław Barańczak

The dialogue between a surgeon and a demiurge, the main characters making their appearance in Stanisław Barańczak's poetry volume *Chirurgiczna precyzja. Wiersze i piosenki z lat 1995–1997* [‘Surgical precision. Poems and poems, 1995-1997’], concerns the role of poetry and the role of the poet. The dispute between the two figures covers the major issues: Language, Death, Freedom, Love. In Barańczak's view, poetry is a means of communicating with three message recipients: the *World*, *Transcendence*, and *Others*. However, this artistic message is often distorted – and hence, the aporetic dialogue of the surgeon and the demiurge reminds us of unsolvable contradictions ruling the reality, whilst also rendering the reader aware of existence of certain paradoxical rules that poetry attempts at introducing in the sphere of language and feelings. Attempted reconciliation of such contradictions is beyond reach; yet, a protest in the form of pieces of poetry that broadens the territory of freedom and love becomes the most important thing.