

Stanisław Barańczak: „niepowtarzalny rytm wiersza”

Joanna Dembińska-Pawelec

Stanisław Barańczak: „niepowtarzalny rytm wiersza”

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

płonęły samoloty na pasach, wytryskały znad miast fajerwerki,
groził powodzią Ganges, ścisnął dłonie kandydat, trajkotał
komik w reklamie Toyoty, narastała sytuacja strajkowa
w Polsce, afrykański dyktator na trybunie stroszył epolety¹

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 syntetycznym przedstawieniem tandety telewizyjnego show (*Ustawienie głosu*). Ukazywaną rzeczywistość dotyka jednak przemożna siła rozpadu i niszczenia (*Po przejściu huraganu „Gloria”*). Widoczne jest także destrukcyjne działanie 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 z żuźlowych hałd

(P, 39)

Jednakże nie odnotowanie takiego bezładnego i mrocznego stanu rzeczy jest, co oczywiste, finalnym przesłaniem tej poezji. Poeta, prowadząc czytelników 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 i rozpacz, 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 wpisany w prawa natury oraz wiarę w sens ludzkiego istnienia. Pomiedzy fragmenty newsów telewizyjnych wiadomości wplecione są także takie oto słowa: „w każdej sekundzie ospale / toczyły się wody rzek, krew krążyła w miliardach krwiobiegów, / [...] zastawki otwierały się miarowo w sercu” (W, 39-40). Makrokosmos świata z toczącymi się wodami rzek oraz mikrokosmos ciała z krążącym obiegiem krwi i miarową pracą serca poddane są niejako temu samemu rytmowi obowiązującemu w naturze. W zakończeniu wiersza wypowiedziane jest ponadto zagadkowe i intrygujące stwierdzenie:

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

(W, 40)

Słowa te wyraźnie wskazują na pewien istotny aspekt kreowanego świata, którego znamieniem jest nie tylko przenikający wszystko rytm, ale także doznawane poczucie sensu istnienia. Obecność tego poczucia sensu w powszechnym doświadczeniu jest pomijana i niezauważana, pozostaje tym, czego „nie chcieliśmy dociec”. A zatem miarowy, ospały rytm natury i ciała oraz powiązana z nimi „nitka sensu” umykają świadomości człowieka zanurzonego nieustannie w strumieniu aktualnie doznawanych wrażeń rzeczywistości. Ale oprócz tego umyka coś więcej, co zapisane jest w finałowym dwuwiersiu wiersza *Sierpień 1988*:

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

(W, 40)

Metronomiczne wystukiwanie akcentów, odtwarzające poetycki rytm wiersza, zestrzaja się z odwiecznym rytmem natury oraz miarowym pulsem ciała. „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, 39)

Można zatem zauważyć, że miarowy, jednostajny w czasie rytm natury i nieprzemijalne trwanie poezji, dodajmy wyprzedzająco, że także muzyki, oraz przeczuwana, hipotetyczna obecność Istoty Boskiej wyznaczają, jak się wydaje, najbardziej istotne aspekty owej „nitki sensu”, która przenika świat. Jednakże mówiąc tu 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 sądzę, absolutyzować i wyabstrahowywać w sposób wyłączny i samoistny sfery muzyki w jego twórczości.⁶ Wydaje się bowiem, że autor *Chirurgicznej precyzji* w swoich wyborach estetycznych, wyróżniających poezję i muzykę, bliski jest pitagorejsko-

platońskiej koncepcji artes liberales, sztuk wyzwolonych, wytwarzanych via et ordine, czyli według reguł matematycznej miary, „z trafnym rozumowaniem”, jak określał to później Arystoteles.⁷

W starożytnej Grecji poezję, muzykę i taniec pojmowano jako wspólne i nierozdzielne, tworzące „trójjedyną choreę”. Mowę, melodię i ruch tańca przenika bowiem rytm wyznaczający uporządkowaną periodyczność w czasie.⁸ Rytmiczna ekspresja towarzyszyła misteriom i obrzędom o charakterze sakralnym. 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 Liczba-Idea pojmowana jako Logos. „Pojęcie to” – czytamy w pracy *Teoria Idei. Ewolucja myśli Platońskiej* – „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”.⁹ 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”.¹⁰

Dotykając najistotniejszych zagadnień egzystencjalnych Stanisław Barańczak, jak się wydaje, przywołuje w swych odniesieniach pitagorejsko-platoński system postrzegania zjawisk, zwłaszcza uporządkowania, miary i ładu, które przeciwstawiane są chaosowi. Nie jest to akt ponowienia źródeł odwiecznie niezmiennej filozofii człowieka, ale gest dialektycznej konfrontacji, w którym ujawnia się postawa ironicznego konceptyzmu.¹¹ To zderzenie starożytnych wizji ze współczesnym obrazem świata kształtuje poeta w sposób ambiwalentny, co prowadzi ostatecznie do ironii i sceptycyzmu. O dialektycznym podłożu takiej postawy wypowiadał się Barańczak następująco:

Jej podstawowym założeniem jest paradoks: fakt, że człowiek współczesny jednocześnie jest i nie jest dziedzicem wielowiekowej europejskiej tradycji humanistycznej. Jest – tylko bowiem powracanie do tej tradycji pozwala mu zdać sobie sprawę z własnych duchowych korzeni, odnaleźć wzorce ogólnoludzkich wartości, odbudować zachwiane poczucie wiary w możliwości ludzkiego gatunku. Nie jest – albowiem właśnie wiek dwudziesty przyniósł ze

sobą szereg krańcowych doświadczeń, które zakwestionowały dotychczasowe wyobrażenia o istocie natury ludzkiej oraz cały dotychczasowy model ludzkiej kultury. [...] [Poeta] musi ożywiać mity i odwieczne topoi naszej kultury, ale z nowego punktu widzenia: z punktu widzenia człowieka, który żyje w wieku dwudziestym.¹²

Ten paradoksalny, ambiwalentny charakter objawia się także w wierszach Barańczaka w konfrontacji filozoficznych zasad starożytnych Greków ze świadomością człowieka współczesnego.

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 w duszy oddźwięk, ona współdźwięczy z nimi.¹³

Makrokosmos świata i mikrokosmos człowieka, jak zostaną później określone, trwają w immanentnym, wzajemnym zespoleńiu, relacji muzycznej odpowiedniości, którą kształtuje harmonijna proporcja.

W wierszu Stanisława Barańczaka *Kontrapunkt*, bardzo istotnym dla rozważań o muzyce, poruszone jest zagadnienie owego harmonijnego zespoleńia. W starożytnym, greckim znaczeniu słowo harmonia etymologicznie oznacza zestrój i zjednoczenie. Jeden z uczniów Pitagorasa zapisał: „Rzeczom niepodobnym, niepokrewnym, różnorodnym potrzebna jest harmonia, aby je utrzymała w ładzie”.¹⁴ W podobny sposób w utworze Barańczaka pojawiają się dwa „niepodobne, niepokrewnie” przebiegi zdarzeń, które kontrapunktowo, a więc zgodnie z regułą tytułowej zasady kompozycyjnej, budowane są niejako przeciw sobie, z których – jak czytamy – „każdy odbywa w czasie osobną podróż / a w każdym punkcie czasu łączy je inna harmonia” (W, 44). Jadący samochodem bohater doświadcza dysonansowego zderzenia przenikających się dwu sfer: pospiesznej, doraźnej codzienności i doskonałej linii melodycznej muzyki Jana Sebastiana Bacha. Obie te sfery wydają się przeszkadzać sobie, odpychać się, wykluczać wzajemnie. Moment epifanii, który przeżywa bohater, 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, 44)

Uzyskana w *Kontrapunkcie* harmonia wyłoniła się z doświadczanych przeciwieństw i doprowadziła na chwilę do pełnej zgodności w wizji ustanowionego ładu świata. To, co wydawało się niepodobne i niepokrewne, utworzyło całość, w której zawarło się „wszystko”. Ale doznanie harmonijnego ładu objawiło się wyłącznie na chwilę, by obnażyć niemożliwą doskonałość tego stanu. W interpretacji *Kontrapunktu* Adam Poprawa zauważał:

Paradoksalnie – nieprzystawalne sfery przedstawiane są nie tylko jako wzajemne przeszkody, ale i jako – nie dostrzegane od razu – zbliżenia, paralelizmy. Dochodzi do swoistej kontaminacji. Rwący strumień akcentów jest elementem kompozycji Bacha. Rwący strumień samochodów jest jednym z elementów Kompozycji, o którą pyta wiersz.¹⁵

W konkluzji badacz poezji Barańczaka dochodzi do wniosków o charakterze metafizycznym, podkreślając sferę odpowiedniości między zamysłem Transcendencji a doświadczeniem życia: „Dla poety kontrapunkt jest sztuką egzystencjalnego uczestnictwa w grze wielości sensów świata oraz sztuką odczytywania Kompozycji owe sensy tworzącej”.¹⁶ Muzycznie pojmowany kontrapunkt staje się w wierszu Barańczaka metaforycznym obrazem istnienia, przebiegiem zdarzeń życia, które w płynącym nurcie czasu wciąż na nowo „związuje inna harmonia”.

W wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* – otwierającym tom *Chirurgiczna precyzja* – muzyka postrzegana jest także jako sfera doskonała i nieprzemijająca. Dostrzeżenie muzycznej harmonii kosmicznej – podobnie jak w *Kontrapunkcie* – stało się podstawą przeżycia epifanijnego: „Właśnie ta aria Mozarta / m i a ł a tu brzmieć” – podkreślał podmiot mówiący. Dzięki temu został mu objawiony wymiar transcendentny muzyki. Zawiera się w nim Platońska triada piękna, dobra i prawdy:

„Non sé più...” - ten żar róż bez ciężaru

[...]

Jak gdyby wszystkie dobra zdążyła ta martwa
ręka niepoczytalnie zapisać nam

[...]

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

(Ch, 9)

Muzyka została ponadto obdarzona walorem etycznym:

zawsze u c h y l i
jakieś okno czy w y r o k ta aria Mozarta.

(Ch, 9)

W podobny sposób postrzegali rolę muzyki starożytni Grecy, podkreślając ethos muzyki i jej wychowawcze działanie. „Celem muzyki nie jest przyjemność, lecz służenie cnocie” - mawiał Atenajos.¹⁷

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, egzystencjalnym („żart na [...] życie”) i wychylającym się w wymiar ponadziemski trwania wiecznego („żart na śmierć”). Marian Stala zwraca także uwagę, że aria jest „żartem, który prowadzi nie tylko w stronę czystego piękna, lecz także - życia i śmierci, zasadniczego myślenia o świecie”.¹⁸

Zarysowana w liryce Barańczaka wizja uniwersum postrzegana w kontekście muzycznej harmonii ma dopełnienie w pojęciu „miary periodycznej”, dynamizującej wszelkie istnienie. Jak tłumaczy Platońską myśl Bogdan Dembiński:

W przypadku całego wszechświata (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.¹⁹

Stała, miarowa, niczym nie zmacona pulsacja meliczna, czy harmoniczna, obecna w otaczającym świecie, może być pojmowana, zgodnie z rozróżnieniem Ernsta Lévy'ego, jako odwzorowanie metrum. Jest ono odrębne od oddziaływania rytmu, który ze swej istoty jest niemetryczny.²⁰ 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 krwiobiegu,

[...]

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, 39-40)

W podobnym tonie utwór *Wrzesień 1967* – opowiadający o miłosnej nocy spędzonej na plaży, gdzie „Morze miarowo / szumi” – zestawia miarową periodyczność natury z rytmem dwojga ciał:

pod wieczór
czuć nadal w ciele słony, dziki, jednostajny
rytm fal, które zbijały z nóg spienionym światłem
zmieszanym z piaskiem, żwirem i wodorostami,

i ten rytm naśladować w śpieszniejszym narzeczu
dwojga ciał

(W, 26)

Jerzy Kandziora zauważa, że wiersz ten oscyluje „między drobnym, realistycznym detalem, a ogromem kosmosu, który tylko przeczuwają - jako puls, falowanie, rytm - te dwa istnienia tkwiące na skraju lata i na krańcu stałego lądu”.²¹ W miłosnym akcie - w ujęciu tego utworu - przejawia się ład natury: „rytm fal” w porządku naśladowania staje się, „w śpieszniejszym narzeczu”, rytmem „dwojga ciał”.

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

Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta,
kiedy szedłeś wzdłuż bloku

[...]

 pędzący za chmarą motyli
anapest tętna.

(Ch, 9)

Podobnie jak u Paula Claudela, który o rytmie serca mówił: „Fundamentalny jamb: jedno uderzenie słabe, jedno mocne”²², w wierszu Barańczaka rytm śpiewanej arii staje się doświadczeniem ciała, odczuwanym jako przyspieszony „anapest tętna”.

W wierszu *Co mam powiedzieć* moment porannego przebudzenia odebrany zostaje przez podmiot mówiący jako zakłócenie rytmu o proveniencji muzycznej:

 Nie w takt, niespodziewane
targnięcia wiatru szarpia rozespanym niebem.

(W, 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 pewnego stałego, niezmiennie przestrzeganego 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, 17)

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

Porusza niemo i rytmicznie ustami, aby przynajmniej
wyglądać jak należy

(A, 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. Jak czytamy w *Filebie*:

We wszechświecie 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, którą się chyba najsprawiedliwiej nazywa mądrością i rozumem.²³

Podobnie jak w koncepcjach starożytnych, także w poezji Barańczaka źródłem wszelkiego istnienia pozostaje jakiś Byt Transcendentny, być może Istota Boska, czy 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 pojawia się 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 obrana
na chybił trafił z sensu

[...]

Twoje

[...]

suflerskie szepty, poprawki – nie przerwę
wymuszają, tylko popsują rytm sceny

[...]

lecz wiedz: nie przerwę gry

(Ch, 44)

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*. Za ledwie 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, 14)

Intrygująca, niezauważana przez nikogo, przewlekająca się „nitka sensu, którego nie chcieliśmy dociec”, z *Sierpnia 1988*, układa się – jak ukazują to wiersze autora *Atlantydy* – w jeden ze splotów miarowo tkanej boskiej materii życia.

Uporządkowany ruch transcendencji, który przenika całość uniwersum, staje się także udziałem człowieka pojmowanego jako mikrokosmos. W wierszach Barańczaka, jak zauważa Jerzy Kandziora, „obecność Stwórcy ma postać rytmu, muzycznego kontrpunktu, tętna, pulsu”.²⁴ W taki przenikający sposób Istota Najwyższa, Osoba Transcendencji, czy hipostazowana postać Boga pojawia się w wierszu *Co mam powiedzieć*. Demiurg przedstawiony został jako „Wiedzący Niemy”, „który, osiadłszy w t ę t n i e, tka niespodziewane // skrzyżowania przypadków na tej jednej z planet, / w jednym z ciał” (W, 11). 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* także wyraźnie wpisuje boskie działanie w obszar ludzkiego ciała. Ma ono charakter rytmicznego, biologicznego tętna, będącego widocznym 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, 49)

Przenikający całość wszechświata miarowy rytm w sposób sensualny doświadczany jest przez człowieka za pomocą odczuwanego pulsu „krwi, tętniącej w skroń rejestrem / łask”. Podobnie ów miarowy rytm życia, przejawiający się w przestrzeni makrokosmosu planet oraz mikrokosmosu ludzkiego ciała, doświadczany przez puls krwi, obecny jest w wierszu *Za szkłem*:

wolno ci sprawdzić

tę mgiełkę na szkle słoja, krwotok tej szyby, puls gwiazdy,
sprawdzać życie, własne, na przegubach świata kładąc półślepe
palce.

(Ch, 54)

Zestawione w synekdochicznym obrazie „puls gwiazdy” i puls krwi wyczuwalny „na przegubach świata” akcentują wzajemną przynależność i wspólnotę człowieka oraz świata.

Działanie Istoty Boskiej wymiennie skupione w obrębie ciała ukazuje także 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
uprosić, 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, 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 okruch snu, wprawiony w obieg

(W, 46)

Słowa te wydają się wyraźnym nawiązaniem do idei synchronii istniejącej między rytmem duszy jednostkowej i Duszy Powszechnej, o której mówi Platon w *Timajosie*.²⁵ Tę ważną dla kultury inspirację platońską podkreśla Matila C. Ghyka:

idea analogii, odpowiedności między strukturą („Liczba”) i rytmem Kosmosu oraz rytmem człowieka, między makrokosmosem i mikrokosmosem, jak zostaną one później nazwane, inspirowała i zapładniała przez ponad dwa tysiące lat filozofię zarówno świecką, jak i religijną.²⁶

Boska obecność – za sprawą miarowej pulsacji przenikająca człowieka, będąca źródłem i istotą jego egzystencji – zarysowana jest także w wierszu zatytułowanym *Chęci*. Pojawia się w nim ponadto antyczne rozróżnienie miary rytmicznej właściwej dla sfery ciała oraz miary muzycznej właściwej dla duszy.²⁷ W utworze Barańczaka w odniesieniu do ciała użyte zostaje określenie „polirytmia”, w odniesieniu do duszy – „polifonia”. W pierwszej części wiersza miarowość nadaną ciału wyznacza „polirytmia skurczów i rozkurczów”:

Wzruszające dbałością genialnego Stwórcy
[...]
bezbłędne w p o l i r y t m i i skurczów i rozkurczów,
w inżynierii płuc, nerek, przyspieszonych kursów
 krwi, w pomysłach zastawek, zwieracza lub źrenic,
w całym koncepcie brania i wchłaniania w siebie
 świata, aby wydalić to, co niepotrzebne –
 czy Ciało kiedykolwiek musi się rumienić
za swego Projektanta

(Ch, 35)

Ekwiwalentem „polirytmii” ciała w dalszej części wiersza – analizującej zagadnienia

duszy – staje się harmonijna, muzyczna „polifonia”:

Wzruszająca samego genialnego Stwórcę
[...]
bezbłędna w p o l i f o n i i 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, 35)

Poetycko wypracowana symetria wiersza zdaje się dowodzić, że podleganie periodycznej powtarzalności, będącej objawem rytmu życia, przejawia się w „polirytmii skurczów i rozkurczów” ciała, a jednocześnie w duchowej „polifonii podszeptów-pouczeń”, które wspólnie prowadzą do „brania i wchłaniania w siebie świata”. Zarówno sfera materii, jak i sfera duszy, poddane są oddziaływaniu analogicznych praw miarowego rytmu. Zgodnie z dawnymi przekonaniem polifonia poprzez stałe godzenie odmiennych i różnorodnych zachowań („podszeptów-pouczeń”, „z pokuty w pokusę”) potrafi uchwycić właściwy u m i a r harmonii. Jej istotę, jak podkreślał Platon, wyznacza zachowanie stosownej miary. Jest ona pojmowana – pisze Bogdan Dembiński – jako „fundamentalna prawidłowość, określająca działanie i postępowanie człowieka”.²⁸ W wierszu Barańczaka starożytna nauka o harmonii duszy w równej mierze dotyczy duszy, jak i ciała. Za sprawą metafor poetyka tekstu niweluje dualizm duszy i ciała, przesuwa kompetencje każdej ze sfer, łączy je i miesza, tworząc zespolony organizm, podlegający tym samym zależnościom.

Jednak wbrew rysującym się podobieństwom współczesna wizja rzeczywistości kreowana w poezji Stanisława Barańczaka przedstawiona jest w kontrastowym oświetleniu w stosunku do platońskich idei. Dostrzegalny staje się brak umiarkowania oraz zachowywania właściwej miary, a coraz bardziej widoczne jest powszechne pogrążanie się świata 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 właściwiej należałoby powiedzieć, że nigdy tego poczucia nie posiadała. W dialektycznej dynamice ambiwalencji nauki starożytnych podlegają działaniu deziluzji, by tym wyraziściej mógł ukazać się 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.²⁹

Starożytni Grecy wychodzili z założenia, że Stwórca jest rozumny i stworzył świat piękny oraz dobry. Tymczasem w twórczości Stanisława Barańczaka demiurgiczna moc Istoty Boskiej poddana jest surowej ocenie krytycznej. Bóg jako Wiedzący Niemy, „który, osiadłszy w tętnie, tka niespodziewane // skrzyżowania przypadków”, oskarżany jest przede wszystkim o wadliwe ukształtowanie świata, w którym „waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa” (Ch, 9). W przywoływanym wyżej wierszu *Chęci* „genialny Stwórca”, będący jednocześnie „Projektantem”, „Wykonawcą”, „Autorem”, nazwany zostaje także „Brakarzem”, a więc tym, który odrzuca produkt niepełnowartościowy, ułomny i wybrakowany. Ocena ta dotyczy zarówno ciała, jak i duszy. Ujawnia się ten stan zwłaszcza w takich momentach:

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

[...]

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

(Ch, 35)

Niedoskonała natura człowieka w wymiarze materii i ducha staje w jawnej sprzeczności z przekonaniem, że został on stworzony na obraz i podobieństwo Boga.

Konfrontacja biblijnej prawdy z empirycznym doświadczeniem ukazuje ich fundamentalną nieprzystawalność, która wydaje się nie do pogodzenia i rodzi poczucie sceptycyzmu, ale w konsekwencji także tragizmu istnienia. W tym kontekście słowa podmiotu: „Liczą się chęci” można odczytywać jako głęboką ironię.

Platon w *Timajosie* w sposób logiczny zakładał: „Jeżeli piękny jest ten świat, a wykonawca jego dobry, to jasna rzecz, że patrzył na wzór wieczny”.³⁰ W wierszu Barańczaka *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* jest niemal przeciwnie. Postrzegana przez podmiot Boska dziedzina jest niebezpieczna i jawi się w tonacjach mrocznych, jako „zacząjony na nas mrok” (W, 49). Podobnie w utworze *Podnosząc z progu niedzielną gazetę* Boska działalność przynosi „porcję Twego mroku / i Twojej wiedzy” (W, 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.³¹

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, 40). Sferę tę konstituuje świat *artes liberales*: muzyka i poezja. Ustanawia ją muzyka wraz z jej śpiewną melodią i muzycznym metrum wyznaczanym długością trwania taktu, a także poezja z metryczną miarą wiersza, melicznym i prozodycznym charakterem. Każda z tych sztuk ma zdolność przechowania i kreowania rytmu, tego samego, który staje się udziałem materii kosmosu, ale także ciała i duszy. Nieustannie doznawana pulsacja rytmu, zarówno w obrębie ciała, jak i w otaczającym świecie, a ponadto w trakcie słuchania muzyki oraz lektury poezji, niejako uzmysławia i uświadamia przecucie transcendencji, trwania nieprzemijalnego.

Problematyka nieprzemijalności w czasie pojawia się w 13. fragmencie *Przywracania porządku*. Pisany wiersz-list wywołuje wspomnienia:

A., ten list nie dojdzie na pewno, sam nie wiem,
czy jest sens pisać. Czytam twoje artykuły
przemycane z Białoleki. Twój triumfalnie jękający się dyszkant,
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, 10)

A jednak pamięć pozwala na przetrwanie. Umożliwia to rytm jękania i mnemotechnika gestu:

Może dlatego wszystko tak dobrze pamiętam,
przez ten natarczywy rytm twojego jękania.
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, 10)

Rytm jękania i powtarzalny rytm gestu „zwijania i rozwijania w palcach”, pojęte jako *artificialis memoria*, 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 artystycznej wieczności. Piotr Śliwiński, podejmując refleksję na temat *Przywracania porządku*, zwracał uwagę, że Barańczak „brał beznadziejny i brutalny chaos pogrudniowej rzeczywistości pod kontrolę r y t m u, paronomazji, ironii. Żadnych »kilku prostych słów« - utwory w pełnej wersyfikacyjnej krasie, poematy okolicznościowe, formy złożone, kompozycje precyzyjne, cykle liryczne, koncepty...”.³² Tylko bowiem rytm poetyckiej formy, jak powiedział przy innej okazji Ireneusz Opacki, może spokrewnić z „pozasłownym trwaniem”.³³

Problematyka przemijania czasu i refleksja na temat możliwej nieprzemijalności pojawiły się jako temat w 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, poprzez rytm powtórzenia, rytm ponowienia, doroczny rytuał wakacji. Dlatego też wypowiedź podmiotu podkreśla periodiczność czasową: „Jak co roku”, „ten sam jacht [...] co przed rokiem”, „Żelazna // konsekwencja 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, 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, przekonuje podmiot, „można / samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza, / uchować coś przed zmianą” (Ch, 70).³⁴ Ten efekt uchylenia upływu czasu wprowadzić może jedynie rytm, który – jak pisał kiedyś Marian Maciejewski – „w najrozmaitszych formach i przejawach prowadzi nas do wieczności”.³⁵

W utworze Barańczaka doznaniu ponadczasowemu towarzyszy błady cień ironicznego, racjonalnego zwątpienia, który nakazuje postrzegać w tym zjawisku podleganie zbiorowej ułudzie, wszak „wszyscy się mylą”. Jednak wiersz ze swoją formą oraz rytmem wypowiedzi przekonuje, że 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.³⁶

W obszarze twórczości lirycznej Stanisława Barańczaka obserwacja zabiegów formalnych, które są poetyckim sposobem „strukturywania czasu” i wyrażania „rytmu życia”, musiałaby stać się tematem osobnego studium z zakresu poetyki. Wprowadzana w jego utworach oscylująca dialektyka opozycji i kontrastów – między drobiazgowo wyczelowaną formą wiersza a żywiołem języka poetyckiego, między rytmem wersu a destrukcyjnym działaniem przerzutni, między eufonią instrumentacji a grą znaczeń paronomazji i rymu – jest artystycznym gestem kreacji, za pomocą którego poeta nadaje niejako nadrzędny sens. Wszystkie te zabiegi są bowiem wyrazem nieustannie podejmowanego poszukiwania ładu świata, jak ujął to sam Barańczak, „niemożliwego pragnienia normalności”. Wytwarza się wskutek tego w obrębie utworu lirycznego pewien rodzaj dialektyki sprzeczności, ścierania racji, „arytmii życia” w obliczu idealnego „metrum istnienia”. Ostatecznie więc poezja Barańczaka pozostaje współczesnym świadectwem nieosiągalnej eurytmii. Tomas Venclova, pisząc o wierszach z tomu *Chirurgiczna precyzja*, podkreślał ten istotny, wewnętrzny rozdźwięk:

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.³⁷

Na zakończenie tych rozważań o rytmie warto, jak myślę, przywołać jeszcze jedną wypowiedź Stanisława Barańczaka zawartą w jego szkicu „*Zemsta ręki śmiertelnej*”:

Wystarczy zaczerpnąć 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.³⁸

Joanna Dembińska-Pawelec

przypisy

¹ S. Barańczak, *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986-1988*, Paryż 1988, s. 39. Dalej cytaty z wierszy Stanisława Barańczaka oznaczone są następującymi skrótami: A - *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981-1985*, Londyn 1986; W - *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986-1988*, Paryż 1988; P - *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994; Ch - *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995-1997*, Kraków 1998. W nawiasie po oznaczeniu skrótu podany jest także numer strony. Wszystkie podkreślenia w wierszach zaznaczone rozstrzelonym drukiem pochodzą ode mnie.

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

³ Ibidem.

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 interesujący, choć wyłączny i absolutyzujący, z jednoczesnym pominięciem aspektu sztuki słowa, ukazany jest temat muzyki w szkicu: K. Cichy „Użycza mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała”. *Muzyka w twórczości Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1.

⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórczość. Przejście estetyczne*, Warszawa 1988, s. 62-63.

⁸ M. C. Ghyka, *Złota Liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, listem poprzedził P. Valéry, posłowie M. Eliade, przeł. I. Kania, Kraków 2001.

⁹ B. Dembiński, *Teoria Idei. Ewolucja myśli Platońskiej*, Katowice 2004, s. 134-135.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ A. Van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

¹² S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 84. O postawie klasycyzmu sceptycznego pisze Barańczak w kontekście twórczości Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Josifa Brodskiego.

¹³ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 89-90.

¹⁴ 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 zestrzajanie. Wszak bóg jest zestroicielem rzeczy niezgodnych.” (ibidem, s. 94).

¹⁵ A. Poprawa, *Bach w samochodzie albo próba harmonii. O „Kontrapunkcie” Stanisława Barańczaka*, „Warsztaty Polonistyczne” 1993, nr 2, s. 47.

¹⁶ Ibidem, s. 52.

¹⁷ Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, s. 91.

¹⁸ M. Stala, *Ten żart na śmierć i życie. O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, w: idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 119.

¹⁹ B. Dembiński, *Teoria Idei...*, s. 139, 159.

²⁰ Vide: M. C. Ghyka, *Złota Liczba...*, s. 330.

²¹ J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007, s. 212.

²² Cyt. za: M. C. Ghyka, *Złota Liczba...*, s. 145.

²³ Platon, *Fileb*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958.

²⁴ J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 219.

²⁵ Platon, *Timajos*, w: idem, *Timajos. Kritias albo Atlantyck*, przełożył, wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył P. Siwek, Warszawa 1986.

²⁶ M. C. Ghyka, *Złota Liczba...*, s. 37.

- ²⁷ „Pitagorejczycy, jak mówi Arystoksenos, stosowali medycynę do oczyszczania ciał, a muzykę do oczyszczania dusz” (cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, s. 94).
- ²⁸ B. Dembiński, *Teoria Idei...*, s. 135.
- ²⁹ „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wierzchosławskim, w: S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 59.
- ³⁰ Platon, *Timajos...*, s. 35.
- ³¹ M. Stala, *Jasność nocy. Wokół jednego wiersza Stanisława Barańczaka*, w: idem: *Przeszukiwanie czasu...*, s. 92.
- ³² P. Śliwiński, *Ku arcydziełu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. VI (XXVI): *Barańczak – poeta lector*, Poznań 1999, s. 16.
- ³³ I. Opacki, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979, s. 136.
- ³⁴ Ewa Rajewska wskazuje na podobną frazę w wierszu Roberta Frosta *Żabi strumyk*, gdzie pojawiają się słowa: „To, co się kocha, kocha się za to, czym jest”. Vide: E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007, s. 138.
- ³⁵ M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998, s. 255.
- ³⁶ W pokrewny sposób formułował swoją tezę dotyczącą poezji, tak bliski Barańczakowi, Seamus Heaney, mówiąc w wykładzie z okazji przyjęcia literackiej Nagrody Nobla: „Forma wiersza ma, innymi słowy, kluczowe znaczenie dla zdolności czynienia tego, co zawsze jest i zawsze będzie zasługą poezji: to z niej poezja czerpie moc przekonywania tej podatnej na rany części naszej świadomości o swej słuszności, na przekór dowodom, że wszystko wokół tkwi w błędzie” (vide: S. Heaney, *Zawierzyć poezji. Wykład z okazji przyjęcia literackiej Nagrody Nobla*, przeł. A. Szostkiewicz, w: idem, *Zawierzyć poezji*, wybór i oprac. S. Barańczak, Kraków 1996, s. 303).
- ³⁷ T. Venclova, *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 166.
- ³⁸ S. Barańczak, *„Zemsta ręki śmiertelnej”*, w: idem, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970-1995*, Kraków 1996, s. 128.

nota

pierwodruk: J. Dembińska-Pawelec, *„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz - Rymkiewicz - Barańczak)*, Katowice 2010, s. 391-410, 429-430, 431-435