

DANUTA OPACKA - WALASEK

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**„...TA PRÓBA JEST GRANA TAK,
ŻE SIĘ NA RAZ DZIEJĄ WSZYSTKIE SCENY”.
TEATRALIZACJE STANISŁAWA BARAŃCZAKA**

W TWÓRCZOŚCI AUTORA *SPÓJRZMY PRAWDZIE W OCZY*, KTÓREGO POEZJA, ESEJE i wypowiedzi metaliterackie konsekwentnie nakierowane były na odrzucanie iluzji¹, demaskowanie pozorów, oczyszczanie drogi prawdzie, konkret, ufanie racjonalnej nieufności wobec zafalszowanego lub inscenizowanego – także konwencjonalizacją – obrazu świata, interesująco wydaje się funkcjonować wielka metafora teatru. Lepiej może powiedzieć: teatralizacja, jako że odniesienia do teatralnych toposów a i, szeroko, pola semantycznego teatralności, widowiska oraz zasad, którymi się rządzą, ujawniają się w twórczości Stanisława Barańczaka na różnych poziomach organizacji tekstu. Lektura jego wypowiedzi poetyckich, krytycznych, także manifestów i wywiadów, wykazuje z pewnością, że ujmowanie rzeczywistości w kategoriach spektaklu, sceny, estrady, gry, aktorstwa, reżyserowania, występów, podszeptów suflera, kostiumów, ról, scenografii czy ustawiania głosu, zarówno w warstwie czysto językowej, jak przy konstruowaniu większych figur artystycznych, np. opartych na toposie *theatrum mundi* i człowieka – aktora, marionetki, prostodusznego partnera skeczu ze światem w roli głównej, nie jest ani sporadyczne, ani – by tak rzec – powodowane nasyconiem języka ogólnego leksyką i frazeologią związaną z polem semantycznym teatru.

Asocjacje teatralne czy teatralizujące wykraczają bowiem w tym pisarstwie poza czysto frazeologiczne (nawet te poddane lingwistycznym operacjom) użycia oraz porównania dobrze zdomowione w języku, w czytelny sposób uruchamiając skojarzenia, które przeciwstawiają prawdę i szczerłość – kreacji i konwencji –

¹ S. Barańczak, „*Poezja musi być wieczną czujnością*”, rozm. przepr. P. Wierchosławski, w: S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, Kraków: Biblioteka „Nagłosu”, 1993, s. 59.

oraz istotę sensu scenicznemu kostiumowi, który go przekształca czy skrywa. Umowność teatru, kreowanego – właśnie: aranżowanego, zainscenizowanego – w nim obrazu świata, staje w opozycji do tego, co autentyczne: prawdziwe, nieupozowane, niewyreżyszerowane. Także do tego, za co ponosi się pełne konsekwencje i odpowiedzialność w życiu na serio, a co jest z tej odpowiedzialności zwolnione w bezkarnym „życiu na niby”, w myśl umowności i tymczasowości widowiska. Niejednorodne rejestry teatralności i różne jej postacie – od wysokiej sztuki teatru, w tym opery (*Tenorzy*), po formy wywodzące się z karnawalizacji, niepewagi, igrania światem na opak, clownady, kabaretu, a także pejoratywnie nacechowanych widowisk estradowych, w tym popkultury, stają zarazem w wypowiedziach Barańczaka w opozycji do tego, co wolne i spontaniczne, gdy dotyczy miejsca i zdarzeń człowieka w świecie. Metaforyzowanie ludzkiej natury czy uwikłań poprzez kategorie związane z teatrem, spektaklem, estradą, akcentuje narzucaną człowiekowi rolę, wpisywanie w odgórny scenariusz, zdeterminowanie zewnętrznie aranżowanymi okolicznościami, które nim manipulują czy wręcz zniewalają. Czasem tak bardzo, że zrasta się ze swoją rolą. Teatralne asocjacje funkcjonują tu jako (najczęściej mocno ambiwalentny) punkt odniesienia, kojarzone są z rozmaitego rodzaju przemocą. Bywa, że polega ona na naginaniu człowieka do przydzielonej mu roli, która absurdalnie pogwałca jego naturę – czego prostą i tym czytelniejszą ilustracją jest na przykład taki oto, ironiczny komentarz poety:

(...) pisarz przekonuje się ze zdumieniem, że świat dzisiejszy wymaga od niego nie pisania wcale, ale właśnie mówienia, nie obecności na papierze, ale obecności audiowizualnej, nie talentów biurkowych, ale wręcz estradowych: oczekuje się po nim, jako rzeczy zupełnie oczywistej, że będzie umiał recytacją albo improwizowaną pogawędką oczarować słuchaczy na wieczorach autorskich, wygłosić odczyt publiczny albo przemówić na wiecu, ba, nawet wystąpić w telewizyjnej dyskusji i nie zanudzić widzów. Pisarz ma być, krótko mówiąc, aktorem, prelegentem, oratorem, dyskutantem, artystą estradowym – wszystkim, tylko nie tym, kim jest, a kim został właśnie dlatego, że nie nadawał się na aktora, prelegenta, oratora, dyskutanta ani artystę estradowego: pisarzem. Gdyby Franz Kafka albo Emily Dickinson żyli dzisiaj, na nic by im się zdało tłumaczenie, że są znerwicowanymi introwertykami i że naprawdę nie mogą: autor „Procesu” udzielałby *nolens volens* wyjaśnień na temat swoich twórczych intencji praskim dziennikarzom (...), a poetka po otrzymaniu nagrody Pulitzera zostałaby pewnie zmuszona przez pragnącego zdyskontować ten sukces wydawcę do pokazania się w którymś z wieczornych telewizyjnych *talk-shows*, o ile oczywiście dostąpiłaby zaszczytu bycia zaproszoną tamże na równi z gwiazdami filmu i piosenki².

Kiedy indziej używa Barańczak metafory teatralizującej w odniesieniu do życiowej roli, z którą w pełni się identyfikuje i przyjmuje ją z całym (wątpliwym) dobrodziejstwem porażki weń wpisanej, tym silniej akcentując przemoc obiek-

² Tenże, *Zaufać nieufności...*, s. 8.

tywnych praw świata, przeciw którym się zwraca bądź którym próbuje nadać ludzki sens. Mowa o sytuacji poety, o istocie i powołaniu – jak je Barańczak najpoważniej traktuje – tworzonej przez niego poezji. Myślę, że to jakoś znaczące dla niebagatelnego miejsca, które zajmuje w jego wypowiedziach teatralność, w różnych swoich postaciach stając się nie tylko poręcznym, bo czytelnie ustereotypowanym w świadomości odbiorców, ale i wielopostaciowym punktem odniesienia. Charakterystyczne, że przywołując ludyczną scenę w charakterze kontekstu ilustrującego zasadniczo ważną dla Barańczaka sytuację i powinność poety w świecie, których rangę zawsze sytuuje bardzo wysoko (w licznych wypowiedziach metapoetyckich daje wyraz temu, że „poeta i poezja to kategorie nadrzędne wobec innych działalności pisarskich”³), sięga konsekwentnie po niskie rejestry widowisk, idące z tradycji plebejskiej, z jej bezkarnej niepowagi. Teatralizując razem świat i poetę, tym mocniej pierwsze dezawuuje, a drugie uwzniośla. Luksus świata jako obłąkanego clowna czy przewrotnego komika, w którego status wpisane jest igranie i zwolnienie z odpowiedzialności, bo tę znosi blażeńska maska, tym silniej deprecjonuje reguły nierównej gry. Swoista bezkarność „życia na niby”, wpisana w umowność widowiska realności, heroizuje poetę, zresztą człowieka w ogóle, bo swoje role – nie raz podkreśla Barańczak – grają do bólu prawdziwie, wpisani w nie bez asekuracji umownością, bez możliwości porzucenia, chyba że byłoby to porzucenie ostateczne – śmierć. Konstruując zatem wielką metaforę widowiska, w niskiej jego odsłonie, za to z silnym nasyceniem polem stylistycznym teatru, powiada Barańczak we wstępie do wyboru własnych wierszy w przekładzie na język angielski w 1989 roku (co postrzegam jako znaczące dla ważkiej pozycji, którą zajmuje w jego systemie teatru):

Pisanie wierszy nie jest może niczym więcej niż odgrywaniem roli prostodusznego partnera w kabaretowym skeczu, w którym głównym komikiem – monologującym bez chwili odpoczynku, nie dającym sobie przerwać, przekrzykującym nas bez ceregieli – jest świat. (...) Oczywiście, jeśli w tym porównaniu świat występuje w roli komika, to takiego, którego dowcipy bawią nas raczej rzadko, niemal na zasadzie wyjątku. Lecz choć jowialnego humoru naprawdę trudno się w nich dopatrzeć, żarty tego akurat wykonawcy spełniają mimo wszystko podstawowy warunek komizmu: są zaskakujące. (...)

Odezwania prostodusznego partnera dialogu nie przyciągnęłyby, rzecz jasna, naszej uwagi, gdyby nie były częścią składową skeczu z rozgadany światem w roli głównej – tym komikiem, który nieodmiennie stoi w centrum naszego zainteresowania z jednego prostego powodu: jest wszystkim, co znamy. (...)

Poeta jako prostoduszny partner, wtrącający się w obłąkany monolog clowna-świata: wracamy do punktu wyjścia. (...) I nie muszę dodawać: aż nazbyt dobrze wiem, że w takim rozumieniu poezji brak jakiegokolwiek pragmatycznej racji. Bo w samej rzeczy, na cóż tu można

³ M. Jaworski, *Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2014, s. 151.

liczyć? Biorąc udział w tym niekończącym się skeczu, poeta stoi przecież naprzeciw partnera niezmordowanego i bez trudu zagłuszającego jego głos. Nie chcę udawać, że nie zdaję sobie z tego sprawy; przeciwnie, ukryta logika mojej metafory prowadzi nieuchronnie do pesymistycznej konkluzji. Prostuduszny partner komika koniec końców musi okazać się ofiarą jego szyderstwa – do świata, nie do poety należy ostateczna pointa. Choć jednak poeta w tej roli nie ma ostatniego słowa – ma przynajmniej szansę cokolwiek powiedzieć. Zawsze to więcej niż rola niemeo statysty⁴.

W swojej grze na serio ze światem, przy wtrącaniu się poezją w jego clownadę, Barańczak z pewnością nie jest niemy statystą. Ufigurowując w wielkiej metaforze spektaklu, choćby zdegradowanego do kabaretu, szyderstwo i tak wygrywiającej przewrotności, która wciąga człowieka w reguły inscenizacji i scenariusza o znanym finale ostatecznym, tyle choć chce ugrać dla niego, żeby czuł się godnie: na miarę wielkiej przegranej, a nie pyrrusowego zwycięstwa. Czyni to, stosując jeden ze swoich chwytów, który nazwę, za Marcinem Jaworskim, „niepatetyczną afirmacją”⁵. Degradując teatralizację, postrzegając w jej gestach już to grandilokwencję bez ładu i składu, już to niezmordowane komedianctwo, które spłaszcza prawdziwe, nieupozowane wartości, kiedy o ich randze stanowią naturalność i prawda właśnie – naprzeciw silnej kreacji głównej stawia „prostodusznego partnera dialogu”, „prostodusznego partnera komika”. Tak, jest w tym określeniu poety nieuchronne wejście w rolę partnera kogoś, kto kabotyńsko, pokrętnie, a i bezceremonialnie (bo to kabaret, skecz) gra swoją partię. Jest zgoda na udział w „obłąkanym monologu”, choćby napawało to niesmakiem, wszak funkcja biernego statysty byłaby nie do pomyślenia jako zgoda na poddanie się bez walki o ludzki sens. Ale jest też protekcyjalne zdystansowanie się od tej konwencji, kiedy wyraźnie nazywa się własną pozycję. Z ironicznym nawet przystaniem na pomniejszenie jej, gdy „prostoduszny” znaczy tyle co naiwny, dobrotliwy, infantylny, cielący – ale i idealistyczny, szczerzy, prostolinijny, wspaniałomyślny. Rzekomo pomniejszając partnera komika, poetę, równocześnie go afirmuje, dumnie czy wyniośle kontrastując z przebiegłym, a i nieprzewidywalnym światem. Bo jeśli rzeczywistość nie pozostawia człowiekowi wyboru sceny i ustawia na jedynej, jaka jest do dyspozycji – a scena to komediancka, postać teatru zbanalizowana do clownady: cyrku – to grać trzeba, choćby ten skecz mierzył marnością, w której gubi się istota, ale jest szansa na wypowiedzenie kierunkującej ją kwestii pośród bełkotu. Oweo prostoduszności zatem bliżej do arystokratycznej ekskluzywności niż do poziomu błazenady, więcej w niej świadomej siebie, szlachetnej prostoty niż naiwnego partnerowania w niewybrednych sztuczka. Niepatetyczna afirmacja poety, postawionego naprzeciw świata-clowna, ale i wciągniętego

⁴ S. Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn: Wydawnictwo „Aneks”, 1992, s. 237, 238, 240.

⁵ M. Jaworski, *Implodzja wiersza...*, s. 149.

w jego skecz, jest tym wyrazistsza, że w przeciwieństwie do błazna, który, choćby głosił najmniej akceptowalną prawdę, nie poniesie kary, jako że przed sankcjami chroni go status beztroskiego zabawiacza, szaleńca i bezkarnego grzesznika⁶, zaś poeta swoją prawdą ryzykuje wszystko. Jeśli gra, to gra samego siebie, realizuje autokreację, a nie odgrywanie postaci. Tym mocniej – tak etycznie, jak estetycznie – wartościuje Barańczak, w zbudowanym zestawieniu, nierówne szanse „prostodusznej” roli poety i złośliwego świata-clowna w jego komediackim monologu. Nie mogło być zresztą inaczej u autora, który słynął z etycznej i estetycznej bezkompromisowości.

Jak bardzo sceptycznie i niechętnie podchodził Barańczak do scenicznych sztuk i przesadnych kreacji, do afektowanych występów, poświadcza z pozoru nie tak ważne jego wspomnienie z czasów szkolnych, sporo jednak mówiące o drugiej stronie medalu: o tym, co dla poety cenne także osobiście, bo właśnie autentyczne i nieupozowane. Ani na komika, ani na wielką rolę dramatyczną, ani na żaden teatr. Fragment pochodzi z jego książki *Zaufać nieufności*. To może także jakoś znamienne dla obecnych w tym pisarstwie skojarzeń z teatrem, który zazwyczaj okazuje się tu synonimem sztuczności, pozerstwa czy melodramatyczności, a czasem wręcz przemocy wobec naturalnej potrzeby powściągliwości, pogwałceniem dobrego tonu dyskrecji i umiaru, i trzeba nałożyć nań nieufność właśnie:

Jako czternasto- czy piętnastolatek przechodziłem – z różnych skomplikowanych powodów (...) okres zacieklej niechęci do ujawniania uczuć, do wszelkiej wylewności czy zwłaszcza aktorskiej pozy; co za tym idzie, skręcałem się z bólu i wstydu, kiedy słyszałem pompacyjną deklamację wiersza na akademii szkolnej albo poetę recytującego swoje utwory na wieczorze autorskim w szkolnej auli, na który nas zapędzano. Do dzisiaj pozostała mi po tych przeżyciach absolutna nieumiejętność przeczytania własnego czy cudzego wiersza na głos „z uczuciem”, czy choćby w sposób deklamacyjny poprawny⁷.

Abstrahując od wzmianki, że owa niechęć do deklamacji płynęła „z różnych skomplikowanych powodów”, których można się domyślać nie tylko w adresie socjalistycznych realiów, z ich akademiami, wiecami, PRL-owską polityką także wobec pisarzy, teatralizację i w tym (osobistym) kontekście wiąże Barańczak z zafałszowującą kreacją – nie dość, że żenującą estetycznie, to nieuczciwą etycznie, bo naruszającą podstawową dla niego wartość: niezafałszowaną prawdę. Zresztą, z inscenizacji PRL-u wielokrotnie szydził, jak choćby w znanym wierszu *Co jest grane*, gdzie poddając lingwistycznym operacjom tytułowy frazeologizm i pisząc o „wielkim nieobecny” – prawdzie, której nie nazywa w wierszu

⁶ Korzystam z uzgodnień Anny Janus-Sitarz na temat funkcjonowania postaci błazna i clowna w historii literatury. Zob.: *Klown, błazen*, w: tejże, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków: Universitas, 1997, s. 85–88.

⁷ S. Barańczak, *Zaufać nieufności...*, s. 28.

wprost, atakuje techniki i przejawy jej skrywania. Należą do nich rozmaite spektakle i efekciarskie aranżacje kultury masowej, co do których nie ma wątpliwości, że są manipulacjami, dezorientowaniem, sterowaniem ludzką świadomością i emocjami, jak gremialne odśpiewywanie hymnu państwowego podczas meczów piłkarskich, będące „doskonałą okazją do zmanifestowania jedności narodowej”⁸ czy „pantomima wręczania wzruszonych kwiatów”, która „odbywała się zawsze przy okazji świąt partyjno-państwowych połączonych zwykle z gigantycznymi manifestacjami na stadionach”⁹. Prawdę zakrywają i tłumią najróżniejsze, rytualne widowiska, teatralizujące rzeczywistość i osiągnące zamierzony cel:

[.]
 wiadomo, co jest grane: muzyka ludowa
 w radio, wojskowe marsze na ulicach
 w każde święto, na estradach piosenki młodzieżowe o
 radości życia, na stadionie grany
 jest hymn państwowy, na wieży Mariackiej
 hejnał, w czasie pochodu Międzynarodówka,
 o świecie grana jest pobudka na fanfarach
 fabrycznych syren, a wieczorem
 kołysanka telewizyjnego filmu z wyższych sfer;
 [.]
 ale w rytmicznym terrorze hołubców, paradnego marszu,
 estradowych podrygów, chóralnego śpiewu,
 w tym tumultcie wszystkiego, co jest grane przez nas,
 ogłuszeni i ogłupieni doszczętnie, tracimy
 głos i głowę, zapominając wciąż na nowo, kto
 tu gra, po co, i co jest właściwie
 grane¹⁰.

Nieraz w swoich wierszach Barańczak eksponuje owo ogłuszanie i ogłupianie poprzez widowiskowe rytuały, a przecież i „samozagłuszanie”, i „samoogłupianie”, jako naturalną, a przez to tym bardziej gorzką ucieczkę od uwierającej prawdy. Różne jej odsłony: polityczno-społeczna, egzystencjalna, eschatologiczna, popychają ku eskapizmowi, choćby doraźnie, a tym gorzej, jeśli permanentnie. W teatralizujących posępną i nieefektną rzeczywistość konwencjach znajduje się chwilowe pocieszenie, łatwym – bo sztucznym – spektaklem przykrywa trwogę, na chwilę się ją uśmierza, dystansując trzeźwą myśl o obiektywnym stanie rzeczy.

Mieszkaniec „betonowej swej łoży”, określony – na modłę Białoszewskiego, a zarazem znów w metaforze teatralizującej – lokator blokowiska, z ironią i autoironią (bo obnaża pobudki ucieczki w tani, noworoczny spektakl, przecież odraża-

⁸ D. Pawelec, *Czytając Barańczaka*, Katowice: Wydawnictwo Gnome, 1995, s. 80.

⁹ Tamże, s. 81.

¹⁰ S. Barańczak, *Co jest grane*, w: tegoż, *Ja wiem, że to niesłuszne*, Paryż: Instytut Literacki, 1977, s. 11.

jący go brzydotą i plebejskością), z premedytacją się w nim pograża. Podobnie, jak mniej przecież świadomi reżyserzy i aktorzy tego widowiska, z którymi jednak, *nolens volens*, identyfikuje się, stosując formę podmiotu zbiorowego w *Elegii trzeciej, noworocznej*. W brzemiennej w sensy oksymoronie „coś nas, jak wspólnym mrokiem, / wspólnym niejasnym sensem, / jednak rozjaśnia”, kieruje też ku motywacjom, jakie powodują najbardziej nawet przytomnym i sceptycznym wobec widowisk człowiekiem, do poddania się ułudzie spontanicznej improwizacji. Trudno, że ona tandetna, a potrzeba momentalnego „rozjaśnienia” podszyta jest mrokiem – świadomością mrocznej prawdy realiów życia i mrocznego jego finału:

[.....]
 kto radośniej i głośniej
 skłamię, że z niepokoju
 pierwszej w nocy godziny
 nie nasz codzienny letarg,
 lecz nowa jawa rośnie
 i narodziny.

Z balkonów, z loggii, okien,
 betonowego miasta
 lecą petardy, sztuczne
 ognie, flaszki po wódce,
 gazet płonące pasma;
 wszędzie, jak zadrzeć sercem
 (które w piersi się tłucze
 głośniej niż szkło o asfalt),
 [.....]

sztucznie radośni, głośni,
 żyjmy; jutro dopiero
 śmierć codzienna i ciągła
 wda się w nowe układy
 z tym, kto umiera.

[.....]
 Fajerwerki, petardy
 zagłuszą łoskot twardy
 czołgów, co łamią śmieszne
 szlabany i zasady,
 [.....]

Więc więcej, więcej, więcej
 petard i fajerwerków:
 oślepić oczy śmierci,
 zagłuszyć łomot w piersi,
 który jutro, człowieku,
 kiedy budzik zadzwięczy,

znów skoczy ci do gardła –
 aż kiedyś po raz pierwszy
 ujrzysz na dnie lusterka
 w swojej własnej łazience
 twarz, w której jest pogarda
 i jest rozterka
 [.]
 Fajerwerki, petardy
 rzucamy na dno grobu:
 figę, my się nie damy.
 [.]¹¹.

Karnawalizacja przypominająca poetykę Tuwimowskiego *Balu w operze*, także ze względu na zagłuszaną spektaklem świadomość dziejących się tuż obok historyczno-politycznych tragedii¹², odsyła do dwóch jeszcze ważnych wierszy antymieszkańskiego poety dwudziestolecia¹³. Wertykalny układ utworu Barańczaka, wraz z betonową sztucznością lirycznych rekwizytów – chwilami tylko rozjaśnianym, także sztucznie i ulotnie, bo fajerwerkami – mrokiem miasta, zgubionym w tym człowiekiem zawieszonym w „betonowej łoży” między niebem i ziemią,

¹¹ Tenże, *Elegia trzecia, noworoczna*, w: tegoż, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, Kraków: Wydawnictwo Kos, 1980, s. 41

¹² Por. autokomentarz Barańczaka do *Elegii trzeciej, noworocznej* oraz jego interpretację *Balu w operze* (w: S. Barańczak, *Zemsta na słowie. O „Balu w operze” Juliana Tuwima*, „Zeszyty Literackie” 1983, nr 4; przedruk w: *Tablica z Macondo...*, s. 29–45). Odnosnie do własnego wiersza Barańczak pisze: „To natomiast, że poeta używa obrazu ludzkiej tragedii jako elementu swojej metafory, oznacza, że ten obraz tkwi na stałe w jego wyobraźni, jak drzazga, której nie da się usunąć. Afganistan zresztą był sprawą, o której ja w podobny sposób raz przynajmniej napisałem, choć nikt chyba dotąd nie zauważył, bo wiersz był długi, a kto dziś czyta długie wiersze... Mówię o *Elegii noworocznej* ze wspomnianego cyklu *Dziennik zimowy w Tryptyku*. To jest wiersz o nocy sylwestrowej obchodzonej w betonowym bloku – i zarazem wiersz o beznadziei człowieka w strumieniu dziejącej się historii, która niesie go swym prądem jak opadły liść, a on nie może jej powstrzymać, ani się wyswobodzić. (...) Więc w jednej ze strof jest tam obraz mający wyrażać to dominujące we współczesnym świecie doświadczenie, że wszystko, nawet najbardziej obłądna i bezczelna forma gwałtu, może się w każdej chwili wydarzyć: bohater zdaje sobie sprawę, że znajduje się gdzieś pomiędzy »sytm i światłym miastem«, jakąś zachodnią metropolią, gdzie właśnie w tej chwili terrorysta zabija kolejnego zakładnika, a jakąś pustynią na wschodzie, gdzie właśnie czołgi miażdżą »śmieszne bariery i zasady« w kolejnym akcie udzielania tak zwanej braterskiej pomocy metodą inwazji. Jeśli ktoś po latach powróci do tego wiersza, będzie mógł te »czołgi« skojarzyć z całą masą innych podobnych sytuacji, ale mowa tu była właśnie o Afganistanie, który w chwili, kiedy to pisałem, był niedawnym i bardzo przynębiającym doświadczeniem”. Tenże, *Zaufać nieufności...*, s. 131.

¹³ Zob. interpretację poezji Juliana Tuwima w aspekcie antymieszkaństwa, antyurbanizmu, opozycji jednostki i wspólnoty w fundamentalnym dla tych zagadnień studium Ireneusza Opackiego pt. *Rousseau mieszkańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*, w: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, red. I. Opac-ki, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1976, 35–75.

kiedy i to niebo, rozumiane metafizycznie, jawi się jako tym bardziej niepewne, za to natrętnie atakuje go myśl o alienacji i ciemnym końcu, nasuwa skojarzenie z wierszem Tuwima *Kamienice*. W tym dawnym wierszu mrok rozjaśnia błysk zapalki, której jakże krótkotrwały i lichy płomyk mniej jeszcze rozrzedza ciemność niż fajerwerki w *Elegii trzeciej*... W obu wierszach analogicznie metaforyzowana jest trwoga: u Tuwima to „wałące serca (...) a w piersi bulgot, / Bulgot otchłani”, u Barańczaka „łomot w piersi”, „drżące serce”, „mętne tętno”. Obydwa wiersze zamyka obraz nocnego nieba widzianego z okna, konotującego myśl o śmierci i tym, co po niej. Dodać trzeba, że to niebo Barańczakowskie pozostawia jakąś nadzieję – choć dalekie, bo „Daleka gwiazda świeci / bez żalu, bez pogardy / ponad głowami”. W *Kamienicach* Tuwima, nierozjarzonych noworocznym widowiskiem:

Już noc w łachmanach
Na dachach siada,
Ciemne gałgany
Gnuśnie rozkłada.
Idą do okien, patrzą ku górze:
Oto powoli
Z niebios opada,
zamyka tunel
Drugie podwórze¹⁴.

Tym silniej zdaje się zestawienie tych utworów uzmysławiać sensy widowiskowości w twórczości Barańczaka, że – przy istotnych analogiach – podkreśla różnicę obrazu miasta i w nim człowieka przesyconego uzasadnionym lękiem egzystencjalnym i eschatologicznym. Gdy nie ucieka się w teatralizację, z całą nawet świadomością eskapizmu, gdy zabraknie łagodzącego spektaklu, tym mocniej udręcza szarość i ciemność.

I jeden jeszcze, jakże znany wiersz Tuwima, stanowiący – jak się zdaje – intertekst dla *Elegii trzeciej, noworocznej*. Myślę o *Mieszkańcach*, którzy z kolei odgrywają, zresztą bez cienia autoświadomości i „widząc wszystko oddzielnie”, codzienny, skonwencjonalizowany do bólu, teatr życia pośród innych, a u kresu dnia modlą się jak bohater liryczny Barańczaka (którego trzeba traktować oczywiście przez pryzmat liryki roli), mający nad głową „nie gwiazdę, lecz jaskrawą żarówkę”. Nawet kostium ma on analogiczny do mieszczan Tuwima, co „krawacik musną, / Klapy obciągną / (...) / spodnie na tyłkach zacerowane”¹⁵, a z lękami zostaje, jak tamci bohaterowie, „zanim włoży / marynarkę i krawat” i:

¹⁴ J. Tuwim, *Kamienice*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969, s. 145.

¹⁵ Tenże, *Mieszkańcy*, tamże, s. 144.

słyszysz, jak z lewa, z prawa,
 nad stropem, pod podłogą
 brzmi ta sama modlitwa:
 „Nie moja sprawa;
 nie moja sprawa, Boże,
 co ze światem się stanie.
 i ze mną; żadnych pytań,
 nie mów mi, że głód, szpital,
 potop, wojna, rozstanie;
 i cóż mi po oporze,
 [.]
 i niech mi długi spanie
 i niech oczy otworzę,
 gdy już będzie po wszystkim;
 nie wcześniej, Panie”.

Przypomnijmy, jak modlił się bohater liryczny Tuwima: „od nagłej śmierci... / od wojny... głodu... odpoczywanie... / I usypiają z mordą na piersi / W strasznych mieszkaniach straszni mieszczanie”. Zrutynizowana modlitwa, zupełnie odpersonalizowana, bo wszyscy mieszkańcy odklepują ją tak samo i automatycznie, jako jeszcze jeden punkt codziennego scenariusza do zrealizowania, choć w podobnej scenografii, tym dramatyczniej funkcjonalizuje się w wizerunku bohatera Barańczaka: przecież wyposażonego w autoświadomość oportunisty, z którą jeszcze mu trudniej.

Mieszczkański teatr, wcielanie się w kostiumy, pozorowanie rutynowo granymi rolami lepszych swoich cnót niż są w rzeczywistości, jednocześnie odstręczał Barańczaka i powodował – właśnie przez ów odruch pogardy – wyrzuty sumienia, a nawet identyfikację. Mam na uwadze jego wiersz *Drobnomieszczkańskie cnoty* oraz, w jeszcze większym stopniu, *Od Knasta*, z jakże dobitną puentą, która nicuje podszewkę tego teatru: trudny do udźwignięcia metafizyczny lęk i próbę zagadania go:

[.]
 Jak ja nimi gardziłem! Nie ciastkami. Ludźmi.
 Tymi, którzy w niedzielę szli przez Rynek z Fary
 Do Knasta, nawet wtedy nie byli wolni, nie luźni,
 przeciwnie, wprasowani w biel koszuli, w stary
 szczykościsk srebrzystego lisa wokół szyi
 żony, w spacer pod rękę (na jego czasy swary
 cichły, aby znajomi nie zauważyli),
 [.]
 (...) – Dziś mój wstyd potworny:
 przypuszczać, choćby dzieckiem, że ta biała laska
 to pudełko co tydzień było kwestią formy;

nie dostrzec, że jeżeli jest coś, co pomaga
trzymać się życia, iść przez ujadanie sfory,
dni – jeszcze żałośniejsza jest moja pogarda¹⁶.

Wiele jest w twórczości Barańczaka wypowiedzi metaliterackich, konstrukcji poetyckich, w których odniesienia do teatralności, obejmującej rozmaite sfery i aspekty życia, kodują ów ambiwalentny status, który w swoim myśleniu przyznaje teatralizacjom jako zabiegom symbolizującym z jednej strony mechanizm kreowania i – manewrującego nią – reżyserowania rzeczywistości, z drugiej zaś tym wyraziściej ilustrującym opresyjny charakter świata. Ucieczka w spektakl w pewnym sensie łagodzi, bo wcielenie się na chwilę w jakąś rolę pozwala odpocząć od własnej, powszedniej, której porzucić się nie da, zaś pogrążenie się w efektownym widowisku amortyzuje świadomość, przynosi jej ulgę lub *katharsis*. Oswaja teatr świata.

Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że dawny kierownik literacki Teatru Ósmego Dnia, nadto tłumacz Szekspira, rozbijając poetycko, od środka i na wiele sposobów wielką metaforę teatru, jest wobec niego nieufny – i może w tej nieufności zadufany. Podstawę owego zadufania stanowi przekonanie, wpisane w całe pisarstwo Barańczaka, o nieporównanie większej i prawdziwszej randze poezji. Tak, jak ją pojmował: oczyszczającej drogę prawdzie, do granic syntetycznej i kondensującej sens, zwielokrotniony i uzyskany dzięki absolutnie precyzyjnej frazie, zwartej metaforze przeciw rozpasanemu monologowi clowna-świata. Omijającej iluzję teatru, który – co charakterystyczne – prawie zawsze w swoich konstrukcjach literackich i paraliterackich degraduje. Bo prócz przejmującego wiersza z *Chirurgicznej precyzji*, *Bist Du bei mir*, opartego na zdegradowanym toposie *theatrum mundi*, oraz *Tenorów*, którym – tłustawym i pocącym się – opera stwarza arenę dla wzięcia, za nas wszystkich, „odwetu na małodusznym losie”, który „gwarantuje nam: t a k nie ustawi / żadnego głosu, t e g o nie wyrazi ludzkimi ustami”, Barańczak sięga po zbanalizowane rejestry sztuki teatralnej i estradowej. Te wywodzące się z tradycji plebejskiej – skecz, kabaret, clownadę, „estradowe podrygi” w mediach i przy mikrofonie (*Rozmowa 1990*) czy całą gamę spektakli kultury masowej, jak parady, wiece, manifestacje, nawet msze z politycznym podtekstem (*Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984*). Znamienne zarazem, że mówiąc o fascynacji Szekspirem podkreśla, że jest on dla niego przede wszystkim „świątynnym poetą dla teatru”, że o „wartości Szekspira jako poety stanowi jego zwięzłość i znaczeniowa gęstość, natomiast scena wymaga właśnie przeciwnych jakości – jasności i przejrzystości”¹⁷.

¹⁶ S. Barańczak, *Od Knasta*, w: tegoż, *Chirurgiczna precyzja*, Kraków: Wydawnictwo a5, 1998, s. 51.

¹⁷ Tenże, *Zaufać nieufności...*, s. 74.

Konsekwentnie więc, jak w obszernie cytowanej na początku antytezie clowna i poety, pozostaje Barańczak przy swoistym przeciwstawianiu poezji teatrowi, na jego niekorzyść. W adresie Szekspira, jakże znaczącym dla twórczości autora *Biografiolów*, kapitalnie tę *coincidentia oppositorum* poetyckości i teatralności ukazują żartobliwe wierszyki, streszczające sztuki stratfordczyka. Uciekając się do skrótu myślowego, chce się rzec: tyle zostaje z Szekspira-dramaturga, bo dla Barańczaka jest on przede wszystkim poetą. I jego poetyckość właśnie, budzącą podziw, eksponuje czy wręcz ratuje w swoich tłumaczeniach¹⁸. Natomiast to, co podobało się widzom Szekspira na poziomie dramatu, da się ściągnąć do paru schematycznych linijek¹⁹ – i w ten sposób funkcjonuje w strywializowanej przez lata powszechnej recepcji jego teatru:

MAKBET

Szkot: bestia bitna.

Żona: ambitna.

Ręce umywa. Ma gdzieś.

Bór: marsz na mur! Finał: rzeź.

HAMLET

Duch: brat jad włąd do ucha.

Syn ducha: o, psiajucha!

Stryja w ryj? Drastyczny krok.

Zwłoka. Jej finał: stos zwłok.

ROMEO I JULIA

Rody Werony: wraży raban.

Młodzi: hormony. Starzy: szlaban.

¹⁸ Por. liczne wypowiedzi Barańczaka na temat poetyckości Szekspira i translatorskich decyzji, nie-rzard bardzo arbitralnych i dyskusyjnych, by ową celność i dowcip poetyckiego słowa, figur, ocalić, jako że wielokrotnie ginęły we wcześniejszych przekładach. Wiele mówi o staraniach, żeby zachować pomysłowe gry słów, spięcia sensów, kalamburowe zestawienia podobnie brzmiących wyrazów, znaczeniowe niespodzianki. W rozmowie z Bogusławą Latawiec (*O niepowadze z całą powagą*), Barańczak powiada: „Szekspir jest po prostu sam w sobie pisarzem niebawale dowcipnym. Oczywiście nie tylko dowcipnym: również inteligentnym, wnikliwym, odkrywczym, mądrym, mistrzowskim w użyciu języka, itd., itd. Ale mimo wszystko dowcip – w sensie poczucia humoru i zdolności tworzenia efektów nieodparcie komicznych – odgrywa w jego dramatach rolę pierwszoplanową, i to nie tylko w komediach, ale i w tragediach tak rozpaczliwie smutnych jak *Romeo i Julia*, ba, nawet *Król Lear!* (...) Popsuć choć jeden dowcip z Hamleta, to ująć coś jego osobowości; popsucie przez tłumacza większej ilości tych dowcipów może oznaczać zamordowanie arcydzieła”. Tamże, s. 94–95.

¹⁹ Por.: „Jeżeli coś wysadzam w powietrze, to nie Szekspira przecież – bo go szczerze uwielbiam i stosów trupów w zakończeniach jego tragedii nie mam mu wcale za złe – ale zjawisko istniejącej »szkoły Szekspira«. Mam na myśli jego mitologizację i zarazem krańcowe uproszczenie czy spłycczenie, dotykające Szekspira, ilekroć jego sztuka dostanie się w tryby homogenizującej maszyny masowej kultury. Jeśli więc te wierszyki cokolwiek satyrycznie »wysmiewają«, to nie *Hamleta*, ale populaną wizję problematyki tej sztuki (...)”. Tamże, s. 94.

Mnich: lekarstwem zielarstwo?

Finał: trup grubą warstwą.

OTELLO

Tło: gondole i doże.

Centrum uwagi: łożo.

Wąż: Jago.

Mąż: „Ja go!...” Duszona:

Żona. Finał: obsada kona.

Degradacja teatralności, a też figury wysokiego teatru, dokonuje się w twórczości Barańczaka, jak starałam się ukazać to w wybiórczym przeglądzie, na wielu poziomach jego tekstów i w wielu teatralnych oraz estradowych adresach. Jakby tym silniej eksponował w ten sposób rację poezji przeciwstawianej aranżacjom i, częstokroć, rozgadaniu teatru w różnych jego odsłonach – skondensowany sens i autentyczność poetyckiego słowa, poręczone indywidualną sygnaturą. Zadając pytanie, po co czytamy wiersz, Barańczak powiada:

Po to – że powtórzę za Witkacym, który zresztą akurat poezji tego rodzaju możności oddziaływania odmawiał – aby jego jedność w wielości przyprawiła nas o dreszcz. Dreszcz metafizyczny, ale i całkiem fizjologiczny²⁰.

Wykładając rację poety, jakby na przekór Witkacemu, w liryce upatrując większą siłę rażenia, Barańczak pisze:

To stąd te wszystkie rymy, rytmy, metafory, gry słów – to tylko rozmaite formy naginania belkotu świata do jakiegoś znaczącego porządku, nadawania potokom jego chaotycznej wymowy jakiegoś kierunku i sensu. To po to dążenie do konkretności i zwięzłości – aby przeciwstawić się wysysającej nas w lej nicości pustych abstrakcji i statystycznych ogólników. To dlatego całe to mówienie w pierwszej osobie liczby pojedynczej i widzenie rzeczy w ściśle indywidualnej perspektywie – to po prostu sposób poezji na stawianie oporu światu, ilekroć chce on zepchnąć jednostkę ze sceny²¹.

Najdramatyczniejszym bodaj wierszem, który wykorzystuje odwieczny topos *theatrum mundi*, zarazem nicując i jego figurę, jakże nośną w kulturze, jest Barańczaka *Bist Du bei mir z Chirurgicznej precyzji*. Nie podejmując w tym miejscu pełniejszej interpretacji utworu, który zresztą ze wszech miar na to zasługuje, a uzyskał już częściowe wykładnie analityczno-interpretacyjne, m.in. w obszernej partii artykułu Iwony Misiak *Stanisława Barańczaka dialog demiurga i chirurga*²², chcę się odnieść do swoistej degradacji teatru właśnie, jako może szczegól-

²⁰ Tenże, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem Malej antologii przekładów-problemów*, Kraków: Wydawnictwo a 5, 2004, s. 16.

²¹ Tenże, *O pisaniu wierszy*...s. 240.

²² I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog demiurga i chirurga*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.

nie brzemiennej w sensy. Oto w mrocznej sestynie, w której zaciera się różnica między jawą i koszmarnym snem, podmiot rzucony jest na – znaną z Szekspira i Calderona – scenę świata, przy czym reżyserem sztuki życia, w której musi grać przydzieloną rolę, nie jest już dobry Bóg, miłosierny Absolut, ale mroczny, arogancki demiurg. W jego despotycznych rękach człowiek nie jest już nawet aktorem, który może po swojemu kreować rolę, choćby w ramach narzuconego scenariusza. Zmienia się w marionetkę. W klauzulach sestyny, zgodnie z jej wyrafinowaną poetyką, pojawia się sześć powtarzanych w różnych układach słów, w tym homonimicznych, splatających się w sieć, jaką spętany jest człowiek (rana, przerwę, snami, sceny, przerwę, potem). Ta sieć, zbudowana z nitek, za pomocą których demiurg manipuluje człowiekiem, więzi jednako na jawie i we śnie, nie ma poza nią ucieczki. Władający ciemną materią tyran nie podejmuje z człowiekiem dialogu, obojętny na jego racje. Nie przerywa ani na chwilę apodyktycznej reżyserii:

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

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

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

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

zwady, parady, clownady: bez ceny
dla was – ja rzucam wam tę samą linię
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
wymuszą, 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 podrzuć ci – snami
stłumię ból – potem, gdy rwać zacznie rana²³.

Oto – by najkrócej tylko spuentować – wysoka i jakże pojemna figura *theatrum mundi*, obecna już w *Prawie* Platona, potem *Satyrykach* Petroniusza²⁴, wprowadzona i spopularyzowana w Szekspirowskich i Calderonowskich kreacjach i funkcjonująca w kulturze jako jeden z najtrwalszych punktów odniesienia dla relacji człowiek – transcendencja – świat, w ujęciu Barańczaka uległa deprecjonującej przemianie. O ile w zacytowanym, niezwykle dramatycznym wierszu *Bist Du bei mir* reżyserem sceny nie jest już Bóg światłości, a mroczny demiurg, twórca materii odpowiadający za śmierć i zniszczenie, to w cytowanym na początku niniejszych rozważań obrazie świata-clowna, tenże demiurg staje się twórcą kabaretu²⁵. Człowiek zaś, w kolejnych ujęciach Barańczaka, przechodzi z pozycji dramatycznego aktora, przez prostodusznego partnera komika, kiedy indziej: estradowca, do – już nawet już nie marionetki, a odpustowego pajacyka na nitkach, który, kiedy go pociągnąć, wygina się i rozsypuje. *Theatrum mundi* coraz częściej nie rządzi już – jak u Platona czy Szekspira – spektator, wielki widz ludzkiego widowiska lub jego aktywny, potężny inscenizator. W teatralnych figuracjach Barańczaka miejsce spektatora zajmuje już nawet nie Bóg-aktor²⁶ (jak miało to czasem miejsce w romantyzmie), ale zimny demiurg czy clown, w którego rękach jesteśmy igraszką i który chce nas „zepchnąć ze sceny”. Zresztą, coraz bardziej zdegradowanej, której zacne deski i stabilny budynek teatru zmieniają się w odpust i estradę popkultury.

Dla Barańczaka ratunkiem jest wciąż poezja. Skierowana, jak powiada, „do jakiegos Ty, na którego istnienie zawsze może liczyć i z którego istnieniem zawsze musi się liczyć”²⁷.

²³ S. Barańczak, *Bist Du bei mir*, w: tegoż, *Chirurgiczna precyzja...*, s. 44–45.

²⁴ Opieram się na uzgodnieniach D. Fox i D. Węzowicz-Ziółkowskiej z artykułu pt. *Triumf estrady. W poszukiwaniu źródeł poetyki współczesnego społeczeństwa spektaklu*, w: *Intymne – prywatne – publiczne*, red. E. Wąchocka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, s. 153–174.

²⁵ Przekonująco dowodzi tego w swojej interpretacji Iwona Misiak, popierając kierunek odczytania zasadniczymi argumentami i kontekstami. Zob. I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog...*

²⁶ Posługuję się – jako adekwatną formułą – tytułem książki Pawła Goźlińskiego, szeroko omawiającej to zagadnienie. Zob. P. Goźliński, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005.

²⁷ S. Barańczak, *Zaufać nieufności...*, s. 78.

“...THIS REHEARSAL IS STAGED IN SUCH WAY
THAT ALL SCENES APPEAR AT ONCE”.

A METAPHOR OF THE THEATRE IN STANISŁAW BARAŃCZAK'S CREATIVITY

The article aims at discussing an important issue, rarely tackled by critics, concerning the metaphor of the theatre in Stanisław Barańczak's poetry, translations and critical works. The author of the article discusses both the theatre as understood as a social practice and the attitudes towards theatre. The analyses focus on the theatre as a metaphor that refers to the world, life and experiences of a man and his relationship with the creator/spectator. The theatre is regarded as a tool of oppression, as well as something which gives relief, because theatrical performance can lead to catharsis. Barańczak's attitude towards theatre is ambivalent – he often uses this metaphor, but he remains suspicious of the theatre itself, claiming that poetry is greater and a truer kind of art.

Keywords: theatre, poetry, Barańczak, stage, *theatrum mundi*

Dr hab., prof. UŚ Danuta Opacka-Walasek – profesor w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. W badaniach koncentruje się głównie na liryce drugiej połowy XX wieku (Miłosza, Barańczaka, Zagajewskiego, Grochowiaka, Kozioł i in.) i sztuce interpretacji. Autorka książek o poezji Z. Herberta oraz o zagadnieniu i funkcjonowaniu czasu w liryce. Jest autorką publikacji książkowych i artykułów w wielu czasopismach, Do jej najważniejszych publikacji należą: *Potęga smaku. Zbigniew Herbert (1997) Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku* (2005); „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta* (2006); *Pasaże liryczne* (2013).