

PIOTR BOGALECKI

Uniwersytet Śląski w Katowicach

PRZEMYTY. INNE PISANIE BARAŃCZAKA

Tu trzeba siły mroku, aby jaśniej wiedzieć miejsce, gdzie na unoszącą się w pył drogę opada sadza z podpalonej kurtyny nieba (...). Mroku, mroku huczącego od nabrzmiałych granic (...). I jaśniej jest ujrzeć mrokiem krew wiążącą łąkę z wodą, kartkę papieru ze ściętym drzewem. I ciemniej wrócić w światło, w ogólnik zieleni i wymijający błękit. (*Ciemność*, 40¹)

CZAS, KTÓRY ZOSTAJE, WINIEN STAĆ SIĘ CZASEM SYNTEZ I REKAPITULACJI, JAKIE przyniosą najpewniej nowe, całościowe interpretacje spuścizny poetyckiej Stanisława Barańczaka. Tymczasem czas, który upłynął od jego odejścia, jest krótki – zbyt krótki, krótki na tyle, że wciąż chwyta za gardło i wystarcza co najwyżej na uważniejszą lekturę jednego tylko wiersza, w nim zaś jednej, przede wszystkim jednej, frazy, a ostatecznie być może – jednego słowa. Aby jednak do niego dotrzeć, trzeba będzie przedrzeć się przez szczelnie otaczającą je sieć słów cudzych – utkaną nie tylko z autorskich intertekstualnych odniesień, ale i z nadbudowanych na tekście intuicji i sądów literaturoznawców. Zarówno ilość, jak i jakość tych ostatnich nie jest bynajmniej czymś, od czego można by abstrahować; w wypadku interesującego mnie wiersza Barańczaka uznać można wręcz, że szerokie spektrum czytelniczych reakcji jest niejako wpisane w jego nieoczywisty przekaz. Artykuł niniejszy chciałbym bowiem poświęcić próbie interpretacji *Problemu nadawcy*, tekstu dobrze znanego i charakterystycznego na tyle, że Jerzy Kandziora mógł określać go mianem „największej niespodzianki” ostatniego poetyckiego zbioru Barańczaka i nader słusznie porównywać go do palimpsestu zrodzonego z „najgłębszej potrzeby wieloaspektowości”, wyzwalającej „ludzki dyskurs ku wieloznaczności i polifonii”². Przypomnijmy sobie jego treść:

¹ Utwory poetyckie Stanisława Barańczaka cytuję za tomem *Wierszy zebranych* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2014), odsyłając do numeru strony bezpośrednio w tekście głównym.

² J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2007, s. 320, 328, 353.

PROBLEM NADAWCY

This is my letter to the World
Emily Dickinson

Oto mój list do świata („...Oś fiata?... – „Nie, dumiu: Do ś w i a t a !...” – nie mój: pisany jedynie pod dyktando starego furjata, znanego między innymi jako Raptusiewicz, a zwłaszcza Cześnik, choć nikt już nie wie, co znaczy archaiczny przydomek czy tytuł: Gniewny Ojciec? Ukryty Szyderca? Współcierpiący? Oko Niebytu? zniekształcony derywat słów „cześć”? „czas”? „nieszczęśnik”? „uczestnik”? Niedołężny (choć wciąż choleryk okopany w jedynej racji – własnej), straciłby kontakt ze światem, gdyby nie totumfacki taki jak ja, oswojony z Jego dykcją (piana, bezzębność); sekretarzować takiemu, co prawda, to praca okropna: starzec od dawna niczego nie pisał już *manu propria*, ale w mojej pisowni zadawała go tylko bezbłędność. Zarzuca mi też, co gorsza, przekręcanie i dopisywanie słów; przecież m ó w i , dyktując, to swoje „mocium panie”, więc co, nie zapisać? Ryknie, że opuszczam coś bardzo ważnego. A gdy chcę się upewnić, czy rozumiem, albo gdy wreszcie pod tym pozorem podsuwam trafniejsze w danym kontekście słowo („...D o ś w i a d k a ? ...” – „Do ś w i a t a , głupcze – oskarżonego!”) – zaraz gromy, darcie papieru, ciskanie w kąć kałamazem! Niesądziłem, że dialog mógł stać się przecież melodyjnym duetem marzeń, jak w *Weselu Figara*, gdy Hrabina intrygę gmatwa, dyktując bilecik Zuzannie. Mój Pan inny i inne pisanie. Choć raz, choć raz przeszwarzować ten błąd: „...Mówię wam... mocium panie... jako mieszkaniac świata...” – „Nie: ‘świata’, tępaku: Ś w i a t ł a !”.

(457–458)

DYKCJA I DYKTAT.

PROBLEMY (ODBIORCZE) Z PROBLEMEM (NADAWCY)

Dotychczasowe odczytania *Problemu nadawcy* eksplorowały jego niejednorodną przestrzeń na przynajmniej trzech poziomach – intertekstualnym, metafizycznym i metaliterackim – a ponieważ w poszukiwaniach tych nie wszystko, jak sądzę, zostało odkryte, należałoby przypomnieć sobie ich przebieg.

Nacisk na intertekstualność przeważa w artykułach badaczy odwołujących się do dydaktyki polonistycznej, jak na przykład u Mieczysława Ingłota³ czy u Anny Pilch, omawiającej *Problem nadawcy* w „funkcji intertekstualnej egzemplifikacji metodycznej” teorii Michaela Riffaterre’⁴. Zdaniem badaczki, intertekstem wier-

³ M. Ingłot, *Dialog z tradycją w wierszu Stanisława Barańczaka „Problem nadawcy”*. Analiza kontekstowa, „Warsztaty Polonistyczne” 2001, nr 1, s. 100.

⁴ A. Pilch, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego. Literaturoznawstwo i dydaktyka*, Kraków: Universitas, 2003, s. 126.

sza byłaby *Zemsta* Aleksandry Fredry, zaś interpretantem – przywołany w motcie i wersie inicjalnym liryk Emily Dickinson *To jest mój list do świata*. Co symptomatyczne, nie precyzuje Pilch funkcji pojawiającej się pod koniec *Problemu nadawcy* czytelnej aluzji do *Wesela Figara* – być może dlatego, że nieobecność tego tytułu w polskich programach nauczania mogłaby postawić pod znakiem zapytania jej tezę, zgodnie z którą *Problem nadawcy* to „wiersz (...) idealny do szkolnej interpretacji”⁵. Nie sposób nie zauważyć tu też innego problemu, jaki interpretatorzy wiersza mają z *Weselem Figara*, a właściwie – z jego nadawcą. Zarówno Pilch, jak i Ingłot piszą, że Barańczak odsyła nas do dramatu Beaumarchais’ego (wrocławski badacz cytuje nawet odpowiedni fragment dzieła) – a tymczasem tekst wiersza wyraźnie kieruje nas do opery Mozarta z librettem Lorenza da Ponte, różniącym się znacznie od oryginału, a w okresie pracy nad *Chirurgiczną precyzją* przekładanym przez Barańczaka. Trudno byłoby mówić wszak o „melodyjnym duecie marzeń” w odniesieniu do mówionego tekstu Beaumarchais’ego, zwłaszcza że dialog Hrabiny i Zuzanny zajmuje tam zaledwie trzy wersy (u da Ponte i Mozarta – jedenaście, które poddane zostają całościowej repetycji⁶). Do konsekwencji wynikających z bagatelizowania *Wesela Figara* jako intertekstu czy interpretanta wiersza Barańczaka przyjdzie nam jeszcze powrócić.

Również metafizyczne odczytania *Problemu nadawcy*, tak dobrze przecież utrwalone w tradycji, napotykają na opór tekstu. Świetnie widać to w interpretacji Zofii Zarębianki, która zestawia go z wierszem *N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy*, nota bene przez Krzysztofa Uniłowskiego interpretowanego niegdyś w perspektywie nietzscheańskiej, jako tekst wykorzystujący figurę „anty-Boga”⁷. Badaczce najwyraźniej przeszkadza fakt, że wizja Absolutu przedstawiona w *Problemie nadawcy* nie jest kerygmaticzna i spójna, w związku z czym nie daje się uzgodnić z wykładnią wyznaniową. Wprost przyznaje zatem Zarębianka, że „cały czas (...) coś się w tym tekście nie zgadza”⁸. Nie zgadza się zwłaszcza to, że pojawiająca się w finale wiersza autoprezentacja Boga jako „Światła” czy – jak dopowiada badaczka – „Światłości świata” powinna „z defi-

⁵ Tamże, s. 128. Oddając Pilch sprawiedliwość, dopowiedzieć należałoby, że dalszy ciąg jej zdania brzmi: „albowiem uświadamia trudności i pułapki interpretacyjne” (tamże).

⁶ Sama treść liściku jest jednak krótka i, w przekładzie Barańczaka, brzmi: „Canzonetta wieczorna / Gdy wieczorny zefir wionie / Pod sosnami, właśnie tam / Miło tulić lube dłonie”; hrabina dopowie tylko jeszcze: „Reszcie łatwo zgadnie sam” (L. da Ponte, *Le Nozze di Figaro. Wesele Figara. Opera komiczna w czterech aktach*, wersja polska S. Barańczak, „Res Facta Nova” 1997, nr 2, s. 134).

⁷ Zob. K. Uniłowski, *Nawoływanie Boga. Nad wierszem Stanisława Barańczaka „N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy”*, w: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*, red. W. Wójcik, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994, s. 138–148.

⁸ Jeśli nie zaznaczono inaczej, w bieżącym akapicie wszystkie cytaty pochodzą z: Z. Zarębianka, *Bóg konieczny i niemożliwy. Stanisław Barańczak – dwa wiersze*, „Topos” 2008, nr 1–2, s. 119.

nicji likwidować wszelkie sprzeczności”, a jednak u Barańczaka nie takiego się nie dzieje. Zapytuje zatem badaczka: „O co więc chodzi? O wyrafinowany żart? O kompromitację Boga (...) czy też (...) Światłości, będącej synonimem doskonałości, świętości, wszechwiedzy, mądrości i pełni bytu[?]”. I odpowiada, że albo idzie Barańczakowi o „kontynuację negatywnego wizerunku” Boga z *N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy*, albo też nie pisze on w ogóle o Stwórcy, ale „o człowieku i jego – zawsze skazanych na epistemologiczną oraz językową porażkę – poszukiwaniach Boga, o ubieraniu Go w Gombrowiczowską formę”, co prowadzić musi „do kłęski... lub kabaretu”. „W tym ujęciu” – puentuje Zarębianka – wiersze Barańczaka „dają się (...) traktować jako wyraz przeświadczenia o niemożności porozumienia między człowiekiem a Bogiem”, jako takie zaś – co oczywiste – nie mieszczą się w polu zainteresowania tropicieli przejawów *sanctum* i śladów *sacrum* w poezji. Sytuują się bowiem, czytamy, „raczej po stronie zwątpienia niżli wiary. Raczej po stronie sceptycyzmu, jeśli nie agnostycyzmu, niż systemów teistycznych”⁹. Charakterystyczny jest leksem, po który w swoim krytycznym odczytaniu wiersza Barańczaka sięga badaczka: jej zdaniem, nie jest on „klarowny” – czyli zarówno jasny (zrozumiały), jak i świetlisty, dający się włączać w bogatą chrześcijańską teologię światła.

Ów brak klarowności, który nie pozwala Zarębiance czytać utwór Barańczaka jako wiersz religijny, nie przeszkadza najwyraźniej jednej z monografistek poety, Dorocie Kulczyckiej, która w swojej interpretacji *Problemu nadawcy* robi wszystko, by przypisać poecie postawę konfesyjnej poprawności. Wiele mówiące są już same używane przez nią sformułowania: jej zdaniem w puencie utworu mamy do czynienia ze „stłumieniem buntowniczej pozy wyrażonej w akceptacji Boga jako swego Pana” i ze swoistym nawróceniem mówiącego w wierszu, który porzuca wątpliwości i „wychodzi z błędu nazywania Go mieszkańcem świata”¹⁰. Zdaniem Kulczyckiej „wszystko kończy się na rekapitulacji poety-sekretarza – będzie on posłuszny swemu Panu” oraz swemu powołaniu, jakim jest według niej „przywracanie i hierarchizowanie świata wartości”¹¹. Żadna z przytoczonych tez nie znajduje potwierdzenia w analizie tekstu; wątpliwości budzą też zresztą towarzyszące im konstatacje badaczki – na przykład ta, że „z wiersza nie dowiadujemy się, jakie było przesłanie, jaka była treść listu od mieszkańca światła do mieszkańców świata”¹². W istocie najważniejszą chyba część tego przesłania poznajemy; brzmi ono wszak: „Oto mój list do ś w i a t a (...) – oskarżonego. / Mówię wam (...) jako mieszkaniec (...) Ś w i a t ł a”. Choć oczywiście mogą

⁹ Tamże, s. 115.

¹⁰ D. Kulczycka, „Powiedzieć to wszystko, o czym milczę”. O poezji Stanisława Barańczaka, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2008, s. 44.

¹¹ Tamże, s. 46.

¹² Tamże.

wydawać się powody, dla których woli Kulczycka nie odczytywać komunikatu tego jako oskarżenia, to jednak trudno przymykać oczy na jego stanowczość: formułowany z pozaświatowej perspektywy i wzmocniony pełnym pogardą „głupcze” wystarczająco dużo mówi on o charakterze relacji łączącej Stwórcę i stworzenie. Zauważyć można, że chociaż dystans i przesadna ostrożność Zarebianki oraz kerygmaticzne (nad)użycia Kulczyckiej są postawami znacznie się od siebie różniącymi, to – rozpatrywane łącznie – wymownie wskazują one na zasadniczy problem z religijnymi czy metafizycznymi odczytaniem poezji Barańczaka. W mniejszym lub większym stopniu opierają się one na czymś w rodzaju zamierzonego uproszczenia, fundującego próby przekucia jej złożoności i wieloznaczności w czytelną deklarację, dowód, dogmat... Pokusie tej nie opiera się nawet erudycyjny Arent van Nieukerken, który uznaje poezję Barańczaka za „tradycyjne”, „schematyczne”, „dwubiegunowe dysputy metafizyczne”, w których „droga do transcendencji zawsze stoi otworem” i które każdorazowo „afirmują oczywistość istnienia Boga”¹³. Nie tylko w omawianym w tym miejscu wierszu sytuacja jawi mi się jako zasadniczo odmienna¹⁴.

Opinie holenderskiego slawisty nie przystają do *Problemu nadawcy* już z powodu złożoności przedstawionej w nim sytuacji komunikacyjnej: dykcja przeszkadza tu wszak dyktowaniu, litera kryje intencję, głos myślom kłamie... Przez badaczy akcentujących metaliteracki wymiar tekstu Barańczaka sytuacja ta interpretowana jest jako metafora niełatwego „dialogu poety i jego interpretatora, tekstu i jego interpretacji”¹⁵. Próbując zawrzeć jego przebieg w jednej formule, zmuszona będzie Anna Pilch do zaproponowania iście barokowego, spiętrzonego zdania: „Bohater liryczny zapisujący list, pośredniczący w jego powstawaniu, próbuje uczestniczyć w powstawaniu tekstu tego listu tak, jak interpretator uczestniczy w powstawaniu tekstu, będącego ogniwem pośredniczącym między tekstem poety a tekstem interpretacji”¹⁶. Interpretacja, o jakiej tu mowa, musi mieć charakter twórczy, zdaniem badaczki bowiem wiersz Barańczaka wykorzystuje fakt, że zarówno u Fredry, jak i u Beaumarchais’ego „p o ś r e d n i k” pisania listów dopuszczony jest do udziału w akcie twórczym, nie jest mechanicznym wykonawcą, lecz współuczestnikiem tworzenia komunikatu, wiadomości, która

¹³ A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków: Universitas, 1998, s. 298, 358, 349, 299.

¹⁴ Zob. P. Bogalecki, *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 328–348. Niniejszy tekst jest w pewnym sensie kontynuacją i rozwinięciem przytoczonego artykułu poświęconego *Ustawieniu głosu z tomu Widokówka z tego świata* oraz innym tekstem Barańczaka komplikującym kwestię kontaktu z Absolutem (w tym *Problemowi nadawcy*, o którym jednak traktował on jedynie przyczynkowo – zob. tamże, s. 343).

¹⁵ A. Pilch, *Kierunki interpretacji...*, s. 131.

¹⁶ Tamże, s. 129.

ma zmienić bieg wydarzeń i zachodzące pomiędzy nimi relacje”¹⁷. Uznając zasadniczą słusność zaprezentowanego rozumowania, zauważyć trzeba, że błędna wydaje się jedna z jego przesłanek. Owszem, swój wkład w „tworzenie komunikatu” ma Dyndalski: podsuwa inspirującą Cześnika frazę „Cnym afektem ulubiony”¹⁸, a przez swoją nieudolność niweczy plan swojego pana, zmuszając go do zmiany medium („Nawet lepiej będzie może, / Gdy wyprawię doń pacholę / Z ustną prośbą”¹⁹). Nawet takiej, destabilizującej roli nie pełni jednak Zuzanna, której rola ogranicza się do posłusznego powtarzania i skrupulatnego spisywania słów Hrabiny. Powstający w ten sposób efekt echa – wykorzystywany w operze już od *Orfeusza* Monteverdiego – czyni duet służącej i jej pani wyjątkowo harmonijnym. Nie powinniśmy jednak zapominać (autor polskiej wersji libretta z pewnością wiedział o tym doskonale), że harmonia ta osiągnięta została dzięki zastąpieniu żywołu dialogu monologowym dyktatem, podszytym bezwarunkowym posłuszeństwem – skądinąd mogącym przypominać, przywołane na wstępie *Problemu nadawcy* maryjne *fiat*. Nie powinniśmy zapominać, że Zuzannie wcale nie jest na rękę pisanie listu, a tym samym narażanie swej reputacji; w poprzedniej wszak scenie zgoda na jej zamążpójście została prawnie usankcjonowana, zaś biorąc udział w intrydze, ponownie położyć musi ją ona na szali losu. „Harmonia”, za którą tęskni mówiący w *Problemie nadawcy*, ma zatem swoją cenę – być może nie aż tak wysoką, jak w buntowniczej wizji Iwana Karamazowa, rozta czaranej przed jego młodszym bratem za parawanem, na pięterku małej restauracji – ale jednak. Harmonijność wymaga posłusznego realizowania przypisanej nam partii; tam zaś, gdzie pojawia się niezgoda na istniejący stan rzeczy i próba modyfikacji – pojawia się dysonans. W tym kontekście dochodząca do głosu w przedostatniej strofie fantazja bohatera wiersza niepokojąco przypominać może rozumowanie Wielkiego Inkwizytora: „bilet” do harmonii (czyżby nieprzypadkowo pisał Barańczak o „bileciku”, nie zaś o liście?) otrzymać można wszak wyłącznie za cenę wyrzeczenia się wolności...

Pragnąc jeszcze mocniej połączyć powyższą intuicję z podstawową dla *Problemu nadawcy* problematyką metafizyczną, zwrócić musielibyśmy się ku paradygmatycznym dla religijnego dyktatu postaciom proroków, ewangelistów i autorów „natchnionych” – spisujących posłusznie, jak z nut, objawione im słowo, niczym na słynnym obrazie Caravaggia z rzymskiego kościoła S. Luigi dei Francesi, gdzie przynoszący natchnienie anioł władczo spogląda z góry na wsłuchanego w niego Mateusza, wyliczając, co i jak powinien on zapisać. Rozpoczynając swoją historię sztuki między innymi od tego właśnie płótna, zestawiał je Ernst

¹⁷ Tamże.

¹⁸ A. Fredro, *Zemsta*, oprac. M. Ingot, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986, s. 126.

¹⁹ Tamże, s. 130.

Gombrich z wcześniejszą wersją tej samej sceny (nie przez przypadek nieprzyjętą przez kościelnego zleceniodawcę), na której „podstarzały, spracowany biedak, prosty celnik” Mateusz, niczym ślamazarny Dyndalski u Fredry, ma wyraźny kłopot z zapisaniem Dobrej Nowiny – do tego stopnia, że anioł musi wręcz „łagodnie prowadzić dłoń wyrobnika jak nauczyciel dłoń dziecka”²⁰. Z bohaterem wiersza Barańczaka będzie jeszcze inaczej – oto mówiący w wierszu Dyndalski emancypuje się i nie porzucając służby u Cześnika, walczy o własną podmiotowość i sprawczość. To on – prawa ręka „niedołęznego” Cześnika, który, jak czytamy, od dawna „niczego nie pisał już *manu propria*” – próbuje (nomen omen) manipulować słowami swego panu, przekręcając je i nadając jego przesłaniu znaczenia odmienne od zamierzonych. W tradycji chrześcijańskiej ortodoksji niełatwo o odpowiednik takiej postawy, stanowiącej wszak próbę modyfikacji Objawienia, a co za tym idzie rodzaj przetworzenia czy wręcz zakłamania Słowa Bożego. Znamy co najwyżej proroków „Bogu opornych”, odmawiających wykonania powierzonych im zadań – jak Jonasz, o którym jako o reprezentancie „współczesnego człowieka w jego trudnej i problematycznej więzi z Bogiem” zajmująco pisał Tadeusz Sławek²¹. Wyklócający się z Bogiem i uciekający przed nim Jonasz podejmie jednak w końcu zleconą mu misję prorocką; tymczasem bohater *Problemu nadawcy* do końca (wiersza) próbuje się Bogu przeciwstawić, wystrychnąć go na dudka. W imię czego? Być może, jak w odczytaniu Sławka, w imię wierności nowoczesnemu imperatywowi „niesłuchania” Boga – „po to, by móc Go odnaleźć w pełnym męki i cierpienia wołaniu Bliźniego”²². Nie zatem w imię ślepego spoglądania w Światło, a w imię solidarności ze światem – (w) którym jesteśmy.

Nie na tym jednak kończą się odbiorcze problemy z *Problemem nadawcy*. Abstrahując już nawet od odnotowanej, acz pominiętej, przez Pilch kwestii „celu, w jakim Cześnik dyktuje list Dyndalskiemu, a Hrabina – Zuzannie”²³, odczytanie tekstu Barańczaka komplikuje wreszcie sam status listu i komunikacji pisemnej jako takich. Nie zapominajmy wszakże, że nawet jeśli list zostanie w końcu poddyktowany, zapisany i sprawdzony, będzie on musiał zostać jeszcze wysłany i (da Bóg!) doręczony. To z tego momentu, odbywającego się zawsze pod nieobecność adresata, wychodził Jacques Derrida w swoich rozważaniach o komunikacji, przedstawionych przede wszystkim w *La carte postale*, których *Problemu nadaw-*

²⁰ E. Gombrich, *O sztuce*, przeł. M. Dolińska [i in.], Poznań: Rebis, 2009, s. 31.

²¹ Zob. T. Sławek, *Człowiek Bogu oporny. Czytając „Księgę Jonasza”*, w: tegoż, *Żagłowiec, czyli przeciw swojskości*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006, s. 24.

²² Tamże, s. 30.

²³ A. Pilch, *Kierunki interpretacji...*, s. 130. Tłumaczy Pilch: „Pominięto opisanie znanej kwestii celu, w jakim Cześnik dyktuje list Dyndalskiemu, a Hrabina – Zuzannie, wszak chodzi o postępowanie i intrygę, ale prowadzącą w ostateczności do dobrego zakończenia” (tamże).

cy wydaje się zadziwiająco dokładnym odegraniem. Nie tylko ten jeden wiersz zresztą – o bliskości Derridiańskiej i Barańczakowej metaforyki poczty zajmująco pisała Dorota Wojda, zwracając uwagę, że u obu autorów „odpowiada ona ujęciom komunikacji uwzględniającym grafematyczność, rolę odgrywaną w tworzeniu znaczeń przez odbiorcę, zapętlenia przekazu i niedomknięty kontekst”²⁴. Jej zdaniem „pocztowe” teksty Derridy i Barańczaka (jak np. mogący stanowić kolejny kontekst *Problemu nadawcy* poemat *Pięć pocztówek do Emily Dickinson*) stanowią „teksty o wzmożonej performatywności, osiąganey dzięki aranżacji zdarzenia w pocztówkowym medium. Cytowalność, tak akcentowana przez Derridę, ustanawia tutaj akt performatywny w języku, a także w polu określonym przez biograficzne oraz sytuacyjno-gatunkowe konteksty”²⁵. Cytując opinię Erazma Kuźmy, zgodnie z którym *Envois* Derridy „pokazuje świat jako pan-komunikację, pan-kartkę pocztową, pan-pocztę, pan-posłańca pocztowego”, zauważa Wojda, że bardzo podobną wizję świata przynosi *Widokówka z tego świata*, „gdzie wszyscy ze wszystkimi próbują się porozumieć, ale przekazy są niejasne, wracają ze stemplem »adresat nieznany« i tylko na mgnienie, »jakimś trafem« kartki pocztowe stykają się”²⁶. Mimo że widokówki, listy i tablice funkcjonują jako „figury zamknięcia”, zauważa Wojda, że Barańczak to w nich właśnie – w rozważaniach wokół *Listów do Olgi Václava Havla* – odnajdywał szczególną sferę wolności. Pozwala to badaczce określić go mianem „pisarza-przemytnika” i „przemytnika idiomu”²⁷. Pamiętamy wszak, że esej *Horyzont absurdalny* rozpoczął Barańczak od tyleż ryzykownej, co przewrotnej konstatacji: „Za kilka stuleci któryś z historyków starożytnej kultury dwudziestego wieku wysunie zapewne tezę, że pośród gatunków literackich uprawianych w naszej epoce najwyższym stopniem wyrafinowania odznaczał się list z więzienia”²⁸. Zdaniem poety w tekstach tych „literacka maestria przejawia się w tym, jak autor radzi sobie z [istniejącymi] regułami – jak ich przestrzega, a zarazem przemycyca w ich opakowaniu swoje własne przesłanie, jak daje się zamknąć w granicach obowiązującego modelu wypowiedzi a jednak wypełnia ten schemat natarczywą niepowtarzalnością swego indywidualnego głosu”²⁹. Przemycić głos

²⁴ D. Wojda, *Adresat nieznany. Granice komunikacjonizmu w pisarstwie Stanisława Barańczaka*, „Ruch Literacki” 2010, nr 3, s. 306.

²⁵ Tamże, s. 311. Performatywność tekstów Barańczaka i Derridy rozumieć można także na sposób polityczno-społeczny: „Barańczak i Derrida nie ograniczają performatywności do literackiego idiomu, ale czynią z niej opór wobec każdej formy przemocy”. Tamże, s. 318.

²⁶ Tamże, s. 320; cyt. wewnątrz: E. Kuźma, *Modele komunikacji literackiej we współczesnych doktrynach literaturoznawczych*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2003, s. 205.

²⁷ D. Wojda, *Adresat nieznany*..., s. 320.

²⁸ S. Barańczak, *Horyzont absolutny*, w: tegoż, *Tablica z Macondo: osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn: Aneks, 1990, s. 120.

²⁹ Tamże.

– w pisaniu. Czy to możliwe? Derrida zaczerpnął sporo stron, rozpisując tematy sygnatury, idiomu, daty... I chociaż mogłoby wydawać się, że w próbach tych barwa, tembr czy akcent zostały bezpowrotnie utracone, to być może właśnie w pisaniu i czytaniu literatury – tej niepodległej niczemu i nikomu sferze wolności – nadal jawią się nam one jako żywe, słyszalne³⁰. Czyż tego zaskakującego jawienia się, a może raczej zjawiania się (jak powiedzieć należałoby w odniesieniu do Derridiańskiego konceptu *l'hantologie*), nie należałoby traktować w kategoriach „cudu”? Tak przynajmniej – używając tego właśnie słowa – określał Barańczak przypadek Havla, w którym „właśnie ograniczenia osobistej wolności (...) doprowadziły do narodzin książki, która broni sprawy ludzkiej wolności z siłą przekonania nie mającą sobie równej w dzisiejszej literaturze”³¹.

Na tle przytoczonych do tej pory odczytań *Problemu nadawcy* uwagę zwraca interpretacja Jerzego Kandziory, udanie łącząca w sobie trzy wymienione perspektywy interpretacyjne interesującego nas wiersza – i uwzględniająca problematykę wyłaniającą się z powyższych rozważań. Dla monografisty Barańczaka starcze mamrotanie i choleryczny temperament bezzębego Cześnika, tak kłopotliwe dla jego skryby, wskazują na zasadniczą problematyczność komunikacji w przestrzeni teologiczno-religijnej. Przekonująco argumentuje badacz, że „staropolski partykularz *Zemsty* jest (...) w wierszu *Problem nadawcy* figurą hermetyczności *sacrum*”, zaś poszczególne elementy „subkodu kultury (...) które zawiera *Zemsta*, są równie niezrozumiałe jak Bóg i jego kody”³². Akcentuje on też odwrócenie ról z sytuacji pisania pod dyktando: w odczytaniu Kandziory Bóg jawi się jako „bezradny, anachroniczny i jakby godny współczucia”³³, zaś człowiek – zupełnie inaczej niż u Kulczyckiej – „odzyskuje (...) podmiotowość: staje się suwerennym nadawcą swojego komunikatu”, nie doznając już „bezpośredniego i bolesnego podporządkowania Stwórcy”³⁴. W samej tkance tekstu wzrok badacza przykuwa mistrzowsko osiągnięty przez Barańczaka „efekt widzialności Niewidzialnego”³⁵. Oto kluczowe dla tekstu leksemy, tworzące aliteracyjno-paronomastyczny ciąg „świata” – „świadka” – „Światła”, zapisane zostały rozstrzelonym drukiem, nazywanym w edytorstwie światłem. Czytamy u Kandziory:

Te słowa-szczeliny w powłoce tekstu, słowa, w których faktura języka traci ciągłość, rozrzedza się, otwierają wiersz na inny wymiar. Użycie spacji tworzy tu fizyczny zgoła ekwiwalent światła transcendentnego, które przenika ten utwór. Kosmos wdziera się do zaścianka

³⁰ Por. R. Koziółek, *Niewspółmierność historii literatury z historiami innych*, w: *Przyszłość polonistyki. Koncepcje – rewizje – przemiany*, red. A. Dziadek, K. Kłosiński, F. Mazurkiewicz, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, zwłaszcza s. 102–104.

³¹ S. Barańczak, *Horyzont absolutny...*, s. 124.

³² J. Kandzióra, *Ocalony w gmachu...*, s. 321.

³³ Tamże, s. 319.

³⁴ Tamże, s. 327.

³⁵ Tamże, s. 322.

i trzeba było tak głębokiego zanurzenia w czas, konwencję, idiom, by to prześwietlenie wiersza Nieskończonością przestało być słowem jedynie, a stało się prawdziwym Wydarzeniem³⁶.

Sformułowanie badacza, piszącego o „prześwietleniu wiersza Nieskończonością”, odsyłać może nas do wcześniejszego, pochodzącego z tomu *Widokówka z tego świata*, liryku *Prześwietlenie*, w którym do tajemniczego i pogrążonego w mroku „Radiologa bez twarzy” (jednej z ciekawszych figur Boga u Barańczaka) skierowana zostaje prośba:

(...) chwilą
wiedzy niech mnie prześwietla
Twój promień, tylko jedną:
daj – nim ją zaciemnię, zagrzebię –
spróbować, czy zniosę tę pewność
siebie.

(349)

Duchowy wymiar twórczości Barańczaka polegać mógłby zatem na prześwietlaniu świata promieniem nieskończoności, którego źródłem nie jest już wszakże samo pozaświatowe „Światło”, ale poetycki gest przepuszczenia go przez „czas, konwencję, idiom”. Tekst nie stanowi więc zapisu mistycznego z ducha przebóstwienia dostępnej nam rzeczywistości, które miałyby przeistoczyć ją – jak ironicznie pisał Barańczak w wierszu o znamienym tytule *Braki, odrzuty, produkty zastępcze* – w „świat świetny, świetlisty i świeży” (266). Za osiągnięty efekt lekturowy odpowiada raczej demonstrowany przez Barańczaka na każdym kroku kunszt poetyckiego rzemiosła, manifestujący się chociażby w zwracającym uwagę układzie rymów³⁷. „Wydarzenie”, o jakim pisze Kandziora, nie jest skutkiem epifanii (a przynajmniej nic nam o tym nie wiadomo), a jawi się raczej jako następstwo umiejętnego skonstruowania „poetyckiej dramaturgii”, w której „przed niepożądanym patosem zabezpiecza filtr autoironii i komizmu sytuacyjnego”³⁸.

³⁶ Tamże.

³⁷ Warto przytoczyć tu stosowny fragment doskonałej interpretacji Kandziory: „W każdym niemal wersie doświadcza się (...) zadziwiającej, lustrzanej odpowiedniości obu przestrzeni [ziemskiej i metafizycznej – P.B.]. Być może, taki też jest symboliczny sens przebiegu rymów tego wiersza, złożonego z ośmiu strof 3-wersowych: *aab // ccb // dde // ffe // ggh // iih // jjk // llk*. Z jednej strony zaznacza się tutaj tendencja do zamykania się rymów w obrębie tej samej strofy (byłoby to powtórzenie w kodzie rymów hermetyzmu *sacrum* i sarmackości, egzystujących w odrębnych, nie kontaktujących się przestrzeniach), z drugiej – tendencja mediacyjna rymów międzystrofowych *bb, ee, hh, kk*, które po wielokroć wkraczają w granice partykularnych światów-strof (czemu towarzyszy także wcięcie wersu) i kontaktują się z nimi nieustannie, jak ów mediujący Nadawca-Sekretarz, doświadczający na przemian dwóch rzeczywistości wiersza równie – powtórzmy – nieprzekładalnych: frederowskiej i transcendentnej”. Tamże, s. 322.

³⁸ Tamże.

Każę to raz jeszcze postawić pytanie o status mówiącego w wierszu (Sekretarza? Dyndalskiego? Poety? Autora? Stanisława Barańczaka?), którego działania nie jawią się bynajmniej jako szczerze nieporadne „pisanie” bohatera *Zemsty*, a zanadto przypominają opanowane do perfekcji sztuczki poetyckiego prestidigitatora.

ŚWIAT: ŚWIATŁOCIĘŃ. CZARNY BARAŃCZAK

Jeżeli do omówionych wyżej istniejących interpretacji *Problemu nadawcy* mógłbym spróbować dopowiedzieć coś od siebie, to z pragnieniem metafizycznie rozumianego „prześwietlenia” zderzyłbym jedną frazę omawianego tu wiersza. Idzie mi o słowa: „Choć raz, choć raz przeszwarcować ten błąd”, stanowiące ostatnią wypowiedź mówiącego w tekście i wskazujące na próbę samozwańczej modyfikacji podyktowanych mu przez Boga słów „Mówię to jako mieszkaniec Światła” na „mieszkaniec świata”. Zaplanowane przez podmiot „przeszwarcowanie” – czyli ‘przemycenie, przeszmurowanie, nielegalne przewiezienie’ – zostaje jednak wychwycone i udaremnione: Bóg-Cześćnik natychmiast go poprawia. Mówiący w wierszu już wcześniej wyznawał, że wykonując pracę Bożego skryby, próbuje on „podsuwać trafniejsze”, swoim zdaniem, określenia; próbował na przykład zapisać „list do świadka”, zamiast „do świata”. Nie udało się wówczas; ucieka się więc do podstępu, próbuje innego sposobu, „innego pisania”. Jeżeli stylizuje się na nieporadnego Dyndalskiego – to tylko dla zmyłki. W istocie w prowadzonej przez siebie grze z Bogiem, z nicością i ze światem jest on uczestnikiem groźnym.

Wydaje się, że to w ten sposób odczytywać należy zakończenie *Problemu nadawcy*, jednak istniejące warianty jego rozumienia są znacznie bardziej różnorodne. Na przykład zdaniem Mieczysława Ingłota, „»Stary furia!« – dyktujący uporczywie »list do świata« (...) – przy końcu nagle zmienia odbiorcę i krzyczy: „Nie »świata«, tępaku: Światła!”³⁹. To oczywiście odczytanie błędne i to bynajmniej nie w Derridańskim znaczeniu *misreading*, do którego w swoim artykule polemicznie odsyła Ingłot⁴⁰. Zastanawiająca jest też propozycja Pilch, piszącej że „ostatnie słowo: »światło«, które wyprowadzone jest z pomyłkowego skojarzenia, »przekręcenia« brzmienia słów: »świata« – »światła« jest sugestią perspektywy łączącej problemy rzeczywistości »tego świata« z metafi-

³⁹ M. Ingłot, *Dialog z tradycją...*, s. 99–100. Zauważa Ingłot, że „»świat« jawi się tutaj jako słowo-kłucz, powtarzane, łącznie z mottem aż 7 razy!”. Tamże, s. 100.

⁴⁰ Tamże. W tym kontekście na ironię zakrawa fakt, że wrocławski badacz proponuje „potraktować ów apel do »Światła« jako pragnienie powrotu do normalnej sytuacji komunikacyjnej, w której rola interpretatora sprowadza się do »rozjaśniania« (wyjaśniania) obiektywnego sensu dzieła”. Tamże.

zyką »innego«, metafizyką »światła«⁴¹. Które jednak słowo zostało przekręcone i czym udziałem stało się przejęzyczenie? Z przytoczonych słów wynikałoby, że to Bóg-Cześnik przekręca słowa sekretarza-człowieka, lecz jak odczytanie to miałoby się do sytuacji pisania pod dyktando? W końcu Zarębianka powątpiewa, „czy mieszkańcem Światła miałby być ów mieszkaniec oskarżonego przez Boga świata”, czy słowa te „odczytywać (...) należy jak swego rodzaju autoprezentację Boga”⁴². Chwilę później słusznie zaznaczy ona, że ta druga możliwość jest „lepiej umocowana w logice utworu”⁴³ – ale jej zawahanie jest znaczące i – podobnie jak i poprzednie niekonsekwencje interpretacyjne – w znacznym stopniu założone przez Barańczaka i nieodłączne od poetyki jego wierszy⁴⁴. Przedstawiając w *Problemie nadawcy* relację człowieka-Dyndalskiego i Boga-Cześnika w tak bardzo uniezwykły sposób, z ironicznym dystansem i humorem, nie chce wszak poeta rezygnować z tytułowej problematyczności – ale ją utrzymać, jeśli nie wręcz wyolbrzymić. Nie pragnie rozświetlić jej przecież i rozjaśnić – ale... otóż to, p r z e s z w a r c o w a ć. Nie tylko zatem ‘przemycić’ (znaczenie to jest stosunkowo późne i notuje je dopiero Słownik Warszawski wraz z pokrewnymi ‘przejechać na gapę’ czy ‘wejść bez biletu’) – ale przede wszystkim ‘zaczernić’, ‘przeciagnąć po czymś czernidłem’⁴⁵. Dla Lindego germanizm *szwarcować* miał

⁴¹ A. Pilch, *Kierunki interpretacji...*, s. 130.

⁴² Z. Zarębianka, *Bóg konieczny...*, s. 119.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Jak jednak pokazała Ewa Rajewska, u Barańczaka zdarzają się puenty, w których celowo rezygnuje on z wieloznaczności – dzieje się tak na przykład w jej zdaniem „nie do końca udanym przekładzie punktu dościa” sonetu Donne’a o incipicie *Death Be not Proud* oraz w finale *Płynąc na Sutton Island* (E. Rajewska, *Pauza Barańczaka, w: Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań, Wydawnictwo WBPiCAK, 2014, s. 180).

⁴⁵ Dopowiedzmy tu, że w *Problemie nadawcy* rolę etymologii wydaje się podkreślać sam Barańczak, zwracając uwagę na niejasny źródłosłów słowa „cześnik” i zachęcając tym samym do przyjrzenia się pod tym kątem innym używanym przez siebie leksemom. Co ciekawe, etymologia *cześnika* – wbrew pseudoetymologicznym propozycjom mówiącego w wierszu – odsyła z jednej strony do czynności czytania, a z drugiej stoi u podstaw Barańczakowego konceptu utożsamienia Cześnika z Bogiem. Chociaż etymolodzy nie są w tej kwestii zgodni, pokrewieństwo derywatu *cześnik* i czasownika *czytać* odnotowują Bańkowski i przede wszystkim Sławski. Ten ostatni zaznacza co prawda, że *cześnik*, najprawdopodobniej przez pomieszenie z leksemem *czasnik*, *czasznik*, wiązany bywa – jak *podczaszy* – z *czaszą* i czynnością ‘opiekowania się napojami i piwnicą’, ale utrzymuje, że formacja ta – jak leksemy *poczesny*, *czesny* – wzięła swój początek od wyrazu *cześć*, odsyłającego do prasłowiańskiego *czisti*, *cztq*. Píše Sławski: „Pierwotnie zapewne wyraz związany z tajemniczym kultem religijnym (...). Znaczenia ‘liczyć, rachować’, ‘czytać’, ‘czcić, szanować’ [są] ściśle z sobą związane i powtarzają się we wielu językach, por. (...) łac. *lego*” (F. Sławski, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. I, Kraków: Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, 1952–1956, s. 138). „Cześnik” odsyłałby zatem do umiejętności czytania, a przez to – do czci, jaką cieszy się z tego powodu wśród ludzi. Związek z jakąś formą kultu religijnego, wróżenia, odczytywania sensów ukrytych przez kogoś w znakach nadaje konceptowi Barańczaka etymologiczną podbudowę.

tylko jedno znaczenie: ‘czernić’ właśnie (za pomocą *szwarcu* czyli ‘czernidła’), jak we frazach „szwarcuje trzewiki” czy „niech sobie szwarcowane wąsy przyprawi”. Słowem: fantazjując o „przeszwarcowaniu”, bohater *Problemu nadawcy* chciałby być może coś przemycić, ale nade wszystko – co lepiej odpowiadałoby polszczyźnie Fredry i jego osiemnastowiecznych bohaterów – ‘zaczernić coś, zrobić coś na czarno’, choć może już niekoniecznie trzewiki czy wąsy. Co takiego zatem? Błąd. Czytamy wszak: „Choć raz, choć raz przeszwarcować ten błąd”. Cóż jednak miałyby to znaczyć? Czy „zaczernić błąd” to tyle, co zapisać go (jak we frazeologizmie „zaczernić papier”⁴⁶), czy raczej skreślić go, wymazać, puścić w niepamięć? A może tylko ukryć, jak zniszczoną skórę trzewika pod grubą warstwą czernidła? Czy jakieś znaczenie – może autodemaskacji – ma tu repetycja „choć raz, choć raz”? I wreszcie – do czego odsyła zaimek wskazujący: właśnie „ten błąd”, nie inny? O jaki błąd chodzi i, przede wszystkim, kto go popełnia?

Możliwości interpretacyjnych jest tu przynajmniej kilka, być może więcej nawet niż w zakończeniu wiersza *Phynąc na Sutton Island*, w którym Ewę Rajewską również zaciekawia niepozorny zaimek. Puenta ta brzmi: „i to, że wszyscy się mylą: że można / samą siłą kochania, jak wypęę wśród morza, / uchować c o ś przed zmianą” (488 [podkr. P.B.]). „Uchować coś”, czyli co właściwie? – pyta badaczka i dopowiada, że zaimek ten „zastępuje to, co naprawdę ważne, bo to, co naprawdę ważne (...) w poezji Barańczaka się wymyka”⁴⁷. Podczas gdy w *Problemie nadawcy* Bóg obecny jest na odległość jednej tylko litery, jaką zaczernić należy w słowie „światła”, by uczynić z niego mieszkańca świata, *Emmanuela*, Boga z nami – to w wierszu analizowanym przez Rajewską wszystko rozbija się o niespodziewany dwukropek, który zastępując przecinek, ujednoznacznia wymowę tekstu (dopowiedzmy, że w *Problemie nadawcy* również pojawi się – w podobnej funkcji – dwukropek, do którego jeszcze wrócimy). Nieprzypadkowo, jak sądzę, zarazem „przeszwarcowanie błędu”, jak i „uchowanie czegoś przed zmianą” odsyłają do strategii uchronienia czegoś poprzez zakrycie, zamufłowanie, uczynienie niewidocznym, a zatem – niebyłym: w oczach celnika, w pogoni Czasu, w Słowie Boga. Jeżeli to ostatnie reprezentowane jest przez „Światło”, to niegodzącemu się z jego nieodwołalnością i finalnością, pozostaje uciec się pod obronę wyraźnie skonstrastowanego z nim „przeszwarcowania”. „Ten, kto zapomina o ciemności, staje się tyranem w imię światła” – ostrzegał Tadeusz Sławek, proponując interpretować dorobek Barańczaka jako „ostrzeżenie

⁴⁶ Analizując wczesne *Pismo* (45), łączy Adrian Gleń czerń pisma z czerwienią krwi. Pisze on m.in.: „Jest »mowa ciała«, ale nie ma »pisma ciała«”. „Pismo musi stać się miejscem wyrazu. (...) Zapis jako część człowieka, pismo jako krew”; „Czarna i żywa krew (pismo) krzepnie”. Tenże, *Czarna krew: fuga i iluminacja*. „Pismo” Stanisława Barańczaka, „Topos” 2008, nr 1–2, s. 66 (pierwszy cyt.) i s. 68 (kolejne).

⁴⁷ E. Rajewska, *Pauza Barańczaka...*, s. 182.

przed oślepiającym blaskiem, który nie rozpoznaje ciemności, który ciemności nie chroni i ciemności ostentacyjnie się wyrzeka⁴⁸. Istotnie, poetycka twórczość autora *Podróży zimowej*, obfitująca w rozmaite ciemne, mroczne oraz nocne tematy i motywy – zdaniem Pawła Próchniaka znajdujące kulminację w „trzech wspaniałych wierszach wyprowadzonych z ciemności”: *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* (380), *Powiedz, że wkrótce* (471) oraz *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* (475) – daje nam prawo postrzegać Barańczaka jako „poetę nocy świata i ciemności istnienia”⁴⁹. Zaryzykować można wręcz stwierdzenie, że w istocie nigdy nie zdezaktualizowały się, wysunięte w pochodzącym z debiutanckiej *Korekty twarzy*, a stanowiącym motto do niniejszego tekstu, utworze *Ciemność* (40), Barańczakowe postulaty spoglądania mrokiem („ujrzeć mrokiem”) oraz przyciemniania światła („ciemniej wrócić w światło”). Skoro „trzeba siły mroku, aby jaśniej wiedzieć”, także w oślepiającą jasność metafizycznego *Logosu* nie zawaha się poeta wpuścić trochę czerni. Na skutek tego „zamroczony” nią czytelnik (a zatem: czytelnik mądrzejszy) przestanie dostrzegać możliwość rozpoznania błędności błędu, który wobec tego przestanie jawić się jako błąd, a w efekcie – przeszwarcowany i nieodnaleziony – przestanie nim być. Oto, jak się wydaje, zasada ożywiająca poetykę Barańczaka, na którą wskazuje on we frazie: „Mój pan inny i inne pisanie”. Wyjście od „inności” Boga mogłoby kierować nas w stronę teologii apofatycznej, ale w przeciwieństwie do niej poezja autora *Korekty twarzy*, zamiast zamilknąć w majestatycznym obliczu *Logosu*, Słowa Boga, Teologii – zabiera głos, rozpuszczając domniemany dogmat w morzu wielojęzycznych *logoi*. W miejsce teologii proponuje więc poeta „inne pisanie”, jakie określić można mianem teolingwizmu, a które wydaje się dziś mieć wiele wspólnego z tak zwaną myślą postsekularną. Zarówno myśliciele z nią związani, jak i Barańczak, wybierają błąd: ale błąd jednostkowy i w tym sensie stwarzający podmiot, emancypacyjny, otwierający możliwość odpowiedzi – i odpowiedzialności. Rozpoznajemy tu teologiczną strukturę „szczęśliwej, błogosławionej winy”, *felix culpa*, we wczesnochrześcijańskim *Exultecie* przedstawioną za pomocą czytelnych opozycji światła i ciemności, dnia i nocy. W *Problemie nadawcy* struktura ta zostaje jednak przetworzona i w swoisty sposób zmodyfikowana, a może nawet z ironią i (czarnym) humorem sprofanowana, dzięki czemu przeistacza się w pragnienie „przeszwarcowania błędu” w procesie dystrybucji „światła” prawd objawionych. Określenie Wojdy, nazywającej Barańczaka „przemysłownikiem idiomu”, pozostaje adekwatne także na terenie refleksji metafi-

⁴⁸ T. Stawek, *Oceny dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka*, w: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007, s. 238, 239.

⁴⁹ P. Próchniak, *W kwestii tej nocy (głosy do wierszy Stanisława Barańczaka)*, w: *Poeta i duch wolności...*, s. 221, 220.

zycznej – tyle że domeną idiomatyczności okazuje się odstępstwo (herezja), które jako błędne przetworzenie tradycji jawić się może jako jedyny sposób wyswobodzenia się z ontoteologicznego „zamknięcia”.

Na koniec zapytajmy jeszcze, o przeszmarcowanie jakiego konkretnie „błędu” może chodzić Barańczakowi w *Problemie nadawcy*. Tok tekstu dopuszcza dwie, komplementarne względem siebie możliwości – obie, jak przyjąć można, założone przez poetę. Przeczytajmy raz jeszcze zakończenie wiersza:

Nasz dialog mógł stać się przecież melodyjnym duetem marzeń,
jak w *Weselu Figara*, gdy Hrabina intrygę gmatwa,
dyktując bilecik Zuzannie. Mój Pan inny i inne pisanie.
Choć raz, choć raz przeszmarcować ten błąd: „...Mówię wam... mocium panie...
jako mieszkaniec świata...” – „Nie: ‘świata’, tępaku: Ś w i a t ł a !”.

(458)

Ku pierwszej możliwości, uprzywilejowanej dzięki dwukropkowi, od pewnego czasu konsekwentnie zdążamy: chodziłoby o, obecne w wielu tekstach Barańczaka, pragnienie ocalenia „światowości” Boga – jego immanentnej, a jednak (jak podpowiadają postsekularyści) słabej, nienachalnej, minimalnej, rozgrywanej *in pianissimo* obecności we wszystkich naszych świeckich sprawach⁵⁰. Moment owego błędnego zrozumienia jest konieczny, by mówić o Bogu żywo, inaczej niż nauczyła nas tradycja, poza ufortyfikowanym (choć mogącym sprawiać wrażenie świetlistego) gmaszyskiem ontoteologii. Aby wzbogacić nasze rozumienie o drugi sposób interpretacji wyrażenia „ten błąd”, powrócić musimy do *Wesela Figara*. Niezależnie bowiem od dwukropka, zaimek „ten” nie musi wcale odsyłać do następującej po nim frazy; może odnosić się też przecież do myśli go poprzedzającej. W takim odczytaniu „błędem” byłoby westchnienie „Mój Pan inny i inne pisanie”, a zatem teza, według której oparte na „szmarcowaniu” pisanie Cześnika-Boga i Dyndalskiego-człowieka różniłoby się od przywołanego w tekście boskiego duetu Hrabiny i jej pokojówki Zuzanny. W konsekwencji błędem byłoby zatem utrzymywanie różnicy między Dyndalskim, którego „pisanie” Cześnik ze złością odrzuca, a rezolutną Zuzanną, która, choć posłuszna swojej pani, „znajduje się” koniec końców – jak słusznie twierdzi Mladen Dolar – „w centrum wydarzeń” opery Mozarta⁵¹. W wierszu Barańczaka szmarcowanie poety-Dyndalskiego prowadzić ma do korekty błędnej w jego mniemaniu tezy o zasadniczej „inności” Boga – domniemanego mieszkańca Światła. Jego działanie po-

⁵⁰ Zob. np. J.D. Caputo, G. Vattimo, *After the Death of God*, ed. J.W. Robbins, New York: Columbia University Press, 2007; H. de Vries, *Minimal Theologies. Critiques of Secular Reason in Theodor W. Adorno and Emmanuel Levinas*, transl. G. Hale, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press, 2005.

⁵¹ M. Dolar, *Jeśli muzyka jest miłością strawą*, w: M. Dolar, S. Žižek, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008, s. 73.

strzeżać można jako zemstę – choć bowiem słowo to nie pada w wierszu wprost, przebija zarówno przez palimpsest *Problemu nadawcy*, jak i przez libretto czwartego aktu *Wesela Figara*⁵². Wierni Barańczakowej zachęcie etymologicznej powinniśmy wszakże rozumieć to słowo w jego pierwotnym znaczeniu – jako ‘zamianą, wymianę’, niekoniecznie zaś jako nacechowany negatywnie odwet⁵³. Dokonując zemsty na Bogu, Dyndalski zamienia się z nim miejscami: bierze na siebie trud nie tylko spisywania, ile formułowania „listu do świata” ze światowej – arcyłudzkiej, ale i przecież arcychrześcijańskiej – perspektywy. Na płaszczyźnie metaliterackiej odbywałoby się to na drodze konsekwentnego zestawiania z sobą zaczerpniętych z tradycji scen, postaci i sposobów dialogowania, dzięki któremu nadaje Barańczak sobie i swojemu pisaniu niewidoczny wcześniej, zmyślnie przemycony, sprawczy wymiar. Podobnie jak Zuzanna ocala Hrabinę, tak i on, godząc się na „inne pisanie”, ratowałby Boga, samego siebie, a może i nas wszystkich – jakby w korespondencji z czerpiącym z „tradycji muzyki sakralnej” finałem opery, w którym w partii *tutti* rozbrzmiewają słowa: „Wszyscy teraz zaznamy szczęścia”. Pragnienie Barańczaka kieruje się zatem ku skrytemu marzeniu o ostatecznej jedności – o przekroczeniu granicy oddzielającej Boga i Stworzenie, o przeniknięciu przez ściany pokoiku, w którym „pustelnica z Amherst” pisała swoje „listy do świata”, o zburzeniu muru rozdzielającego dwie części zamku, w końcu zaś o zniesieniu różnic między Hrabinią a Zuzanną. Musiałaby to być jednak jedność w wolności i różnorodności, nieignorująca żadnej

⁵² „Zemsta” jest także jednym z ważniejszych słów w IV akcie *Wesela Figara* w wersji Barańczaka. Zemstę, rzecz jasna, planuje Hrabina, ale mówi o niej także Hrabia („A ja obmyślę zemstę” – L. da Ponte, *Le Nozze di Figaro...*, s. 138), a także Figaro i Zuzanna („FIGARO: „Zemsta zatem?” / ZUZANNA: „Tak!” – tamże, s. 147).

⁵³ Podążając tropem słów przemilczanych, choć oczywistych, a przy tym etymologicznie frapujących, choć nieoczywistych – powinniśmy zwrócić tu uwagę na (pomijaną choćby we wstępie do wydania *Zemsty* w Bibliotece Narodowej) etymologię nazwiska Dyndalski. Jak poucza nas onomastyczny słownik Rymuta, nazwisko to, którego pierwszą formą był zanotowany w 1491 derywat *Dynda*, pochodzi od czasownika *dyndać*, oznaczającego ‘kołysać się’; stąd gwarowy, odczasownikowy rzeczownik *dynda* znaczy tyle, co ‘rzecz kołysząca się’ (K. Rymut, *Nazwiska Polaków. Słownik historyczno-etymologiczny*, t. I, Kraków: Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, 1999, s. 164). Dialektizm ten oznaczał również ‘dzwon’, a jego pochodzenie jest dźwiękonaśladowcze: wykrzyknienie *dyn! dyn!* (lub *din! din!*) oznaczać miało rytmiczny głośny odgłos, ale mogło być używane także przy huśtaniu czy kołysaniu dziecka (wg Borysia), tudzież na określenie „niezrozumiałego nucenia” czy „papłania” (wg Sławskiego). Znaczenie przypisywane swojemu bohaterowi przez Fredrę wydaje się jasne i wykorzystuje całe spektrum notowanych przez etymologów znaczeń czasownika *dyndać*: jego Dyndalski jest nie tylko zdzieciniały i bełkotliwy, ale również nieporadny (‘chwiać się’), powolny (‘iść powoli’), niezdecydowany i przelęknięty (‘trząść się (np. ze strachu), drzeć’). W kontekście metafizycznej problematyki tekstu Barańczaka nie może on jednak – jako „rzecz kołysząca się” – nie przywoływać na myśl Pascalskiej definicji człowieka jako „trzciny myślącej”: istoty kruchej i podatnej na kolejne uderzenia wichru, który rzuca nim niczym ślaniającym się na nogach Learem po wrzosowiskach.

„inności” – właśnie taka, jak w finale Mozartowskiego *Wesela Figara*, który według Jeana Starobinskiego „wspaniale przedstawia nieład i pomieszanie, w którym gubią się społeczne rangi, w którym miesza się gorycz, rozkosz, złudzenia przebierańców, wina i wybaczenie”⁵⁴. Zdaniem Dolara, nie tyle nawet zakończenie opery, ale już duet obu bohaterek *Wesela Figara* – właśnie ten, do którego odsyła Barańczak, a zatem *Che soave zefiretto* (nr 3.21) – stanowi jej „decydującą partię”, odgrywając rolę „wstępnego warunku powszechnego pojednania”⁵⁵. Jak bowiem zauważa Frits Noske, w duecie tym „pod względem muzycznym między Hrabinią a Zuzanną prawie nie istnieją różnice”⁵⁶. Nie zapominajmy jednak, że zgadzając się pomóc Hrabinie i spróbować zawalczyć o wskrzeszenie miłości Hrabiego, Zuzanna sporo ryzykuje, nieomal tracąc przy tym dobre imię i miłość Figara. W intrygę bowiem, jak to bywa, wkrada się błąd, a właściwie cała seria błędów i nieporozumień. Koniec końców, to jednak dzięki nim, w środku nocy, tak ciemnej, że nie sposób rozpoznać twarzy osoby stojącej obok („Tak ciemno jest tu wszędzie” – powie przebrana za Zuzannę Hrabina) – wszystko kończy się dobrze. Gdyby nie mrok ukrywający tożsamość protagonistów opery, dobre zakończenie nie mogłoby nadejść; ową zbawienną rolę błędu w szczególności sposób podkreśla Starobinski, zdaniem którego w ostatnim akcie *Wesela* „miłosna gonitwa szalonego dnia odnajduje porządek kondycji i uczuć jedynie za cenę podwojenia bałaganu i szachrajstwa”⁵⁷. Czyż takiego podwojenia, a może nawet i potrojenia (nie powinniśmy bowiem zapominać o odniesieniach do Emily Dickinson⁵⁸), nie dokonuje Barańczak, gmatwując tekstową konstrukcję *Problemu nadawcy?* Jego udziałem – służy słowa, podejmującego się niełatwego zadania przeszwarzowania w swoich wierszach własnej, idiomatycznej „teologii”

⁵⁴ J. Starobinski, *1789. Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa: Czytelnik, 1997, s. 18.

⁵⁵ M. Dolar, *Jeśli muzyka...*, s. 73.

⁵⁶ F. Noske, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1977, s. 21; cyt. za: M. Dolar, *Jeśli muzyka...*, s. 73–74. W polskiej wersji libretta autorstwa Barańczaka ekwiwalentem „powszechnego pojednania” protagonistów *Wesela Figara* staje się „równość w języku”; jak argumentują B. Judkowiak i E. Nowicka, „stąd brak tu wyraźnego wyrazistego zróżnicowania, językowej charakteryzacji bohaterów różnych stanów: służący mówią tym samym językiem, co panowie”. B. Judkowiak, E. Nowicka, „*W operze słowo jest także ważne*”: *Barańczakowe „Wesele Figara”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, nr 6 (26), s. 163.

⁵⁷ J. Starobinski, *1789. Emblematy...*, s. 18.

⁵⁸ E. Rajewska akcentuje znaczenie użytej jako motta *Problemu nadawcy* frazy *This is my letter to the World* dla całej twórczości Barańczaka, zwłaszcza zaś dla konstrukcji tomu *Widokówka z tego światła*, w którym „nie sposób nie dostrzec (...) myślowych powinowactw z wierszem Emily Dickinson”. E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007, s. 83. W tym sensie, powracając w *Problemie nadawcy* do wiersza patronującego jego dojrzałej poezji, nadawałby Barańczak swojemu wierszowi – który odnosić należałoby przez to do całego jego (zaiste „innego” niż przyjęło się uważać) „pisania” – wyraźnie autotematyczny charakter.

– jest ryzyko podobne do tego, które bierze na siebie służąca Zuzanna: podobna ofiara, podobny błąd, podobne zaciemnienie, skutkujące podobnym zamieszczeniem w podobnym stylu dobrego włoskiego *buffo*, wywołujące w końcu podobny uśmiech odbiorcy. A wszystko zaczyna się od podobnej sceny: nie tyle dającego pewność pisanie pod dyktando Pana (co pozostaje doświadczeniem autorów natchnionych, proroków i ewangelistów), ile pisanie z nim. Z Bogiem: a zatem nie bez błędów, kleksów i nieporozumień, ale i z nadzieją na kilka taktów niebiańskiej, oswobadzającej harmonii.

SMUGGLING. THE OTHER WRITING OF STANISŁAW BARAŃCZAK

The paper is an analytical study of Stanisław Barańczak's 1998 poem *Problem nadawcy* (*The Sender's Problem*), which has been interpreted as resulting from an intertextual interplay between the poetry of Emily Dickinson, Aleksander Fredro's *Zemsta*, and Wolfgang Amadeus Mozart's *Le Nozze di Figaro*. Disputing the popular readings of Barańczak's work as an example of metaphysical poetry, the author offers a post-secular point of view and discusses the main components of post-secular poetics, including: capitalising on the artistic potential of blasphemy, unconventional transformation of theological motives and structures, as well as the vital role of 'linguistic moments' (J. Hillis Miller). Thus the paper can also be seen as an attempt to apply the main tenets of post-secularism to the literary criticism accompanying Polish literature, especially Polish linguistic poetry.

Keywords: Stanisław Barańczak, *Problem nadawcy* (*The Sender's Problem*), postsecularism, linguistic poetry, intertextuality

Dr Piotr Bogalecki – literaturoznawca, adiunkt w Katedrze Literatury Porównawczej Uniwersytetu Śląskiego. Autor monografii „*Niedorozmowy*”. *Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (Warszawa 2011, Nagroda Narodowego Centrum Kultury) oraz *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Poezja polska po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (Kraków 2016). Współredagował m.in. antologię *Drzewo Poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach* (Katowice 2012) oraz książkę zbiorową *Więzi wspólnoty. Literatura – religia – komparatystyka / The Ties of Community. Literature, Religion, Comparative Studies* (Katowice 2013).